

Art+ Cultura

ISSN 1516-8603

Revista de História, Cultura e Arte

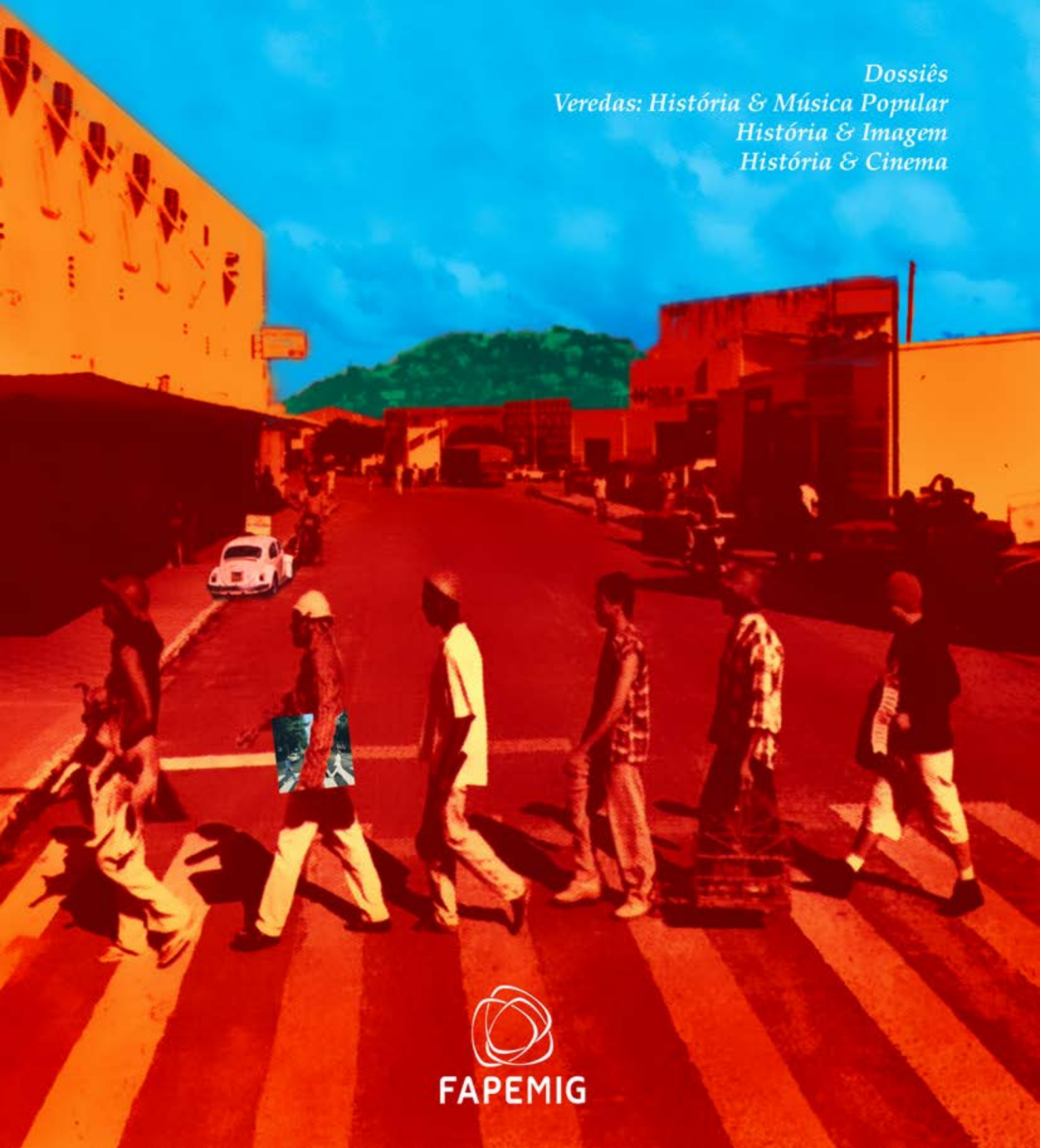
V. 26 N. 48 JAN.-JUN. 2024

Dossiês

Veredas: História & Música Popular

História & Imagem

História & Cinema



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

Google Acadêmico

Latinindex;

LatinRev;

LivRe!

Miguilim;

REDIB

Sumários de Revistas Brasileiras
(sumarios.org)

Portais

Periódicos de Minas,

Portal de Periódicos UFU

Qualis Capes

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 — Unesp/PR

Charles Monteiro — PUC-RS/RS

Fábio Franzini — Unifesp/SP

Jean Luiz Neves Abreu — UFU/MG

José Roberto Zan — Unicamp/SP

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 fotografia de Gustavo Moura do encarte do CD *Tocaia*, do Tocaia da Paraíba, de 2000, montagem (detalhe).

Conselho Consultivo

Ana Maria Mauad — UFF/RJ · Annateresa Fabris — USP/SP · Carlo Ginzburg — Scuola Normale Superiore de Pisa/Itália · Cleber Vinicius do Amaral Felipe — UFU/MG · 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 · 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 Schvarzman — Universidade Anhembí 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. 26, n. 48, jan.-jun. 2024. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Semestral.

ISSN: 2178-3845

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

CDU: 930(05)

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

Sumário

Apresentação5

Dossiê – Veredas: História & Música Popular

Organizador: Adalberto Paranhos

Levando o “divertimento” a sério: o método museológico de Philip Tagg para a análise da música popular em dois exemplos seminais7
Luiz Costa-Lima Neto



Subjetividade e paisagem sonora, motocicletas e música23
Philip Tagg



Romper mucho, poquito, nada: el rock en América Latina41
Pablo Alabarces e Abel Gilbert



A peleja da canção popular com João Cabral de Melo Neto61
Bruno Viveiros Martins

“Algo que tem raízes e voa”: o hibridismo musical na carreira discográfica da banda Tocaia da Paraíba80
Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior

Minidossiê – História & Imagem

Arquiteturas do tempo98
Raul Antelo



A visão sem olho: tensões entre imagens e narrativas nos escritos de Frank Ankersmit (1983-1995)110
Francisco das C. F. Santiago Júnior

Minerva e a Virgem Maria: a expulsão dos holandeses na tela de Juan Bautista Maíno e na cópia doada aos baianos134
Nilson Magalhães Monteiro

De La Plata a Chilecito (La Rioja, Argentina): una embajada de la academia artística en el Famatina156
Berenice Gustavino

Minidossiê – História & Cinema

Perspectivas sobre a história do documentário brasileiro: do período silencioso à sua institucionalização178
Eduardo Morettin



Entre a denúncia, a memória e a utopia: o cinema que desafia a ditadura militar no Brasil191
Patrícia Machado e Isabella Poppe

Férias no Sul (1967) e a reinvenção da Blumenau germânica: construindo a imagem de uma cidade através do cinema214
Maurício Biscaia Veiga

Além-Brasil

Transferências culturais, imprensa e periódicos: da *Gazette d'Augsbourg* à *Revue de Metaphysique et de Morale* Tradução237
Michel Espagne

Transferts culturels, presse et périodiques: de la *Gazette d'Augsbourg* à la *Revue de Métaphysique et de Morale*250
Michel Espagne

Artigos

A Independência em versos: Teixeira e Sousa e a história do Brasil por meio da epopeia261
Eduardo Wright Cardoso

A inserção do conto *A escrava*, de Maria Firmina dos Reis, nos debates sobre a abolição no Maranhão e a luta dos escravizados pela sua liberdade281
Sálua Francinele Ribeiro

Resenhas

Barulhos modernos, ruídos coloniais: a sonora São Paulo entre os séculos XIX e XX300
Biancamaria Benazzi

Marvin Carlson em busca da história do teatro: entre caminhos e atalhos ...306
Walter Lima Torres Neto

Imaginar el pasado para hacer la historia313
Pablo Aravena Núñez

Uma juventude global, múltipla e plural: nos tempos da contracultura319
Gabriel Amato

Referências das imagens325

Normas de publicação328



Apresentação

Presentation

Como quem ouve e vê estrelas salpicadas nas canções, nas aquarelas e nas telas, está no ar mais uma edição da *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte. Nela, por meio de um dossiê e dois minidossiês, delineiam-se caminhos que, por linhas retas e tortas, entram em conexão direta ou por vias oblíquas com a História. Na abertura, o dossiê “Veredas: História & Música Popular”. Na sequência, os minidossiês “História & Imagem” e “História & Cinema”.

Percebe-se, logo de cara, que, se a História é o seu ancoradouro comum, a partir dela se operam deslocamentos dos centros de gravidade temáticos. Nessa paleta de cores variadas, a *ArtCultura* não se permite encapsular nesse ou naquele domínio específico do conhecimento. Antes, é um convite para que destravemos as reflexões e cozinhemos no caldeirão da pesquisa história a conjugação de diferentes linguagens.

Acumulam-se neste número homenagens e memórias. Primeiro, ao musicólogo Philip Tagg, um dos mais sólidos pilares da investigação em música popular em âmbito internacional. Por feliz e infeliz coincidência, pouco antes de falecer, este ano, ele nos concedeu autorização para a tradução de um de seus estudos inéditos em português. 2024, por sinal, ainda assinala a comemoração dos 80 anos de uma das figuras maiores da cultura brasileira, o artista multimídia Chico Buarque, retomado num dos artigos que ata seu talento ao do poeta João Cabral de Melo Neto. E, como de pesares e de revezes também se tece a história, não poderíamos deixar de lembrar – ao contrário do que, equivocadamente, se chegou a sugerir neste país – os 60 anos do funesto golpe que instaurou a ditadura militar em 1964, a que se seguiu um cortejo de prisões arbitrárias, desaparecimentos, torturas, assassinatos, marcas que, como tatuagem, se colaram à existência do regime que se estendeu por 21 longos anos. O texto que aqui publicamos sobre imagens veiculadas pelo cinema que não se calou ante a institucionalização do terror cumpre, pois, o papel de funcionar como campanha da memória.

Para além dos dossiês, contamos com as seções Além-Brasil, Artigos e Resenhas, compondo o total de 20 contribuições de procedência diversa. Mobilizaram-se, para tanto, pesquisadores de 5 países: Argentina, Brasil, Chile, França e Inglaterra. Do Brasil vieram colaborações de 4 regiões (Centro-Oeste, Nordeste, Sudeste e Sul) e de 9 estados (Bahia, Goiás, Minas Gerais, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul e São Paulo). Tudo junto e combinado para produzir uma edição que transpira diversidade e que oferecemos aos nossos leitores “com açúcar e com afeto”.

Motivo de particular satisfação, para nós, consiste em trazermos a público, em primeira mão, dois textos de destacados colegas argentinos (um deles conselheiro da *ArtCultura* aclimatado ao Brasil há décadas) que, gentilmente, antecipam parte do que constará dos seus futuros livros, já

colocados em plataforma de lançamento, previsto para o final deste ano. Acresça-se a isso outra valiosa contribuição proveniente da França, um artigo inédito, tanto em francês como em português, que, por essa razão, apresentamos em versão bilíngue.

Como um brinde à *ArtCultura* 48, uma vez mais, nós nos damos as mãos a Chico Buarque, fazendo nossas as palavras dele em “Que tal um samba?”:

*Um samba
Que tal um samba?
Puxar um samba, que tal?
Para espantar o tempo feio
Para remediar o estrago
Que tal um trago?
Um desafogo, um devaneio¹*

*Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de ArtCultura*

¹ “Que tal um samba?” (Chico Buarque), Chico Buarque. CD/DVD *Que tal um samba* (ao vivo), Biscoito Fino, 2023.

Levando o “divertimento” a sério: o método musemático de Philip Tagg para a análise da música popular em dois exemplos semanais



Philip Tagg. Fotografia sem
autoria, s./d. (detalhe).

Luiz Costa-Lima Neto

Doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professor do curso de Pós-graduação *Lato Sensu* em Arteterapia da Clínica Pomar (Faculdade Vicentina-RJ). Autor, entre outros livros, de *Música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1813-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018. costalimaneto.luiz@gmail.com

Levando o “divertimento” a sério: o método musemático de Philip Tagg para a análise da música popular em dois exemplos seminais

Taking “fun” seriously: Philip Tagg’s musematic method for analysing popular music in two seminal examples

Luiz Costa-Lima Neto

RESUMO

Artigo sobre a contribuição do musicólogo inglês Philip Tagg (1944-2024) para os estudos em torno da música popular. Por meio de fontes impressas e audiovisuais exemplificamos o método musemático de análise musical do autor, com três conceitos principais: objeto analisado, material comparativo inter-objetivo e campos de conotação paramusical. Abordamos seus dois trabalhos seminais sobre o tema musical da série televisiva *Kojak* (1979) e a canção “Fernando” (1976), do grupo sueco Abba, contemplando as etapas do método musemático: a) identificação de musemas; b) relação destes com musemas semelhantes de outras músicas; c) associações dos musemas com conotações paramusicais por meio de analogias; d) verificação musical hipotética da análise. Concluímos destacando o papel desempenhado por Philip Tagg na criação de uma musicologia popular, em diálogo com especialistas e “não musos”.

PALAVRAS-CHAVE: musema; método musemático; análise da música popular.

ABSTRACT

Article about the contribution of English musicologist Philip Tagg (1944-2024) to studies around popular music. Through printed and audiovisual sources, we exemplify the author’s musematic method of musical analysis, with three main concepts: analyzed object, inter-objective comparative material and fields of paramusical connotation. We focuses on his two seminal works on the musical theme of the television series *Kojak* (1979) and the song “Fernando” (1976), by the Swedish band Abba, covering the stages of the musematic method: identification of musemas; their relationship with similar musemas from other musics; association with paramusical connotations through analogies and; hypothetical musical verification of the analysis. We conclude by highlighting the role played by Philip Tagg in creating a popular musicology), in dialogue with experts and “no-musos”.

KEYWORDS: museme; musematic method; analysis of popular music.



O estudo sério da música popular não é uma questão de intelectuais se tornando hippies ou de rockeiros virando acadêmicos. É uma questão de a) juntarmos nas nossas cabeças essas duas partes da experiência igualmente importantes, o intelectual e o emocional, e b) sermos capazes, como professores de música, de lidar com estudantes cuja perspectiva musical foi mutilada por aqueles que apresentam a “música séria”

como não podendo ser “divertida” e a “música de entretenimento” como não tendo, nunca, alguma implicação séria.¹

Foi durante o mestrado em Musicologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em 1997-1999, que escutei falar pela primeira vez do musicólogo, educador, compositor, arranjador e organista britânico Philip Tagg (1944-2024). Praticávamos diferentes tipos de análise voltados ao estudo de músicas eruditas, populares, folclóricas e étnicas quando nos despertou a atenção uma menção feita pela professora Martha Ulhôa sobre a tese de doutorado escrita por certo musicólogo inglês, com quase 500 páginas², analisando um pequeno tema musical televisivo que todos conhecíamos bem. De autoria de Billy Goldemberg, com apenas 50 segundos de duração, ele abria a série *Kojak*, produzida pela rede norte-americana CBS entre 1973 e 1978, tendo como protagonista o personagem do detetive interpretado pelo ator Telly Savalas. Transmitida em horário nobre pela Rede Globo de Televisão nas décadas de 1970 e 1980 – durante a ditadura militar – a série alcançou tamanha popularidade que o nome *Kojak* virou marchinha de carnaval³, gíria de malandro, samba partido-alto⁴ e sinônimo de pessoa careca. Além disso, as cigarrilhas More, fumadas pelo detetive, foram lançadas no Brasil com a marca Du-Maurier, passando a ser conhecidas como “o cigarro do *Kojak*”. Mais tarde, com as campanhas antitabagistas em alta, os roteiristas fizeram o detetive substituir o cigarro pelos pirulitos.

Na contramão do cânone musicológico, o estudo sobre o tema musical da série de TV *Kojak* extrapolava completamente as análises centradas em partituras de música erudita de tradição europeia, com as quais os discentes estavam acostumados.⁵ Por isso, a menção feita em sala de aula foi inicialmente recebida pelos alunos com espanto e até desdém. Afinal, que diabos aquele musicólogo inglês teria visto ou ouvido no tema musical do *Kojak* para escrever centenas e mais centenas de páginas sobre o assunto? Esta pergunta, formulada há mais de 25 anos, parecerá absurda, esnobe e elitista nos dias de hoje, pois toda e qualquer música pode e deve ser estudada de maneira aprofundada e séria, na academia ou fora dela. Na época do mestrado, contudo, um tema musical associado ao personagem de um policial branco, que nem sempre agia dentro da lei, protagonista de uma série norte-americana transmitida pela Rede Globo de Televisão poderia facilmente adquirir a conotação, nos círculos estudantis, de algo “popularesco”, “comercial” e “politicamente

¹ TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, Porto Alegre, dez. 2003, p. 10. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404/14808>>. Acesso em 4 jun. 2024. Artigo publicado originalmente na revista *Popular Music*, n. 2, Cambridge, 1982.

² A tese, originalmente defendida em 1979 na University of Gotenborg, tem 424 p., 187 exemplos musicais e 92 figuras e tabelas. Ver TAGG, Philip. *Kojak, 50 seconds of TV music: toward the analysis of affect in popular music*. Paperback: The Mass Media Music Scholar's Press, 2021, 2016 e 200).

³ Ver GONÇALVES, Néson. *Kojak (1975-1976)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VtqpSfcKvBM>>. Acesso em 3 jun. 2024.

⁴ Ver SILVA, Bezerra da. Dando mole pra *Kojak*. 1999. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VtqpSfcKvBM>>. Acesso em 3 jun. 2024.

⁵ Cf. TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. *Revista da Abem*, v. 12, Brasília, mar. 2005. O artigo aborda os perfis dos alunos da Graduação em Música na Unirio, entre 1998 e 2002, identificando hierarquias entre os estudantes das disciplinas Composição e Regência, Instrumento, Canto, Música Popular Brasileira e Licenciatura em Educação Artística.

incorreto”. Não imaginávamos que o autor do estudo sobre o tema do *Kojak* tinha um posicionamento político-ideológico claramente alinhado com a esquerda, como evidenciam as suas críticas ao cânone musicológico em torno da música erudita europeia:

*Aparentemente, presume-se que os conceitos desenvolvidos para as particularidades da narrativa musical, associadas a uma minoria de pessoas durante um período muito curto na história do menor continente, são automaticamente aplicáveis a toda a música em qualquer lugar do mundo e em todos os países. Esse tipo de suposição não é apenas falso. Na minha opinião, isto também poderia ser considerado colonialista, classista e antidemocrático.*⁶

Philip Tagg foi membro fundador e participou ativamente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM), desde a sua fundação, em 1981. Ele introduziu pioneiramente o estudo da música popular na academia, criando ferramentas analíticas e demonstrando a sua profundidade e o seu alcance.⁷ Richard Middleton, renomado autor de *Studying popular music*, afirmou que a abordagem de Tagg “é facilmente o método mais frutífero atualmente disponível para a análise do significado secundário [ou conotação] na música popular”.⁸ Como assinala Jacopo Conti⁹, além de sua obra seminal Tagg criou vídeos de entretenimento musical educativo (*edutainment*), nos quais aliou erudição, ironia, clareza de apresentação e brilho comunicativo, desenvolvendo não apenas uma musicologia do popular, mas uma musicologia popular. Dessa maneira, ele dialogava com um público amplo, constituído por especialistas, músicos e “não musos”, ou seja, pessoas que não possuem formação musical.¹⁰

Visando exemplificar a abordagem analítico-musical de Philip Tagg, neste artigo nos ocupamos de seus dois trabalhos iniciais, sobre o tema musical televisivo de *Kojak* e a canção “Fernando” (1975), do grupo sueco Abba.¹¹ Verificamos como, através da análise semiótica e do seu método musemático¹², Tagg investiga a formação do sentido musical, considerando “musema”¹³ (em analogia com o morfema da linguagem) a “unidade básica de expressão

⁶ TAGG, Philip. *Dominants and dominance: a video contribution to discussions in Montevideo about musicology and colonialism*. 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jaSErbgJ8Ls>>. Acesso em 9 jun. 2024.

⁷ Ver a nota da IASPM sobre o falecimento de Philip Tagg. Disponível em <<https://www.iaspm.net/philip-tag>>. Acesso em 3 jun. 2024.

⁸ MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990, p. 233.

⁹ Ver CONTI, Jacopo. Un esempio di cui tener conto. *Musicheria: La rivista digitale di educazione al suono e ala musica*, Lecco, 15 maggio 2024. Disponível em <<https://www.musicheria.net/2024/05/15/un-esempio-di-cui-tenere-conto/>>. Acesso em 3 jun. 2024.

¹⁰ Cf. TAGG, Philip. Análise musical para ‘não musos’: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, n. 23, Belo Horizonte, 2011. Ver, ainda, *idem*, *Music’s meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2012.

¹¹ Ver *idem*, *Kojak, 50 seconds of TV music*, op. cit., e *idem*, *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition). New York & Liverpool: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2019, 1991, 1981 [1979]. Disponível em <<https://tagg.org/mmm/fernando.html>>. Acesso em 4 jun. 2024.

¹² Ver *idem*, *Fernando the flute: the film of the book of the music*. Musematic Edutainment Productions, 2017. Disponível em <<https://vimeo.com/217935492>>. Acesso em 23 maio 2024.

¹³ Conceito cunhado originalmente por Charles Seeger (1886-1979), o qual, resistindo à compartimentação dos saberes musicais, defendia uma musicologia “unitária”. Ver BERMÚDEZ, Egberto. Philip Tagg (1944-2024). Disponível em <<https://www.academia.edu/119005939>>. Acesso em 4 jun. 2024, e MERRIAM, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 225 e 226.

musical, que, no âmbito de um determinado sistema musical, não é mais divisível sem destruição de significado”.¹⁴ No modelo analítico do autor, há 3 conceitos teóricos fundamentais: AO; IOCM e PMFC.¹⁵ O primeiro, AO (*analyzed object* ou objeto analisado), refere-se à música ou sonoridade estudada, por exemplo, o tema da série televisiva *Kojak*, a canção “Fernando” ou o som das motocicletas e o *heavy metal*.¹⁶ O segundo, IOCM (*inter-objective comparison material* ou material comparativo inter-objetivo), por sua vez, consiste noutras músicas que soam como o objeto analisado, isto é, partilham com este musemas semelhantes. Por fim, a noção de PMFC (*paramusical fields of connotation* ou campos de conotação paramusical) diz respeito aos “fenômenos relacionados a uma peça de música, como letra, enredo, tipos de comportamento ou ação, cultura, grupos de pessoas, etnicidade, linguagem, roupa, dança, estados de espírito, horas do dia ou épocas na história, gestos, posturas corporais, atitudes, sensações de toque, temperatura, movimento, densidade, peso, leveza, espaço, força, fraqueza etc.”¹⁷

O método analítico-musical de Tagg é um processo associativo com três fases principais: (1^a) são identificados os musemas de um objeto musical; (2^a) os musemas são relacionados com musemas semelhantes de outros exemplos musicais; e (3^a) ambos são associados com conotações paramusicais através de analogias táteis, visuais, cinestéticas, de gênero ou estilo, entre outras.¹⁸ Na última etapa do processo são realizadas comutações ou substituições musicais hipotéticas que objetivam confirmar ou refutar os resultados da análise. Busca-se, assim, compreender como a música pode levar a significados de natureza psicológica, gestual, emocional, ideológica e política.¹⁹

Análise musemática do tema de abertura da série televisiva *Kojak*

Em sua análise da música popular Philip Tagg não hesita em apresentar exemplos musicais eruditos, por considerar que “popular” e “erudito” integram o mesmo código musical ocidental tonal, vigente desde aproximadamente o século XVI. As comparações feitas na análise de *Kojak* incluem, principalmente, exemplos com passagens da música de concerto do século

¹⁴ TAGG, Philip *apud* MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 189.

¹⁵ Para maior aprofundamento do seu modelo semiótico de análise musical, ver Philip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música da Unirio*, n. 3, Rio de Janeiro, 1999.

¹⁶ Ver TAGG, Philip. Subjetividade e paisagem sonora, motocicletas e música, artigo publicado neste número de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, no qual o musicólogo inglês explora a relação entre a figura do motoqueiro solitário, a guitarra elétrica no *heavy metal* e certa noção de liberdade das décadas de 1960 e 1970. Ver, também, *idem*, *Buzz, roar, click, crash: shaving, motorbikes and power chords*. Museumatic Edutainment Productions, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/150627115>>.

¹⁷ *Idem*, *Fernando the flute: the film of the book of the music*, *op. cit.*

¹⁸ Como o próprio Tagg esclareceu, ele não realizou testes de recepção com “Fernando” (ao menos não com grupos grandes de respondentes), pois para isso seria necessário criar fitas de teste (*test tapes*) com musemas e blocos de musemas, fazer os testes e entrevistar pessoas de centenas de culturas e subculturas de regiões onde “Fernando” foi executada, o que implicaria uma metodologia gigantesca e exaustiva. Ver *idem*, *Kojak, 50 seconds of TV music*, *op. cit.*, p. 403. Testes de recepção, com aproximadamente 600 respostas, foram efetuados por Philip Tagg e Bob Clarida em *Ten little tunes: towards a musicology of the mass media*. New York: Museumatic Edutainment Productions, 2003. Agradeço às professoras e pesquisadoras Martha Ulhôa e Cláudia Azevedo pelas informações gentilmente transmitidas por e-mail em 9 e 11 jun. 2024.

¹⁹ Ver Philip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa, *op. cit.* p. 81.

XIX e da música dramática²⁰, além de trilhas sonoras de filmes de Hollywood e, em menor grau, do *jazz*, *rock* e *soul*. Tagg recusa veementemente o significado imanente da música, assim como critica modelos de análise baseados apenas na estrutura musical. Citando Charles Rosen, Tagg afirma que “quando a música clássica cruzou a rua, da casa de ópera para a sala de concerto, levou consigo toda uma série de relações entre estrutura musical e emoção já existentes”.²¹ Para Tagg, o discurso em defesa da música autônoma ou absoluta é ideológico e reacionário, pois relacionado à noção de individualismo burguês. O estudo da música popular, pelo contrário, é necessariamente interdisciplinar e não pode ser considerado completo sem “a consideração de aspectos linguísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos, sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de *performance* e atitude de escuta conectado com o evento sonoro sendo estudado”.²²

No vídeo criado por Tagg sobre sua tese de doutorado²³, ele inicialmente segmentou em 7 sequências visuais (sv) o tema da série *Kojak*. Elas estão sincronizadas com o tema musical, acompanhando inícios de compasso e mudanças de frase e período. Na sv1, com fundo negro, uma forma retangular aumenta e centraliza na tela o rosto do detetive Kojak, num grande *zoom*, depois diminui o rosto; a sv2 mostra o rosto de Kojak numa espécie de janela, tendo ao fundo uma ensolarada Manhattan, com seus arranha-céus; na sv3 Kojak aparece falando, no alto da tela, como se estivesse acima do Empire State Building e dos prédios; na sv4, na base da imagem, à noite, Kojak corre, saca sua arma e dispara, com a ilha de Manhattan de novo ao fundo (como se o detetive corresse sobre o mar); a sv5a mostra o rosto de Kojak à esquerda da tela, enquanto, em primeiro plano, se vê a mão desfocada de um interlocutor oculto e, ao fundo, a imagem do rosto do detetive; a sv5b apresenta a mesma imagem do rosto de Kojak, agora com o nome do ator (“Telly Savalas as”) em destaque; na sv6a “Telly Savalas” se torna “Kojak”, em letras douradas e garrafais, encimando cinco colunas com imagens de arranha-céus de Nova York, como se ele os tivesse escalado; na sv6b o nome de *Kojak* é sobreposto à imagem do detetive, de frente e, depois, de perfil; a sv7 exhibe, como uma reminiscência, a mesma imagem do rosto de Kojak da sv1, junto com o efeito de forma retangular que dessa vez se fecha sobre si mesmo, “engolindo” a imagem de Kojak.

Na continuação do mesmo vídeo (*edutainment*), Tagg relaciona cada uma das sequências visuais com a música, mostrando, ao mesmo tempo, a transcrição do tema em partitura, acompanhada pelo áudio do tema tocado no sintetizador pelo próprio Tagg. Ele seleciona no vídeo, como uma pequena amostra do livro, três musemas retirados do acompanhamento musical do tema. O primeiro é o *riff*²⁴ sincopado de contrabaixo, usando notas da escala

²⁰ Referindo-se aos estudos de Hans Eisler, Middleton observa que as técnicas semânticas da música de concerto do século XIX e início do XX foram utilizadas massivamente pela indústria de filmes de Hollywood nas décadas de 1930 e 1940. Ver MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 233 e 234.

²¹ TAGG, Philip *apud* Philip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa, *op. cit.*, p. 84.

²² *Idem*, Analisando a música popular: teoria, método e prática, *op. cit.*, p. 11.

²³ Ver *Idem*, *Kojak PhD Video - parts 1-2*. Musematic Edutainment Productions, s./d. Disponível em <<https://vimeo.com/284211865>>. Acesso em 3 jun. 2024.

²⁴ O *riff* é um padrão rítmico-melódico curto e repetitivo, presente no *blues*, no *rock* e na música afro-americana em geral. Ver MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 29, 48 e 125.

pentatônica menor, semelhante ao que ocorre em músicas *pop* dançantes afro-americanas de Ike e Tina Turner, Aretha Franlin e King Curtis. Tagg associa esse musema às conotações de “energia intensa, ação e agitação desconexa, áreas de atividade dominadas por homens, inquietação, agressividade, atmosfera de uma grande cidade norte-americana e à excitação enérgica e um tanto ameaçadora de sua cultura”.²⁵

O segundo musema é denominado pelo autor de “ostinato do ‘violino’ do Moog”, a saber, um desenho rítmico-melódico em quartos de tempo (semicolcheias), com só um tempo de duração, tocado repetitivamente pelo sintetizador Moog, simulando o timbre do violino. Tagg põe em prática seu conceito de material comparativo inter-objetivo ao destacar a semelhança entre o referido musema e dois trechos orquestrais, também tocados com violinos, festivamente: “Fêtes” (“Nocturne”, 1899), composição orquestral de Claude Debussy, e a abertura do balé “Pétrouchka” (1911), com música orquestral de Igor Stravinsky. Segundo ele, esse musema confere leveza ao tema de *Kojak*, estando, ao mesmo tempo, vinculado a conotações paramusicais como alegria e multidão.²⁶ Uma lista completa de conotações associadas a tal musema inclui “agitação constante, atividade insistente, mas positiva, agradável, vibrante, cintilante e luminosa”.²⁷

O terceiro musema do acompanhamento do tema televisivo de *Kojak* é o acorde dissonante atacado pelos sopros (madeiras), à semelhança do trecho da trilha sonora composta por Bernard Hermann para a famosa cena do assassinato a faca, no chuveiro, no filme *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1961), e do ritual pagão (“A glorificação da escolhida”) de “A sagração da primavera”, com seus compassos irregulares (Igor Stravinsky, 1911). A tríade “*Kojak*-Stravinsky-*Psicose*”, presente nesse terceiro musema, associa, desse modo, aspectos musicais e conotações paramusicais, relacionando os ataques sonoros repentinos, estridentes, perfurantes e secos ao sentido de suspense, ameaça e perigo.²⁸

A harmonia em quartas do tema, por fim, está associada a um ambiente moderno e frio, enquanto a melodia tocada pelas trompas remete às seguintes conotações: a) apelo à ação e atenção, forte movimento propulsor para cima e para fora, viril, enérgico; b) ondulante, oscilante, calmo e confiante; c) fanfarras, força, amplitude, ousadia e confiança, algo individual, marcial, masculino e heroico.²⁹

Os musemas de *Kojak*, somados, relacionam melodia e acompanhamento (ou figura e fundo), conduzindo a conotações complexas, mas identificáveis, graças à análise musical semiótica de que lança mão Philip Tagg. A melodia, com seu sentido de atenção, urgência e chamado para a ação, é ouvi-

²⁵ “Intense energy, action and desultory unrest, male-dominated areas of activity, unquiet, aggressiveness, atmosphere of a large North American city, the energetic and somewhat threatening excitement of its subculture”. MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 234.

²⁶ Ver TAGG, Philip. *Kojak PhD Video - parts 1-2*, *op. cit.*, p. 180. Capítulo 6 disponível em <<https://tagg.org/mmmsp/kojak.html>>. Acesso em 3 jun. 2024.

²⁷ “Constant bustling, activity, agitated and insistent but positive, pleasant, vibrant, shimmering and luminous”. MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 234.

²⁸ Cf. TAGG, Philip. *Music’s meanings*, *op. cit.*, p. 180.

²⁹ “a) call to action and attention, strong individual movement upwards and outwards, virile, energetic; b) undulating, swaying, calm and confident, propelling into; c) fanfare of strength, breadth, boldness and confidence, something individual, martial, male and heroic”. MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 234.



da contra, acima ou em diálogo com o acompanhamento – enérgico, masculino, heroico, agressivo e ameaçador. Música e imagem são combinadas na mesma sintaxe audiovisual para representar o personagem do detetive Kojak e os ambientes das grandes cidades norte-americanas, modernas, urbanas, agitadas e violentas.

Antes de passar para a análise da próxima música, convém mencionar a fase final do método de Tagg, que consiste em fazer substituições ou comutações hipotéticas, visando testar as conclusões da análise musemática. A técnica consiste em substituir um parâmetro ou elemento do objeto analisado (tonalidade, linguagem harmônica, registro, timbre, andamento, estilo ou gênero musical etc.), com o objetivo de demonstrar a importância dos musemas para a formação de sentido. Noutro de seus vídeos de *edutainment*, Tagg utiliza tal técnica com virtuosismo, apresentando cinco versões alteradas que ele mesmo compôs e tocou no sintetizador sobre o tema musical de *Kojak*: “pseudoclássica”, “como um moteto de Palestrina”, “*Kojak* misturado com James Bond e Peter Gunn”, “como um idílio romântico e pastoral *à la* Gheorghe Zamphir” e “*Kojak* como bossa nova básica”. Dessa maneira, Tagg demonstrou a importância dos parâmetros de expressão do acompanhamento (harmonia, *groove*, instrumentação, espacialização aural³⁰ etc.) e dos musemas do tema musical de *Kojak*.³¹

Talvez o melhor exemplo, para nós brasileiros, da técnica de substituições ou comutações musicais hipotéticas seja a versão hilariante do tema de *Kojak* em ritmo de bossa nova, trocando as trompas pelo vibrafone e o contrabaixo pelo violão, com a bateria tocando no aro da caixa, de leve. Ao invés de Nova York, o citado vídeo mostra imagens de praias, montanhas e paisagens ensolaradas no Rio de Janeiro, alternadas com as 7 sequências visuais originais da abertura televisiva da série. O detetive aparece um tanto deslocado, junto a piscinas, garotas e *drinks* tropicais, ao som da bossa nova *lounge*. O exemplo divertido também é sério, confirmando a importância dos musemas da melodia e do acompanhamento de *Kojak* para a criação de sentido. Como Tagg salienta, “analisar a música popular significa levar a ‘diversão’ a sério e é em si um negócio sério e muito divertido”.³²

A canção “Fernando” (1976): letra e contexto político

“Fernando”, um *hit* do grupo sueco Abba, cujos *singles* venderam, na década de 1970, mais de 10 milhões de cópias no mundo inteiro, serviu como outro exemplo notável da aplicação do modelo analítico pioneiro de Philip Tagg.³³ O musicólogo observa que a primeira versão da letra da canção foi em sueco (1975) e que depois se seguiram as versões em inglês (1976) e espanhol (1980), sendo que a letra original era uma típica narrativa amorosa, enquanto em inglês e espanhol a canção ganhou contornos políticos. Seja como for, em

³⁰ “Aural staging”.

³¹ Ver TAGG, Philip. *Kojak commutations*. Musematic Edutainment Productions, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/159773178>>. Acesso em 8 jun. /2024>. Para uma explicação sobre a técnica das substituições hipotéticas, ver *idem*, *Analisando a música popular: teoria, método e prática*, *op. cit.*, p. 28-30.

³² *Idem*, *ibidem*, p. 20 (“Analysing popular music takes the ‘fun’ seriously and is itself both a serious business and a lot of fun”).

³³ Ver *idem*, *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition). *op. cit.*

todos os casos as letras assumem a forma de um monólogo no qual a vocalista tenta estabelecer uma conversação com seu parceiro – Fernando – que nunca responde às suas questões.³⁴ O autor da letra em sueco, bem como de sua versão em inglês, foi Björn Ulvaeus, um dos membros do Abba. Ele disse haver se inspirado, de maneira inteiramente ficcional, nas figuras de dois velhos revolucionários, da época da guerra entre Texas e México (1846-1848) ou da Revolução Mexicana (1910-1920), os quais conversam, à noite, sobre velhas memórias³⁵:

“Fernando”

*Você pode ouvir os tambores, Fernando?
Me lembro, há muito tempo, de outra noite estrelada assim
À luz do fogo, Fernando
Você estava cantarolando para si mesmo
E suavemente dedilhando sua guitarra
Eu podia ouvir os tambores distantes
E sons de clarins vinham de longe
Eles estavam mais perto agora, Fernando
Cada hora, cada minuto parecia durar uma eternidade
Eu estava com tanto medo, Fernando
Nós éramos jovens e cheios de vida
E nenhum de nós estava preparado para morrer
E não tenho vergonha de dizer que o rugido de armas
E canhões quase me fez chorar*

[Refrão]

*Havia algo no ar naquela noite
As estrelas brilhavam, Fernando
Eles estavam brilhando lá para você e para mim
Pela liberdade, Fernando
Embora nunca pensamos que poderíamos perder
Não há arrependimento
Se eu tivesse que fazer o mesmo novamente
Eu faria, meu amigo, Fernando
Se eu tivesse que fazer o mesmo novamente
Eu faria, meu amigo, Fernando*

*Agora estamos velhos e grisalhos, Fernando
Há muitos anos não vejo um rifle em sua mão
Você pode ouvir os tambores, Fernando?
Você ainda se lembra da fatídica noite
Em que cruzamos o Rio Grande?
Eu posso ver em seus olhos, como você estava orgulhoso
De lutar pela liberdade nesta terra.*

[Refrão]

*Eles estavam brilhando lá para você e para mim
Pela liberdade, Fernando*

³⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 229.

³⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 238.

*Embora nunca pensamos que poderíamos perder
 Não há arrependimento
 Se eu tivesse que fazer o mesmo novamente
 Eu faria, meu amigo, Fernando
 Sim, se eu tivesse que fazer o mesmo novamente
 Eu faria, meu amigo, Fernando
 Se eu tivesse que fazer o mesmo novamente
 Eu faria, meu amigo, Fernando.³⁶*

A letra de “Fernando” faz referência a um México imaginário, porém, musicalmente, a canção remete ao Altiplano andino, devido ao uso da flauta indígena folclórica (quena) e do charango, um pequeno instrumento de cordas. Como assinalado por Middleton³⁷, as imagens televisivas que acompanham o tema musical de *Kojak* e a letra da canção “Fernando” auxiliam o analista a identificar campos conotativos claros, pois imagens e palavras são parte da mensagem total. Tagg argumenta que o sentido de “Fernando” deve ser procurado na relação estabelecida pelos ouvintes suecos em meados da década de 1970 com a canção, tanto em termos da música como da letra. Do mesmo modo que musemas da canção remetiam aos Andes, esta região geográfica estava associada, no terreno de conotações paramusicais, à ideologia política de esquerda, numa época em que ditaduras militares oprimiam países como Brasil, Chile e Argentina.³⁸ Tagg discute como, desde a Revolução Cubana (1959), os europeus se acostumaram a relacionar a América Latina e sua música com a revolução. Essa tendência foi reforçada com o lançamento do hit “La guérilla” (Lagrange, 1966), incluindo o charango no acompanhamento musical, do álbum *La flûte indienne* (1966), além, principalmente, da música “El condor pasa”, incluída no LP de Simon and Garfunkel, *Bridge over troubled water* (1970) – que alcançou o topo das listas em mais de 10 países e vendeu 25 milhões de cópias em todo o mundo.³⁹

Acompanhando a trilha sonora do período, os eventos políticos se sucediam: em 1964, golpe militar no Brasil; em 1973, Salvador Allende, presidente eleito do Chile, foi assassinado, dando início à ditadura sangrenta do general Augusto Pinochet; em 1976, foi a vez de a Argentina ser brutalmente golpeada. Ainda no fim de 1973, enquanto imagens chocantes do golpe militar

³⁶ “Can you hear the drums, Fernando?/ I remember, long ago, another starry night like this/ In the firelight, Fernando/ You were humming to yourself/ And softly strumming your guitar/ I could hear the distant drums/ And sounds of bugle calls were coming from afar// They were closer now, Fernando/ Every hour, every minute seemed to last eternally/ I was so afraid, Fernando/ We were young and full of life/ And none of us prepared to die/ And I’m not ashamed to say the roar of guns/ And cannons almost made me cry// (Refrain) There was something in the air that night/ The stars were bright, Fernando/ They were shining there for you and me/ For liberty, Fernando/ Though we never thought that we could lose/ There’s no regret/ If I had to do the same again/ I would, my friend, Fernando/ If I had to do the same again/ I would, my friend, Fernando// Now, we are old and grey, Fernando/ Since many years I haven’t seen a rifle in your hand/ Can you hear the drums, Fernando? / Do you still recall the fateful night that we crossed the Rio Grande? / I can see in your eyes/ How proud you were to fight for freedom in this land// (Refrain) They were shining there for you and me/ For liberty, Fernando/ Though I never thought that we could lose/ There’s no regret/ If I had to do the same again/ I would, my friend, Fernando/ Yes, if I had to do the same again/ I would, my friend, Fernando/ If I had to do the same again/ I would, my friend, Fernando”.

³⁷ Ver MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 234.

³⁸ Ver TAGG, Philip. *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition), *op. cit.*, p. 239.

³⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 241.

chileno eram exibidas na televisão sueca, o embaixador deste país, Harald Edelstam, era expulso do Chile, sendo considerado *persona non grata* pelo regime militar.⁴⁰ Tagg demonstra em seu estudo que a canção “Fernando”, lançada em inglês em 1976, foi influenciada pelo contexto geopolítico e cultural de seu tempo, quando discos de artistas como Violeta Parra, Mercedes Sosa, Victor Jara, Atuharpa Yupanqui e Los Incas eram comercializados com sucesso na Europa, e conjuntos de flautas andinas se apresentavam constantemente em cidades da Suécia, estimulando ainda mais o sentimento de solidariedade da população para com os refugiados políticos e os latino-americanos em geral.

Analizando a canção “Fernando”: musemas e conotações paramusicais

Em seu livro *Fernando the flute*, Philip Tagg analisa 11 musemas extraídos do acompanhamento ou da melodia de “Fernando”, dos quais selecionamos alguns para exemplificar seu método musemático. Os quatro primeiros, encontrados no acompanhamento, consistem em motivos rítmico-melódicos tocados pelas flautas andinas, acordes executados em trêmolo pelos charangos, figuras arpejadas pelo sintetizador ou contrabaixo em *staccato*, além do ritmo em ostinato tocado pela caixa da bateria.⁴¹ Seguindo as etapas de seu método, o musicólogo inglês compara os musemas tocados nas flautas andinas com outros semelhantes, presentes em músicas folclóricas, populares e eruditas (“Granada”, de Isaac Albeniz; “Carmen”, de Georges Bizet; “El condor pasa”, com Simon e Garfunkel e o grupo Los Incas). Tais musemas são associados a conotações como tristeza e melancolia, além de relacionados ao espaço rural, talvez andino e indígena, suficientemente amplo para acomodar o voo de um pássaro grande como um condor.⁴² O som tremulante do charango, por sua vez, é relacionado por Tagg a instrumentos como balalaicas, bouzoukis, címbalos e mandolins, à música popular “étnica” de artistas como Gheorge Zamfir, ou, ainda, às composições de Alexander Borodin (“Nas estepes da Ásia Central”, 1880), Aaron Copland (“Na pradaria”, “Billy the Kid Suite”, 1941) e Anton Bruckner (abertura de “In der Wald”, “Sinfonia n. 4”, 1881). Estes e outros exemplos musicais estão conotativamente associados, segundo Tagg, a grandes espaços vazios, com presença de elementos étnicos ou exóticos, distantes cronológica, geográfica e culturalmente dos ouvintes europeus.⁴³

As figuras arpejadas pelo sintetizador, em *staccato* (soando como harpa, flauta ou violino em *pizzicato*), por sua vez, são inicialmente relacionadas por Tagg ao motivo do “Requiem” de Gabriel Fauré (1888), tocado pela harpa e pelo órgão, acompanhando a letra: “Os anjos te levarão ao paraíso”.⁴⁴ O mesmo musema é comparado ao final do “Ein Deutsches Requiem” (1869), de Johannes Brahms, no qual arpejos ascendentes de harpa acompanham a chegada da alma ao paraíso, enquanto o coro canta: “Bem-aventurados os mortos,

⁴⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 255 e 256.

⁴¹ Ver *idem, ibidem* p. 77-128.

⁴² Cf. *idem, ibidem*, p. 80 e 81.

⁴³ Ver *idem, ibidem*, p. 82-86.

⁴⁴ “In paradisum deducant te angeli”.

que desde agora, morrem no Senhor”.⁴⁵ Aprofundando ainda mais sua análise, Tagg identifica que o encadeamento harmônico desse musema está presente em várias canções *pop* de amor adolescente, lançadas nos EUA no final da década de 1950 e início de 1960, cujas letras constantemente fazem referência quase religiosa a “anjos”, “preces”, “devoção” e “amor verdadeiro”.⁴⁶

Além do encadeamento harmônico, essas canções *pop* partilham com o musema de “Fernando” o mesmo tipo de articulação sonora, ao serem tocadas por guitarras elétricas (com um leve abafamento de cada nota), pelo piano em *staccato* ou pelas cordas em *pizzicato*. Por essa via, as conotações paramusicais desse musema são associadas a um campo semântico envolvendo não apenas o paradisíaco, o devocional, o religioso e o transcendental, como também o amor jovem idealizado, angelical e inocente. Não por acaso, esse musema acompanha trechos da letra de “Fernando” que evocam reminiscências (“Me lembro, há muito tempo”, “Você se lembra?”), afora experiências marcantes vividas por dois sujeitos (“Nós éramos jovens e nenhum de nós estava preparado para morrer”).⁴⁷

O último musema do acompanhamento, analisado por Tagg, é um desenho rítmico tocado em *ostinato* na caixa da bateria, com dois compassos de duração, mixado com volume relativamente fraco, simulando os tambores distantes referidos no verso inicial da canção (“Você pode ouvir os tambores, Fernando?”). Como assinalado pelo autor, esse musema é semelhante ao ritmo executado repetidamente pela caixa durante o “Bolero” (1928), de Maurice Ravel, apesar de o compasso do “Bolero” ser 3/4 e o da canção “Fernando”, 4/4. A nota do programa da estreia do “Bolero” de Ravel evidencia sua conotação de hispanidade (*Spanishness*): “Dentro de uma taberna na Espanha, as pessoas dançam sob a lamparina pendurada no teto [...] [A dançarina] salta sobre a longa mesa [...] [Seus] passos tornam-se mais e mais animados”.⁴⁸ Tagg menciona, igualmente, outras músicas com musemas semelhantes ao referido musema da canção “Fernando”, como a abertura orquestral “Marte, aquele que traz a guerra”, da suíte “Os planetas” (1922), de Gustav Holst, com seu insistente ritmo militar tocado pelos tímpanos e pelas cordas (*col legno*), numa marcha assimétrica em compasso 5/4. Outro exemplo é a Marcha Imperial composta por John Williams para a trilha sonora do filme *Star wars* (George Lucas, 1977), associada ao personagem maléfico de Darth Vader, trajado com sua armadura metálica negra.⁴⁹ Este musema aparece associado a conotações paramusicais de “hispanidade”, “militarismo”, “algo dramático e assustador”, “fatídico e inexorável”. Todas estas conotações estão presentes na letra de “Fernando”: hispanidade (“Fernando”, “Rio Grande”), militarismo (“armas e

⁴⁵ “Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an” (Apocalipse de João 14:13). Ver TAGG, Philip. *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition), *op. cit.*, p. 93.

⁴⁶ Para o vídeo com nada menos que 52 exemplos de canções *pop* com o mesmo encadeamento harmônico do musema de “Fernando”, ver TAGG, Philip. *The milksap montage: part of the analysis of museme 3*, in *Fernando the Flute. Intergalactic communism in association with Musematic Edutainment Productions*, s./d. Disponível em <<https://vimeo.com/150629588>>. Acesso em 8 jun. 2024.

⁴⁷ Ver *idem*, *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition). *op. cit.*, p. 99-103.

⁴⁸ “Inside a tavern in Spain, people dance beneath the brass lamp hung from the ceiling [...] [The female dancer] leaps’ on to the long table [...] [H]er steps become more and more animated”. *Apud idem, ibidem*, p. 109.

⁴⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 110-117.



canhões”, “rifles”, “luta por liberdade”), algo assustador (“tanto medo”, “me fez chorar”) e inevitável (“eternidade”, “preparado para morrer”, “nunca pensamos que poderíamos perder”, “fatídica noite”).⁵⁰

Entre os musemas melódicos de “Fernando”, destacamos inicialmente aquele referente às apojeturas do tema. Segundo a definição-padrão, apojeturas são ornamentos ou notas melódicas que não pertencem ao acorde de acompanhamento e que se situam em tempo forte ou parte forte de tempo, “resolvendo” em nota de acorde, passando, assim, da dissonância para a consonância. As apojeturas descendentes de “Fernando” estão dispostas em pares de notas consecutivas, geralmente com a mesma duração (colcheia) e, por vezes, são articuladas em terças paralelas, seja nos vocais ou nas flautas andinas. Tagg assinala como nem sempre, em “Fernando”, as apojeturas correspondem à definição tradicional dos livros de harmonia, ao passarem não da dissonância para a consonância, mas ao contrário. Isso sucede, de acordo com a sua explicação, em algumas composições de J. S. Bach, na música *country*, em baladas *pop* em andamento lento ou moderado, além de canções do norte continental da Europa e da própria banda Abba.⁵¹

Tagg observa que as apojeturas têm em comum o efeito de suavização momentânea de um desconforto emocional, podendo ser compreendidas como um anafone cinético⁵² relacionado a gestos sutis, associados conotativamente a graça, bondade e gentileza, como “uma simples carícia ou uma amigável mão no ombro. Não são gestos efusivos que envolvem todo o corpo, nem mesmo braços ou pernas, sendo muito mais provável que sejam pequenos gestos suaves (*legato*) da mão, compatíveis com a duração e a articulação do tipo de apojetura em discussão”.⁵³

O musicólogo argumenta que a linha vocal de “Fernando” foi mixada em estúdio a fim de simular a impressão de a cantora estar em frente ao ouvinte; a boca da primeira próxima ao ouvido do segundo, criando, conseqüentemente, uma sensação de confidencialidade entre ambos. Nesse “palco aural” a cantora é posicionada no centro e na frente, enquanto os charangos e quenas aparecem à esquerda e à direita do ouvinte, no fundo. Essa disposição sonoro-espacial contribui para que a linha melódica do canto, com suas constantes apojeturas, reforce a conotação de “suavização de desconforto emocional”, estando relacionada, ainda, a algo “refinado” e a sentimentos grandes e profundos.⁵⁴

Outro musema vocal da canção “Fernando” é por ele denominado “repetição propulsiva”, como uma figura reiterativa em crescendo, que aumenta a expectativa pela quebra de sua repetição. Esse musema é tocado e cantado homofonicamente por todos os intérpretes, a primeira vez na passagem do verso para o refrão, como um ponto de encontro musical – “todos juntos agora!”⁵⁵ Consiste em seis colcheias (ocupando três tempos do compasso

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 118.

⁵¹ Ver *idem, ibidem*, p. 131, 132 e 140-145.

⁵² Para uma definição de anafone e sua tipologia, ver o artigo de Philip Tagg publicado neste número de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*.

⁵³ *Idem, ibidem, Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit (4th edition), op. cit.*, p. 136.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 165.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 175.

4/4) executadas em escala ascendente pelas flautas, como uma figura descendente pela voz masculina de apoio e, mais notavelmente, como notas repetidas pela cantora principal, direcionando a atenção para o musema seguinte.

O próximo musema é um trítono descendente entre duas notas acentuadas (ré – sol#), cantado pela voz feminina principal e pela voz masculina de apoio, sendo escutado seis vezes em cada refrão e preenchendo mais da metade da duração total da canção. Ele é repetido 22 vezes, como o segmento mais longo e importante do refrão de “Fernando”. Diferentemente dos outros exemplos, esse musema é pouquíssimo encontrado em outras músicas. Tagg admite que, ao lutar para encontrar musemas semelhantes, ele acabou incluindo alguns exemplos espúrios e irrelevantes para a análise, como o *intermezzo* do “Concerto para orquestra” (1944), de Bela Bartók. Apesar de o trítono estar fortemente presente na melodia desta música, outros parâmetros, como o compasso (2/4 + 5/8), o modo escalar (lídio com sétima abaixada⁵⁶) e a harmonia quartal nada têm a ver com a canção “Fernando”, nem com os idiomas tonais e rítmicos habituais de seus ouvintes. O *intermezzo* do concerto de Bartók é mencionado por Tagg como uma advertência, prevenindo os musicólogos sobre como pode ser errôneo focar em apenas um ou dois dos vários parâmetros de um musema analisado, ignorando todos os outros.⁵⁷

Entre os exemplos referidos por Tagg, nos quais o trítono aparece comumente disfarçado entre as notas da melodia, no final de períodos com cadência harmônica V-I, ou no início das frases⁵⁸, somente a famosa canção “Quizás” (Oswaldo Farreés, 1947) apresenta semelhanças estruturais inequívocas com o musema de “Fernando”. Como frisa o autor, os musemas das duas composições compartilham várias características, como o mesmo ritmo melódico, sua posição no começo de um novo período, sua predominância na frase completa, sua repetição, sua posição após a repetição propulsiva na tônica e sua continuação. Até mesmo a rima da letra de “Quizás” (“pensando”, “hasta quando?”) ocorre em “Fernando”:

[Verso]

*Sempre que te pregunto que cuando, como e donde,
tu siempre me respondes “quizás, quizás, quizás”.
Ya se pasan los dias y yo, desesperado,
y tu, tu contestando “quizás, quizás, quizás”.*

[Refrão]

*Estas perdiendo el tiempo, pensando, pensando
Por lo que más tú quieras. ¿Hasta cuando, hasta cuando?*⁵⁹

Na realidade, como Tagg comenta com ironia, os musemas de “Fernando” e “Quizás” são tão semelhantes que os ouvintes poderiam ser desculpados por suspeitarem de plágio do Abba:

⁵⁶ Modo escalar também conhecido como escala acústica, cigana ou, ainda, mixolídio com 11ª aumentada, muito comum na música folclórica nordestina. Sobre modos e escalas sintéticas, ver PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1961, p. 29-63.

⁵⁷ Ver TAGG, Philip. *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit* (4th edition), *op. cit.*, p. 177.

⁵⁸ Ver *idem, ibidem*, 178-188.

⁵⁹ *Apud idem, ibidem*, p. 189 e 190.

*Apesar de eu achar isso altamente improvável, é interessante notar a popularidade de “Quizás” não apenas no mundo hispanófono, mas também nas pizzarias e trattorias de algumas cidades europeias. “Quizás” seria, ao menos na Suécia dos anos 1970, muito provavelmente compreendida como vinda de climas do Sul, não apenas devido a sua letra em espanhol, mas também por causa dos elementos musicais hispânicos.*⁶⁰

A amostragem, embora quantitativamente baixa, de musemas com trítomos melódicos descendentes no início das frases possibilitou que Tagg associasse o campo semântico paramusical desse musema de “Fernando” às conotações de desejo intenso ou anseio por algo ou alguém.

Resumidamente, os musemas da melodia e do acompanhamento da canção estão inicialmente relacionados às conotações de tristeza e melancolia. O paradisíaco, devocional, religioso e transcendental aparece vinculado ao amor jovem idealizado, angelical e inocente. Musemas do acompanhamento (como o charrango, as flautas andinas e a caixa de guerra) remetem a noções de hispanidade e militarismo, além de algo dramático, assustador, fatídico e inexorável. A melodia, com suas apojeturas constantes, suaviza o desconforto emocional, invoca sentimentos grandes e profundos e se relaciona ao desejo por algo ou alguém; ao anseio intenso por uma experiência emocional, espiritual e/ou política.

Desbravando caminhos

Enfim, neste artigo contemplamos a contribuição notável de Philip Tagg para os estudos sobre música popular, especialmente no que diz respeito à aplicação prático-teórica de seu método musemático, tendo como exemplos os estudos seminais do autor sobre o tema musical da série televisiva *Kojak* e a canção “Fernando”, do grupo Abba. Apresentamos os conceitos fundamentais do método de Tagg, a saber, objeto analisado, material comparativo inter-objetivo e campos de conotação paramusical, bem como as suas etapas principais. Estas incluem a identificação dos musemas da música analisada, a relação com musemas semelhantes de outras músicas, sua associação com conotações paramusicais e a testificação dos resultados da análise, por meio de substituições ou comutações musicais hipotéticas.

Constatou-se que a base das estruturas sintáticas da música reside em processos metamusicais, sendo a relação entre objeto analisado e material comparativo inter-objetivo comparável àquela verificada entre melodia e acompanhamento (ou figura e fundo). Como Middleton observou com acuidade, abordagens como a de Philip Tagg “podem eventualmente não apenas revelar uma estrutura universal subjacente aos diferentes tipos de estrutura e sentido musical, mas também providenciar as armas para a etnomusicologia e os estudos da música popular destronarem a musicologia tradicional do centro do palco analítico”.⁶¹

⁶⁰ “While I think that’s highly unlikely, it is interesting to note the popularity of *Quizás* not only in the Hispanophone world but also in the pizzerias and trattorias of some European cities. *Quizás* would, at least in 1970s Sweden, most likely be understood as hailing from southern climes, not only thanks to its Spanish lyrics, but also because of the Hispanic musical elements it contains”. *Idem, ibidem*, p. 190.

⁶¹ “That work is going on which may eventually not only reveal a universal framework underlying the different types of musical structure and sense, but also provide both ethnomusicology and popular music

Tagg foi não apenas um pioneiro nos estudos sobre música popular, como apontou caminhos a serem percorridos pelos musicólogos do presente:

Se não dermos os passos para teorizar e codificar as práticas cotidianas da música feita e usada pela maioria dos povos deste planeta contribuiremos para o desempoderamento contínuo dessa maioria. Creio que deveríamos, pelo contrário, levar a cultura popular, incluindo a música, suficientemente a sério para que a capacidade de teorizar e explicar a música em termos racionais não continue sendo domínio privado de uma minoria privilegiada. Se não dermos esses passos, construiremos o equivalente musicológico de um muro [separando ricos e pobres].⁶²

As análises brilhantes de Philip Tagg, seus artigos e livros, além dos vídeos de *music edutainment* e a sua atuação à frente da IASPM, exemplificam a postura democrática, antielitista e o seu anseio de criar uma musicologia popular capaz de ultrapassar o muro que, ainda hoje, separa a academia do grande público, incluindo os “não musos”.

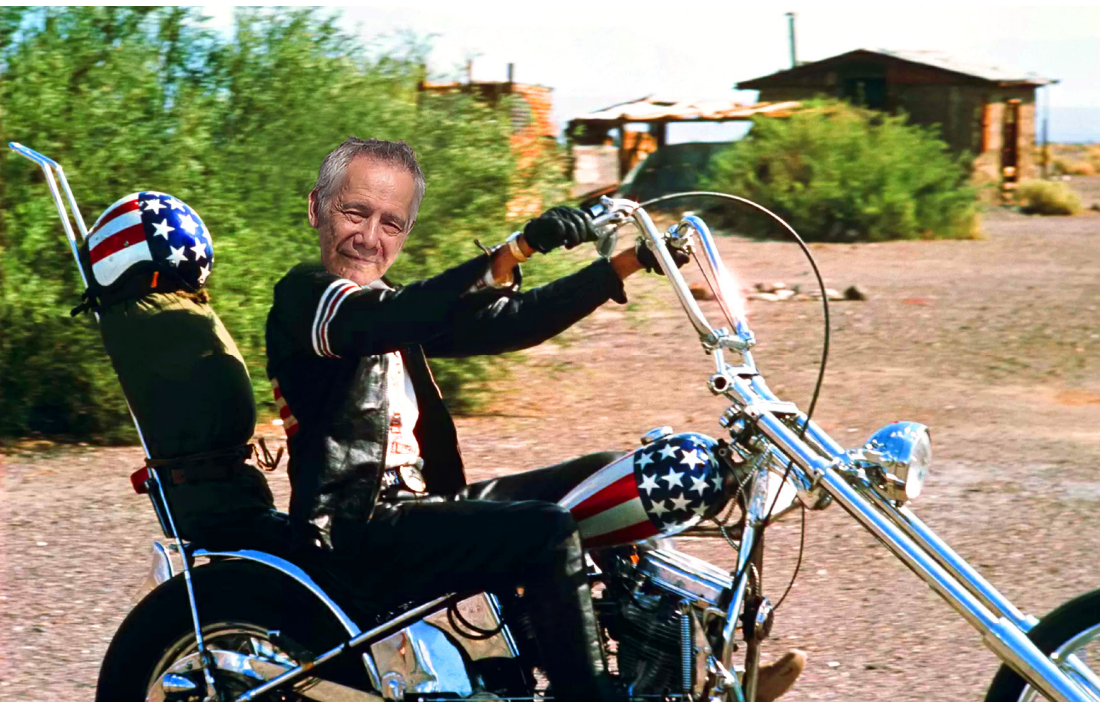
Esperamos que este artigo possa contribuir para o desenvolvimento de interseções e possíveis aplicações prático-teóricas do método musemático de Philip Tagg na música brasileira popular, tendo como objetos de análise trilhas sonoras de cinema e TV, *jingles* publicitários e políticos, *videoclips* no YouTube, Instagram e outras plataformas, músicas compostas para teatro e dança, cortejos folclóricos, religiosos e de carnaval, paisagens sonoras urbanas, entre outras possibilidades.

Artigo recebido em 12 de junho de 2024. Aprovado em 29 de junho de 2024.

studies with the weapons that will dethrone traditional musicology from the center of the analytical stage”. MIDDLETON, Richard, *op. cit.*, p. 191 e 192.

⁶² O final da frase “se não dermos estes passos, construiremos o equivalente musicológico desse muro...” é concluído com a imagem de um muro separando uma favela ou conjunto habitacional popular e prédios de luxo, com piscina e quadra de esportes. Ver TAGG, Philip. *Dominants and dominance*, *op. cit.*

Subjetividade e paisagem sonora, *motocicletas e música*



Eduardo Warpechowski
sobre cena do filme *Sem
destino*, de Dennis Hopper,
de 1969 (detalhe).

Philip Tagg

Lecionou em várias universidades, entre as quais a Leeds Beckett University e a University of Salford/United Kingdom. Autor, entre outros livros, de *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. New York-Huddersfield: Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

Subjetividade e paisagem sonora, motocicletas e música*

Subjectivity and soundscape, motor-bikes and music

Philip Tagg

Tradução: *Vinícius de Oliveira Prusch***

Revisão técnica da tradução: *Luiz Costa-Lima Neto****
e *Adalberto Paranhos*****

RESUMO*****

O artigo analisa o jogo entre primeiro plano e plano de fundo no *heavy metal*. Começa com uma analogia relativa aos bebês, segue com a retomada do conceito de anafones sonoros e da ideia de figura-fundo como melodia-acompanhamento e, por fim, chega ao gênero em estudo. O que está em jogo é a relação entre cultura e subjetividade, como ela se expressa através do som, mais especificamente quanto ao tipo de arquétipo que passou a ser comum no pós-guerra entre jovens pobres do sexo masculino: o motoqueiro solitário. O argumento sustentado aqui é o de que existe uma relação entre a posição desse motoqueiro e a posição da guitarra no metal. Um contexto histórico que propiciava a esses jovens comprar motos por um preço acessível também favoreceu a criação de uma música análoga, por meio da qual esses jovens se apropriavam do barulho urbano que geralmente os dominava.

PALAVRAS-CHAVE: *heavy metal; guitarra; motocicleta.*

ABSTRACT

The article analyzes the relation between foreground and background in heavy metal. First, it uses an analogy regarding babies, then it explains the concept of sonic anaphones and the idea of figure-ground as melody-accompaniment and finally it reaches the music genre in question. What is at play is the relationship between culture and subjectivity in the way it is expressed through sound, more specifically in relation to an archetype which became common in the post-war era between poor young man: the lonely motorcyclist. I argue that there is a relationship between this motorcyclist's position and the position of the guitar in heavy metal. The same context which made it possible that these young man bought motorcycles for a fair price also made it possible that they created an analogous musical culture, through which these young men appropriated the urban sound that usually dominated them.

KEYWORDS: *heavy metal; guitar; motorcycle.*

* Tradução (gentilmente autorizada pelo autor) de texto inédito em português de TAGG, Philip. *Subjectivity and soundscape, motor-bikes and music*. In: JÄRVILUOMA, Helmi (ed.). *Soundscape: essays on vroom and moo*. Tampere: Department of Folk Tradition, 1994, p. 48-66.

** Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). pruschvinicius0@gmail.com

*** Doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professor do curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Arteterapia da Clínica Pomar (Faculdade Vicentina-RJ). Autor, entre outros livros, de *Música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1813-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018. costalimaneto.luiz@gmail.com

**** 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

***** Este resumo, o abstract, as palavras-chaves e as keywords foram escritos/destacados pelo tradutor.

A paisagem sonora do bebê

Quatro meses antes de nascer, a maior parte dos humanos começa a ouvir. No momento em que chegamos ao mundo e muito antes de sermos capazes de focar nossos olhos em objetos a distâncias diferentes de nós mesmos, nossas faculdades auditivas já estão bem desenvolvidas. A maior parte dos pequenos humanos logo aprende a distinguir sons agradáveis de sons desagradáveis, e a maior parte dos pais perceberá que o humaninho em sua casa age como um radar hipersensível de sentimentos e humores em seu entorno. Sabemos que não adianta dizer ao bebê com uma voz irritada que “papai não está bravo”, porque o pequeno humano enxerga através da farsa e começa a berrar.

Mas a audição não é a primeira coisa que a maior parte dos pais nota a respeito da relação entre o som e a sua própria adição à espécie humana. É mais provável que eles registrem a capacidade do pequeno terrorista sonoro de gritar, berrar, chorar e dominar a paisagem sonora da casa no seu todo. Bebês são dotados de talentos de vocalização não verbal de forma totalmente desproporcional a outros aspectos do seu tamanho, peso e volume: eles parecem ter capacidade pulmonar excessiva e cordas vocais de aço, aptas a produzir sons de altos decibéis e transientes, timbres estridentes e fraseados de tamanho irregular, tudo veiculando mensagens como “troque minhas fraldas” e “me dê o peito ou a mamadeira para consumo imediato”. Talvez esses humaninhos tenham que gritar tanto menos porque não conseguem falar e mais porque precisam romper qualquer que seja o estado de torpor adulto em que estejamos, seja assistindo TV, conversando, lendo, ou, o pior de tudo, dormindo. Os bebês parecem saber com antecedência que timbres agudos e de volume elevado se propagam extremamente bem, cortando, através de qualquer ambiente sonoro de burburinhos e murmúrios que possam existir no mundo adulto, seja a conversa fiada, a televisão ligada ao fundo, geladeiras, ventiladores etc. Além disso, ritmos e entonações irregulares por definição evitam o tipo de repetição que gradualmente se transforma em som ambiente, de fundo: o grito de um bebê está sempre no primeiro plano, urgente, de periodicidade variável e claramente constituído para impossibilitar qualquer outra coisa que a mãe, o pai, a irmã ou o irmão mais velhos estejam fazendo. Esse incômodo sonoro foi projetado para provocar uma resposta imediata. Desejos e necessidades devem ser supridos *agora*, não podem esperar.

“Agora” é a palavra-chave nesse contexto. Comunicados sonoros formados por pequenas repetições de duração irregular também são declarações de urgência, como tão bem sabemos por conta das anafonias dos *jingles* de noticiários – o importante, o instantâneo, o novo, a mais nova atualização. Os bebês parecem carecer de uma consciência do passado ou de uma noção de futuro: tudo é presente. A ausência, para eles, da perspectiva temporal em relação ao eu que os adultos possuem está, é claro, relacionada à ausência de uma noção de espaço social. Isso, por sua vez, está relacionado ao egocentrismo do bebê, essencial à sua sobrevivência, e à onipotência que o pobrezinho será forçado a abandonar para vencer o processo de amadurecimento e se tornar um adulto.

Som, subjetividade e socialização

Na perspectiva apresentada até aqui, está claro que sons não verbais são essenciais para nós humanos. Nós os monitoramos constantemente desde o útero até o momento em que a morte ou a surdez nos isola de sua influência. Usamos a vocalização não verbal para comunicar todo tipo de mensagem do momento em que nascemos até a hora em que morremos ou perdemos o domínio de nossas capacidades mentais. Combinados ao tato, os sons não verbais estão entre as principais fontes de comunicação e contato com ambientes sociais e naturais nos estágios mais formativos do desenvolvimento humano. São vitais aos nossos processos de aprendizagem sensorio-motores, simbólicos no estágio de desenvolvimento pré-verbal e centrais à formação da personalidade de qualquer indivíduo. Além disso, todos nós experienciamos o processo através do qual aprendemos gradualmente que não somos o centro constante de atenção dos outros e que não podemos ser objeto constante de consolação ou pacificação imediata: temos de nos acostumar a ser apenas um sujeito humano e um objeto social entre muitos outros sujeitos humanos. Temos que nos tornar parte de qualquer que seja a cultura a que pertencemos e não podemos ambicionar retornar ao estado no qual éramos o dominante sonoro ou a figura de primeiro plano mais do que poderíamos desejar retomar o paraíso perdido, imaginário ou real, dentro ou fora do útero.

Diferentes culturas e subculturas estabelecem e desenvolvem padrões e normas diversos para a forma que o processo graças ao qual se passa de bebê para criança e enfim adulto deve tomar. O objetivo último — ser um homem ou uma mulher adultos ideais — depende do que quer que a sociedade em questão, através de suas bases materiais e heranças culturais, percebe como desejável, útil e positivo. Considerando que todos fomos bebês um dia, que, como sugiro aqui, o poder que o bebê possui sobre o ambiente sonoro doméstico é uma necessidade biológica nos estágios iniciais de desenvolvimento de todo ser humano e que esse estado de dominância sonora precisa ser abandonado para que o indivíduo sobreviva, então ganharíamos *insights* importantes no funcionamento de qualquer cultura ao estudar seus padrões de socialização diretamente relacionados a sons não verbais. Considerando que uma das principais funções da música é veicular imagens de comportamento afetivo relevantes, estados e processos na forma de sons não verbais, é analisando isso que se estuda a música de uma sociedade. Em nossa cultura o problema é que se estuda música ou como um conjunto de habilidades motoras ou como um sistema de estruturas sociais a-histórico, quase matemático, idealizado e imaginário. Nenhuma dessas abordagens consegue nos dizer muito sobre como a música participa de formas variadas da socialização de pessoas diversas, de contextos e culturas diferentes. Novos modelos e abordagens que combinam métodos antropológicos e semióticos com formas mais tradicionais de análise estrutural são necessários para libertar a música e os humanos que fazem uso dela das prisões conceituais da estética “autônoma” e da padronização da escola Fame.¹ O que eu quero sugerir aqui é que a música desempenha um papel fundamental em nossa socialização como sujeitos em qualquer

¹ No original: “Fame school broilerism” (N. T.).

que seja a cultura a que pertencemos, e que a relação que temos como sujeitos com nosso ambiente sonoro, que se transforma através do tempo (do indivíduo egocêntrico que o domina àquele acostumado acostumado à interação cooperativa), pode ser traçada no modo em que o jogo entre primeiro plano e plano de fundo é veiculado em diferentes culturas. Afinal, carregamos uma pequena e vulnerável, mas onipotente versão de nós mesmos em nosso interior até o momento de nossa morte, e, gostando disso ou não, cada um de nós tem de encontrar formas de conter, treinar e socializar esse idiotinha no decorrer de nossas vidas. Como sons não verbais são tão importantes para a construção de nossa personalidade emocional, a música, talvez mais que qualquer outro sistema simbólico, é provavelmente o lugar onde podemos melhor analisar a forma como diferentes culturas e subculturas, em diferentes momentos de seu desenvolvimento, contêm, treinam e sistematizam nossa subjetividade.

Assim, no que se segue eu gostaria de apresentar e ilustrar dois conjuntos de ideias que podem nos ajudar a compreender a relação entre subjetividade, ambiente sonoro, música e sociedade. O primeiro deles – uma tipologia de sinais musicais – vem de uma pesquisa empírica recente sobre imagens musicais; o segundo – noções de figura e fundo musicais –, retirei e desenvolvi dos conceitos apresentados independentemente por Maróthy² e Goldschmidt.³

Anafones sonoros

Tabela 1: síntese da tipologia de sinais

Anafone	Anafone sonoro	Similaridade percebida com um som paramusical
	Anafone cinético	Similaridade percebida com um movimento paramusical
	Anafone tátil	Similaridade percebida com uma sensação de toque paramusical
Sinédoque de gênero		Referência <i>pars pro toto</i> a um estilo musical “estrangeiro”, em via de completar o contexto cultural daquele estilo
Marcador episódico		Processo curto e unidirecional enfatizando a ordem ou a importância relativa de eventos musicais
Indicador de estilo		Aspectos constantes de estruturação musical para o estilo em questão

Sinais musicais, no contexto do que Middleton⁴ chama de “significação secundária”, podem ser divididos em quatro categorias principais, como demonstra a tabela: 1. anafones, 2. sinédoques de gênero, 3. marcadores episódicos e 4. indicadores de estilo. O anafone, explicado abaixo, é o único tipo de

² Ver MARÓTHY, János. *Music and the bourgeois, music and the proletarian*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.

³ Ver GOLDSCHMIDT, Harry. Palestra proferida na conferência Beethoven, Berlin, 1970.

⁴ Ver MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

sinal de relevância direta para este artigo, sendo leitoras e leitores encorajados a acessar uma discussão dos outros tipos em outro trabalho.⁵

Resumindo, a palavra “anafone” é análoga à palavra “analogia”, a última significando outra forma de dizer ou escrever algo que já existe em forma falada ou escrita, enquanto “anafone” significa outra forma de expressar sonoramente algo que já existe como um som, um movimento ou um toque perceptível. Anafones são, em outras palavras, estruturas musemáticas⁶ análogas a eventos e experiências que não são necessariamente musicais. Somente uma das subcategorias – o anafone sonoro – nos interessa aqui.

Anafones sonoros derivam de sons que, em si mesmos, não são entendidos ou criados como parte de uma forma musical. Antes de se tornarem anafones e, conseqüentemente, símbolos musicais, os sons em questão precisam passar por filtros tecnológicos e culturais. Técnicas de sampleagem, por exemplo, possibilitam que virtualmente qualquer som seja reproduzido ou inserido em sua forma original em uma forma musical, enquanto bandas de *rock* e *swing jazz* ou orquestras sinfônicas, sem falar nos quartetos de cordas, precisam, obviamente, utilizar a estilização em um grau muito mais elevado na incorporação de sons à forma musical. Assim, como aponta Rösing, sons de riachos e barulhos de trovões têm muito pouco em comum com os riachos musicados em “Die schöne müllerin” ou com a tempestade na “Sinfonia pastoral”, de Beethoven⁷, quando analisados nos termos “objetivos” dos sonogramas. De modo similar, a mesma chuva “real” não soa de maneira idêntica nas músicas de Vangelis e Richard Strauss porque Vangelis⁸ pôde usar um *loop* de sons de chuva gravado em fita e inserido em uma montagem multicanais, enquanto Strauss⁹ teve de se virar com semicolcheias no violino. Esses exemplos ilustram diferentes graus de estilização sonora determinados por fatores tecnológicos.

Entretanto, anafones sonoros também passam por um filtro cultural por meio do qual estilizam o som extramusical nos moldes composicionais da cultura musical na qual ele é inserido. Por exemplo, não temos qualquer garantia de que o povo Masai reconheceria os sons do bombardeiro B-52 sobrevoando o Vietnã na versão de “The stars and stripes forever” no disco *Rainbow bridge*, de Jimi Hendrix¹⁰, em um grau maior do que nós reconheceríamos o grito das hienas na música dos Masai. Isso não se deve somente ao fato de os Masai talvez nunca tenham ouvido um B-52 e nós talvez nunca tenhamos ouvido uma hiena, tampouco somente porque nenhum de nós conhece as normas de estilização sonora da música do outro, mas também porque nós temos tão pouca noção do que as hienas realmente significam para os Masai quanto

⁵ Ver TAGG, Philip. *Towards a sign typology of music: secondo convegno europeo di analisi musicale*. Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, 1992.

⁶ “Estrutura musemática”, isto é, um musema, uma série musemática (composto sintagmático de musemas) ou uma pilha musemática (composto paradigmático de musemas). Esses termos são explicados em TAGG, Philip. *Kojak: 50 seconds of television music: towards the analysis of affect in popular music*. Göteborg: Skrifter från Göteborgs Universitet, Musikvetenskapliga Institution, 2, 1979; *idem*, *Analysing popular music. Popular Music*, n. 2, Cambridge, 1982, e *idem*, *Musicology and the semiotics of popular music. Semiotica*, v. 66, n. 1/3. Amsterdam, 1987.

⁷ Ouvir “Sinfonia n. 6” (Ludwig van Beethoven).

⁸ Ouvir *Soil festivities* (Vangelis).

⁹ Ouvir “Alpensymphonie” (Richard Eine Strauss).

¹⁰ Ouvir *Rainbow bridge* (Jimi Hendrix).

eles talvez tenham do que o B-52 significa para nós estadunidenses, sem falar no que eles significam para os vietnamitas. Todavia, ainda que meus estudantes de música não consigam ouvir os truques de Laban em uma interpretação de cravo correta de “Casamento de Jacó”, de Kuhnau¹¹, eles identificam muito bem tempestades em Beethoven, Berlioz e Strauss, razoavelmente bem riachos em Schubert¹², e, com alguma competência, ondas do mar de Hollywood e na mosca no que diz respeito a sons de moto em guitarras distorcidas no *rock*.

Figura/fundo = melodia/acompanhamento

O segundo conjunto de ideias que eu descobri ser útil na busca de entender a expressão musical de uma paisagem sonora é aquele que se desenvolveu a partir de uma noção de figura e fundo musicais. Desde ao menos 1600, o paradigma composicional básico da maior parte da música europeia e norte-americana tem sido o dualismo melodia-acompanhamento. É o que Haydn e AC/DC têm em comum, por assim dizer. De forma alguma trata-se de um fenômeno universal. A maior parte da música tradicional do oeste africano, por exemplo, baseia-se no princípio completamente diferente da polirritmia (“só acompanhamento sem melodia” para ouvidos eurocêntricos?), enquanto a música árabe é heterofônica (“só melodia sem acompanhamento?”).

A “melodia” tem sido definida como “uma sucessão de sons musicais, contrastando com a harmonia, ou seja, sons musicais soando ao mesmo tempo. Assim, melodia e harmonia representam os “elementos horizontal e vertical da textura musical”¹³; ou “uma sucessão de sons caracterizados por sua total ou parcial aparência como uma Gestalt musical, uma estrutura integral (possivelmente destacando-se como uma figura sobre um acompanhamento de fundo). Ele se destaca com tal clareza a ponto de ser reconhecível e reproduzível”¹⁴.

Os termos decisivos aqui são “Gestalt” (figura), “destacando-se sobre”, “reconhecível” e “reproduzível”. Já que muitas pessoas não tocam nenhum instrumento musical, a forma mais comum de reproduzir melodias é cantá-las.¹⁵ Talvez seja por isso que melodias não são apenas pequenas figuras que se destacam e são reconhecíveis como *riffs* (ostinatos) ou enfeites, mas sim o mais consistentemente identificável e cantável conjunto de notas: notas em um tom cantável contendo intervalos cantáveis dentro de uma extensão cantável. A melodia também tende a ser cantável em termos de tamanho dos fraseados (fôlego) e andamento de superfície (sem um número muito grande de notas rápidas e sem somente uma ou duas notas longas).

“Acompanhamento”, por outro lado, é geralmente caracterizado como sendo “subordinado” a alguma outra parte da textura musical e é definido pelo *Harvard of Music* como “o plano de fundo musical fornecido por uma parte menos importante para outra mais importante”, enquanto Bengtsson¹⁶

¹¹ Ouvir “Il maritaggio di Giacomo, suonata terza” (Johann Kuhnau).

¹² Ouvir “Die schöne müllerin” (Franz Schubert).

¹³ APEL, Willi (ed). *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

¹⁴ BENGTTSSON, Ingmar. Melodi. *Sohlmans musiklexikon*, n. 4, Stockholm, 1977.

¹⁵ Isso corresponde à noção dos aspectos cantando em oposição aos aspectos *suonando* (literalmente, “tocando”) da música. Cf. GOLDSCHMIDT, Harry, *op. cit.*

¹⁶ Ver BENGTTSSON, Ingmar, *op. cit.*

deixa bem claro que o acompanhamento existe em uma relação subordinada e de fundo à voz ou melodia principal. Seria possível dizer que a “generalidade” dos acompanhamentos são musicalmente compreendidos como contrastantes com a “particularidade” da melodia. Termos como “apoio” e “vocal de apoio”, “vocalista/cantor principal”, “vozes principais” etc. enfatizam esse consenso a respeito do dualismo. Na verdade, como mostra a figura 1, o cantor principal, o solista principal, condutor de sinfonia ou orquestra etc., isto é, a figura humana mais importante e com quem a audiência deve se identificar fica localizada no ponto focal visual e auditivo, no centro e na frente do palco, não no fundo do palco nem nas laterais. Tal monocentrismo também é característico do *panning*¹⁷ da maior parte dos discos *pop*.

Figura 1. Posicionamento musical monocêntrico



Como Maróthy¹⁸ sugere, o dualismo entre melodia e acompanhamento tem representado um papel de destaque na música ocidental. Na verdade, esse paradigma composicional pode ser comparado ao dualismo figura/fundo da pintura ocidental desde o Renascimento, um dualismo que substituiu os trabalhos “policêntricos” de artistas como Bosch e Brueghel com uma relação monocêntrica utilizando técnicas de perspectiva central (do *Massacre dos inocentes* ou de *Jogos infantis* até a *Mona Lisa* ou os trabalhos de natureza morta de Vermeer). Parece provável que essa mudança nas artes visuais tenha sido concomitante à mudança na arte musical europeia da polifonia eclesiástica (Palestrina, por exemplo) à monodia secular (Monteverdi, por exemplo) e que essa mudança esteja relacionada à ascensão de noções burguesas de emancipação individual. Visto nessa perspectiva como uma homologia estrutural para um conceito novo (na época) de personalidade humana, o dualismo melodia-acompanhamento, ainda que definitivamente não seja um musema, pode ainda assim dizer-se que carrega sentido em si mesmo na medida em que ele é paralelo à percepção burguesa europeia de si em relação a meios sociais e naturais e incluindo uma estratégia de socialização geral que é claramente monocêntrica. É importante ter isso em mente na discussão da semiótica da música, já que conotações são construídas não só no nível micro (musemático) e

¹⁷ *Panning* (panorama) é a distribuição de um sinal sonoro em uma mixagem estéreo ou multicanal, definindo a localização espacial de um som, geralmente em termos de esquerda, centro e direita (N. T.).

¹⁸ Ver MARÓTHY, János, *op. cit.*, p. 22.

por processos criados por repetições, recapitulação, variação, mudanças de bloco etc. (isto é, pela ordem de eventos da forma musical), mas também pelas normas composicionais de uma dada cultura musical (seus “indicadores de estilo”). Nesse contexto, contudo, a norma composicional servirá como uma estrutura na qual se pode compreender a inter-relação de anafones sonoros dentro da tradição “de-Haydn-a-AC/DC”, a melodia sendo largamente interpretada como figura ou indivíduo e o acompanhamento como plano de fundo e meio sonoro.

Psicoterapeutas na paisagem sonora urbana

Em 1983, eu me vi tendo que explicar as qualidades expressivas do *heavy metal* para psicoterapeutas em uma conferência de fim de semana chamada “Criatividade nas artes”. Eu não consegui, em parte porque havia na época pânico adulto considerável a respeito das qualidades agressivas percebidas naquela música, e eu estava dizendo que tal música era essencial para a sobrevivência de uma juventude pobre vivendo em meios urbanos adversos. Até que eu encontrei dois dos participantes da conferência na rua, e aí eu consegui explicar o ponto fundamental. O barulho do trânsito era tal que os terapeutas já não conseguiam falar uns com os outros no desejado tom pacífico e reservado da sua troca. Para se fazer compreender, eles tinham que gritar *sobre* o barulho do trânsito, de outro modo o tema da sua interação seria sufocado pelo que deveria ser apenas um acompanhamento de fundo. Nesse contexto, o termo “sobre” tem quatro sentidos: (1) mais forte que o barulho ambiente, (2) mais agudo em termos de tom, (3) mais penetrante em termos de frequência e (4) mais perto dos ouvidos do interlocutor. Eu sugeri que havia uma disputa entre eles e o barulho ambiente para ver quem ou o que se imporia em termos de som (colocando-se “sobre”). Como isso funciona?

Os psicoterapeutas estavam em um meio sonoro socialmente construído (a paisagem sonora de uma rua na cidade) e teriam de modificar seu comportamento sonoro se quisessem adentrar num modo diverso de construção social (falar e ouvir uns aos outros). Agora, a construção social da paisagem sonora da cidade pode, é claro, ser interpretada de diversas formas diferentes, dependendo da relação do ouvinte com as várias atividades criando os elementos constituintes da paisagem sonora. Para ilustrar esse ponto, imagine primeiramente que você tem um papel positivamente ativo e possível de se ouvir na paisagem sonora, por exemplo, que você está aproveitando o distinto som do motor do carro caro que você dirige indo para um trabalho que paga bem e lhe satisfaz, ou que você liga a luz (com seu ruído branco) e a ventilação (com seu zumbido *lo-fi*) da sua loja de sucesso em um *shopping*. Depois disso, imagine-se como um jovem desempregado, sem seu próprio meio de locomoção, sem lugar para ir, a pé lá fora em meio ao barulho do trânsito da cidade ou aos sons da ventilação do *shopping*. Essas duas relações com a paisagem sonora urbana podem muito bem resultar em interpretações afetivas diametralmente opostas dos seus barulhos constituintes, interpretações ligadas ao poder de cada indivíduo sobre esses barulhos. No primeiro exemplo, os sons cotidianos da cidade são parte de você porque você ajuda a criá-los e porque sua origem está em coisas que lhe fazem feliz e com sucesso, enquanto, no segundo caso, você foi barrado de todo o mundo que faz aqueles sons porque

você não tem dinheiro para comprar as coisas que você gostaria de comprar das lojas, quem dirá um carro caro, e, o pior de tudo, você não tem um papel ativo no sistema todo: você está simplesmente desqualificado como um adulto e é pouco provável que você venha em algum momento a fazer parte do clube e dos sons que ele produz. Nessa comparação, está claro que as diferentes “leituras” dos mesmos sons também se devem a diferenças de classe dentro da mesma cultura e economia geral: eles não são simplesmente dependentes de diferenças entre culturas e economias gerais diferentes.¹⁹ Também está claro que estamos lidando com a construção social da subjetividade, um importante fator no entendimento de como a música relaciona (grupos de) indivíduos ao meio em que eles vivem, e a questão aqui é como a música interpreta e expressa diferentes leituras de diferentes paisagens sonoras.

Grandões, motonas e barulhos fortes

Nós já descrevemos a habilidade do bebê recém-nascido de dominar o território acústico do lar. Os gritos do bebê são, obviamente, figuras sonoras “no-centro-e-na-frente”, trespassando o barulho de fundo das máquinas e das conversas. Tal “posse da propriedade sonora” funciona igualmente bem na esfera pública. Em *The tuning of the world (A afinação do mundo)*, Schaffer²⁰ descreve como a igreja podia fazer os barulhos mais fortes nas paisagens sonoras urbanas pré-industriais (sinos soando) enquanto aqueles em posições sociais mais baixas (pedintes, músicos etc.) podiam ser processados por fazer muito menos barulho. De modo similar, alguns dos barulhos de primeiro plano mais fortes na nossa sociedade são produzidos por e a mando daqueles que têm desproporcionalmente mais poder econômico, social e político na esfera não acústica. Assim, aviões a jato, helicópteros e sirenes de polícia fazem impunemente muito mais barulho que um grupo de adolescentes rebeldes nas ruas ou uma gangue de motoqueiros em suas motos barulhentas. Os últimos grupos são, contudo, oficialmente considerados os criadores de maior incômodo, não porque o barulho que fazem é mais forte que de um jato ou de um helicóptero – não é –, mas porque seus sons perturbam a ordem socioacústica dominante de um modo que os jatos e helicópteros não fazem. Na verdade, somente excepcionalmente cidadãos comuns exercem controle sobre os barulhos mais fortes de uma cultura; são apenas os grandões que fazem os maiores barulhos.

Isso não quer dizer que pessoas “pequenas” podem ser impedidas de fazer barulhos de primeiro plano de uma vez por todas. Encenar os atributos de personagens vistos como origens de poder social (sonoro ou de outro tipo) parece ser um ingrediente central de brincadeiras infantis. Por exemplo, garotos nos anos 1950, meus amigos e eu “atirávamos” uns nos outros, usando

¹⁹ Veja as diferentes “leituras” dos sons de hienas e B-52s mencionadas anteriormente neste texto. A observação a respeito das “leituras” de classe da paisagem sonora da cidade também se aplica, de forma diversa, aos nossos psicoterapeutas e ao som sufocando sua conversa. Rejeitando o burburinho e o estresse da cidade, com toda “agressividade” que eles provavelmente associam a isso, eles têm a possibilidade de se moverem para um meio social e sonoro melhor, talvez uma bela casa em uma rua do subúrbio ou mesmo de campo, tranquila, tão longe quanto possível da multidão enlouquecedora à qual a maioria de nós pertence.

²⁰ Ver SCHAFFER, R. Murray. *The tuning of the world*. Bancroft: Arcana, 1977.

nossas vozes para imitar o som de revólveres ou, se fôssemos muito descolados, de pistolas com um barulho de ricochete. Mais ou menos em 1980 – provavelmente por conta de *Star wars*²¹ –, garotos estavam “se matando” usando suas vozes para imitar os sons de armas de *laser*. Em outras palavras, encenando um aspecto sonoro do poder social sobre a vida e a morte, “banguê” virou “piuuuu”.²² De modo similar, muitos adolescentes europeus do sexo masculino investiram em ciclomotores que eles modificavam para aumentar tanto a velocidade quanto o som. Além disso, da metade dos anos cinquenta até o começo dos setenta, antes dos capacetes virarem obrigatórios e os seguros, exorbitantes, a motocicleta foi um dos mais importantes meios através dos quais jovens europeus e norte-americanos do sexo masculino podiam, sem ter que gastar uma fortuna, conseguir maiores níveis de velocidade e potência sonora que a maioria dos donos de carro.²³ Não só era possível ultrapassar com facilidade e deixar Smith, Jones e Robinson presos em engarrafamentos, mas você também podia perfurar o barulho ambiente de outros veículos com o ronco do seu motor de um cilindro e quatro tempos. Como Steppenwolf disse em “Born to be wild” [“Nascidos para ser rebeldes”]²⁴: “Get your motor running,/ head out on the highway, / looking for adventure / in whatever comes our way [...] / I like smoke and lightning/ heavy metal thunder [...]” [Ponha seu motor para funcionar,/ vá para a estrada,/ procure por aventura/ no que quer que lhe apareça [...] / eu gosto de fumaça e faíscas/ estrondos pesados]

O vocalista do Steppenwolf, John Kay, de óculos escuros e jaqueta de couro, fez clara referência indumentária à mesma tradição de rebeldes de moto de James Dean e Marlon Brando que Peter Fonda e Dennis Hopper tão obviamente utilizaram em *Easy rider*²⁵, o filme que “Born to be wild” acompanhava. Além disso, o primeiro uso público de que se tem conhecimento da expressão “heavy metal” ocorre na mesma música (citada acima) e claramente se refere ao barulho grave e forte de uma moto de quatro tempos, como as Harley Davidson customizadas dirigidas por Fonda e Hopper em *Easy rider*. A

²¹ Ver LUCAS, George. *Star wars*. Lucasfilm, 1977.

²² Existe uma encenação infantil de poder sonoro particularmente interessante na Suécia. Com a maior parte da geologia do país sendo constituída de gnaisse e granito, muita dinamite é usada em construções. Para avisar de explosões iminentes, empresas de construção usam um tipo de sirene que produz uma série de sons curtos e agudos por um minuto depois do qual a explosão ocorre. Um som forte e contínuo durando alguns segundos sinaliza que está tudo terminado. Nos anos 1980, eu observei um grupo de meninos suecos de sete anos de idade encenando esse evento poderoso. Eles todos fizeram barulhos fortes por aproximadamente meio minuto e, depois disso, gritaram e empurraram brinquedos, pedras, carrinhos de bebê de brinquedo etc. do teto de uma casinha no pátio, imitando uma explosão de verdade. Depois, eles fizeram a mesma nota longa, colocaram tudo de volta em cima do teto da casinha e começaram de novo.

²³ Agradeço a Mike Brocken (Chester), um Liverpool Angel de puro-sangue (maio de 1970) com licença para usar *jeans* rasgados, pela maior parte das informações fornecidas aqui a respeito de motocicletas e por lembrar-me da referência a “heavy metal” em Steppenwolf. Brocken relata que “o som certo” foi uma parte tão essencial da estética de motoqueiro quanto a roupa certa, dizendo que era uma prática comum remover os defletores dos silenciadores de motos de quatro tempos e substituir o silenciador das de dois tempos com uma câmara de expansão para obter o ronco correto. Os roqueiros torciam o nariz para Kawasakis de dois tempos simplesmente porque elas choravam e zumbiam no lugar de roncar. O fato de que a Kawasaki deixava a BSA de quatro tempos para trás não significava que ela era uma máquina melhor porque ela era mais rápida: era pior porque soava errado.

²⁴ Ouvir “Born to be wild” (Steppenwolf).

²⁵ Ver HOPPER, Dennis. *Easy rider*. Columbia Pictures, 1969.



importância dessa referência não pode ser subestimada por cinco razões principais:

1. A motocicleta foi um elemento cenográfico recorrente em muitos filmes do pós-guerra apresentando lobos solitários (do sexo masculino) jovens e fortes, mas incompreendidos e vulneráveis da (na época) nova geração que procuravam diversão, rebeldia, independência, liberdade etc. O primeiro desses filmes foi *The wild one*²⁶, estrelando Marlon Brando. Ele prefigurou um grupo de filmes conhecidos como “filmes de moto”. Esse gênero inclui produções como *Wild angels*²⁷, *Born losers*²⁸, *Devil’s angels*²⁹, *Hell’s angels on wheels*³⁰, *The seven savages*³¹, *Little Fauss and Big Halsy*³² e, é claro, *Easy rider*.³³

2. Relações anafônicas claras entre motocicletas e guitarra elétrica usando distorção tornaram-se frequentes na música popular. Uma exploração dessa conexão consolidada é aquela feita em um comercial para o Philishave Tracer³⁴, na qual guitarras elétricas distorcidas razoavelmente semelhantes à introdução de “Money for nothing”³⁵ são combinadas com cenas de um motociclista solitário, devidamente trajado, acelerando, virando a esquina e trocando de marcha.

3. Durante os anos setenta, cenas de publicidade de *heavy metal* com frequência apresentavam o artista (por exemplo, Alice Cooper, Suzi Quatro) usando couro preto ao lado de uma moto customizada. Tais artistas são associados a uma música que utiliza fortemente guitarras com muita distorção.

4. Desde os usos mais antigos de distorção na guitarra elétrica (por exemplo, os Yardbirds, 1965³⁶), passando por gravações de *power trios* como Cream e Jimi Hendrix Experience e adentrando os anos setenta e oitenta, muitas figuras principais e precursores do *heavy metal* foram guitarristas no lugar de vocalistas (por exemplo, Eric Clapton, Jimi Hendrix, Angus Young, Eddy van Halen, Ted Nugent, Jimmy Page, Yngwie Malmsteen).

5. Existe uma conexão quádrupla entre (a) o som da guitarra elétrica usando ampla distorção e o ideal roqueiro de um som para uma motocicleta (preferencialmente de quatro tempos), (b) entre tal motocicleta e um arquétipo masculino europeu e norte-americano do pós-guerra associado a rebeldia, liberdade, independência, vulnerabilidade e um espírito de fazer as coisas sozinho, (c) entre tais anti-heróis masculinos em motocicletas e os heróis de primeiro plano do *heavy metal*, tanto guitarristas quanto vocalistas.³⁷

²⁶ Ver BENEDEK, László. *The wild one*. Columbia Pictures, 1953.

²⁷ Ver GORMAN, Roger. *The wild angels*. American International Pictures, 1966.

²⁸ Ver LAUGHLIN, Tom. *Born losers*. American International Pictures, 1967.

²⁹ Ver HALLER, Daniel. *Devil’s angels*. American International Pictures, 1967.

³⁰ Ver RUSH, Richard. *Hell’s angels on wheels*. U.S. Films, 1967.

³¹ Ver *Idem*. *The seven savages*. American International Pictures, 1968.

³² Ver FURIE, Sidney J. *Little Fauss and Big Halsy*. Paramount Pictures, 1970.

³³ Esses são os filmes citados por Jelot-Blanc como representativos do gênero de filmes de moto. Ver JELOT-BLANC, Jean-Jacques. *Le cinéma musical: du rock au disco 1953-1967*. Paris: PAC, 1978.

³⁴ Ver Philishave Tracer (comercial de TV). Canal Sky, dez. 1986.

³⁵ Ouvir “Money for nothing” (Dire Straits).

³⁶ Ouvir *Remember... the Yardbirds* (The Yardbirds).

³⁷ Esta conexão é explorada em um comercial do Royal Automobile Club (*RAC: knights of the road*, 1991-2) que usa “Gimme shelter” (“Gimme Shelter”, dos Rolling Stones) acompanhando um membro do RAC solitário (completo com capacete, visor e indumentária de couro) dirigindo sua motocicleta à noite [*night*] (ou deveria ser “cavaleiro” [*knight*]?) – referência ao falso herói da série de TV americana *Knight rider* (Cf. LARSON, Glen A. *Knight rider*. Universal Studios, 1982-1986) diante de uma cena de quebra-quebra.

Se os guitarristas de *heavy metal* são as figuras musicais de primeiro plano estabelecendo claras relações conotativas via distorção e motocicletas entre um cânone de “rebelião”³⁸ musical autopercebida e outras representações de subjetividade anti-heroica, o que, então, é o plano de fundo musical e paramusical quanto a tal subjetividade?

Figura e fundo no *heavy metal*

O acompanhamento (fundo) no *heavy metal* é forte, métrica e periodicamente bastante regular e repleto de sons constantes numa gama ampla de registros baixo e médio.³⁹ Desse modo, ele lembra o barulho ambiente do trânsito do pós-guerra, motores elétricos, ventilação, máquinas de indústrias de processamento etc. Agora, a transformação contínua, o trânsito e o barulho elétrico contínuo etc. podem todos ser experienciados como os sons de uma máquina social inexorável sobre a qual temos pouco ou nenhum controle. Ainda assim, se você é submetido a esses barulhos e ritmos que parecem simbolizar poder real no seu meio, eles podem se tornar um pouco menos avassaladores se você se apropriar deles, recriá-los e “entoá-los” por si próprio. Isso não quer dizer que tal acompanhamento no *heavy metal* resultando de tais apropriações é tais paisagens sonoras mais do que Clint Eastwood é Dirty Harry ou Coca-Cola é “o bicho”⁴⁰: para passar por tal apropriação, recriação e entoação, a paisagem sonora passa, como sugerido anteriormente, por filtros tecnológicos e culturais e é estilizada e ressocializada. Dessa forma, a música do Iron Maiden pode soar mais como furadeiras ou motocicletas e menos como relógios digitais ou caixas registradoras que a música de Laurie Anderson, porém, até onde sei, citações diretas de quaisquer dos sons mencionados são raros na música de ambos os artistas.

Observações similares podem ser feitas sobre a famosa “parede de som” [*wall of sound*] do *rock*. Com o horizonte acústico trazido para mais perto dos nossos ouvidos na paisagem sonora urbana, há poucos sons que parecem nos alcançar de longe. Isso não acontece porque a rua da cidade não contém *reverb*.⁴¹ Pelo contrário, se você parar sozinho na mesma rua, esvaziá-la de sons e gritar, o espaço acústico será muito grande. Agora preencha a paisagem sonora com trânsito novamente. Já que o som é, mais uma vez forte e, o que é

³⁸ Essa noção de “rebelião roqueira” está adequadamente documentada (e mistificada) em muito da literatura acadêmica utilizando uma abordagem de teoria de subculturas. Para uma crítica das canonizações do *rock*, ver TAGG, Philip. The decline of figure and the rise of ground. Palestra proferida na Convegno sulle Culture del *Rock*, Istituto Gramsci, Bologna, 6-7 maio 1993, e *idem*, The decline of figure and the rise of ground. *Popular Music*, v. 12, n. 2-3, Cambridge, 1994. Ver também a passagem de *Wayne's world* (SPHEERIS, Penelope. *Wayne's world*. Paramount Pictures, 1992) em que Alice Cooper, de indumentária de couro completa, batendo com o seu chicote sadomasoquista e cercado de *groupies*, discursa sobre a etimologia de “Milwaukee”. A piada situacional apoia-se 100% na suposição de que audiência identifica Alice Cooper como um anti-herói rebelde e insípido, como o “No more Mr. Nice Guy” [Bom moço nunca mais] dizendo que “School's out” [A escola está paralisada].

³⁹ Aspectos de métrica, periodicidade etc. da paisagem sonora, além do aspecto antropológico da relação entre o *rock* e a paisagem sonora, são todos discutidos em maiores detalhes em TAGG, Philip. Music in mass media studies. Reading sounds for example. In: *Popular music research*. Göteborg: Nordicom-Sweden, 1990.

⁴⁰ No original: “This does not mean that heavy metal accompaniments resulting from such appropriation are the said soundscape any more than Clint Eastwood is Dirty Harry or Coca Cola is ‘it’” (N. T.).

⁴¹ Tamanho e amplitude de reverberação são um dos principais determinantes do espaço acústico percebido.

mais importante, constante, no momento em que o som do carro tem a chance de ser percebido como reverberação⁴², ele já foi quase instantaneamente engolido por mais do mesmo som contínuo original, de uma mesma origem ou similar (ainda mais forte). Esse processo impede a percepção de um espaço acústico grande. Ao sufocar a clareza do *reverb* dessa forma, a impressão geral do espaço acústico em uma rua movimentada é abarrotada e próxima. Gritar para um amigo do outro lado da rua se torna impossível porque há uma parede de som impenetrável entre vocês dois. Essa parede agora se torna o horizonte acústico, muito mais próximo que sua contraparte visual e mais próximo ainda do que seria o próprio horizonte acústico no mesmo espaço sem o trânsito.

Esse aspecto da paisagem sonora urbana é entoado no acompanhamento do *heavy metal*, não só por criar-se o tipo de som forte e de ampla gama mencionado anteriormente, mas também por adicionar-se uma quantidade considerável de *reverb* a uma gravação ou *performance*. O efeito é similar àquele do *reverb* “de verdade” na rua movimentada. Esse efeito de abarrotamento e homogeneização é aumentado no *heavy metal* ao comprimir-se os instrumentos de acompanhamento, individualmente ou em massa. Nesse processo de entoação, a quietude relativa do *decay* é tornada mais alta pelos níveis mais altos de dB do envelope do mesmo som, assim “tapando os buracos” da parede de som. Além disso, já que o *decay* é um determinante intrínseco da personalidade única de um som individual, usar compressores (junto com redutores de ruído e limitadores) ajuda a criar o som caracteristicamente urbano do *heavy metal* – forte e próximo, mas cheio de elementos diferentes que podem ser difíceis de distinguir. Adicione a essa recriação de timbre e de registro da paisagem sonora seus aspectos temporais de subjetividade coletiva (um tópico longo demais para ser discutido aqui)⁴³ e você tem o plano de fundo humanizado do *heavy metal* sobre o qual as figuras de primeiro plano podem ser musicalmente colocadas.

Sobre (“por cima”) ou na frente de todo esse plano de fundo *heavy metal* vem a linha melódica, normalmente feita pelos vocalistas ou guitarristas. Suas frases melódicas contêm divergências com relação ao tempo do relógio já apropriadas e subvertidas pelos instrumentos de fundo. Ao mesmo tempo, já que o “meio” (acompanhamento, fundo) musical está tão cheio de sons de média e baixa frequência, os solistas precisam aumentar o volume, o tom e a incisão/aspereza da sua voz ou instrumento para serem ouvidos. Ainda que os microfones, que trazem o cantor mais próximo dos nossos ouvidos, venham sendo usados desde o advento do *rock*, o vocalista masculino do *heavy metal* eleva sua voz, em média, ao menos uma oitava acima do que ele usa em sua fala normal, enquanto o volume e a textura da sua voz também se parecem mais com o de um grito do que com o de uma fala ou um sussurro. Seja a expressão vocal de desespero, desgosto, celebração ou raiva, a característica dominante da apresentação vocal no *heavy metal* é de esforço e urgência.⁴⁴

⁴² “Reverberação” é entendida aqui fenomenologicamente como uma série contínua de sinais sonoros cada vez mais baixos da mesma fonte original.

⁴³ Ver *idem, ibidem*, p. 110-112.

⁴⁴ Ótimos exemplos de vocalistas do sexo masculino transpondo sua voz normal ao menos uma oitava acima para os propósitos do *heavy metal* são Bon Scott e Brian Johnson, do AC/DC, e Robert Plant, do Led

Guitarristas de *heavy metal* agem de forma similar aos vocalistas, exceto que eles cortam o caminho pela ampla e pulsante parede de som aumentando o volume e/ou tom e/ou nível de ruído valor de transiente do que quer que saia do seu instrumento, pedal de efeito e amplificador. Exatamente como a motocicleta vem e vai no trânsito, a guitarra principal no *heavy metal* vem e vai no seu ambiente, como que transcendendo as (já subvertidas e estilizadas) restrições postas pela base. É claro que esses sons de “distorção de guitarra = motocicleta” são ainda mais comuns como pesados *riffs* de acompanhamento do metal, que adicionam um áspero, mas relativamente constante rugido de complemento que empolga tanto quanto o barulho da moto enquanto você a dirige (cantando?), no lugar de uma série de motocicletas individuais passando por você (guitarra principal).

Os heróis do *heavy metal* tendem a ser guitarristas ou vocalistas. São eles que fazem o ruído mais perceptível e que se fazem ouvir, cortando através de todo outro barulho e movimento, usando gestos sonoros e visuais altos e frequentemente chamativos. Quando os fãs em um *show* de *heavy metal* levantam seus braços em um grande “V”, é a sua vitória também. Ao menos naquele momento, você consegue sentir como pode ser vencer a batalha contra todos aqueles sons e ritmos que parecem representar controle sobre o resto da sua vida. É um momento de verdadeira magia no sentido antropológico da palavra, porque os solistas de *heavy metal* apunhalaram de forma altamente conotativa o caricato bicho-papão da normalidade e saíram vitoriosos.

Entretanto, diferentemente da habilidade do bebê de dominar a paisagem sonora doméstica, as relações particulares recém-descritas entre sons musicais, motocicletas e a paisagem sonora urbana não são de modo algum constantes ou universais: elas meramente ilustram uma forma através da qual certos jovens do sexo masculino foram capazes de explorar as novas possibilidades técnicas de um certo instrumento desenvolvido dentro de um certo conjunto de circunstâncias materiais, culturais e sociais historicamente determináveis em uma certa parte do mundo para encenar um drama simbolizando, sonoramente, a dominação e a derrota de um sistema inimigo sobre o qual, na vida “real”, eles sentiram que tinham pouco ou nenhum controle e dentro do qual tinham de sobreviver. Através da recriação de uma versão musical dessa guerra por sobrevivência e controlando tal guerra nessa forma, outra solução, ainda que inalcançável em termos realmente sociais ou políticos, foi ainda assim imaginável porque o *heavy metal* demanda por definição que você seja *ouvido* e também visto.

Porém, desde a metade dos anos setenta, época em que a maior parte das conotações do *heavy metal* recém-discutidas estavam claramente estabelecidas, muito aconteceu à música, aos sons, à tecnologia, à sociedade e às estratégias subjetivas de pessoas jovens – e não é só uma questão de legislação de capacetes e seguros de motocicletas!

Zeppelin. Vocalistas do *death metal*, por outro lado, parecem ter se inspirado mais em Lemmy, do Motorhead, utilizando uma aspereza raivosa e revoltada para passar pela parede de som do *heavy metal*.

Depois da era do motociclista

Desde que o Steppenwolf cantou “heavy metal thunder”, tivemos de sofrer duas décadas de reaganismo, thatcherismo ou do que quer que se queira chamar o tipo de doença política cujos sintomas são ganância como uma virtude e a destruição da consciência coletiva por noções perversas de individualismo não cooperativo. Desde *Easy rider*, na era pós-aids de academias e culto ao corpo californiano, o corpóreo foi promovido da quarta divisão para a primeira liga da cultura capitalista. A ilusão rebelde de motociclistas solitários associada ao *rock* e a guitarras distorcidas se tornou parte do admirável individualismo “novo” em tal nível que jovens norte-americanos não são mais recrutados às forças armadas ao som de marchas de Sousa, mas de “Iron wings”, do Van Halen, e do tema de *Top gun*.⁴⁵ Vauxhalls e Opels são vendidos ao som de “Layla”⁴⁶ e Fords, ao de “Driven by you”⁴⁷, do ex-guitarrista do Queen Brian May.⁴⁸ Três décadas depois da emergência da guitarra distorcida no *pop* e no *rock*, nós vimos *yuppies* correndo em roupa de treino de *designer*, mulheres aeróbicas se exercitando de polainas cor de pastel, homens inflados por esteroides em vinganças dúbias, Madonna se expondo e um drástico aumento no desemprego, especialmente para pessoas jovens. Vimos também os acrobatas sadomasoquistas da luta livre, homens arianos com cortes de cabelo de Hitler em vídeos de *synth pop* ou anúncios da Calvin Klein, executivas anoréxicas de passarela com seus cabelos práticos, a origem do vídeo e dos jogos de computador (incluindo uma guerra de jogos de computador)⁴⁹, o desmoronamento do sistema socialista mundial e mais desemprego, especialmente para pessoas jovens. Seria de fato estranho se pessoas jovens prontas para tomar o seu lugar nesse admirável mundo novo precisassem do mesmo tipo de socialização expressa pelo mesmo tipo de música nos mesmos tipos de instrumento e com o mesmo tipo de atitude tanto com relação ao corpo quanto às emoções que a “rocklogia” e o cânone do *heavy metal*, pareciam achar útil.⁵⁰

Ainda que ainda haja muitos exemplos de músicas populares contemporâneas encenando a guerra entre indivíduo e sociedade em termos que lembram aqueles do *rock* do final dos anos sessenta e do início dos setenta (por exemplo, “Creep”, do Radiohead⁵¹), existem duas claras mudanças na apresentação da subjetividade oposicional na música contemporânea. Uma dessas tendências é o *rap*, que usa muito mais bases somente percussivas que o *heavy metal* e que trocou vocalistas e guitarristas por figuras centrais que falam, não

⁴⁵ Ver SCOTT, Tony. *Top gun*. Paramount Pictures, 1986.

⁴⁶ Ouvir “Layla” (Derek and the Dominoes).

⁴⁷ Ouvir “Driven by you” (Brian May).

⁴⁸ Refiro-me a faixas de comerciais de TV britânicos de 1991. “Layla” (Derek & the Dominoes, 1970, incluindo Eric Clapton) foi rearranjada de forma clássica e mínima para comerciais posteriores da Vauxhall, e “Driven by You” foi mais tarde rearranjada de forma semiclássica para vender o Ford Mondeo (1993). Um comercial muito recente da Ford para a TV britânica usa o clássico som de guitarra distorcida “de motociclista” para destacar um novo modelo vendido com uma imagem de independência e individualismo: a geração da moto/*scooter* adentra com seus mitos uma fase *yuppie*.

⁴⁹ Lembram daqueles mísseis virando esquinas para entrar em silos de mísseis iraquianos?

⁵⁰ Por “rocklogia” quero dizer o corpo de trabalhos “acadêmicos” teorizando a característica oposicional do *rock* com o espírito dos estudos de subculturas. Tais trabalhos são criticados em TAGG, Philip. *The decline of figure and the rise of ground*, *op. cit.*, e mais extensivamente em TAMLIN, Garry. *Rhythmic organisation in rock and roll*. Tese (Doutorado em Música) – University of Liverpool, Liverpool, 1994 (não publicada).

⁵¹ Ouvir “Creep” (Radiohead).



cantam nem tocam. Isso quer dizer que os MC's e os fãs de *rap* valorizam menos que os roqueiros a celebração corpórea e emotiva de si mesmos e acham mais importante ser verbalmente, não somente musicalmente, explícitos sobre o que está errado?

A outra tendência principal é representada pela *house music* e seus subgêneros (*rave, dance, acid, ambient house, techno* etc.). Como sugeri em outro trabalho⁵², essa música representa um desvio radical de tudo que veio antes, precisando sua estrutura musical e suas conotações sociais ser analisadas em grande detalhe, não por menos que o fato de que os gêneros relacionados ao *house* apresentam pouca ou nenhuma melodia: dito de forma simples, o dualismo melodia-acompanhamento, válido para a música europeia e norte-americana ao menos desde Monteverdi, não parece mais existir como o princípio composicional principal. De fato, os sons do “*rave*”, “*dance*” ou “*house*” impõem todo um grupo de questões que não podem ser respondidas com referência aos desenvolvimentos em tecnologias musicais e à relação das pessoas jovens com essas tecnologias: também são questões a respeito das conexões entre música, paisagem sonora e subjetividade.

- Por que o bumbo é metronomicamente explícito e mais ou menos constante?
- Por que o pulso básico e o andamento da música são tão rápidos?
- Por que tantos dos sons da música são clara e intencionalmente sintéticos?
- Por que os modos eólio e frígio são tão comuns?
- Para que o *close-up* acústico consistentemente denso, mas distinto em virtualmente todas as faixas?
- Por que a sampleagem é usada tão extensivamente para introduzir efeitos sonoros ou trechos sonoros de outras músicas ou de trilhas sonoras de filmes e da TV?
- Por que não existe uma linha de baixo proeminente?
- Por que as faixas duram cinco ou mais minutos e não quatro ou menos?
- Por que há tão poucos vocais masculinos?
- Por que as mulheres são gravadas cantando frases curtas em registro agudo e com tanto *reverb*?
- O que essa divisão masculina-feminina de “trabalho” vocal significa em termos de ideais de papéis de gênero?
- Por que têm tão pouca melodia e tanto acompanhamento?

Não há espaço aqui para responder a qualquer dessas questões, mas deve ficar claro que a monopolização, por parte da nossa própria geração, das estéticas “aprendidas” da cultura jovem, através da romantização da rebelião e emancipação do *rock*, dificilmente ajudará muito, não menos porque essa estética pode muito bem ter contribuído com a ideologia reacionária dos anos Thatcher e Reagan. O que estou sugerindo, entretanto, é que uma musicologia da sociedade precisa desenvolver modelos que nos ajudem a entender a relação entre diferentes estruturas musicais e diferentes subjetividades coletivas.

⁵² Ver TAGG, Philip. *The decline of figure and the rise of ground*, *op. cit.*

Também estou sugerindo que as duas noções descritas neste artigo – (1) anafones sonoras que relacionam estruturas musicais à paisagem sonora, (2) o dualismo figura-fundo sonoro e musical simbolizando indivíduos em relação com o seu meio –, se historicamente contextualizadas com algum cuidado, podem contribuir para tal entendimento. Em resumo, se bebês sabem instintivamente como impor a si mesmos no seu meio acústico, está mais do que na hora dos adultos ganharem ao menos algum controle intelectual sobre os sons, tanto na música quanto fora dela, da nossa sociedade.

Tradução autorizada pelo autor recebida em 15 de abril de 2024.

Aprovada em 25 de maio de 2024.

Romper mucho, poquito, nada: *el rock en América Latina*



Sandro y Los del Fuego.
Fotografia sem autoria, 1961
(detalhe).

Pablo Alabarces

Doutor em Sociologia pela University of Brighton/Inglaterra. Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em Ciências Sociais da Universidad de Buenos Aires (UBA). Pesquisador do Conicet. Coautor, entre outros livros, de *Un muchacho como aquel: una historia política cantada por el Rey*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021. palabarces@gmail.com

Abel Gilbert

Doutor em Comunicação pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Professor do curso de Música na Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Coautor, entre outros livros, de *Un muchacho como aquel: una historia política cantada por el Rey*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021. abel_gilbert@yahoo.com.ar

Romper mucho, poquito, nada: el rock en América Latina*

Break a lot, a little, nothing: the rock in Latin America

Pablo Alabarces e Abel Gilbert

RESUMEN

El libro propone solucionar la ausencia de una narrativa continental y comparada del rock en América Latina que incorpore, además, la perspectiva de género. Al mismo tiempo, propone atender a los modos de procesar e incorporar una música en principio foránea, escuchada y observada, por lo general, con desagrado por las izquierdas y también por el universo conservador, a veces con argumentos convergentes con los anteriores. Este proyecto, naturalmente, exige pensar la escena brasileña, que reproduce varias de las características de las dos escenas fundadoras hispanoparlantes – la mexicana y la argentina – e introduce novedades cruciales, como su disputa interna en torno de, simplemente, el uso de la guitarra eléctrica. En este sentido, entonces, nuestro libro se propone como una buena historia, completa, documentada y crítica. Este trabajo es la introducción general al libro, en el que se presentan las hipótesis generales que organizaron la investigación.

PALABRAS CLAVE: rock; América Latina; contracultura.

ABSTRACT

The book proposes to solve the absence of a continental and comparative narrative of rock in Latin America that also incorporates the gender perspective. At the same time, it proposes to pay attention to the ways of processing and incorporating music that is in principle foreign, listened to and observed, generally, with distaste for the left and also for the conservative universe, sometimes with arguments converging with the previous ones. This project, naturally, requires thinking about the Brazilian scene, which reproduces several of the characteristics of the two Spanish-speaking founding scenes – the Mexican and the Argentine – and introduces crucial novelties, such as its internal dispute around, simply, the use of the electric guitar. In this sense, then, our book is proposed as a good history, complete, documented and critical. This work is the general introduction to the book, in which the general hypotheses that organized the research are presented.

KEYWORDS: rock; Latin America; counter-culture.



* Este texto corresponde à introdução do livro *Historia mínima del rock en América Latina*, a ser publicado por El Colegio de México, na coleção *Historias Mínimas*, em dezembro de 2024.

Después crecimos y nos fuimos del barrio
“Pato trabaja en una carnicería”
Moris (Mauricio Birabent), 1970

Una introducción a la introducción

Construir una historia del rock en América Latina implica un problema que se reitera en cada intento de *latinoamericanizar* la narrativa o el análisis de un fenómeno: la pregunta sobre su mera existencia. Sabemos que existió algo a lo que podemos llamar *música rock* en toda América Latina – con dificultades para definirla, como veremos; pero son dificultades mucho más ligadas a su amplitud y abundancia, a su extensión temporal y geográfica, que a su escasez. Sabemos, también, que esa producción musical, y a la vez poética, está asociada a movimientos ampliamente culturales y generacionales – que, también, se definieron como francamente contraculturales y se construyeron, simultáneamente, como contra-generacionales: movimientos juveniles, enfrentados al mundo adulto; el tenor de ese enfrentamiento es un punto clave para analizar. Sin embargo, nunca ha sido estudiado el modo en que, si así ocurrió, esos lenguajes se pusieron en movimiento a través del continente: de qué maneras, en qué direcciones, con qué acentos y con qué lenguas. El brasileño Caetano Veloso cantó su “Alegría, alegría” en el Tercer Festival de la Música Popular Brasileña de 1967, lo que significó una suerte de nacimiento del movimiento tropicalista: los músicos que lo acompañaban eran cinco argentinos, el grupo Beat Boys. Se trataba de un “conjunto ié-ié-ié”, como dice la prensa del momento, que un año más tarde grababan su primer disco, inaugurado por una versión en portugués, “A felicidade”, del hit del también argentino Palito Ortega, “La felicidad”, cantado en un “portuñol” desopilante.

Esa mescolanza parece contradecir la posibilidad de construir historias estrictamente locales: sin el diálogo que las músicas entablaron, una historia meramente local es fatalmente incompleta – incluso la argentina, que se autopercibe y se autopresenta como autosuficiente, como discutiremos. Y ese recorrido ocurre casi desde el mismo momento en que se grabó “Rock around the clock” y se difundió por todo el continente entre 1954 (la grabación de Bill Haley), 1955 (la grabación de Nora Ney en Brasil), 1957 (la grabación del argentino Eddie Pequenino y sus Rockers) y 1958 (la grabación de la mexicana Gloria Ríos) – si aceptamos esa canción y su puesta en escena en los títulos del filme *Blackboard jungle*, de 1955, como un punto de partida consensuado.

(Ese consenso, sin embargo, no ha reparado en que dos de las tres primeras grabaciones de rock en América Latina fueron interpretadas por mujeres. Como veremos, la ignorancia frente al rol de las mujeres en el rock no es para nada distinta a la que impera en otras áreas de la vida latinoamericana).

Como dice el historiador argentino Pablo Palomino en su *La invención de la música latinoamericana*: una historia transnacional, de 2021, la cultura es el producto del movimiento (material, simbólico y demográfico) que formó al mundo moderno.¹ La música no puede escapar a esa definición: eso le permite afirmar – y escribir – una historia musical latinoamericana, a pesar de la au-

¹ Ver PALOMINO, Pablo. *La invención de la música latinoamericana*: una historia transnacional. Buenos Aires: FCE, 2021.

sencia de instituciones unificadoras “capaces de dictar legitimidades, forjar públicos y generar mercados laborales para músicos y productores”. Ni siquiera de una industria unificada o unificadora, que debió esperar hasta los años 80 del siglo pasado, con la invención de la *Latin music* de Miami y el *Latin rock* de Los Ángeles – aunque el rol de las discográficas y sus subsidiarias, con sus centros en México y Buenos Aires, no puede ser descuidado. En fecha tan temprana como 1938, Palomino descubre la edición de dos *Historias de la música latinoamericana*, ambas en Buenos Aires, ambas escolarizadas y destinadas a la enseñanza.

Complementando la hipótesis de Néstor García Canclini de una hibridación finisecular y posmoderna², las culturas – y las músicas – nacionales fueron muy tempranamente transnacionales, moldeadas por relaciones panlatinoamericanas y por la industria cultural de Estados Unidos – lo que se advierte con claridad en el caso de nuestro rock, pero también en la llamada “canción de protesta”, con la inestimable mediación cubana. El “Rock de la cárcel” es grabado por el mexicano Enrique Guzmán y sus Teen Tops en 1960. En el mismo año, se edita en Madrid, México y Buenos Aires. El *twist* “Despeinada”, del argentino Palito Ortega, se lanza casi simultáneamente en 1963 en el original porteño y en la versión mexicana de Los Hooligans. El “descubrimiento” de la cantante folclórica “de protesta” argentina Mercedes Sosa, en el Festival de la Canción de Cosquín en 1965, se produce cuando canta *a capella* la “Canción del derrumbe indio”, del ecuatoriano Fernando Figueredo Iramain – y luego la edita, para complicar un poco más las cosas, un sello discográfico subsidiario de la holandesa Phillips, que pocos años más tarde grabará su disco dedicado a la obra de la chilena Violeta Parra.

Podríamos llegar hasta Carlos Gardel, nacido en el sur francés, reclamado por Uruguay como hijo de su sangre y por Argentina como nacionalizado, un “zorzal” al menos rioplatense, de una u otra manera, muerto en Medellín, Colombia, en medio de una gira latinoamericana por Puerto Rico, Venezuela, Aruba, Curazao, Colombia, Panamá, Cuba y México, que había comenzado en New York, luego de filmar nueve filmes para la compañía norteamericana Paramount Pictures. Pero ya nos iríamos del campo y estaríamos proponiendo otro libro. Ejemplos como estos sobran.

Una trama (pero no un catálogo)

Una historia del rock en América Latina, entonces, puede ser escrita, pero sólo si se organiza en la explicación de una trama, antes que en “historizar” una larguísima lista de discos, autores, intérpretes. Larguísima y fatalmente incompleta: sólo un mapa de China del tamaño de China podría dar cuenta de todo lo que se presentó, escuchó, escribió o simplemente percibió como “rock” en toda América Latina desde finales de los años 50.

Eso mismo constituye un problema que no puede ser resuelto: a qué llamaremos rock y, en consecuencia, a qué dedicaremos esta historia. No hay una definición de diccionario ni de enciclopedia; no hay una definición rítmica

² Ver GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

ni tímbrica, ni tampoco estilística. Las etiquetas de las bateas en las disquerías – mientras fueron el punto de encuentro natural con esos objetos – han cambiado sucesivamente de denominación, y no siempre han coincidido en distintas ciudades del continente: música joven, beat, moderna, progresiva, rock, rock nacional. La única posibilidad de recortar el campo y proponer un objeto – inevitablemente sujeto a polémica, nacional o regionalmente – es sujetarse a su propia auto postulación y a la percepción de sus consumidores. Por ejemplo: fue rock, sin dudas, toda la música exhibida o *performada* entre 1970 y 1971 en los sucesivos festivales de Santiago de Chile, Buenos Aires, Bogotá, Medellín y Avándaro. Ninguno de los asistentes a esos festivales dudó, en ningún momento, de que estaban recreando Woodstock, y que eso significaba su inscripción personal y colectiva en una contracultura que era, además, contrageneracional, como propusimos. Como dice el crítico literario uruguayo Gustavo Verdesio, el rock es hoy (y posiblemente siempre fue), tanto un tipo de música como una actitud, y un concepto además de una forma de recibirlo – lo que lo transforma en un fenómeno tan complejo de explicar como de interpretar.³

Además, los públicos de esos festivales pensaban (¿sabían?) que eso significaba ser modernos: incorporarse a una modernidad acelerada que en el mundo juvenil se definía centralmente por un consumo musical – que acarrearaba otros consumos laterales, contestatarios, y por eso se pretendía una contracultura.

La hipótesis que organiza esta historia, entonces, es que el rock latinoamericano se despliega en procesos de modernización truncos y en relación con estados de excepción políticos. En todos los casos nacionales – aunque lo más frecuente es que se propongan como nacionales lo que suelen ser escenas metropolitanas: en Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo o Ciudad de México – es notorio un momento epigonal inicial, una invención ligada a la reproducción de la escena *rocker* iniciada en torno a Elvis Presley en los EE.UU.: lo que el historiador norteamericano Eric Zolov llamó el *Refried Elvis*, los refritos de Elvis.⁴ Pero, luego, el desarrollo de cada escena del rock está en profunda conexión con los modos de modernización de esas sociedades a lo largo y ancho del desarrollismo de los años sesenta, modernizaciones contradictorias, variadas, electrónicas (según afirmara José Joaquín Brunner) o híbridas (siguiendo la categoría popularizada por Néstor García Canclini). Brunner sostiene que esa modernización está antes que nada vinculada a los medios de comunicación de masas, y que es en consecuencia no-letrada, coherentemente con un continente cuyas cifras de analfabetismo eran, hasta años cercanos, prodigiosas. En esa trama, la modernización de la música popular es un subproducto hasta lógico del mismo proceso: el rock & roll debe invadir la cultura latinoamericana (retengamos la importancia que cobrará ese verbo) del mismo modo que la *soap opera* – aunque luego ésta se transforme, melodramatización mediante, en la telenovela continental. García Canclini, en

³ Ver VERDESIO, Gustavo. Rock and pop across cultural boundaries: the story of a tension between Mimicry and Autochthony. En: CASTRO-KLAREN, Sara (ed.) *A Companion to Latin American Literature and Culture*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2022.

⁴ Ver ZOLOV, Eric. *Refried Elvis: the rise of the Mexican counterculture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.



cambio, afirma que la modernización es múltiple, combinando repertorios cultos y populares, híbridos, una categoría que ha sido acreedora de tanto éxito como deudora de tantos debates; pero coincide con Brunner en que el operador central de esa modernización es la industria cultural y la cultura de masas – antes que los procesos de democratización de las sociedades. Por eso es que, en una versión o en otra (no son antitéticas), la modernización es más estilística e imaginaria, simbólica, que efectiva: cambian estilos y signos de consumo, pero no los términos de intercambio o la distribución de la renta.

Los que los finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta pusieron en juego a través del rock & roll fue, como es bien sabido, una serie de imaginarios y otra serie de datos económicos. Entre los primeros, la invención de la juventud como actor social, político y cultural; entre los segundos, la invención de la juventud como sujeto de consumo, al que se podía dedicar una parte, incluso importante, del mercado de bienes materiales y simbólicos. Autos, ropas, filmes o discos, todo formaba parte de los nuevos productos especialmente pensados para su consumo masivo por los y las jóvenes, incluso cuando no estuvieran incorporados al mercado productivo – pero sí sus padres. La velocísima adquisición e incorporación de estas novedades en los países latinoamericanos se explica por varias razones: la primera es la difusión de la industria cultural a través del cine y la radio – los discos extranjeros estarían reservados, durante mucho tiempo, a los grupos de alto poder adquisitivo o con acceso a los viajes internacionales –, pero junto a ella es decisivo el impacto de la fantasía modernizadora. América Latina se percibía como un continente atrasado, rural, tradicional – una percepción compartida por sus elites y por sus clases populares. Modernizarse, entonces, fue el imperativo del momento.

Provisoriamente, modernización fue, a lo largo del siglo XX, la confluencia de procesos de urbanización, alfabetización, secularización y desarrollo de instituciones modernas, que en América Latina tuvo ritmos distintos. Incluso, puede hablarse de varias modernizaciones – la mayoría, autoritarias, de arriba hacia abajo, vinculadas con la integración en el mercado mundial capitalista –; pero, en particular, los años 1960 describen esa modernización como desarrollismo, vinculado a procesos de urbanización acelerada e industrialización dependiente de las inversiones norteamericanas. En ese paquete, estaba incluido la aparición de la televisión como el gran nuevo medio de comunicación que venía a reemplazar a los grandes modernizadores de los años 1930 y 1940 – la radiofonía y el cinematógrafo. El reemplazo, como sabemos, jamás se produjo, sino que derivó en complementación y sinergia, junto a la prensa popular y la industria discográfica: ese mecanismo explota desde comienzos de la década de 1960, y está presente en todas las historias locales de desarrollo del rock en las distintas ciudades latinoamericanas – aunque con un peso especial en México, Argentina y Brasil, porque es allí donde se instalan las subsidiarias de las grandes discográficas norteamericanas. Un cantante graba discos que se reproducen por la radio, para que luego actúe en televisión, mientras le hacen entrevistas en la prensa del espectáculo antes de filmar su primera película. El proceso se repitió hasta el aburrimiento y la saturación.

Pero, dijimos, son modernizaciones *truncas*, fallidas: el proceso desarrollista culmina, a mediados de los años 70, en dictaduras militares en buena

parte del continente, que compiten entre sí, no por sus grados de modernidad, sino por su salvajismo represivo.

Por ello, la modernización se teje en relación con historias políticas regularmente excepcionales: que van desde el desarrollismo autoritario argentino hasta la crisis de la democracia uruguaya, desde la dictadura blanda brasileña hasta la violencia colombiana, para señalar sólo algunos ejemplos. Si la aparición del rock en el continente está ligada a la emergencia de nuevas culturas juveniles, la hipótesis de la modernización trunca permite leer los pliegues particulares, así como los puntos de contacto: se trata de una música que, en varios países, se despliega en medio de fuertes tensiones políticas que van desde el golpe militar (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile, Perú) a la fuerte agitación o el conflicto armado (Colombia), pasando por una situación, nuevamente, excepcional: una democracia regulada y represiva que censura al rock como ninguna dictadura (México).

La fricción rockera con la fracción de izquierda

Por eso, esta historia postula una suerte de segunda hipótesis: la de una reiterada fricción del rock con las izquierdas continentales, tanto las educadas en los mandatos del realismo cultural soviético como las seducidas por la experiencia de la Revolución Cubana. El castrismo provoca ondas tectónicas en la región. Se podía llegar al socialismo saltando etapas. Esa hoja de ruta intentó ser ejemplar. No es este libro el lugar de revisarla. Digamos sí que, “entre la pluma y el fusil”, como se titula el libro de Claudia Gilman sobre los “dilemas y debates” del escritor que había adoptado a La Habana como nuevo centro de gravedad, se coló también una guitarra.⁵ Es en la isla donde se configura un modo de recepción del rock que, con mayor o menor reconocimiento de sus argumentaciones condenatorias, se replicó hacia el sur. La Cordillera de los Andes no fue una Sierra Maestra, como anhelaba Fidel Castro, pero sí un conducto metafórico de esas aprensiones. Ese es el motivo por el cual este ensayo comienza en aquella isla deseada. El recelo de las izquierdas hacia el rock se extiende en América Latina hasta el final de las transiciones democráticas en los años ochenta del siglo pasado, donde pueden aparecer ciertas aproximaciones – o, incluso, el desplazamiento de esas izquierdas a manos de movimientos juveniles despolitizados. Como veremos, el rock latinoamericano se cuida, en general, de ser capturado por los protocolos de la Guerra Fría: le concede ese privilegio a la canción de protesta, aunque a veces coquetea, ocasionalmente, con ella – con más franqueza, hacia el final de las dictaduras y el inicio de los procesos de transición, ya cuando ninguno de los dos (ni el rock ni la protesta) son los mismos. Lo suyo es, fundamentalmente, una paradoja que no se organiza políticamente: ser una crítica a la cultura de masas creada en el centro de la cultura de masas y sin tener otra aspiración que ser cultura de masas. Este aparente galimatías no es nuestro, sino del crítico norteamericano Greil Marcus, aunque podemos suscribirlo.⁶ En ese lugar y esa aspiración, el rock afirma que “rompe estructuras”, pero no se asume como

⁵ Ver GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

⁶ Ver MARCUS, Greil. *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1993.

insurreccional, sino sólo como contravencional: el corte de cabello y una noche o dos en una cárcel es suficiente. El martirio en 1973 de Víctor Jara, figura central de la Nueva Canción chilena, pero con sus simpatías y enteveros con el rock de su país, funciona como alerta, antes que como modelo; como límite, no como posibilidad. Lo mismo ocurre con el encarcelamiento, en 1967, de los brasileños Caetano Veloso y Gilberto Gil: se trata de situaciones excepcionales que definen una posibilidad que será minuciosamente evitada – y por eso mismo, no repetida. Quince años más tarde, los distintos rocks nacionales podrán construir, sin ninguna vergüenza o pudor revisionista, hagiografías autobiográficas y geográficas que insistan sobre una resistencia que no se verifica en demasía; cuarenta años después, ese relato puede consagrarse como leyenda y como documental de Netflix. Pero los propios narradores, esas voces “nativas” de los rockeros – ¡todos hombres, para colmo! –, ya se han transformado en *rockstars*, en estrellas del espectáculo; han sido actores de dramas políticos que no reclamaron su martirio, o que supieron apartarse a tiempo de su posibilidad.

A pesar de los puntos en común, el rock y la política fueron –¿son?– sensibilidades en colisión. Entendemos aquí sensibilidades en un sentido que evoca el de “estructura de sentimiento” propuesto por Raymond Williams; porque trabaja con los mundos simbólicos y con los mundos afectivos, y porque habla de lo que está emergiendo como nuevo, en respuesta a lo “arcaico” y a lo “residual”, pero con distinciones que las ponen en conflicto.⁷ Comparten, entre otros, el juvenilismo, pero difieren en el tratamiento de sus adultos correlativos – la guerrilla peronista argentina, por ejemplo, confía en los dictados de un militar setentón –; comparten la rebeldía, pero no la revuelta; comparten la confianza en la novedad, pero no en todas las novedades (la política duda de la guitarra eléctrica y de las sustancias alteradoras de conciencia, lo que la acerca, paradójicamente, al campo del conservadurismo artístico más tradicionalista, confluencia que veremos en la “Marcha contra la guitarra eléctrica” que encabeza la cantante Elis Regina en Rio de Janeiro, en 1967; el rock, por su parte, duda del socialismo hasta el punto de no nombrarlo). Comparten, paradójicamente, una sensibilidad: la homofobia. Pero el mundo de las izquierdas continentales lo ejercita, como veremos, como advertencia anti-rockera: “Los jipis son todos maricones y drogonés”.

Una contracultura

Es que, como una frontera más que como una definición, el rock se propone, asume o nombra como una contracultura. Para ser más precisos: esa definición es tan potente que organiza nuestra periodización y, por ende, toda nuestra historia. Como dijimos, el consenso historiográfico afirma que hay un primer momento “importador”, al influjo de la invención norteamericana de 1954, que produce una “música joven”. A eso lo sigue un segundo momento en que el influjo de la “ola Beatle” – en todo el mundo occidental –, en confluencia con otros elementos que analizaremos, construye al rock como una contracultura y lo pone en relación con otra contracultura juvenil que insiste

⁷ Ver WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997.

en llamarse a sí misma “revolucionaria”. Nuestra historia está centrada especialmente en ese segundo momento, especialmente cuando los Beatles *maduran*, a partir de 1966, y abandonan los conciertos para convertirse en músicos de estudio y, por ende, artistas cabales. El análisis de los modos de esa relación (mucho más conflictiva que amistosa, mucho más mutuamente excluyente que colaborativa) incluye un tercer período: aquel en que las dictaduras latinoamericanas se dedican a exterminar a los movimientos juveniles de la izquierda revolucionaria – donde “exterminar”, lo sabemos, no es una exageración ni una metáfora – y el rock sufre censuras y persecuciones, aunque no exterminio. Un cuarto período es aquel en que se producen las condiciones de internacionalización latinoamericana del rock que emerge de esa tercera etapa; el momento en que puede hablarse ampliamente de un rock latino o de un rock latinoamericano – no necesariamente denominan lo mismo –, la etapa en la que la banda argentina Soda Stéreo convoca multitudes y vende millones de placas en Buenos Aires, Santiago de Chile o Ciudad de México. Ese momento será narrado más sucintamente, aunque ocupará nuestras conclusiones.

Lo cierto es que, como dice el sociólogo jamaicano Stuart Hall en 1969, una contracultura es una *weltanschauung*, una concepción del mundo, pero no una ideología: se pronuncia “en contra de”, lo que la vuelve potencialmente revolucionaria, pero nunca define el sentido posible de esa posible revolución.⁸ Puede llevar a sus sujetos hacia la protesta y la rebelión personal, pero no olvidemos que toda sociedad tiene “sus áreas de disidencia tolerada”: es decir, su locura permitida. La contracultura *hippie* – Hall habla de ella, y nosotros lo usamos por homología – parece ser más esa disidencia tolerada que una contra-definición revolucionaria de una sociedad. Se trata de un “momento expresivo” más que “activista”, dice Hall; aunque, en el caso norteamericano, contamina a los grupos militantes en el estilo, la dramaturgia, la definición de contra-valores y en el establecimiento de una nueva subjetividad. Los hippies norteamericanos compartían visiones del mundo con la militancia radical blanca y también, aunque con diferencias importantes, con la militancia negra. Hall no cree que el hipismo haya sido una mera reacción antipolítica: hay retirada y disociación, señala, pero no una oposición abierta y absolutamente disonante (para usar un adjetivo musical).

El rock latinoamericano también permite leer su construcción como contracultura de un modo enfático; pero su relación con la militancia política revolucionaria parece perseverar más en la reacción y el rechazo que en el diálogo, salvo excepciones que deberán ser objeto privilegiado de nuestro análisis y nuestro relato. Simultáneamente, implica ciertas definiciones de clase: el momento contracultural del rock latinoamericano es blanco y de clases medias – quizás, con las únicas excepciones de los brasileños Gilberto Gil y Milton Nascimento, a quienes incluimos como parte de esta diversa familia por razones que serán debidamente explicadas –, porque esa misma construcción como tal exige determinados capitales culturales que no pueden adquirirse fácilmente en sociedades tan estructuradas y estratificadas socialmente como las nuestras (por eso mismo, su relación con las militancias, mayormente universitarias, se vuelve tan necesaria de ser repensada). No se trata de “resistencias

⁸ Ver HALL, Stuart. *Los hippies: una contracultura*. Barcelona: Anagrama, 1969.

populares”, como diría el sociólogo francés Pierre Bourdieu: “La resistencia puede ser alienante y la sumisión puede ser liberadora. Tal es la paradoja de los dominados, y no se sale de ella”. Pero, además, la contracultura supone siempre “un cierto capital cultural”.⁹ Como veremos, ese capital abreva en formas a veces muy sofisticadas de las filosofías orientales o en sabidurías originarias ocultas por las concepciones burguesas tradicionales del mundo letrado; pero no necesariamente en el mundo de las clases populares – hasta, posiblemente, la aparición del *punk*.

La jaula de la cultura

Por ello, como dijimos, esta historia no propone una cronología sino una explicación de esa trama, entre el *Elvis refrito* – los modos en que la cultura rockera norteamericana fue transformada continentalmente entre Enrique Guzmán y Palito Ortega, de norte a sur, a finales de los años '50 – y el momento de *latinoamericanización* de ese rock, a finales del siglo pasado, en que los tránsitos de las estrellas rockeras por todo el continente permitieron hablar de una escena común – o, al menos, de una serie de referencias más o menos compartidas y, globalización mediante, de circulación instantánea. Cualquier intento de historizar el rock en los años '90, en ese momento de mayor integración y circulación, podía entenderlo como un campo autónomo, en el sentido que le da Pierre Bourdieu: definiendo actores, relaciones de fuerza simbólica, centros y periferias, acumulaciones y desplazamientos. Treinta años después, en cambio, esa autonomía – independientemente de que sigue existiendo un funcionamiento relativamente autónomo del campo artístico – se quiebra en dos direcciones: una que es sincrónica, la que habla de un diálogo con otros objetos culturales contemporáneos en relación con los que, para colmo, el rock pierde centralidad, pierde brillo y muy especialmente ha perdido – ¿definitivamente? – posición hegemónica entre los consumos y los relatos de identidad juveniles. Eso nos conduce en la dirección del reggaetón, del hip hop y del trap, pero no podemos continuar por ese camino (no, al menos, hasta el final de este libro).

Hay otra ruptura histórica: cuarenta años después del comienzo de las transiciones democráticas en América Latina, ya sabemos mucho más sobre ellas, sobre las dictaduras que las precedieron y sobre los modos que el rock y las culturas juveniles se tejieron como un tapiz intrincado, en diálogo, además, con otros objetos culturales – el cine, la televisión, la literatura, las artes plásticas, el grafiti, las intervenciones urbanas. En 1972, a nadie se le ocurría poner en relación los discos de la banda argentina Pescado Rabioso con el filme *Los traidores*, del director Raimundo Gleyzer. En 2024, esa relación es evidente. La autonomía del campo artístico se revela, insistimos, relativa; toda lectura insiste en ser epocal porque, de lo contrario, opaca la interpretación. Como sabemos largamente gracias al historiador italiano Carlo Ginzburg, nadie escapa de la cultura de su época y de su propia clase. La



⁹ BOURDIEU, Pierre. Los usos del pueblo. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1996, p. 156.

cultura, dice Ginzburg, es “una jaula flexible e invisible para ejercer dentro de ella la propia libertad condicionada”.¹⁰

Ni Víctor Jara ni Caetano Veloso, ni Luis Alberto Spinetta ni Osvaldo Fattoruso, ni Álex Lora ni Andrea Echeverri pudieron escapar a esa jaula flexible.

Tampoco Augusto Pinochet, Jorge Rafael Videla, Ernesto Geisel o Juan María Bordaberry.

Una historia del rock cuando el rock es historia

Posiblemente, esta historia puede escribirse hoy porque el rock latinoamericano es deliberadamente una historia.

En un trabajo de 1990, el sociólogo norteamericano Richard Peterson, que investigó largamente el consumo cultural y, en particular, el de la música popular, afirmó que la aparición del rock and roll norteamericano en la década de 1950 no podía ni debía explicarse por la excepcionalidad de algunos talentos – llámense ellos Bill Haley, Chuck Berry o Elvis Presley – sino por el modo de funcionamiento de seis factores a los que llamaremos “materiales”: elementos jurídicos o legales, tecnologías, estructura de la industria, estructura de las organizaciones participantes, estructura de las carreras profesionales y, claro, el mercado.¹¹ En los setenta años que transcurrieron desde esa invención hasta hoy, todos esos elementos han vuelto a transformarse, y todos ellos de manera decisiva. Por ejemplo, el disco – discos que debían ser grabados en estudios, prensados en máquinas especiales, en materiales particulares que pasaron en ese preciso momento a ser vinilos y a ser más económicos, producidos por unas compañías llamadas *disqueras* y vendidos en unos extraños comercios llamados *disquerías*, y que soportaron su transformación en discos digitales llamados compactos, porque al fin y al cabo eran discos que los consumidores compraban y escuchaban en aparatos reproductores del tamaño de un giradiscos o del de un *discman* – ha sido reemplazado con holgura por la versión digitalizada en bits compactados difundidos por operaciones de *streaming* – sólo de audio o también de video. En ese tránsito, el rock ha sobrevivido, pero tantas transformaciones estructurales, de una magnitud incluso superior a las que explicaron cómo nació, bien pueden ayudar a explicar su agotamiento.

No se trata solo de cambios materiales – que los hay, y como dijimos, enormes –, sino también en la estructura social. El rock surgió y se desplegó durante el tiempo largo de la larga década desarrollista y post-desarrollista. Como veremos, su transformación vertiginosa – una suerte de refundación –, precisamente el momento en que se *latinoamericaniza* de un modo decisivo, coincide con las transformaciones agudas de esa estructura social – aun atendiendo a las distancias entre la situación argentina, la mexicana y la colombiana, por poner sólo tres ejemplos – y el advenimiento del ciclo neoliberal del

¹⁰ GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik, 1999, p. 10.

¹¹ Ver PETERSON, Richard. Why 1955? Explaining the advent of rock music. *Popular Music*, n. 9, Cambridge, 1990.

que, malgrado el reclamo del populismo progresista, nunca terminamos de escapar. El llamado consenso de Washington tuvo su banda sonora.

Por eso, una historia: en el momento de escritura, hoy, podemos volver objeto al rock latinoamericano, porque no hay un presente que tire de él en el sentido de nuevas transformaciones. Por el contrario, son el *trap* y los llamados “ritmos urbanos” los que, a su vez develan nuevos cambios estructurales materiales, sociales y simbólicos: señalan las transformaciones tecnológicas en la producción, la circulación y el consumo; los cambios en la estructura social, con el crecimiento del precariado y la destrucción de la clase obrera clásica; la aparición de nuevos lenguajes mucho menos “nacionales” o locales – hasta los niños y las niñas hablan de *crossovers*. El rock (los *rocks*) parecen refugiados en la memoria, en la regrabación infinita, en el *cover* y en el concierto homenaje o en los festejos de septuagenarios, ahora dispuestos en los espacios sagrados de las instituciones oficiales: el Palacio de las Bellas Artes de México o el Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires.

Institucionalizaciones

Esas músicas ya no cargan negatividad; sometidas a una larguísima dialéctica de emancipación y disciplinamiento – setenta años de idas y vueltas, de resistencias y aquiescencias –, pareciera que asistimos al momento en que la dialéctica no se ha solucionado en una síntesis, sino en el mero predominio de un polo. Y no es el emancipador, precisamente.

No ha ocurrido sólo con el rock, claro que no. La “Canción con todos”, escrita por los argentinos César Isella y Armando Tejada Gómez en 1969 y grabada por Mercedes Sosa en 1970, fue transformada en una suerte de himno popular de la canción de protesta latinoamericana durante la década dictatorial. En 1995, Isella la cantó en la Reunión de presidentes de Iberoamérica que se reunió en Punta Arenas (Chile), entre cuyos participantes se contaban el Rey Juan Carlos I de España, el cubano Fidel Castro y el argentino Carlos Menem. Unos años después, en 2015, el presidente ecuatoriano Rafael Correa propuso que la canción se transformara en el himno de la Unión de Naciones Suramericanas (Unasur).

Del mismo modo, el expresidente argentino Alberto Fernández se reclamaba amante del rock “nacional” y ex discípulo de guitarra del músico Litto Nebbia (uno de los pioneros del rock en español), cuyas canciones inundaron los espacios sonoros oficiales en distintos eventos gubernamentales. Fernández no homenajeaba al rock: lo patrimonializaba y estatizaba, un gesto al que el rock no se resistió.

Quizás por eso mismo es posible escribir su historia, o transformar al rock en objeto de una. Porque ya no produce sino, precisamente, historia.

La centralidad falsa

Sin embargo, la pérdida de conflictividad no implica la desaparición de problemas y dificultades. Uno de ellos, clave, es al que llamaremos “problema ptolemaico”: la centralidad argentina en las narrativas rockeras, una centralidad autopercebida, autorepresentada y autoexhibida, como ya hemos dicho. Sin embargo, nuestra investigación ha llegado a la conclusión exacta-

mente inversa: el rock argentino no fue ni el núcleo originario ni el modelo de desarrollo del rock latinoamericano. Lo que ha ocurrido es que ese relato – más bien, esa metanarrativa – se construye sobre la idea potente del Creador, rol que se reserva al ya nombrado Litto Nebbia, y luego se enriquece con la idea de una Sagrada Trinidad – Los Gatos, Manal, Almendra – de la que todo se deriva porque allí todo se crea. Con un toque de espíritu santo, desde ese momento queda constituida una mitología a la que sólo le resta inventarle un mecanismo de expansión: el exilio – falaz, pero nadie cuestiona esa falacia. Cuando, muchos años después, la globalización y ciertas condiciones estructurales – rápidamente: relaciones particulares con el mercado, mayor autonomía y contingencias socio-políticas en el continente – permitieron una exportación potente del rock argentino, éste consagró su autopercepción iniciática: ese rock, que durante años a duras penas podía salir de Buenos Aires, de pronto conquistaba América Latina porque lo había fundado.

Por supuesto, esto no era así, sino a costa de desentender una historia mucho más densa, mucho más problemática y, especialmente, mucho más rica. Permítanos una enumeración rápida que retomaremos a lo largo de nuestra historia: Los Shakers uruguayos, aún en su epigonismo con los Beatles, introducen una tensión novedosa con lo mimético – tensión definitiva entre mimesis y autonomía, como la define Gustavo Verdesio.¹² Los Jaiwas chilenos postulan una innovación sincrética sin grandes precedentes. La invención tropicalista brasileña es, como corresponde, de un omnivorismo antropofágico lindante con la gula. El punk tiene una jocosa anticipación en Perú en el mismo momento en que los músicos jóvenes argentinos sólo tenían como horizonte a Palito Ortega y Violeta Rivas. No hay un equivalente de la reivindicación pública del consumo de drogas que hacen los mexicanos de Peace & Love en 1971 – mientras afirman, deseantes, “We got the power” y subrayan: “Chingue a su madre el que no cante”. La riqueza de los *rocks* latinoamericanos, frente al mito argentino, incluye lo étnico: el rock argentino es tan mimético en su origen que incluso destierra cualquier variante que no sea urbana, blanca y europea – a duras penas, alguna presencia de la clase obrera; incluso, como veremos, la lectura que hace Arco Iris del mundo incaico es también urbana, blanca y europea. Pero tiene una doble singularidad: justamente, esa presentación de un mito fundacional, por un lado. Por otro, que su coexistencia particular con una dictadura cruel y asesina que, sin embargo, lo deja intacto, le permite una acumulación potente en una zona de opacidad y disconformismo controlado, la que genera las condiciones para que pueda explotar en los años 80: en el momento en que todo el continente está en estado de disponibilidad para esa explosión.

Romper (la sobriedad)

La leyenda fundacional argentina, además, tiene un último pliegue para discutir: su enérgico reclamo resistente. Rupturista, aunque fuere de algunas sillas.

¹² Ver VERDESIO, Gustavo, *op. cit.*

En 1964, como todos sabemos y como nuevamente veremos, cuatro uruguayos decidieron formar una banda de música “moderna”, a la que llamaron Los Shakers. El nombre merecería múltiples traducciones, desde los literales “los batidores” o “las cocteleras” hasta versiones más sofisticadas: por ejemplo, “los que te estremecen” o “los que te hacen temblar”. Muy posiblemente, la traducción más exacta sea “los que tocan o hacen *shake*”: la palabra nombraba a una suerte de sucedáneo del *twist*, que había sido la danza mediante la cual la música “joven” norteamericana había invadido Buenos Aires y Montevideo pocos años atrás. El *shake* proponía movimientos más espasmódicos de las piernas que el *twist*, así como sacudidas frenéticas de las cabezas, aunque también era un baile “individual” – es decir, no exigía armonizar los movimientos con una pareja ni tocar a otra persona, como ocurría con el *rock’n roll*. De todas maneras, aún con esa suerte de adecentamiento respecto del rock original que consistía en evitar los roces eróticos de los cuerpos, estas danzas no dejaban de escandalizar a las generaciones mayores: para colmo, solían ser practicadas por muchachos melencólicos y muchachas con faldas provocativas o, a veces, con pantalones ajustados. A finales de la década, en 1969, la socióloga británica Frances Rust proponía que danzas como el *twist* o el *shake* eran “reflejos” de una generación “confundida y consumidora de drogas”.¹³ Con el tiempo, el *shake* no fue un territorio de adictos a las drogas, sino que se limitó a ser lo que se conoce como una *fad dance*: un estilo de baile que adquiere súbita popularidad – y que luego de un estallido, se desvanece, como el propio *twist*, el *shimmy* o el *Chicken walk*. Una interpretación más peligrosa sólo podía deberse al pánico moral: esas músicas y bailes juveniles sonaban como amenazantes para cierto moralismo hegemónico. Desde hacía varios años que la música “moderna” irritaba, preocupaba y atemorizaba en partes relativamente iguales.

Lo indudable en Los Shakers era su modelo: no hacía falta mirarlos mucho para reconocer todos los rastros de los ingleses Beatles, ya para entonces la banda de música popular más importante de la galaxia – habían concluido, poco antes, la invasión norteamericana de 1964. La vestimenta, los peinados, la integración de la banda – dos guitarras, bajo y batería –, los ritmos, la estructura de las canciones, los significados de las letras y hasta la lengua: Los Shakers componían, grababan y cantaban en inglés. Con ese gesto repetían, diez años más tarde, el primer epigonismo respecto del rock and roll norteamericano. Lo hacían, sin embargo, como una suerte de movimiento regresivo: aquel primer rock había dado lugar, en distintos países latinoamericanos, a una suerte de re-versión castellanizada – centenares de canciones “modernas”, mayormente en ritmo de *twist* y también *rockabillys*, cantados en español –, pero el recambio británico parecía mover todo, otra vez, hacia atrás. Un camino de retorno a una presunta lengua primaria. La nueva música moderna, ahora de influjo británico, exigía usar el inglés. “En español suena mal, fuerza la métrica de las sílabas”, dirían sus contemporáneos argentinos, Los Knacks, en 1967.¹⁴ Habrá que esperar a que Veloso y Gil, en

¹³ RUST, Frances. *Dance in society: an analysis of the relationship between the social dance and Society in England from the Middle Ages to the present day*. Londres: Routledge, 1969, p. 117.

¹⁴ Esta cita de Los Knacks proviene del documental *Los Knacks: déjame en el pasado*, dirigido por Mariano y Gabriel Nesci en 2018.

sus exilios londinenses, le dieran otra espesura al uso de la lengua de Shakespeare y volverla conscientemente política.

De todas maneras, todo esto debe ser – y será – explicado de un modo más extenso. Limitémonos, ahora, a alguna literalidad: la canción más exitosa de Los Shakers, “Break it all”, fue publicada con su título acompañado de una traducción literal, “Rompan todo”, en el sencillo grabado en Buenos Aires, de 1965, y en el disco larga duración de ese mismo año y de ese mismo título, que obtuvo un inmenso éxito en ambas orillas del Río de la Plata (fue también editado en Montevideo), así como en Brasil, Ecuador, Perú, Colombia y Venezuela; en todos esos países fue publicado antes de terminar el año – en la edición brasileña, la traducción literal fue “Quebrem tudo”. La canción había sido escrita en inglés por su autor, Osvaldo Fattoruso – el único con módicos conocimientos de la lengua –, que a su vez componía la música con su hermano Hugo, ambos guitarristas y cantantes de la banda; pero ciertas regulaciones rioplatenses o la mera costumbre obligaban a la traducción de los títulos de las canciones en los discos, fueran de agrupaciones locales o internacionales – los desmanes a los que fueron sometidos los títulos de las canciones de los Beatles en esos años constituyen una antología del disparate: a la cabeza, “Please please me” reconvertido en “por favor yo”.

No hay, en toda la canción, nada roto. El eje es el baile: “We want you to come/ We want you to hear/ We want you to dance/ Dance all night long/ But when the music starts/ Don't stay there like a fool/ And break it all/ You listen me, break it all”. No te quedes parado como un tonto: baila y rompe todo. Incluso, como vemos, la canción enuncia en primera persona del plural (“we want you to come”, “queremos que vengas”), dirigida a una segunda persona (“You listen me, break it all”, “escúchame, rompe todo”) que puede ser singular o plural: por eso, “rompan todo”. Lo mismo – más drásticamente – ocurrirá treinta años más tarde, cuando en 1991 los argentinos Charly García, Pedro Aznar y Sandro graben una espléndida versión-homenaje de la misma canción, ahora titulada francamente “Rompan todo”, sin una palabra en inglés: “Si quieres bailar/si quieres sentir/abriendo de par en par tu corazón/No busques más allá/porque yo estoy aquí/y dilo ya si es que se trata de mí”. Todo indicio de ruptura o destrucción ha desaparecido; a duras penas, sobrevive el baile.

En el libro que los periodistas argentinos Daniel Grigera y Mario Antonelli dedican a Los Shakers en 2017, Hugo Fattoruso asegura que nadie intentaba romper nada, salvo la sobriedad:

¡Rompan todo! era un grito de liberarse de algo. Era una época en que la gracia de la barra, conocida como Los Pielos Rojas, consistía en ir a bares y tomar grapa. No molestábamos a nadie, no hacíamos ningún daño. [...] Así iban cayendo los participantes, pan, pin, pun...alcoholizados. [...] Era una destrucción de caños y estómagos, pero realmente inocente. De pronto, decíamos: ‘¡rompan todo, llegaron Los Pielos Rojas!’ No rompíamos nada.¹⁵

Lo mismo ocurre en 1965 con los peruanos Los Saicos y su presunta invención del punk con su tema “Demolición”: “Echemos abajo la estación de

¹⁵ GRIGERA, Daniel y ANTONELLI, Mario. *Al rescate de Los Shakers*. Montevideo: Ediciones B, 2017, p. 36.



tren/Echemos abajo la estación de tren/Demoler, Demoler, Demoler/Demoler, demoler la estación de tren”. Hasta donde pudimos averiguar, todas las estaciones limeñas siguen en pie.

Romper (algunas sillas)

Unos años más tarde, el 20 de octubre de 1972, una banda argentina de rock se presentó en el estadio Luna Park de Buenos Aires. La banda se llamaba Billy Bond y La Pesada del Rock & Roll y estaba liderada por su vocalista epónimo, Billy Bond – nacido como Giuliano Canterini, un migrante italiano que participaba del entonces naciente movimiento del rock argentino en múltiples actividades: cantante, pero también empresario y productor artístico. El concierto iba a ser, originalmente, un festival con varias bandas. Sin embargo, ante una concurrencia escasa en los asientos más caros, los asistentes a los asientos más económicos comenzaron a saltar las vallas para instalarse en las primeras filas, alentados por Bond. Allí comenzó una represión a cargo de agentes de seguridad del estadio – tradicionalmente consagrado a encuentros de box, aunque también se alquilaba para actividades artísticas o políticas – y fuerzas policiales. En medio del escándalo y las peleas, la leyenda afirma que Billy Bond gritó, desde el escenario, la frase “¡Rompan todo!”. La orden es mítica y no puede probarse: el propio Bond afirma que “Si lo dije o no lo dije, me chupa un huevo. Cualquiera que estuviera en ese lugar lo diría”. El saldo fueron muchos asientos de madera rotos, algunos detenidos por la policía – el propio Bond, entre ellos –, una cobertura periodística catastrófica (“El Rock infernal. Hordas de hippies arrasaron el Luna Park”), crecientes dificultades para organizar conciertos en salas porteñas (temerosas de las “hordas de hippies”) y un mito: el del primer enfrentamiento entre el rock y el estado argentino, personificado en sus fuerzas policiales.

La fuerza del mito fue trascendente: hasta hoy. Los incidentes existieron, sin duda: lo que no se puede asegurar es que la frase haya sido pronunciada, aunque terminó consagrada como un dato histórico. Como buen mito, produjo prácticas: una de ellas fue el título de las memorias de Bond, publicadas en 2023. Otra fue el título de la serie documental *Rompan todo*: la historia del rock en América Latina, producida en 2020 por la compañía Red Creek para Netflix, que la transmitió por todo el continente ese mismo año. La producción ejecutiva estuvo a cargo de cuatro argentinos: Nicolás Entel (a la vez guionista), Picky Talarico (a la vez director), Iván Entel y el músico y productor Gustavo Santaolalla (a la vez, uno de los principales entrevistados a lo largo de los seis capítulos). En el primero de ellos, dedicado a la aparición de las primeras bandas en el continente, el surgimiento de Los Shakers es narrado con la cortina musical de su “Break it all”, pero la canción no merece ningún comentario explícito –ni una mera sugerencia o inferencia. En cambio, en el segundo capítulo – titulado, redundantemente, “La represión” –, la narración se demora en los incidentes del concierto de 1972, con varios entrevistados e imágenes fijas de archivos periodísticos (no hay filmaciones del evento). El testimonio central es el del propio Billy Bond, que produce una interpretación, por lo menos, curiosa, para no llamarla exagerada: “La verdad es que se da la primera manifestación popular después del Cordobazo [...]. Fue la primera

vez que el pueblo salió a la calle y se agarraron con la policía. En el Luna Park, es la segunda vez que el pueblo se manifiesta contra el sistema físicamente”.

Inmediatamente, Santaolalla toma el significante flotante y lo hace explícito: “Este ‘Rompan todo’ se refiere a lo que significa el romper con todo lo que siempre el rock ha querido: con todo el orden establecido, con los abusos de poder, contra todo lo que siempre se ha manifestado”.¹⁶

Sin embargo, el balance policial y político del evento se limitó a unas cuantas sillas rotas (“lo que a mí más me impresionó fue el ruido que hacían las sillas cuando las quebraban”, acota Bond). El desconocimiento histórico de Bond es minucioso: entre el Cordobazo y el *Lunaparkazo* – si se nos permite el juego de palabras – se habían sucedido una importante serie de “puebladas” (levantamientos populares extendidos) en ciudades argentinas, que incluyeron Correntinazos, Rosariazos, Tucumanazos o Viborazos – un segundo Cordobazo –, todos ellos con víctimas fatales producto de la represión policial y de las Fuerzas Armadas – todas las revueltas se desarrollaron bajo dictaduras militares. Las veinticinco personas presas durante algunas horas tras el fallido concierto de Billy Bond no parecen resistir comparación alguna (afortunadamente). Lo mismo había ocurrido en todo el continente: la violencia represiva de los estados latinoamericanos, dirigida contra sus pueblos, era un organizador de la vida cotidiana y cultural. Que el rock argentino se arrogue, cincuenta años más tarde, semejante centralidad “revoltosa” sólo puede ser explicado por un proverbial narcisismo. Fue una “contravención” policial, sin mayor importancia política.

El “orden establecido” o los “abusos de poder” habían quedado bastante en pie, malgrado la interpretación de Santaolalla. Sin embargo, la potencia del mito se pone aquí de manifiesto: de mera anécdota policial, se transformó en el título del único relato documental audiovisual dedicado al rock en América Latina – que, es hora de decirlo, ni siquiera se molesta en nombrar al Brasil.

Por senderos similares transita el único libro dedicado al mismo tema, escrito por el periodista argentino Carlos Polimeni en 2001 y titulado *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*.¹⁷ Aunque en sus primeras páginas afirma que “Este libro no es una enciclopedia ni una historia formal del rock *en castellano*” (el subrayado es nuestro), Polimeni sí dedica espacio a la música joven brasileña desde los años 60. Pero en tanto enunciadador educado en el respeto al mito fundante del rock argentino, Polimeni no puede sino tributar a esa línea argumentativa: “El rock se sueña revolucionario y en el mejor de los casos es un motor de cambios”.¹⁸ Empero, Polimeni también señala, nobleza obliga, las tensiones disciplinantes que el rock, como cultura juvenil, experimentó desde su fundación con Elvis Presley en los años 50 norteamericanos. Esas tensiones se desparraman en múltiples represiones y

¹⁶ Los testimonios de Billy Bond y Gustavo Santaolalla están en el capítulo 2 de la serie documental homónima, *Rompan todo: la historia del rock en América Latina*, producida en 2020 por la compañía Red Creek para Netflix, dirigida por Picky Talarico. Las memorias de Bond se titularon del mismo modo: *Rompan todo: memorias revueltas*. Buenos Aires: Planeta, 2023.

¹⁷ Ver POLIMENI, Carlos. *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos/Latitud Sur, 2001.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 123.

prohibiciones, en persecuciones y censuras, a lo largo de casi setenta años de historia, de esta historia que queremos narrar.

El problema es que, finalmente, el rock sólo parece haber roto unas cuantas sillas de madera. Haciendo bastante ruido, sí.

Cosa de hombres

Estas páginas eluden el afán enciclopédico y un apego estricto a la secuencia temporal. Plantean un problema y, con ello, toda selección que un lector o lectora podría considerar arbitrario. Todo recorte supone una exclusión que, en lo que respecta a esta historia, no obedece a la construcción de un canon ni una afinidad electiva de los autores. Han quedado afuera nombres propios y experiencias. Pero también países (Ecuador, Venezuela, toda América Central) porque sus manifestaciones musicales no coincidían con nuestra periodización, sus fuentes resultaban escasas o inabordables, o no resultaban contradictorias con nuestras interpretaciones.

Debemos reiterar también algo ya dicho: que el rock latinoamericano fue un género de género. Observado ese momento desde el año 2024, puede resultar desconcertante el lugar acotado de las artistas. Los libros autobiográficos relativamente recientes de la brasileña Rita Lee (*Rita Lee: uma autobiografia*, de 2017) y la argentina Gabriela Parodi (*Las mil vidas de Gabriela: memorias de la pionera del rock argentino*, de 2022) confirman, a la vez, esa misoginia y la ausencia de un relato completo.¹⁹ Estamos ante una historia de machos, pero su machismo tampoco forma parte de los análisis que atraviesan estas páginas. Ese sería otro libro y merece serlo.

Una banda de sonido (de tres generaciones)

Además de estos problemas políticos y estas disputas entre lo disciplinario y lo resistente; además de las cuestiones estéticas que deberemos discutir, porque se sigue tratando de un material que se reclama artístico y que se integra, centralmente, con lenguajes estéticos – las músicas y las letras, apenas para comenzar a hablar, porque también hay plásticas, diseños, modas, cuerpos y performances –; además, hay una cuestión generacional.

Somos dos hablantes nativos que, a la vez, deben tomar distancia para objetivar una narrativa tramada todo el tiempo con la biografía.

En el origen, el rock fue la música que nos alfabetizó, que nos enseñó a amar y a desear; luego, fue la que nos volvió músicos; mucho después, nos volvió escritores y periodistas o investigadores. Nos brindó las armas de la seducción o los versos para llorar el desengaño; fue la música que acunó a nuestros hijos o que nos permitió cantar aficiones futbolísticas. Todavía hoy, es la música que sabemos de memoria, de la que recordamos todos los versos y todos los acordes, de la que sabemos el orden de las canciones desde el Lado A banda 1 hasta el Lado B banda 6.

¹⁹ LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2017, y PARODI, Gabriela. *Las mil vidas de Gabriela: memorias de la pionera del rock argentino*, Buenos Aires: Marea, 2022.

La música rock – el amplísimo mundo de lo que hemos llamado rock, pop, folk, beat, a lo largo y ancho de nuestras vidas – fue, simplemente, nuestra banda de sonido vital.

En algún momento, la creímos música de la resistencia; o, al menos, la hicimos la música de nuestras resistencias personales y generacionales. Las generacionales, claro, eran anti-parentales: los que nacimos capturados en esa trama significativa no quisimos que nuestros padres y madres intentaran siquiera escuchar la misma música – intento que, además, hubiera sido en vano. Las políticas tuvieron que ver con las dictaduras de (casi) todo el continente: no se rompió nada, como dijimos, pero el rock permitía imaginar que alguna ruptura era posible.

Una subjetividad resistente, fundada sobre una resistencia subjetiva. Imaginar esa resistencia fue una empresa adolescente y juvenil – de nuestra propia adolescencia y juventud, justamente. En algún momento, esa resistencia se transformó en un lenguaje y en un meta-relato. “¿Cuántas veces fuiste preso a la salida de un concierto?”. Esa cantidad mensuraba un compromiso y una identidad.

Después crecimos y nos fuimos del barrio; aprendimos a amar y desear de otras maneras. Aprendimos a resistir de otras formas y con otros lenguajes, al punto que pudimos preguntarnos por el significado mismo de la cláusula “resistencia”. Allí comenzamos a dudar del relato que habíamos aprendido – que, incluso, habíamos creado con nuestra inestimable colaboración. Lo que sigue son los itinerarios de esas dudas, transformados en una historia. Lo que queda – lo que también se diseminará en estas páginas – son los sonidos de esas músicas del deseo, del amor, de la felicidad y también las de la tristeza más infinita, ésa que sólo una canción de rock puede cantar. Estamos tristes cuando escuchamos rock y escuchamos rock cuando estamos tristes, como dice Nick Hornby.²⁰

En realidad, él dice “pop”, pero porque no nació en Santiago de Chile ni en Buenos Aires. Ni siquiera en Montevideo o México.

Una historia descentrada

El orden de esta narración no es completamente cronológico, como hemos dicho – ni reviste tampoco la condición de un catálogo. Ni siquiera hay un orden geográfico – de sur a norte o viceversa. Creímos necesario mantener ciertas autonomías – el rock mexicano, el rock brasileño, el chileno – porque constituían experiencias incomparables en torno de los problemas que estamos planteando y las preguntas que queríamos hacer. En cambio, preferimos unir al rock argentino y al uruguayo, convencidos de que el primero se fundó en Montevideo. Por su parte, el mundo andino nos exigía una entrada cruzada y combinada – a sabiendas minuciosas de que ni Colombia ni Perú son exclusivamente andinos –, que a su vez se intersectara con los devaneos incaicos de los argentinos de Arco Iris – como veremos, decisivos en una última etapa de esta historia. Pero, asimismo, postulamos que la relación entre modernización y revolución, definitiva para la invención del rock latinoamericano, no comen-

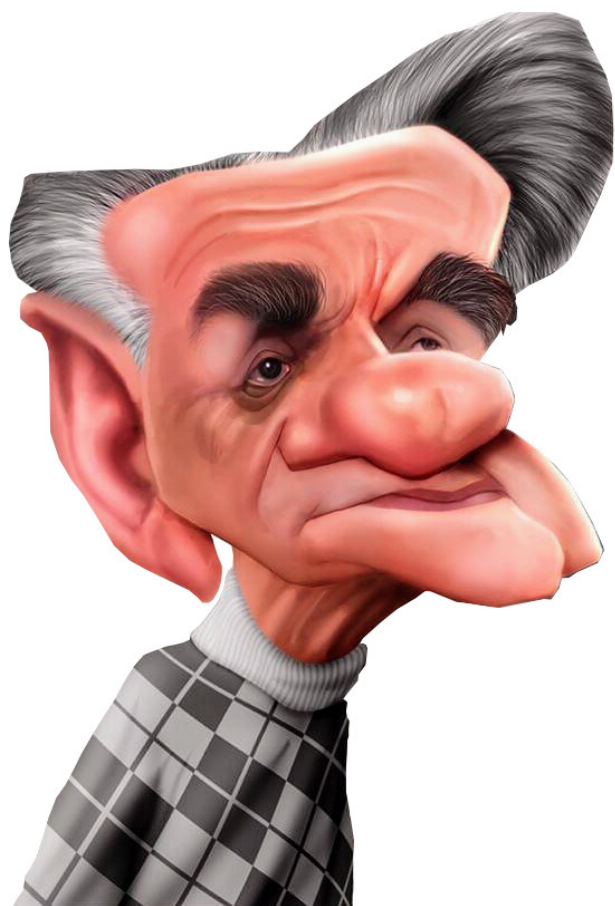
²⁰ Ver HORNBY, Nick. *Alta fidelidad*. Barcelona: Anagrama, 2007.

zaba sino en Cuba, donde el debate adquirió un peso decisivo para un cúmulo de prescripciones y prohibiciones, la mayoría de ellas bastante paradójicas – pero performativas. A los fines de nuestra interpretación, la relación entre rock y política es mucho más interesante en México, Brasil y Chile que en el resto del continente; del mismo modo, los modos en que el mundo intelectual participa animadamente del debate sobre esa relación, tomando partido con intervenciones periodísticas o incluso militantes, es desproporcionado en los dos primeros casos respecto de todo el resto: para decirlo con alguna simpleza, los significados del rock se debaten en 1968 en la Universidad Nacional Autónoma de México o en la Universidade de São Paulo, pero no en la de Buenos Aires. Por eso, podemos – propusimos – comenzar con el alzamiento zapatista de 1994, continuar con la passeata organizada por Elis Regina en Rio de Janeiro en 1967, saltar al triunfo de Allende en la Chile de 1970, acompañar a una banda de montevidéanos que va de Punta del Este a Buenos Aires en 1965 y culminar con la declaración como Patrimonio Musical de la Nación peruana de “El cóndor pasa” en 2004. Todos esos hilos van construyendo el tapiz que queremos describir e interpretar.

Esta es, entonces, una historia descentrada, que no sólo no comienza en Buenos Aires, y que ni siquiera comienza en el continente, sino en las islas. Después de todo, hay cierto consenso en las historias políticas latinoamericanas en que, para hablar de la cultura en la década de 1960, hay que comenzar por La Habana en 1959. No tenemos por qué transgredir ese acuerdo.

Texto recebido em 10 de junho de 2024. Aprovado em 25 de junho de 2024.

A peleja da canção popular com João Cabral de Melo Neto



João Cabral de Melo Neto.
Desenho de Claudio Duarte,
s./d., fotografia (detalhe).

Bruno Viveiros Martins

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Faculdade Estácio de Belo Horizonte. Autor, entre outros livros, de *Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. brviveiros@gmail.com

A peleja da canção popular com João Cabral de Melo Neto

The struggle of popular song with João Cabral de Melo Neto

Bruno Viveiros Martins

RESUMO

O artigo pretende analisar o diálogo entre a canção e a poesia no país a partir da obra de João Cabral de Melo Neto. Apesar de não possuir “ouvido musical” e, muito menos, ser um grande admirador da música brasileira, várias gerações de compositores e intérpretes (alinhados a gêneros musicais diversos como a chamada “MPB”, ritmos regionais, samba, rock, rap, entre outros) celebraram o poeta pernambucano, promovendo uma aproximação possível entre as palavras escritas e cantadas no Brasil. Nesse sentido, o cancionário popular construiu maneiras próprias e originais de leitura e interpretação, apropriando-se de poemas, reverenciando livros, prestando homenagens ao autor. O resultado dessa peleja entre a narrativa poética e a linguagem sonora é a reintegração de antigos laços entre as duas manifestações artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto; canção; poesia.

ABSTRACT

The article aims to analyze the dialogue between song and poetry in the country based on the work of João Cabral de Melo Neto. Despite not having a “musical ear” and, much less, being a great admirer of Brazilian music, several generations of composers and performers (aligned with different musical genres such as the so-called “MPB”, regional rhythms, samba, rock, RAP, among others) revered the poet from Pernambuco, promoting a possible rapprochement between words written and sung in Brazil. In this sense, the popular songbook constructed its own and original ways of reading and interpretation, appropriating poems, revering books, paying tribute to the author. The result of this struggle between poetic narrative and sound language is the reintegration of old ties between the two artistic manifestations.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto; song; poetry.



*E eu quero é que esse canto torto
Feito faca, corte a carne de vocês
“A palo seco”. Belchior, 1974.*

*A gente se entendeu
Nas margens do cão sem plumas
Ao som alegre dos pífanos
No balançar da zabumba
“Grande momento”. Geraldo Azevedo e Carlos Fernando, 1979.*

*Eu sou um verso de Carlos Pena Filho
Num frevo de Capiba
Ao som da Orquestra Armorial*

Sou Capibaribe num livro de João Cabral
 “Leão do norte”. Lenine e Paulo César Pinheiro, 1993.

João Cabral de Melo Neto nunca escondeu de ninguém que a linguagem musical não estava entre suas manifestações artísticas prediletas. Para ser bem claro, à exceção do frevo e do flamenco, ele não gostava de música. Pelo menos da música melódica, dolente, que, invariavelmente, o conduzia ao estado de inércia, sonolência.¹ Contudo, a canção popular brasileira sempre gostou, e muito, do poeta pernambucano. A prova disso é que diversos compositores e intérpretes alinhados aos mais variados gêneros musicais visitaram sua obra poética, dialogaram com seus versos, reverenciaram seus livros, prestaram homenagens ao autor. Neste artigo, pretendemos analisar como alguns desses compositores promoveram uma aproximação possível entre o cancionista nacional e a poesia de João Cabral de Melo Neto.

A relação entre o poeta e a música sempre intrigou seus leitores e admiradores. Mais de uma vez, ele foi perguntado em entrevistas por que não possuía nenhuma afeição pela linguagem musical. Em uma oportunidade respondeu:

*Não tenho ouvido musical. Para mim a música é um barulho, aquilo me faz pensar em outra coisa, eu começo a pensar para não estar ouvindo aquilo. Como dizia Voltaire, a música é o menos desagradável dos ruídos. Tenho a impressão de que é uma impossibilidade que eu tenho de fixar minha atenção no tempo. Minha atenção é um troço capaz de se fixar em coisas espaciais: a pintura, a arquitetura, a escultura ... Já a música me escapa.*²

Apesar da notória posição de distanciamento, as notas musicais sempre seguiram de perto os passos de João Cabral de Melo Neto. Nem mesmo declarações como a citada acima fizeram com que a canção deixasse de buscar o poeta tal como um amante chora um amor não correspondido. Esse sentimento é revelado, de certo modo, por Caetano Veloso na composição “Outro retrato”: “Minha música vem da/ música da poesia de um poeta João que/ não gosta de música/ minha poesia vem/ da poesia da música de um João músico que/ não gosta de poesia”.³

Caetano Veloso reverencia aí a presença fundamental de João Cabral de Melo Neto (o poeta que não gosta de música) e João Donato (o músico que não gosta de poesia) como dois pilares aos quais ele associou sua carreira artística. Os versos dessa canção, de melodia alegre e ritmo envolvente marcado pelo arranjo de guitarra, teclado e percussão, reúnem influências, em princípio, contrárias entre si. Elas, porém, encontram-se na medida em que o compositor sabe ouvir tanto a música presente nas entrelinhas da poesia de Cabral, quanto ler a poesia que repercute entre os acordes e notas musicais nas criações de Donato. Sobre João Cabral, Caetano Veloso escreveu: “Meu poeta favorito – e o que mais extensamente li – era João Cabral de Melo Neto. E di-

¹ Ver Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto (entrevista). *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*, ano 9, n. 13, São Paulo, 2009.

² MELO NETO, João Cabral de (entrevista). *34 Letras*, n. 3, Rio de Janeiro, mar. 1989, p. 34.

³ “Outro retrato” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. LP *O estrangeiro*, Philips, 1989.

ante dele tudo parecia derramado e desnecessário”.⁴ O cantor demonstra sua capacidade crítica de dissecar duas obras artísticas de tamanho alcance na cultura brasileira, tomando João Cabral e João Donato como dois cernes de sua própria trajetória: “O dado de Cabral/ a descoberta de Donato/ o fato, o sinal/ o sal, o ato, o salto/ meu outro retrato”.⁵

A síntese entre Cabral e Donato e sua influência sobre a produção de Caetano Veloso retoma uma linhagem de artistas que incorporam uma mescla da canção popular e da poesia em uma única tradição cujo berço seria a Grécia antiga. Época em que não existia a atual distinção entre narrativa poética e a linguagem musical. Nesse contexto, não havia uma diferenciação exata entre aquele que compõe, narra ou enuncia um poema. É certo, porém, que ele se apresentava ao público como o aedo, raiz grega da palavra cantor. A poesia, vale lembrar, foi criada para ser declamada, cantada e também ouvida. Dessa forma, a tradição da poesia grega pressupõe a intervenção da voz humana, acompanhada, é claro, pela harpa ou pela lira. Daí o nome poesia lírica. Aliás, os gregos utilizaram esse instrumento, inventado por Hermes – o mensageiro dos deuses – como símbolo maior da inspiração poética e musical. Quem transmite uma mensagem, exprimindo o pensamento por meio das palavras, age tal como Hermes. Isto é o que faz o aedo.⁶

Aedos e cantores

Segundo o relato de um poema perdido de Píndaro, Zeus sentado à mesa de um banquete, pergunta aos deuses o que mais faltava à alegre bem-aventurança de seus convidados. Em resposta, eles lhe imploram a criação de “seres divinos que soubessem embelezar suas obras com palavras e música”. Esses novos seres com qualidades divinas seriam aedos capazes de encantar os homens e endireitar a história, elevando os feitos humanos à condição de imortalidade, pois “o que é dito torna-se imortal, se bem-dito”. É Demódoco, o aedo cego que, sob inspiração do sopro mágico das musas, canta em versos as aventuras de Ulisses quando este se encontra em um banquete na corte dos feácios. O herói, que não havia chorado nem mesmo diante da pior tormenta, esconde o rosto ao presenciar a narrativa de seus feitos e ações. Ele conheceu em vida sua própria imortalidade. Descobriu nesse mesmo instante que não habitava mais o mundo dos homens.⁷

Contudo, o aedo não seria apenas cantor. Para Homero, ele é aquele que resgata a memória frente ao esquecimento e o faz com tal carga de intensidade e emoção que acaba por presentificá-lo. Já para Hesíodo, o aedo e o adivinho possuem algo em comum. Os dois são cegos para o presente, mas conseguem ver o invisível. Eles enxergam aquilo que é vedado aos homens, observando com clareza e lucidez as passagens do tempo a que os olhos comuns não têm acesso: o que existiu no passado e ninguém mais lembra ou não

⁴ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 339.

⁵ “Outro retrato”, *op. cit.*

⁶ Cf. HARTOG, François (org.). *A história de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

⁷ Cf. BRANDÃO, Jacyntho. *Antiga musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 55-63.

está vivo para contar; o que vai ocorrer no futuro e, por isso, ainda não foi visto por nenhuma pessoa.⁸

Entre os gregos, a arte de inventar novos mundos mediante a criação de palavras mágicas e versos multicoloridos que desvencilham o olhar humano da pura realidade foi encarado como um risco. Na república platônica, por exemplo, o artista é considerado maldito por misturar sons e palavras em outros sentidos que diferem da unidade e da univocidade inerente à verdade, pedra de toque que institui a dualidade entre razão e imaginação. Tida como suspeita, a linguagem artística é proscrita, qualificada como uma narrativa dissimuladora justamente por seduzir ouvintes e espectadores com o brilho cintilante das palavras. Para o platonismo, a arte serviria somente para embalar a visão e turvar o pensamento. Seu castigo era permanecer exilada no campo das aparências enganosas, da abstração impura.⁹

Felizmente para nós brasileiros, a teoria de Platão sobre o papel desagregador da arte não influenciou nosso cancionário popular. Muito ao contrário, o compositor no Brasil, desde fins do século XIX reveste-se de uma capacidade crítica e do interesse peculiar de cantar o mundo público combinando pensamento intelectual, o questionamento filosófico, o lastro literário, a originalidade musical e poética. Emergiu desse diálogo uma linguagem artística capaz de emitir uma opinião sobre si mesma e sobre um país.

Desde as primeiras gerações do samba até os atuais grupos de *rap* espalhados por todo o país, a narrativa musical desatou polêmicas, partilhou informações, comentou fatos recentes, interpretou acontecimentos do passado, discutiu as grandes questões da época, impregnou a vida cotidiana de política, desafiou as autoridades vigentes, fez uso constante de figuras de linguagem como ironia, sarcasmo, citação, paródia, hipérbole. Enfim, produziu agitação política. A ênfase com que tratou o mundo público faz a canção popular – com sua estrutura híbrida envolvendo ritmo, melodia, arranjo, dicção, *performances* no palco – funcionar como um suporte de circulação de ideias. Dito de outra maneira, uma linguagem habilitada para mobilizar a opinião pública instigando a reflexão acerca dos principais debates nacionais.¹⁰

Ao cantar o Brasil, a canção popular contribui para a requalificação do papel do cidadão comum na vida nacional, democratizando a discussão política ao trazê-la para o cotidiano das ruas. E se faltam respostas para seus questionamentos no presente, o cancionário viaja no tempo em busca de uma tradição esquecida entre fragmentos de passado e possibilidades de futuro. Nesse sentido, a atuação de poetas e compositores – comprometidos com projetos de emancipação política, construídos em meio às experiências de vida, e o exercício da imaginação em torno de um país – seria fundamental para o compartilhamento de ideias e sentimentos desenvolvidos com o objetivo de conhecer o Brasil e de aproximá-lo dos brasileiros. Em certos casos, poesia e

⁸ *Idem, ibidem*, p. 133-138.

⁹ Cf. MATOS, Olgária. *O storyteller e o flâneur*: Hannah Arendt e Walter Benjamin. In: BIGNOTTO, Newton e MORAES, Eduardo Jardim (orgs.). *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

¹⁰ Cf. NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 21.



canção se reúnem novamente para retirar o homem comum da invisibilidade social em que vive imerso.¹¹

Um desses diálogos, célebre no mundo compartilhado entre a narrativa poética e linguagem musical, fez Chico Buarque e João Cabral de Melo Neto se transformarem em parceiros, mesmo este último sendo pego desprevenido em relação ao destino de sua obra mais famosa publicada em 1956: *Morte e vida severina*. Em 1965, a companhia Teatro Universitário da Universidade Católica de São Paulo (Tuca) criou, à revelia do poeta, uma adaptação para o poema com trilha sonora de Chico Buarque. O compositor, então com 21 anos, aceitou o convite de Roberto Freire, diretor do Tuca, que resolveu realizar a montagem teatral na marra. O poeta autorizou a realização do espetáculo às vésperas da estreia. Hoje em dia, Chico Buarque acredita que musicar João Cabral naquele momento foi uma “completa irresponsabilidade”. Ainda sobre o episódio ele avalia: “Foi um atrevimento, aliás, porque musicar João Cabral de Melo Neto hoje eu não teria coragem. Naquele tempo eu não tinha consciência, então eu topei”.¹² Já a versão do próprio João Cabral é a seguinte:

*Eu confesso que fiquei com medo, quando recebi uma carta, em Genebra, dizendo que iam levar Morte e vida severina, em São Paulo, musicada por Chico Buarque de Holanda. Dei autorização porque achei uma coisa antipática dizer que não podia. Depois, recebi um disco com a música, que eu aguardei em casa e nunca ouvi, porque eu realmente eu tinha medo. Em 1966, o Tuca vai ao Festival de Nancy. Eu estava em Berna e resolvi ir até Nancy. Confesso que foi um deslumbramento. Até hoje, creio que 90 por cento do êxito daquele espetáculo foi feito pela música. [...] Mas a coisa extraordinária que encontrei na música de Chico, baseada nos versos de Morte e vida severina, foi um respeito integral pelo verso em si. A música segue cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescendo ou não, de cada parte do poema. Eu tenho a impressão que é o único caso que eu conheço de uma música que saiu diretamente do poema, e não uma coisa sobreposta ao poema. Se a música é boa, não deve nada à colaboração minha ou conselho meu. Ele pegou o texto, respeitou o texto, e, com o talento extraordinário dele, fez uma música que eu considero inteiramente apropriada ao texto. E, para terminar, vocês sabem que eu não posso ler, hoje, nenhuma sequência de Morte e vida severina sem que a música me fique soando no ouvido.*¹³

Dentre as faixas da trilha sonora do espetáculo lançada em LP em 1966, a canção “Funeral de um lavrador” ganhou destaque, sendo gravada, entre outros, por Nara Leão (1966), Odette Lara (1966), Quarteto em Cy (1977), Renato Teixeira e Rolando Boldrim (2005), Elba Ramalho (2015). O próprio Chico Buarque a registrou em disco, acompanhado pelo MPB-4, em 1967.

Depois dessa parceria a relação do compositor com João Cabral de Melo ganhou outros desdobramentos. Para Adélia Bezerra de Meneses, existem certas similitudes, ecos ou até referências alusivas ao jeito e à postura de ar-

¹¹ Cf. CAVALCANTE, Berenice, EISENBERG, José e STARLING, Heloisa (orgs.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. 1, p. 15-23.

¹² BUARQUE, Chico *apud* Poesia e prosa com Maria Bethânia. TV Cultura/ Canal art1. Ep. 3 - João Cabral de Melo Neto. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-TOCZ5TkwGY>>. Acesso em 20 jan. 2021.

¹³ MELO NETO, João Cabral de *apud* SANT’ANNA, Affonso Romano de. Canto e palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 14.

quietar as palavras, característicos da poética de João Cabral de Melo na forma como Chico Buarque concebeu os versos de “Construção”, inserida no LP homônimo, de 1971.¹⁴ Seria como se o narrador dessa canção assumisse as personas do poeta engenheiro, do poeta-construtor, em função da ideia combinatória presente no jogo de palavras, na preocupação geométrica com que cada verso é calculado e projetado, adquirindo o formato de um “desenho lógico”.¹⁵

Chico Buarque, num certo dia, logo após o lançamento desse disco, recebeu a visita de João Cabral em sua casa. Na ocasião, o poeta comentou que havia gostado de “Construção”. O fato levou Chico Buarque a pensar que a engenhosidade empregada na composição poderia ter, finalmente, fispado os ouvidos “antimusicais” do ilustre visitante. Por fim, João Cabral acabou revelando o motivo pelo qual a canção havia despertado sua atenção: a utilização das palavras proparoxítonas a encerrar cada um de seus 41 versos. Vindo de um poeta conhecido por não gostar de música, um elogio sucinto como esse foi considerado uma verdadeira glória.¹⁶

Contudo, seria possível ouvir “Construção” e não se surpreender com a sonoridade inquietante criada pelo arranjo sinfônico do maestro Rogério Duprat? A interpretação começa com o violão dedilhado acompanhado por bateria e contrabaixo. No 9º verso (“Sentou pra descansar como se fosse sábado”) entra o agogô que permeia a gravação com duração total de, aproximadamente, seis minutos e meio. O som das cordas do violoncelo e da viola aparece no 13º verso (“E tropeçou no céu como se fosse um bêbado”). O 17º verso (“Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”) marca o final da primeira parte. Já aos sons graves dos metais (trompetes e trombones), as estrofes começam a se repetir com as palavras proparoxítonas alterando-se de posição.¹⁷

Essa repetição dos versos e a mudança de lugar das palavras-chave sugere o descontrole do ritmo monótono e sempre igual da vida do personagem. O que antes era rotina agora são alucinação e vertigem. No verso seguinte (“Amou daquela vez como se fosse o último”) ouvem-se as vozes do MPB-4 que, em coro, assumem o protagonismo do canto. Já a voz de Chico Buarque é ouvida à capela no verso final de cada estrofe. O andamento da orquestra é elevado até atingir o clímax no 41º verso (“Morreu na contramão atrapalhando o sábado”), quando entra um fragmento de “Deus lhe pague”, cantado a todos os pulmões para encerrar a faixa em clima apoteótico.¹⁸

A intrincada sonoridade de “Construção” desperta a atenção justamente por engendrar um equilíbrio dinâmico entre a cadência do samba, os versos sobre a morte e vida do operário anônimo e a orquestra regida por Rogério Duprat a emular os sons caóticos da metrópole em ebulição. Equilíbrio no qual são expressos os movimentos instrumentalizados do personagem, um trabalhador da construção civil que tem seu próprio corpo, assim como toda a cidade a sua volta, transformado em uma engrenagem no processo de meca-

¹⁴ “Construção” (Chico Buarque), Chico Buarque. LP *Construção*, Philips, 1971.

¹⁵ Ver MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2002, p. 151-156.

¹⁶ BUARQUE, Chico, *op. cit.*

¹⁷ Cf. JARDIM, Gil. O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical. *Revista USP*, n. 111, São Paulo, out.-nov.-dez., 2016.

¹⁸ Cf. *idem*.

nização do cotidiano urbano. Seria João Cabral de Melo também um poeta fingidor ao referir-se tão somente à engenhosidade de Chico Buarque com suas proparoxítonas?

Em outra composição, “Flor da idade”, de 1973 existe uma referência indireta ao poema “Os três mal-amados”, publicado por João Cabral de Melo Neto em 1943. Isso porque na canção de Chico Buarque há uma clara citação à poesia “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, que figura em *Alguma poesia*, seu livro de estreia lançado em 1930. Acontece que os três personagens masculinos de “Os três mal-amados” – João, Raimundo e Joaquim – não foram criados por Cabral, mas pincelados da poesia de Drummond. Assim, o poeta mineiro acabou intermediando, indiretamente, mais um encontro entre a canção de Chico Buarque e a poesia de João Cabral de Melo Neto.

Morte e vida

Ainda sobre o seu processo de composição da trilha sonora de *Morte e vida severina*, Chico Buarque afirmou, tempos depois, que seu intuito inicial foi tentar adivinhar qual seria a “música interior” de João Cabral de Melo Neto enquanto escrevia o poema ambientado em plena realidade pernambucana. Estratégia simples de entender quando se parte do pressuposto de que, como analisa José Miguel Wisnik, “a relação entre canção popular e literatura, no Brasil, se ela de fato existe como atração magnética numa parte respeitável dessa produção, não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações “cultas” e letradas, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode”.¹⁹

O fato dos versos de *Morte e vida severina* transporem as páginas escritas – para serem reinterpretados nos palcos de teatro, nas várias regravações de sua trilha sonora e na adaptação cinematográfica em um longa-metragem realizado pelo diretor Zelito Viana em 1977, além de uma série de televisão dirigida por Walter Avancini, levada ao ar pela Rede Globo em 1981 – faz o poema ultrapassar os limites do livro impresso.

Mais do que transfigurado em outras linguagens da imaginação cultural brasileira, *Morte e vida severina* transformou-se em uma espécie de tropo de linguagem retomado pelo cancionista nacional, de geração em geração, quando o assunto em questão é a situação de extrema pobreza do Nordeste castigado pela seca e a batida em retirada dos sertanejos em direção à cidade grande, caminho pisado e repisado por milhares de retirantes ao longo do tempo. A partir da publicação do poema – e de ter seu alcance popular redimensionado após seus versos serem musicados por Chico Buarque – o nome Severino tornou-se sinônimo do exilado em sua própria terra: aquele que depois de abandonar o lugar de origem, vaga, errante, pelas estradas do país em busca de melhores dias. Severinos e Severinas, no plural, “iguais em tudo na vida”,

¹⁹ WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.), *op. cit.*, p. 190.

passam a representar um personagem coletivo às voltas com a “morte severina”.²⁰

Em termos musicais, os tropos na Grécia antiga são associados a processos de definição dos sons graves e agudos na escala musical, à variação do tom a ser adotado. No canto gregoriano, eles consistem na intercalação de pequenos trechos ou fragmentos musicais numa mesma melodia. Já no teatro medieval, o termo nomeia breves recitativos litúrgicos incluídos nas cerimônias religiosas que, ao receberem seguidas adaptações, ao longo do tempo, deram início às primeiras manifestações teatrais. Os tropos seriam também figuras de estilo relativas ao emprego figurado de uma determinada locução retórica capazes de ampliar seu sentido original. De uma maneira ou de outra, o poema *Morte e vida severina* é mobilizado como um tropo de linguagem capaz de balizar composições totalmente distintas como “Noite severina”, interpretada de modo intimista por Ney Matogrosso e Pedro Luís & A Parede:

*Corre calma severina noite
De leve no lençol que te tateia a pele fina
Pedras sonhando pó na mina
Pedras sonhando com britadeiras
Cada ser tem sonhos a sua maneira
Cada ser tem sonhos a sua maneira
Corre alta severina noite
No ronco da cidade
Uma janela assim acesa
Eu respiro seu desejo
Chama no pavio da lamparina
Sombra no lençol que tateia a pele fina.*²¹

Assim como o rap com levada de samba-rock “Vida e morte Severino”, de MC Jack:

*Ele está na sala de espera aguardando sua vez para preencher uma ficha. E quem sabe essa será a sua vez de ser o primeiro da lista. Procurando um emprego para sair do lamaceiro em que se encontra a sua vida. Qualquer coisa que apareça. Parado não dá para ficar. Ele tem que voltar à ativa. Não importa a sua qualificação profissional, mão de obra especializada. Porque aqui no Brasil a disciplina, o estudo e o diploma não valem de nada. Vida e morte Severino, um brasileiro à procura de emprego. Vida e morte Severino, um brasileiro à procura de emprego.*²²

Ou ainda “Morte e vida Stanley”, gravada com grande ênfase na sonoridade dos instrumentos percussivos, característica musical do grupo Cordel do Fogo Encantado:

*Na Pedra dos Gaviões
Uma mulher deitada*

²⁰ Cf. SUSSEKIND, Flora. Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista USP*, n. 16, São Paulo, fev. 1993.

²¹ “Noite severina” (Lula Queiroga e Pedro Luís), Ney Matogrosso e Pedro Luís & A Parede. CD *Vagabundo*, Universal, 2004.

²² “Vida e morte Severino” (Mc Jack), Mc Jack. CD *Meu Lugar*, Trama, 2001.

O nome é Maria
 A dor conduzindo o filho terceiro
 Nas garras do mundo sem guia
 Vai nascer outro homem
 Ouviram
 Vai nascer outro homem
 Outro homem
 O seu nome é Stanley
 Mais um filho da Pedra dos Gaviões
 Da montanha
 Do recôncavo do sol
 E eu aqui vou cantar
 Sua morte sua vida
 Seu retrato sem cor
 Seu recado sem voz
 Morte e vida Stanley
 Morte e vida Stanley
 Morte e vida Stanley
 Morte e vida.²³

Segundo Lirinha, compositor dessa canção, a narrativa foi criada como uma sequência imaginária do poema de João Cabral de Melo. O personagem Stanley, filho de Severino e Maria, nasce no interior de Pernambuco. Seu pai escolheu esse nome por influência massiva dos programas de televisão, responsáveis pela divulgação dos chamados estrangeirismos principalmente entre os pobres. Como muitos jovens que atingem a idade adulta, Stanley resolve deixar o estado natal, para trabalhar na construção civil em São Paulo.²⁴

Em 1992, os versos de João Cabral inspiraram também a canção “O Rio Severino”, um *rock* áspero recheado por guitarras elétricas, gravado por Herbert Vianna, líder da banda Paralamas do Sucesso:

Um tísico à míngua
 Espera a tarde inteira
 Pela assistência que não vem
 Mas vem de tudo n'água suja
 Escura e espessa deste
 Rio Severino, morte e vida vem
 Quem não tem abc
 Não pode entender HIV
 Nem cobrir, evitar ou ferver
 O rio é um rosário
 Cujas contas são cidades
 À espera de um Deus que dê
 Que possa lhe dizer
 Me diz o que que você tem
 A quem se pode recorrer.²⁵

²³ “Morte e vida Stanley” (Lirinha), Cordel do Fogo Encantado. CD *Transfiguração*, Rec Beat Discos, 2006.

²⁴ Lirinha declama João Cabral de Melo Neto. 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=C6Lc9HSGy4Y>>. Acesso em 10 abr. 2020.

²⁵ “O Rio Severino” (Herbert Vianna), Herbert Vianna. CD *Ê batumaré*, EMI-Odeon, 1992.



“O Rio Severino” foi composta para o LP *Ê batumaré*, primeiro disco solo lançado, por Herbert Vianna ainda sob o impacto da leitura de *Morte e vida severina*. Em 1994, a canção foi regravada pelos Paralamas do Sucesso com a mistura de violas caipiras e programações eletrônicas em seu arranjo musical, tornando-se uma das principais faixas no disco intitulado *Severino*, mais uma alusão direta à obra de João Cabral. A capa desse LP, por sua vez, foi criada pelo designer Gringo Cardia a partir do detalhe de um manto, cor de terra, bordado pelo artista plástico Arthur Bispo do Rosário, trazendo o desenho de um homem com nomes de órgãos do corpo humano em sua volta e uma frase em destaque: “Eu preciso destas palavras. Escrita”.

Em 1992, Herbert Vianna teve a ideia de gravar um repertório que falasse sobre um Brasil interior em diálogo com temáticas sociais e referências culturais próprias do Nordeste – como na canção “O Rio Severino” – enquanto aguardava na Inglaterra o nascimento de um de seus filhos. O contraste entre a dura realidade do sertão brasileiro, na qual a o poema *Morte e vida severina* é ambientado, e o conforto em que esperava o parto da criança no país europeu, além da audição de fitas K7 com uma seleção de cordéis recolhidos por Marcus Pereira e várias matérias jornalistas sobre o raquitismo e a desnutrição de recém-nascidos no Nordeste, foram inspirações para o disco *Ê batumaré*. Nele, outra composição de sua autoria, “Dureza concreta”, uma moda de viola em que ressoam os ponteios das cordas desse instrumento, se remete diretamente aos versos de João Cabral de Melo Neto:

*É a dureza concreta
Da vida da construção
É tua tristeza certa
É tua cama de pau
É tua existência tonta
Precisando de oração
Se o que te corre nas veias
Já não te sustenta mais
Te resta o chão, o limite
De onde nunca passarás
Senão pra vala comum
Sem sete palmos contar
Pra tua pouca magreza
Dois ou três hão de bastar.²⁶*

Morte e vida severina foi escrito de forma semelhante à estrutura dos autos de natal, linguagem tradicional do teatro popular com influência da cultura medieval. A obra foi dividida em dezoito jornadas ou atos. A parte inicial reúne as primeiras treze jornadas. Nelas o personagem Severino enfrenta as adversidades encontradas no caminho entre o sertão e cidade de Recife. As cinco últimas jornadas constituem o seu fecho, recriando o auto natalino no cenário urbano da capital pernambucana. Além disso, o poema possui também influência direta dos cordéis que João Cabral lia na infância para os trabalhadores analfabetos do engenho onde morava. O poeta concebeu a narrativa

²⁶ “A dureza concreta” (Herbert Vianna), Herbert Vianna. CD *Ê batumaré*, op. cit.

para ser lida principalmente por um público formado entre a parcela da população mais pobre, em condições de miséria semelhantes às de seus personagens literários.²⁷

A linguagem tradicional dos autos natalinos nasceu durante a Idade Média como um gênero ligado ao teatro medieval. Eles são cerimônias realizadas em praça pública, nas portas e adros das Igrejas. Configuram-se como manifestações do catolicismo popular e sua devoção festiva ao natal, à páscoa, à vida dos santos padroeiros de uma determinada localidade. São geralmente dotados de um teor dramático sublinhado por cânticos, danças, louvores, desfiles e procissões com o objetivo de comover o público. Seu enredo alegórico associado ao ciclo de festas, notadamente ao natal, denota um cunho místico e, ao mesmo tempo, social. Ou seja, ao misturar diversas linguagens o auto seria uma apresentação artística não restrita especificamente à poesia, à canção ou ao teatro, visto que tem seu nascimento vinculado a uma mescla de todas elas feita pela arte trovadoresca surgida por volta do século XII.²⁸

Nessa época, as trovas poéticas e musicais criadas na região de Provença, no sul da França, promoveram uma ampliação dos campos da cultura popular e do saber. Os trovadores eram artistas andantes responsáveis por preservar e divulgar um conhecimento poético, teatral e musical, com especial atenção para a defesa de valores como a liberdade, a independência do espírito, a autonomia do pensamento. A habilidade com que manejavam a linguagem, além da sua grande mobilidade social, levou a arte trovadoresca a alcançar amplas esferas da sociedade europeia. O trânsito cultural colocado em movimento por esses poetas/atores/cantores atingiu o campo e a cidade, a aristocracia e as camadas populares. Por essas razões, os trovadores foram perseguidos pela monarquia francesa até o seu completo desaparecimento. Não sem antes impactarem o imaginário da cultura ocidental.²⁹

Tanto a lírica grega, quanto a poesia trovadoresca medieval necessitavam da estrutura musical para se realizarem plenamente. Por andarem juntas durante séculos, o vínculo existente entre palavra poética e a sonoridade ritmo-melódica pareceu, por muito tempo, indissolúvel. Até, pelo menos, a época da invenção da imprensa e da difusão da palavra escrita, que, aos poucos, foram sobrepujando o poder da cultura oral em fins da Idade Média. A partir daí, a sonoridade da palavra falada perdeu espaço para a poesia impressa que passava a ser lida em silêncio, no reduto da casa, no aconchego do mundo privado. O resultado desse longo processo no mundo moderno é a formação de uma literatura afastada da oralidade, presa prioritariamente ao livro, suporte de uma leitura silenciosa e solitária.³⁰

Porém, resquícios da arte que uniu poesia, música e teatro em um passado distante ainda resistem ao tempo, fazendo-se presentes no Brasil por meio da capacidade dos artistas populares de fundir a tradição ibérica aos temas da cultura popular. Os autos religiosos, por exemplo, foram trazidos ao

²⁷ Cf. Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto, *op. cit.*

²⁸ Cf. BARROS, José D'Assunção. A gaia ciência dos trovadores medievais. *Revista de Ciências Humanas*, v. 41, n. 1 e 2, Florianópolis, abr.-out. 2007.

²⁹ Cf. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: trânsitos e traduções culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 5, Salvador, 2000.

³⁰ Cf. MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e música: laços de parentesco e parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.), *op. cit.*

Brasil pelos padres jesuítas no século XVI. O gênero popularizou-se particularmente nos atuais estados do Nordeste. Outra manifestação que funde música e poesia muito comum no sertão é o repente, espécie de desafio entre dois cantadores no qual um responde ao outro por intermédio de versos improvisados. É próprio dos repentistas e demais cantadores o diálogo entre a arte medieval e a linguagem do romanceiro popular, da rabeca, da viola sertaneja, das flautas e dos pífanos. Perspectiva que valorizava a identidade, os costumes e o saber prático do homem comum e sua capacidade de ressignificar a cultura local, nacional e internacional de modo incessante.³¹

Livros e discos

Nesse cenário, uma voz feminina se destaca: Cátia de França. Cantora, compositora, instrumentista e escritora, ela mergulhou na cultura popular do Nordeste e na poesia de João Cabral de Melo Neto. Em seu primeiro LP, lançado em 1979 com produção de Zé Ramalho, Cátia de França dialoga com a obra do poeta pernambucano em “Vinte palavras girando ao redor do sol”:

*Vinte palavras girando ao redor do sol
Vinte palavras girando ao redor do sol
Secando as coisas quase tudo ao espinhaço
Falo somente por quem eu sei que falo
Gente vive nesse clima
Gavião e outras rapinas
Quem padece sono de morto
Precisando d'um despertador
Sol a pino sobre o olho
Num protesto estridente
Estrebucha, cerra os dentes.³²*

A letra dessa canção foi construída em torno do poema “Graciliano Ramos”, publicado por João Cabral de Melo no livro *Terceira feira*, de 1961. Ao retomar os versos com os quais o poeta retrata não apenas o clima semiárido do sertão nordestino, mas também reverencia o autor de *Vidas secas*, livro lançado em 1938, a compositora busca a linguagem concisa e agressiva característica da obra de João Cabral, assim como a de Graciliano Ramos. Em termos musicais, a melodia ganhou um arranjo de cordas formado por violino, violoncelo e viola que sublinhou a dicção enfática da cantora, vez por outra entrecortada pelos solos da guitarra elétrica executados por Lulu Santos.

A carreira artística de Cátia de França não possui fronteiras bem delimitadas entre a literatura e a canção popular. Tanto é verdade que, como escritora, publicou os cordéis *A peleja de Lampião contra a fibra ótica* e *Saga de Zumbi*. Já no seu segundo disco, de 1980, ela lançou mão da sonoridade típica

³¹ Cf. MARQUES, Roberto. *Nordestinidade, música e desenraizamento ou Eram os tropicalistas nordestinos?* In: NAVES, Santuza, DINIZ, Júlio e GIUMBELLI, Emerson (orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

³² “Vinte palavras girando ao redor do sol” (Cátia de França), Cátia de França. LP *20 palavras girando ao redor do sol*, CBS, 1979.

do repente para musicar versos do poema “A Carlos Drummond de Andrade”, publicado por João Cabral no livro *O engenheiro*, de 1945:

*Não há guarda-chuva contra o poema
 Não há guarda-chuva contra o amor
 Não há guarda-chuva contra o tédio
 Não há guarda-chuva contra o mundo
 Não há guarda-chuva contra o tempo
 Não há guarda-chuva contra a noite
 Não há guarda-chuva contra a ameaça
 Se vem vindo forte a tempestade
 Perco o medo enfrento a fera
 Eu sei quem é ela,
 Com essa minha tira na vontade.³³*

A gravação de “Não há guarda-chuva” – com um arranjo de apenas voz, violão e viola – promoveu o encontro entre os versos de João Cabral de Melo Neto e o universo musical do repente personificado pelo canto falado de Cátia de França ao melhor estilo dos desafios entre cantadores nas feiras, quermesses e festas populares do interior do Nordeste.

Além do repente, outra manifestação artística que funde literatura e canção popular característica do Nordeste é o cordel. Essa forma de linguagem envolve a poesia (por meio dos versos), a música (devido à “solfa”, toada utilizada para cantar os versos) e as artes plásticas com as xilogravuras que estampam as capas dos folhetos. Um cordelista de respeito deve fazer sua fama ao recitar ou cantar seus versos nas feiras à maneira dos repentistas. Para conquistar o público, ele muda de voz, cria teatralizações, reforça trejeitos e cacoetes, ressalta a fala do narrador, torna-se cúmplice ou crítico dos personagens. Ou seja, em sua essência, ele faz também teatro, dança, circo.

Desde 1997, o conjunto Cordel do Fogo Encantado, criado na cidade de Arco Verde, no interior pernambucano, vem realizando uma nova leitura sobre esses elementos. Com o lançamento do primeiro disco produzido por Naná Vasconcelos, em 2001, a banda despertou a atenção do país inteiro ao apresentar uma mistura percussiva desenvolvida de maneira inventiva em torno da cultura afro-indígena (como a toré), o samba de coco, o maracatu, o reizado, a embolada, a música dos cantadores, a literatura de cordelistas tradicionais, o teatro mambembe e a poesia de autores como João Cabral de Melo Neto.³⁴

O nome com o qual o grupo foi batizado procura valorizar o cordel, linguagem poética do lugar de origem da banda; o fogo como um elemento da constante e eterna mudança a simbolizar a vida itinerante dos músicos; e o encantamento representado por certa antevisão que permeia o mundo fantástico e, ao mesmo tempo misterioso, proporcionada ao público em seus shows. O Cordel do Fogo Encantado promove espetáculos marcados pela integração

³³ “Não há guarda-chuva” (Cátia de França e João Cabral de Melo Neto), Cátia de França. LP *Estilhaços*, CBS, 1980.

³⁴ Ver SANCHES, Pedro Alexandre. Cordel do Fogo Encantado encerra ciclo e dá pista de próximos passos. *Folha de S. Paulo*, 27 maio 2004. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2705200402.htm>>. Acesso em 10 abr. 2020.

de fortes componentes cenográficos com a atuação teatralizada dos artistas no palco, o peso da levada dos tambores em alto volume e a interação intensa com a plateia.³⁵ Em um dos momentos mais aguardados de suas apresentações, os espectadores acompanham em uníssono o vocalista Lirinha na declamação de um excerto do poema “Os três mal-amados. Segundo o cantor,

João Cabral de Melo Neto é um poeta muito original. Ele tem uma linguagem muito pessoal. Isso é inspirador e desafiador também. Eu tive uma primeira relação com João foi através do Cão sem plumas que eu conheci antes de saber as definições de João como o “poeta engenheiro”, antes de ter qualquer visão sobre sua construção diferenciada. Eu tive acesso a essa mensagem do Cão sem plumas, e foi muito forte. A partir disso, eu fui conhecendo mais João Cabral, e tenho muito respeito. Entendo muito a ideia de João sobre a música no poema e sua observação sobre a musicalidade às vezes inútil e sem cuidado. Então eu até hoje eu recito João Cabral de Melo Neto com um cuidado enorme. No show do Cordel eu digo um pedaço dos “Três mal-amados”. “As palavras de Joaquim” numa edição, e é fantástico levar aquilo para o palco porque João era mais distante dessa relação do declamar, mas no Cordel a gente consegue através do recitar trazer o João para o lado da música.³⁶

Quem trouxe grandes poetas do livro para o “lado da música”, como fez o Cordel do Fogo Encantado, foi Maria Bethânia. Seja recitando ou cantando, ela é a intérprete capaz de refazer toda essa tradição que integra a arte das palavras poéticas com o poder da voz enunciada em público iniciada com os gregos, revigorada pelos trovadores provençais e retomada pelo nosso cancionista popular.

Quando criança, em sua cidade natal no interior da Bahia, Bethânia quis ser atriz. A música se fez perene em sua vida desde que ouviu os primeiros cantores da “era de ouro” do rádio. O amor aos livros ela aprendeu nas aulas de português lecionadas pelo professor Nestor de Oliveira em uma escola pública de Santo Amaro. O gosto pela leitura foi reforçado em casa em companhia especialmente do irmão Caetano Veloso. Iniciada a carreira, em meados da década de 1960, a cantora mistura teatro, literatura, circo e canção nos palcos, desenvolvendo uma trajetória artística original. Seu canto traduz um Brasil miscigenado, mimético descortinado em cenas do cotidiano, com seus personagens, crenças, festejos, jeitos de ser, agir, sentir e pensar a si mesmo e ao outro. Em meio a essa obra construída por uma multiplicidade de rumos e direções, a arte popular se manifesta intrinsecamente.³⁷

Atuando no limiar entre os diversos campos da tradição letrada, da tradição livresca, da tradição oral da palavra cantada e declamada, Maria Bethânia tece – tal como Penélope à espera do retorno de Ulisses – fragmentos de poesias e de canções conectados com a formação social e cultural de nosso país. Aqui, tecer não significa somente reunir partes distintas, mas acima de tudo criar algo com sua assinatura a partir da capacidade de lidar com diferentes realidades. Em termos simbólicos, o trabalho de tecelagem consistiria em traduzir os mistérios do mundo para a linguagem dos homens. Em várias

³⁵ Ver *idem, ibidem*,

³⁶ Lirinha declama João Cabral de Melo Neto, *op. cit.*

³⁷ Cf. STARLING, Heloisa. Maria Bethânia: intérprete do Brasil. In: *Caderno de poesias – Maria Bethânia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.



culturas, os instrumentos de fiar e tecer, como o fuso e a roca, representam o poder feminino de tomar decisões, definir seus caminhos, entrelaçando os fios de sua vida aos destinos da humanidade, assim como fez a rainha de Ítaca na Odisseia de Homero. Tecer implicaria abrir e fechar ciclos individuais e coletivos, sendo capaz de reagir aos movimentos transitórios do tempo.³⁸ Em se tratando de Maria Bethânia, esse instrumento é a voz.

A marca deixada pela cantora na história da canção popular é personificada por interpretações que oferecem a seus ouvintes outros sentidos possíveis constituídos pela variação de cadências, timbres, entonações, ressonâncias, tessituras. Sua intervenção vocal possibilita a transmissão do discurso poético, cantado, declamado, entoado. Por essa via, a literatura não é mais tão apegada à letra escrita. Ela se desvencilha do papel pelos desvios e atalhos abertos pelo som, pela expressão verbal, como na origem da própria poesia. A voz de Maria Bethânia é, em si mesma, uma presença melódica e rítmica, parte da substância própria da oralidade com a qual ela reconcilia as linguagens poética e musical.³⁹ Sua interpretação de “Foguete”, composta por Roque Ferreira e J. Veloso, aproxima mais uma vez João Cabral de Melo Neto do cancionista popular:

*Tantas vezes eu soltei foguete
Imaginando que você já vinha
Ficava cá no meu canto calada
Ouvindo a barulheira
Que a saudade tinha
É como diz João Cabral de Melo Neto
Um galo sozinho não tece uma manhã
Senti na pele a mão do teu afeto
Quando escutei o canto de acauã
A brisa veio feito cana mole
Doce, me roubou um beijo
Flor de querer bem
Tanta lembrança este carinho trouxe
Um beijo vale pelo que contém.⁴⁰*

A canção relembra os amores experimentados nas antigas festas de São João muito comuns pelo interior do Brasil. O som da sanfona realça ainda mais a saudade desse tempo passado reatualizado pela voz de Maria Bethânia. A cantora presentifica também o nome do poeta, além de reverenciar uma de suas poesias mais conhecidas: “Tecendo a manhã”, publicada originalmente em 1966:

*Um galo sozinho não tece a manhã:
Ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
E o lance a outro: de outro galo*

³⁸ Cf. CALVINO, Ítalo. As odisséias na *Odisseia*. In: *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³⁹ Cf. STARLING, Heloisa, *op. cit.*

⁴⁰ “Foguete” (Roque Ferreira; J. Veloso), Maria Bethânia. DVD *Tempo Tempo Tempo Tempo*. Biscoito Fino, 2005.

*Que apanhe o grito que um galo antes
E o lance a outro; e de outros galos
Que com muitos outros galos se cruzam
Os fios de sol de seus gritos de galo
Para que a manhã, desde uma tela tênue,
Se vá tecendo, entre todos os galos.*

*E se encorpando em tela, entre todos,
Se erguendo tenda, onde entrem todos,
Se entretendo para todos, no toldo
(A manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
Que, tecido, se eleva por si: luz balão.⁴¹*

Nos versos desse poema, João Cabral assinala a capacidade do galo de tecer a manhã. Talvez ele não tenha se dado conta, mas isso somente é possível, justamente, pelo cantar da ave. Desde as culturas mais ancestrais, seu canto prenuncia o nascer da luz do dia, dissipando pavores noturnos e espíritos nefastos. Além de excelente cantor, o animal é um conhecido emblema da vigilância diante dos perigos. Sua crista alta é um signo de altivez, enquanto as esporas simbolizam persistência frente às adversidades. Possuindo a virtude da coragem, o galo nunca abandona o campo de batalha. Daí ser tido como teimoso e bom de briga, sendo, por natureza, o dono do terreiro. De acordo com a tradição cristã, o galo anunciou o nascimento do menino Jesus numa manjedoura em Belém, razão pela qual é um símbolo comumente observado no alto das torres de igrejas, cruzes e campanários.⁴²

Na cultura helênica a ave é associada a Apolo. Deus do sol, da força e da música, ele é o senhor do equilíbrio, da harmonia e da claridade. O canto do galo, tal como Hermes e Orfeu, seria capaz de transpassar as fronteiras entre o mundo terreno e o espiritual. A ave é igualmente um signo maçônico por saber conduzir as almas de um lado ao outro da vida e da morte, representando assim o mercúrio alquímico. Em antigas lendas, os alquimistas utilizavam esse elemento em suas experiências. A mais conhecida delas produziria a transformação de ferro em ouro.⁴³ Sob os auspícios de Hermes – deus denominado Mercúrio entre os romanos e que percorre os caminhos entre o céu, a terra e o mundo subterrâneo –, o canto mercurial de intérpretes como Maria Bethânia carrega o princípio alquímico de amálgama, mistura, ligação, intercâmbio, mediação, regeneração, transmutação entre a poesia e a canção no Brasil contemporâneo.

Ao longo da trajetória da canção no Brasil, vários compositores encarregaram-se de construir, na narrativa musical, seu panteão de personagens ilustres como, por exemplo, “Samba da benção”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, “Bebadosamba”, de Paulinho da Viola, “Paratodos”, de Chico Buarque, “Para ninguém”, de Caetano Veloso, entre outros. Em pelo menos uma canção, cantores, instrumentistas, compositores, atores e dançarinos estão lado a lado com poetas como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles,

⁴¹ MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 219.

⁴² Cf. CÂSCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2012, p. 321 e 322.

⁴³ Cf. CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

Mario Quintana, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. Trata-se de “Empório”, gravada com a delicadeza de quem faz uma oração pela cantora Marina Íris:

*No estoque um arlequim
Lágrimas de um carnaval
Miltons, um Tim, um Tom Jobim
Um Bide e um Marçal
Mil roseirais forram o jardim
E o jardineiro enfim
É mestre Dorival
Tem uma só de Pizindim
Que Orlando deu pra mim
Formosa e immortal
O espelho de João
Na Nogueira do quintal
Reflete a dor da poesia de João Cabral
Morte e vida
Severinas, Ritas
De Vila Mimosa, de Vila Vintém.⁴⁴*

No passado, diversas religiões politeístas construíram templos designados como panteões para reverenciar suas divindades ao mesmo tempo e em um único lugar. Esse espaço sagrado era entendido como a “morada dos deuses”. Entre gregos e romanos, os panteões homenageavam os deuses e as deusas que governavam os céus, a terra, os oceanos e o mundo subterrâneo. Em termos políticos, o panteão passou, com o tempo, a nomear os monumentos arquitetônicos e memoriais edificadas para receber os restos mortais dos defensores da pátria. O termo também se reporta ao conjunto de personalidades públicas, cidadãos célebres em determinadas áreas ou atividades.

No panteão musical do Brasil erigido em “Empório”, estão reunidos artistas da voz, dos instrumentos e das palavras sem nenhuma distinção entre seus ofícios. Basta possuir, como os antigos aedos, o talento necessário para ter seu nome lembrado pela história da canção popular brasileira. Mesmo que seja o nome de “um poeta João que não gostava de música”.⁴⁵

A peleja

Na peleja do cancionário brasileiro com o poeta pernambucano quem ganhou foram ouvintes e leitores. O resultado desse desafio poético e musical, espécie de debate escrito, declamado, cantado, recitado, musicado, é, acima de tudo, a reabertura de um diálogo possível entre a tradição e a modernidade, o rural e o urbano, o sertão e a cidade. No melhor estilo dos velhos cantadores do Nordeste – com suas violas, rabecas, sanfonas, pandeiros em punho ou apenas entoando sua própria voz, sem nenhum acompanhamento instrumental –, tal peleja desafiou o poder do esquecimento.

⁴⁴ “Empório” (Gisa Nogueira e Paulo César Feital), Marina Íris. CD *Marina Íris*, independente, 2014.

⁴⁵ “Outro retrato”, *op. cit.*

Esse desafio não foi vivido a partir da acepção do combate, da luta ou de uma disputa entre duas obras artísticas divergentes, e sim contra o tempo que rompeu seus laços. Não significa um desacordo de visões de mundo ou oposição entre pontos de vista contrários. A sintonia entre as duas linguagens em questão foi reestabelecida por amantes da poesia e da canção a trabalhar com o afinco de quem peleja na labuta diária de sol a sol. Eles reconstruíram antigas pontes esquecidas pelo passar dos anos. Pontes novamente abertas para a passagem de novos poetas e compositores dispostos a transitar entre as narrativas poéticas e musicais na cultura brasileira.

Artigo recebido em 22 de janeiro de 2024. Aprovado em 20 de março de 2024.

“Algo que tem raízes e voa”: o hibridismo musical na carreira discográfica da banda Tocaia da Paraíba



Capa do CD *Tocaia*, do Tocaia da Paraíba, fotografia de Gustavo Moura, 2000, montagem (detalhe).

Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior

Doutorando em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista Capes. Autor do livro *Canções e tensões apocalípticas: banda Conspiração Apocalipse e a eclosão do rock em Cajazeiras (1989-2005)*. Cajazeiras: publicação independente, 2024. didierjr0105@gmail.com

“Algo que tem raízes e voa”: o hibridismo musical na carreira discográfica da banda Tocaia da Paraíba*

“Something that has roots and flies”: musical hybridism in the recording career of the band Tocaia da Paraíba

Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior

RESUMO

Este artigo tem como objetivo historicizar a carreira discográfica da Tocaia da Paraíba, banda criada na cidade de Cajazeiras, no Alto Sertão da Paraíba, em 1995. A partir dos discos *Tocaia* (2000) e *Botando pra quebrar* (2005), busca-se perceber como o grupo teceu representações sonoras, visuais e identitárias que hibridizaram o local e o global: local por meio das expressões musicais como o coco de roda, repente sertanejo e as bandas cabaçais, presenciadas na paisagem sonora do sertão paraibano; e global através do *rock*, agregando ideias de contestação e conexão com culturas e temáticas “universais”.

PALAVRAS-CHAVE: Tocaia da Paraíba; *rock*; hibridismo cultural.

ABSTRACT

This article aims to historicize the recording career of Tocaia da Paraíba, a band created in the city of Cajazeiras, in the Alto Sertão da Paraíba, in 1995. Based on the albums Tocaia (2000) and Botando pra quebrar (2005), the aim is to understand how the group wove sound, visual and identity representations that hybridized the local and the global: local through musical expressions such as coco de roda, repente sertanejo and banda cabaçais, found in the soundscape of the sertão paraibano; and global through rock, adding ideas of contestation and connection with “universal” cultures and themes.

KEYWORDS: *Tocaia da Paraíba; rock; cultural hybridity.*



A imagem a seguir retrata um grupo de seis pessoas atravessando uma faixa de pedestre em Cajazeiras, localizada no Alto Sertão paraibano, a 464 km da capital João Pessoa. A rua é a Avenida João Rodrigues Alves, ponto central próximo à zona comercial e uma das mais movimentadas da cidade desde o tempo em que abrigava a antiga rodoviária. Em tom de estranheza, os transeuntes que por ali passavam olhavam atentamente aquela cena, posicionando-se nas extremidades laterais e até mesmo ao fundo da foto, como se algo de diferente estivesse à frente dos seus olhos e merecesse ser observado momentaneamente. Nessa imagem, veem-se os componentes da banda Tocaia da Pa-

* Este artigo foi escrito, com algumas alterações, a partir de trechos de ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier Guedes. *De tocaia com o meu som: banda Tocaia da Paraíba e a construção de uma paisagem sonora híbrida no Alto Sertão paraibano (1995-2010)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRN, Natal, 2023, defendida sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto. Ela se encontra disponível em <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/12032>>.

raíba fazendo pose para serem capturados pelo clique fotográfico, congelando uma fração de tempo no decorrer de 2000.

Figura 1. Encarte do CD *Tocaia*. 2000.



Chama a atenção, nessa travessia, os músicos terem trocado os seus costumeiros instrumentos musicais por outros objetos: Fabiano Lira, o último da fila e o primeiro à direita, segurava um fole de oito baixos; Francinaldo Lins, logo à sua frente, carregava uma gaiola; Mário Filho, mais adiante, optou por não levar nada; Wanderley Gomes empunhava uma foice na mão esquerda; Elinaldo Braga (conhecido como Naldinho Braga) portava uma maleta debaixo do braço; já Erivan Silva (artisticamente intitulado de Erivan Araújo), o primeiro da fila, carregava um cachorro vira-lata caramelo. Salta aos olhos, também, a estética dita regional adotada, como o chapéu de couro na cabeça, dividindo espaço com indumentárias mais voltadas para as roupas utilizadas pelo estilo de vida caracterizado pelo *rock*, a exemplo do gorro e da jaqueta sem manga usados respectivamente por Fabiano Lira e Mário Filho. De instrumentos musicais a um objeto de corte empregado na agricultura, de roupas regionalistas a vestes universalistas, esses músicos expunham em frente à lente fotográfica uma série de símbolos do cotidiano local vivenciado no recorte espacial do Alto Sertão paraibano, que reverberava na forma como pensavam e praticavam o seu som.

E o que poderia parecer uma simples passagem entre ruas na verdade fazia referência direta a uma das capas de disco mais icônicas da música in-

ternacional: o *Abbey Road*, da banda de *rock* britânica The Beatles. A diferença é que os quatro rapazes de Liverpool cruzaram a rua Abbey Road no sentido da esquerda para a direita, em Londres, capital da Inglaterra; já os seis cajazeirenses da Tocaia da Paraíba atravessaram a Avenida João Rodrigues Alves da direita para a esquerda. Apesar dessas e outras diferenças, as duas bandas tinham algo de semelhante: cada uma expressava, de maneira singular, o sentimento de pertencimento a um espaço, o que os fez cantar histórias, personagens, objetos, sons, memórias e afetos do seu cotidiano local, bem como praticar uma sonoridade historicamente tida como inquieta e “universal”, o *rock*.¹

O chão em que os integrantes da Tocaia da Paraíba pisavam era uma faixa de pedestre, um dos signos da urbanidade e usado corriqueiramente pelo tráfego de caminhantes. Pisavam nessa faixa e registravam em fotografia, pois acreditavam fazer sentido, através do seu som e da sua estética, um diálogo entre Cajazeiras e as práticas urbanas e sonoras do restante do mundo. Comunicavam, em outras frequências, uma espécie de demonstrativo das possibilidades artísticas praticadas no âmbito sertanejo, seja contestando ou reelaborando os discursos regionalistas que, nas palavras do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, buscam homogeneizar uma identidade cultural por conta de sua condição espacial e climática, distribuindo narrativas que se cristalizaram no decurso dos tempos.²

Nesses termos, enuncio o principal objetivo deste artigo: analisar como a banda Tocaia da Paraíba instituiu uma sonoridade híbrida, articulando o espaço auditivo dos sertões da Paraíba com ideias e sons globais, especialmente no recorte temporal de 1995, ano de sua formação, até 2010, momento em que passou a reduzir a sua frequência nos palcos.

De imediato, deve-se assinalar que a foto aqui referida consiste numa manifestação de uma cultura híbrida. Isso porque ela se posiciona como uma prática intercultural, evidenciando os fios que se entrelaçam entre o cruzamento da modernidade e das chamadas tradições regionais do Nordeste brasileiro. Conforme aponta o antropólogo Néstor García Canclini, essa cultura híbrida se qualifica como uma estratégia para entrar e sair da modernidade, tendo em vista que, para ele, a América Latina é um lugar “onde as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar”.³

¹ Neste texto, lanço mão do termo *rock* para me referir à musicalidade surgida nos Estados Unidos da América por volta da década de 1960, que foi amplificada nas guitarras, baixo elétrico, *sampler*, zabumba, viola de repente, pífano, entre outros instrumentos a que se recorreu na construção de um hibridismo sonoro da banda Tocaia da Paraíba. Esse *rock*, entretanto, se difere do *rock and roll*. Segundo o historiador José Adriano Fenerick, “embora muitas vezes tratados como sinônimos, especialmente no senso comum, os termos *rock* e *rock and roll* não se referem ao mesmo tipo de música. Não se trata, como muitos podem pensar, de a palavra ser uma contração de *rock and roll*. Ao contrário, entre os dois, existem profundas diferenças, de natureza não só musical, mas também, e sobretudo, social e política. [...] o *rock and roll* foi um gênero musical ligado basicamente à dança e ao entretenimento, surgido em meados dos anos 1950. O *rock*, por sua vez, é um fenômeno que eclodiu em meados dos anos 1960, possuidor de uma autoconsciência artística e com pretensões de ser arte, de ser algo além do mero entretenimento. Assim, esse almejava a autonomia da arte, ao mesmo tempo em que atuava na esfera da cultura de massas”. FENERICK, José Adriano. Do *rock 'n' roll* ao *rock*. In: *Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Appris, 2021, p. 13.

² Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011, p. 33.

³ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2019, p. 17.

Entrar e sair da modernidade, nesse caso, é fluir entre a tradição e o moderno, dois campos complexos e difíceis de serem definidos, mas sobre os quais transita o hibridismo cultural. Ser híbrido, então, significa reelaborar as culturas que estruturam o espaço de origem, local no qual se dá o delineamento de novas linhas de fuga, tomando como ponto inicial as práticas musicais que estiverem disponíveis ao seu redor para se conectar com os sons internacionais do *rock*. É um circuito híbrido que atesta a inexistência de uma homogeneidade da região que passou a ser entendida como Nordeste, haja vista que, desse mesmo lugar, múltiplas formas de se expressar musicalmente foram e são possíveis.

O que se elenca aqui como objeto histórico, portanto, é o processo de uma reestruturação simbólica do espaço sonoro sertanejo, dialogando ou entrando em atrito com as musicalidades instituídas no que foi ou é imaginado como Nordeste. E, mais do que uma mera prática de substituição, as engrenagens dessa história foram postas a trabalhar em meio à coexistência de duas culturas musicais que, histórica e discursivamente, foram tidas por muito tempo como adversas e heterogêneas: de um lado, o “estrangeiro”, aquele tipo de cultura sonora que vem de fora e que, em tese, seria o fator decisivo para fazer submergir as “autenticidades” nacionais; e, do outro lado, o tradicional, aquelas práticas da música popular que falam sobre aspectos, vivências e concepções locais. Advindo da circulação intensa nesses dois polos, contestando-os em seu enclausuramento, a Tocaia da Paraíba agenciou o hibridismo cultural entre a expressividade sonora do *rock* e as temáticas do contexto de globalização das décadas de 1990/2000 com a diversidade musical tradicionalmente vivenciada no Alto Sertão paraibano (repente sertanejo, baião, bandas cabaçais etc.). Esse híbrido é definido por Néstor García Canclini como a combinação de culturas distintas, muitas vezes já existentes, mas que, quando associadas, geram “novas estruturas, objetos e práticas”.⁴

Com os pés no terreiro e a mente no mundo: o processo de formação da Tocaia da Paraíba

A banda Tocaia da Paraíba foi formada em 1995, em Cajazeiras. Parte significativa do início e do restante de sua trajetória foi vinculada a um projeto de extensão da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), *campus* V. Após o desmembramento da UFPB, em 2002, passou a se ligar à Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), *campus* Cajazeiras. Logo, por conta desse contato e articulação com o meio universitário, a Tocaia teve a possibilidade de circular por determinados *campi*, tocando em calouradas e eventos acadêmicos, o que não a impediu de participar de eventos musicais independentes e privados de reconhecimento nacional.

A ideia de constituir o grupo partiu de Erivan Araújo, músico de formação, nascido em Campina Grande, que mudou para Cajazeiras em 1995 após tomar posse no cargo de técnico em Música. Nesse momento, Erivan também assumiu a frente do Coral Universitário de Cajazeiras (Cuca) e do projeto de música da Fundação da Criança e do Adolescente (Fundac). Além

⁴ *Idem, ibidem.*, p. XIX.

do mais, sua chegada ficou marcada por haver assumido a coordenação do Núcleo de Extensão Cultural (NEC) da UFCG, em conjunto com Naldinho Braga.

Juntos, Erivan Araújo e Naldinho Braga idealizaram as concepções sonoras e estéticas que representaram as primeiras movimentações da Tocaia da Paraíba. A seu modo, ambos se tornaram responsáveis por trazerem suas experiências sonoras e de vida para compor a identidade musical da banda. Erivan, como multi-instrumentista licenciado em Educação Artística, com habilitação em Música pela UFPB de João Pessoa, teve acesso à música desde a infância, o que acabou influenciando seu conhecimento, servindo, inclusive, para buscar questionar as fronteiras fixadas entre a música “popular” e “erudita”. Naldinho, por sua vez, como professor do curso de Letras da UFPB, *campus V*, nascido e criado em Cajazeiras, viveu uma experiência musical na juventude como um dos fundadores do primeiro grupo de *rock* do Alto Sertão paraibano, a Conspiração Apocalipse.⁵ Das subjetividades dessas trajetórias artísticas tão particulares a cada um, instrumentalizadas seja pelas memórias mais remotas que habitavam o cotidiano local da Paraíba ou pelas vivências musicais de contestação pela via do *rock*, surgiu a ideia de formar a Tocaia da Paraíba, impulsionada sobretudo pela proposta de uma sonoridade híbrida apoiada em músicas autorais que explorassem a diversidade rítmica nordestina, dialogando com o que havia de mais “universalizante” na música.

Essa fusão de expressões musicais deu origem a uma nova sonoridade em terras cajazeirenses, não no sentido de soar igual às suas referências, que foram basilares, mas sim de configurar as características do seu próprio som. Sua criação pode ser lida como a edificação inaugural de uma sonoridade híbrida no espaço do Alto Sertão da Paraíba, mais especificamente durante a década de 1990, período que foi concomitante ao momento de integração global por intermédio de novos meios de comunicação.

Se, historicamente, o hibridismo cultural é identificado por alguns estudiosos como uma prática milenar, em tempos de rápida disseminação do conhecimento, com o advento da massificação da *internet* no Brasil durante os anos 1990 – contexto do surgimento da Tocaia da Paraíba –, o encontro entre culturas se tornou cada vez mais frequente. Como aponta o historiador Peter Burke, o processo de hibridização é “particularmente óbvio no campo musical no caso de formas e gêneros híbridos como o *jazz*, o *reggae*, a *salsa* e o *rock afro-celta* mais recentemente”.⁶ Tal “obviedade” deveu-se, entre tantos motivos, aos novos recursos tecnológicos de gravação e pós-produção (mixagem e masterização), que favoreceram a operacionalização híbrida de elementos sonoros espacial e temporalmente distantes uns dos outros. A música é, nesse ritmo, um espaço privilegiado para o hibridismo, independentemente do seu lócus de produção, temporalização ou condição. Isso corresponde ao movimento constante que se reinventa com base em novas experimentações sono-

⁵ Sobre a Conspiração Apocalipse, ver <<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/18404>>. Acesso em 3 jan. 2023.

⁶ BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003, p. 15.

ras, quer seja com a integração multiculturalista ou com a reafirmação das suas estruturas mais cristalizadas.⁷

Originalmente, a palavra “hibridismo” era recorrente na Biologia para se referir à junção genética de dois seres diferentes em um só organismo. De modo semelhante, porém readaptado à sua natureza descritiva, esse conceito foi incorporado aos estudos das Ciências Humanas, passando a ser entendido como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.⁸ Não é por coincidência, então, que o encontro de culturas na história da musicologia tenha se convertido num intenso *habitus* no pensamento artístico mundo afora, ganhando ampla significação na música do Nordeste brasileiro da década de 1990.

Dessa hibridização em escala regional, o que se produziu, muitas vezes, foi a crítica ressentida à perda do sentimento de pertencimento às culturas locais. É o caso de Gilberto Freyre, que via com olhos temerosos as práticas culturais que se distanciassem dos odores e dos sabores da cana açucareira de um Nordeste saudosista e colonial. Entretanto, tal crítica parece não se encaixar muito bem com a banda Tocaia da Paraíba, que, em seus hibridismos, conectou-se com o global, sem se esquecer de manter as referências locais e regionais, integrando-as e mixando-as em uma sonoridade audível aos ouvidos do público. O que se propôs, efetivamente, foram tentativas de estabelecer contato entre elementos culturais de temporalidades e espaços distintos. Daí emergiu um movimento criativo consciente com vistas a tensionar ideias, práticas e sons.

Aliando as vivências e as experiências musicais tão pessoais e ao mesmo tempo tão diversas, o grupo Tocaia, em seu processo de criação, destacou-se por apresentar canções autorais com uma mescla entre as expressões “universalizantes”, como o *rock*, com as manifestações sonoras ditas regionais, como o coco de roda, a embolada, o xote, o xaxado, o baião e as bandas cabaçais dos sertões do Nordeste. Tomadas como base, elas, por sua vez, remetem a outros processos de estruturação cultural, que englobam formações históricas, sociais e culturais comumente também híbridas.

A assimilação de contribuições das bandas cabaçais deu-se particularmente por conta dos estudos acadêmicos realizados por Erivan Araújo e Naldinho Braga. Erivan é autor de uma dissertação sobre a banda São Sebastião, da cidade de São José de Piranhas, defendida em 2008, no Mestrado em Música da UFPB, campus João Pessoa. Já Naldinho analisou, em 2009, a banda Os Inácios, do Sítio Bé, na zona rural de Cajazeiras, em seu Mestrado em Letras, trabalho posteriormente publicado em livro pela Edufcp em 2015; mais recentemente, Naldinho desenvolveu uma tese sobre os pifeiros de São José de Piranhas no Doutorado em Educação da Universidade Federal de Sergipe

⁷ Como exemplo destacado da integração multiculturalista, basta constatar, no caso do *rock*, as apropriações místicas e sonoras da cultura indiana nas canções dos Beatles, entre 1965 e 1968, que, partindo da ideia do guitarrista George Harrison, fizeram imenso sucesso na cultura de massas mundial do século XX. Cf. BELLMAN, Jonathan. Indian resonances in the British Invasion, 1965-1968. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 1, Oakland, 1997. Disponível em <<https://doi.org/10.2307/763906>>. Acesso em 15 jun. 2022.

⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *op. cit.*, p. XIX.

(UFS).⁹ Caracterizada pela presença de dois pífanos (instrumento de sopro feito à base de madeira ou de cano PVC) e de dois instrumentos percussivos (zabumba e caixa), as bandas cabaçais são fruto do hibridismo entre as manifestações culturais indígena, árabe, africana e europeia.¹⁰

No documentário *O rock nasce para todos*, quando indagado sobre os primeiros passos da Tocaia da Paraíba, Naldinho, sentado em um dos bancos da praça central da universidade em Cajazeiras, na qual é professor, comentou:

*Foi um grupo que nasceu aqui na universidade, que tinha uma proposta de tocar um som mais regional. Mas era um som regional que tinha uma pegada do rock 'n' roll. Eu lembro que a gente comentava: "Não, isso daqui é o rock nordestino! O rock nordestino é isso daqui!". Porque a gente tinha como base os ritmos nordestinos, mas usava guitarra, usava um instrumental pesado. Com o Tocaia a gente fez rock 'n' roll, mas a gente tinha o pé no nosso lugar, na nossa cultura. Foi aí que a gente encontrou a nossa identidade musical.*¹¹

Em outros termos, a identidade musical da Tocaia convocou vários estilos rítmicos, abalando as pétreas estruturas do que se convencionou chamar como música nordestina e agindo diretamente no sentido de redimensionar os usos do *rock* na esfera local. No entanto, antes mesmo de iniciar esse projeto musical e autoral com a Tocaia da Paraíba, tanto Erivan Araújo como Naldinho Braga se envolveram na constituição do grupo Nós Brasil, um quarteto formado no começo de 1995 que, além de Erivan e Naldinho, era integrado por Junior Terra (que havia participado da primeira formação da Conspiração Apocalipse na percussão) e Shirley Abreu (então discente do curso de Letras da UFPB, campus V). Nessa época, o grupo incursionava exclusivamente por um repertório de músicas nacionais de grande sucesso, aquelas que os veículos de comunicação, tal qual o rádio e a televisão, costumavam transmitir. Ele remetia, por exemplo, a Gilberto Gil e, complementarmente, acolhia algumas canções autorais do próprio Erivan Araújo. Foi por meio dessa “sonoridade brasileira” que Erivan começou a alimentar a ideia de um outro grupo que buscasse se concentrar mais especificamente em uma perspectiva local, explorando a diversidade rítmica nordestina e pondo-a em evidência junto ao que havia de mais internacional na história da música, o *rock*. Assim, a veia dita regional foi nascendo justamente com a pretensão de tornar-se “universal”.

Com esses sons e com essas ideias na cabeça, Erivan Araújo e Naldinho Braga se puseram a procurar outros músicos para fazerem deslanchar uma nova banda. De imediato, pensaram num nome especial: o do professor,

⁹ Ver SILVA, Erivan. *Processo de pifanização da banda São Sebastião do sertão paraibano*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPB, João Pessoa, 2008, BRAGA, Elinaldo Menezes. *Discursos e práticas de velhos pifeiros: a história da banda cabaçal Os Inácios*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPB, João Pessoa, 2009, e BRAGA, Elinaldo Menezes. *“A música do começo do mundo”*: caminhos e práticas educativas experienciadas pelos pifeiros de São José de Piranhas/Paraíba. Tese (Doutorado em Educação) – UFS, São Cristóvão, 2022. Acrescente-se ainda a tese de doutorado de Erivan sobre as mulheres no coco de roda paraibano: SILVA, Erivan. *O protagonismo feminino no coco de roda paraibano: devires na conquista e defesa de territórios afrodiaspóricos*. Tese (Doutorado em Música) – UFPB, João Pessoa, 2021.

¹⁰ Cf. BRAGA, Elinaldo Menezes. *Celebrações da vida: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios*. Campina Grande: Edufcp, 2015, p. 43.

¹¹ BRAGA, Naldinho *apud* PEGADO, Wandemberg. *O rock nasce para todos*. Produção independente, Cajazeiras, 2014, digital (35’29”).

historiador e musicista Francisco Eugênio Paccelli Gurgel da Rocha. Conhecedor dos mais variados gêneros musicais, ele tinha à sua disposição um imenso acervo pessoal em discos de vinil, contendo, como diz Schafer em outro contexto, “informações de culturas e períodos históricos completamente diversos”.¹² Tal conhecimento acumulado em mídias físicas, fez com que Paccelli Gurgel acabasse tendo uma breve participação no Tocaia da Paraíba. Contudo, a despeito desse curto espaço de tempo, ele trouxe suas referências musicais que transitavam desde o regionalismo do Quinteto Violado, passando pelo blues de Celso Blues Boy e desembocando no *rock* dissonante do Pink Floyd e Black Sabbath. Hoje não mais vivo, Paccelli não pôde nos contar como foi essa sua rápida passagem pelo grupo e suas contribuições, restando somente os seus escritos espalhados por *blogs* e jornais, bem como as memórias daqueles que conviveram diretamente com ele. Um desses registros foi o texto de autoria de Naldinho Braga, quando convidado para ingressar na Academia Cajazeirense de Artes e Letras (Acal), contando com Paccelli como seu patrono:

*Como instrumentista, [Paccelli Gurgel] tocava flauta doce, pífano, baixo elétrico, guitarra e violão; isto fez dele um dos integrantes da banda Tocaia da Paraíba, grupo que nasceu como projeto do Núcleo de Extensão Cultural [...] Após a sua saída do grupo Tocaia da Paraíba, Paccelli integrou a Conspiração Apocalipse, primeira banda de rock do sertão da Paraíba, e que ainda está na ativa, com seus trinta anos. Na Universidade, idealizou um projeto de uma nova banda: assim nasceu o Arlequim Rock 'n' Roll Band, composta por ele, Samara e alunos da graduação.*¹³

Dessas memórias transpassadas para a escrita, retenhamos a informação de que o conhecimento histórico e musical de Paccelli foi fator decisivo para a sua participação na Tocaia da Paraíba, interrompida em função de outros projetos pessoais, como o seu curso do mestrado em História na UFPE, concluído em 1998.¹⁴ Entretanto, restaram contribuições das suas referências e algumas melodias que foram integradas a determinadas canções da Tocaia da Paraíba.

Enquanto isso Erivan Araújo e Naldinho Braga continuaram a nutrir o projeto de constituir outro grupo, o que os levou novamente a sair em busca de outros instrumentistas. Dois deles eram encarados como essenciais, pois serviriam para compor a sonoridade regional que se tencionava hibridizar: o zabumbeiro Fabiano Lira e aquele que tocava a viola sertaneja, Mário Filho.

A figura do zabumbeiro se revestia de importância central na geração do som que os mentores da Tocaia da Paraíba idealizavam. “A estrela desse grupo não vai ser o guitarrista; a estrela desse grupo vai ser o zabumbeiro. Tem que ser o zabumbeiro!”, recordou Naldinho Braga em entrevista, ao remexer o cabedal de suas memórias sobre o processo de entrada da zabumba na banda.¹⁵ Naldinho contou ainda que isso derivou de uma escolha dele

¹² SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 134.

¹³ BRAGA, Elinaldo Menezes. Professor Paccelli: dos sons e das letras. In: SOUZA, Francelino Soares (org.). *Academia Cajazeirense de Artes e Letras/Acal: patronos e patronesses*. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, 2019, p. 218.

¹⁴ Ver ROCHA, Francisco Eugênio Paccelli Gurgel da. *Caracterização macroespacial de sítios arqueológicos no Alto Sertão da Paraíba*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPE, Recife, 1998.

¹⁵ BRAGA, Naldinho. Entrevista concedida ao autor em 17 dez. 2021.

mesmo, que, ao convidar Erivan para ver um dos ensaios da banda Conspiração Apocalipse, observou a atuação de Fabiano na bateria. Erivan gostou demais da *performance* do baterista: apesar de muito novo, ele esbanjava desenvoltura e conhecimento rítmico. Convite formulado e aceito, Fabiano Lira engajou-se no grupo, embora meio inseguro pelo fato de tocar um outro instrumento, a zambumba, e não mais a bateria como estava habituado na Conspiração Apocalipse.

Se a zambumba remonta imediatamente ao forró, a função do tocador de viola, desempenhada por Mário Filho, evidenciou a apropriação de outra sonoridade tradicional pensada para o Nordeste: o repente sertanejo. Esse instrumento musical, comumente utilizado pelos chamados cantadores de viola, é tido como uma companhia sempre constante quando se trata de desbravar os temas do cotidiano local, seja de forma irreverente ou mais séria. Mário Filho, que já despontava como uma das vozes promissoras entre os participantes dos Festivais Regionais da Canção realizados em Cajazeiras, atraía a atenção por sua habilidade tanto como instrumentista quanto como cantor. Sua particularidade musical, confundindo-se com o grão da voz e com os dedilhados nas cordas de aço dos cantadores de viola, foi um diferencial que a Tocaia perseguia. Ele esmerava-se em fazer uma espécie de dueto e contraponto com a guitarra elétrica, novamente expressando a pretensão de dialogar com o local e o global.

Estava, pois, definido o núcleo-base da banda, um quarteto com Erivan Araújo na guitarra, violão e vocal; Naldinho Braga no baixo; Fabiano Lira na zambumba; e Mário Filho na viola. Para fins práticos de inserção no regionalismo e de preenchimento sonoro, outros dois instrumentistas cumpriram papel de destaque na primeira formação do grupo: Nildo Oliveira no pandeiro e Francinaldo Lins na percussão geral, ambos advindos dos projetos de extensão realizados pelo NEC da UFPB, *campus V*, em Cajazeiras.

Era chegada a hora de lançar as mãos à obra. Vieram os ensaios e estudos conjuntos. No processo de gestação da sonoridade da Tocaia da Paraíba, esses encontros funcionaram como uma espécie de laboratório e experimentalismo, em que as canções autorais iam surgindo organicamente. Naldinho Braga e Erivan Araújo relembram tais momentos:

Esse grupo tinha três momentos na semana, de encontro. Um pra ouvir música, um pra tirar som e brincar de fazer música, e outro pra ensaiar. E nesses momentos de brincadeira apareceram as músicas.¹⁶

Nos ensaios a gente tinha um momento que começava a ouvir certas gravações, tanto de música local lá de Cajazeiras, como os grupos cabaçais, as bandas de forró e a banda [Conspiração] Apocalipse; e também gravações de outros espaços, como Hermeto Pascoal, Jackson do Pandeiro, Ari Lobo, Pink Floyd, Quinteto Armorial e até mesmo algumas peças eruditas de Beethoven, pra perceber o contraste e as nuances de explosão e pianinho.¹⁷

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ ARAÚJO, Erivan. Entrevista concedida ao autor em 12 abr. 2022.

Compreende-se, por meio desses dois relatos, que a Tocaia da Paraíba foi, igualmente, um espaço de escuta. Isto é, um ambiente sonoro em que a sensibilidade auditiva assumiu uma função primordial. Os ouvidos dos seus componentes deviam ser condicionados para conhecer múltiplas referências possíveis no universo musical: na esfera local, seja nas distorções de guitarra da Conspiração Apocalipse ou pelo som etéreo das bandas de pífano do Alto Sertão da Paraíba; na cultura sonora do coco cultivada por Jackson do Pandeiro ou na complexidade do Quinteto Armorial (que aliava os sons seculares do Nordeste com elementos da música erudita); na dita “música popular brasileira”, com Edu Lobo, escolado musicalmente em Pernambuco; nos experimentalismos do multi-instrumentista Hermeto Pascoal; no *rock* internacional, com as psicodelias do Pink Floyd; e até mesmo na música clássica, como as obras de Ludwig Van Beethoven.

Deglutidas pelos participantes da Tocaia da Paraíba, muitas dessas diversificadas referências, geralmente ouvidas em uma vitrola ou em um CD *player* característicos dos anos 1990, ecoaram na banda: as acentuações rítmicas presentes no mosaico sonoro nordestino; as distorções de guitarra da Conspiração Apocalipse e do experimentalismo do Pink Floyd; as improvisações jazzísticas e as combinações sonoras de Hermeto Pascoal; e até mesmo as variações de intensidade e dinâmica incorporadas às peças musicais de Beethoven (ao tocar alto e depois ir baixando o som pouco a pouco, ou a “explosão” e o “pianinho” a que Erivan se referiu na entrevista).

Todavia, faltava um nome de batismo para o grupo. Entre as diversas propostas lembradas por Erivan Araújo, “tocaia” mereceu a preferência geral, por carregar um forte simbolismo. Essa denominação continha uma dupla alusão: logo de cara, por se referir a um termo usual no léxico do Nordeste desde o período do cangaço, “tocaia”, que significa esconder-se para atacar, estar à espera e atento para o que acontece nos arredores; e, em segundo plano, por se assemelhar ao verbo “tocar”, coisa que os membros da banda faziam cerca de três vezes por semana com os ensaios. De acordo com a concepção de Erivan Araújo, “tocaia é estar à espreita, é estar atento. No caso da gente, é estar na moita, mas atento ao que está acontecendo em torno da gente, pra captar essas coisas [...] é estar antenado com a nossa aldeia e com o mundo, porque o mundo acaba sendo a nossa aldeia também”.¹⁸

No final das contas, adotou-se a designação tocaia para evidenciar novas formas de conexão multicultural em torno da música. O local, nessas circunstâncias, se configurou não como um “fim de mundo” apartado da realidade, e sim como uma aldeia sintonizada com o processamento cada vez mais rápido de informações num período de efervescência global. Impulsionada pela internet.¹⁹ Tocaia, portanto, era um nome que visava evocar um senti-

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Quando aludo a “globalização”, sobretudo a presenciada na década de 1990, entendo-a como um processo de conectividade entre as culturas das sociedades contemporâneas que também é atravessada por problemas tecnológicos, econômicos e sociais que envolvem a estruturação de um sistema neoliberal que passou a predominar em escala global. Alguns críticos entendem essa expressão como homogeneização, algo que, de acordo com Peter Burke (*op. cit.*, p. 107-112), particularmente não vejo como plausível. Por consequência, me interessa, na prática, pensar no aprofundamento de como esse processo instaurou novas maneiras de fazer música, e que, em seu modo de recepção, não abriu mão de trabalhar com a cultura local.

mento de conectividade cultural. De resto, o complemento “da Paraíba” só despontou durante o lançamento do seu segundo disco – questão que será retomada mais adiante.

O diálogo histórico com a globalização da virada do milênio foi, aliás, expresso nos versos de “Carcará II”, de autoria de Erivan Araújo. Com um instrumental em que a viola sertaneja assume um destaque especial, secundada pelos sons do pandeiro, da zabumba, do triângulo, das flautas transversais, do violão e do baixo elétrico, uma parte da canção ressalta: “E quem quiser venha comigo/ empunhando uma viola/ violando mar, terra/ céu pela via Embratel”.²⁰

Neste trecho, visualiza-se a mescla entre duas esferas espaciais distintas: primeiramente, o uso comunicativo e simbólico da viola sertaneja, cujo timbre é ponto de apoio para os repentistas enveredarem por temas do cotidiano local, seja ele “no mar ou na terra”; em seguida, surge a menção à Embratel, uma das grandes empresas nacionais operantes na massificação da *internet* no Brasil dos anos 1990 e que imperava nos ares de Cajazeiras. Ao unir essas duas referências na parte poética da canção, condizentes com o contexto espacial e histórico no qual a formação da banda se inseriu, rompia-se com as limitações que persistiam em enraizar o ideal de um sertão arcaico, mostrando que os sons das violas sertanejas poderiam ser lançados ao mundo e tecer engendramentos com outros espaços.

Tudo isso se afinava com um período de interconectividade mundial, acentuada de forma sem precedentes pela emergência de novos meios midiáticos, como *internet* e a pujante disseminação do canal televisivo Music Television (MTV) no início da mesma década.²¹ No caso da Tocaia da Paraíba, tal fenômeno ganhou forma através da mescla entre determinadas configurações sonoras locais com um dos gêneros que, como um tsunami, mais arrebatou a cultura do século XX, derrubando ou se alimentando antropofagicamente das tradições musicais: o *rock*.²²

Para mais informações sobre a problematização do conceito de globalização, ver BECK, Ulrich. *O que é globalização?: equívocos do globalismo/resposta à globalização*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

²⁰ Carcará II” (Erivan Araújo), Tocaia da Paraíba. CD *Tocaia*. Estúdio Pindorama, 2000.

²¹ A MTV, como uma marca de comunicação digital global com sede em New York (EUA), chegou ao Brasil em 20 de outubro de 1990. Ao incorporar as novas tecnologias e a linguagem artístico-cultural de sua época, desempenhou papel de maior importância ao influenciar acima de tudo a mentalidade juvenil por meio da sua grade de programação, direcionada quase exclusivamente para a exposição de videoclipes musicais das bandas do *mainstream* internacional e nacional. Cf. LUSVARGHI, Luiza Cristina. *A MTV no Brasil: a padronização da cultura na mídia eletrônica mundial*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo, 2002.

²² Ao usar a metáfora do *rock* como um tsunami, tomo por empréstimo as palavras de Adalberto Paranhos: “‘A vida vem em ondas, como o mar’, já escreveu, com a mão de poeta, Vinicius de Moraes em ‘Dia da criação’. O *rock*, no entanto, foi mais que uma onda que arrebentou em praias de todas as latitudes e longitudes. Verdadeiro tsunami, ele – especialmente a partir de meados dos anos 1950 – derrubou tradições, por mais que, dialeticamente, também se alimentasse delas, num movimento como que antropofágico. Com o *rock*, o chão, literalmente, em certos casos, estremeceu. As pedras rolaram e muita coisa saiu fora da ordem, fora da velha ordem musical”. PARANHOS, Adalberto. Chiclete com banana e com bacalhau: o *rock* nos dois lados do Atlântico. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 19, n. 35, Uberlândia, jul.-dez. 2017, p. 222.

Da *Abbey Road* à antena fincada no teto: os discos lançados pela Tocaia da Paraíba

O disco que deu o ponta pé inicial na carreira da Tocaia da Paraíba foi o homônimo *Tocaia*. Com uma sonoridade intensamente atravessada pelo *rock*, esse álbum foi idealizado desde por volta de 1998, chegando a se concretizar somente em 2000, como o primeiro disco físico lançado entre as bandas que gestaram a cena *rock* do Alto Sertão paraibano. Totalizando 12 faixas, suas canções foram gravadas no Estúdio Pindorama, em João Pessoa, enquanto seu processo de mixagem e masterização ficou por conta da Plug Produções Artísticas, em Recife.²³

Figuras 2 e 3. Capa e imagem do projeto gráfico interno do CD *Tocaia*. 2000.



O registro visual selecionado como representativo do momento inaugural da carreira discográfica do grupo (figura 2) é de autoria do fotógrafo paraibano Gustavo Moura, à época atuante na Coordenação de Extensão Cultural (Coex) da UFPB. Tirada em uma passagem profissional do fotógrafo pela cidade de Canudos, na Bahia, ela apresenta um recorte da paisagem dos sertões que historicamente se colou ao Nordeste brasileiro: um ambiente desertificado da caatinga, mais especificamente o açude de Canudos, durante o período de estiagem, no qual se vislumbra a centralidade de uma árvore seca. A imagem foi escolhida, como afirmaram Naldinho Braga e Erivan Araújo em entrevistas já mencionadas, para simbolizar a resistência sonora da Tocaia, que, tal qual o caule da árvore, resistiu à falta de água por um longo tempo.

Saltam aos olhos o contraste da edição e o tratamento da imagem, sublinhando a tonalidade amarela do céu em oposto ao marrom do solo. Atrelado a isso, nota-se o realce do amarelo na textura das fissuras do solo rachado e na luminosidade que reflete a luz do céu sobre a estrutura da árvore seca. Essa acentuação na coloração amarela se baseia no discurso imagético que cristalizou a paisagem visual dos sertões em cores quentes. Usa-se essa tonalidade, no entanto, para reestruturar e retratar a realidade sociocultural dos sertões,

²³ A primeira faixa, "Visão do absurdo", foi a única canção gravada na Plug.

dessa vez recorrendo ao atravessamento e ao experimentalismo da cultura sonora e visual. É, assim, uma reatualização interna dos sentidos historicamente atribuídos ao Nordeste, possibilitando outros processos de produção, recepção e simbolização da cultura visual sertaneja. Toda essa plasticidade, que se faz visível na capa do disco, aponta para o poder que as imagens possuem de “reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos”.²⁴

Ainda na capa, na parte inferior central, encontra-se a logotipo da banda. Nela, o nome “A Tocaia” é posicionado em um globo terrestre, em cuja parte superior se vê um chapéu, símbolo histórico do cangaço. Harmonicamente, associar um símbolo instituído como expressão estética regional ao desenho do planeta Terra corresponde ao contexto de produção do disco em que temática da globalização estava em alta. É nessa conjunção simbólica, de cunho híbrido, que se verifica a extensão do conceito sonoro ao visual.

Porém, ao falar sobre hibridismo visual, convém retomar a outra imagem utilizada no projeto gráfico do CD *Tocaia*, a foto que consta do encarte (figura 3), na qual figuram os seis músicos da banda. Como explicitado anteriormente, Fabiano Lira, Francinaldo Lins, Mário Filho, Wanderley Gomes, Naldinho Braga e Erivan Araújo se posicionam em fila e cortam a Avenida João Rodrigues Alves, em Cajazeiras, tomando como referência uma das imagens mais conhecidas no mundo da música: a que estampa a capa do LP *Abbey Road*, dos Beatles. Muito representativa, essa foto da Tocaia da Paraíba antecipava aos ouvintes as configurações sonoras apresentadas em suas canções, a exemplo do que era comum em discos de *rock*.²⁵

A fotografia, pelo que Naldinho Braga, ao ativar as suas memórias, não foi planejada antecipadamente; sua concepção brotou, de um momento para outro, durante uma das sessões de fotos para compor o álbum. Segundo ele, os músicos decidiram fazer a foto de última hora, segurando itens que aludiam, cada um ao seu modo, às intenções sonoras e estéticas professadas pela Tocaia:

*Erivan está segurando um cachorro vira-lata caramelo da casa dele; eu [Naldinho Braga] estou segurando uma mala, daquelas malas feitas de papelão amarelo, malas antigas que ainda hoje vendem nas feiras de Juazeiro do Norte; depois de mim vem Fabiano. Fabiano está usando um fole, um fole de oito baixos. Esse [fole] aí era de um sanfoneiro que tinha uma barraca aqui em frente ao NEC e emprestou a Fabiano; depois de Fabiano vem Wanderley, acho que com uma foice; depois de Wanderley vem Mário Filho. Mário Filho vem assim com a representação – nada disso foi pensado, isso tudo foi na hora –, uma representação da modernidade. Modernidade que eu digo, assim... na moda jovem da época, né? Camisa sem manga, cortada. Ele não tá segurando nenhum objeto, não. O visual dele é diferente da gente, que está com chapéu de couro na cabeça, uma coisa bem regional; e, por último, segurando essa gaiola é Naldo.*²⁶

²⁴ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, São Paulo, 2003, p. 29.

²⁵ Ver ROCHEDO, Aline do Carmo. *Rock – a arte sem censura: as capas dos LPs do BRock dos anos 1980*. *Revista História, Imagens e Narrativas*, n. 13, Rio de Janeiro, out., 2011, p. 38.

²⁶ BRAGA, Naldinho. Entrevista concedida ao autor, *op. cit.*

Aí se percebe que os adereços utilizados pelos músicos na foto, mais que meros apetrechos visuais, “levavam informações para as pessoas além da música”.²⁷ Demonstravam quais produtos materiais eram significativos para a posição estética assumida pelo grupo: gaiola, foice, fole de oito baixos, mala de papelão, cachorro vira-lata caramelo, chapéu de couro e camisa xadrez com a manga rasgada. Símbolos de uma “brasilidade”, de uma “regionalidade” e até de um vestuário da “moda urbana”. Todos eles, ao fim e ao cabo, acionados visualmente como potenciais significantes de uma sonoridade híbrida.

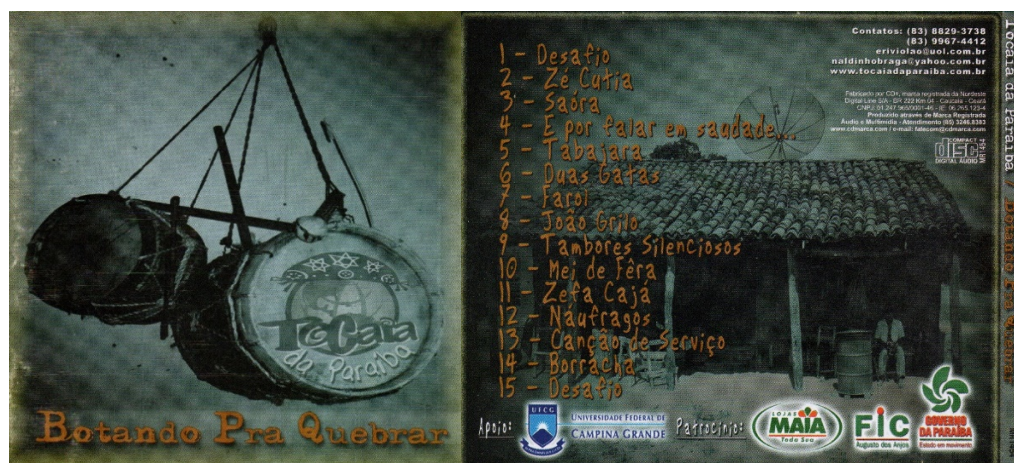
Já do lado e atrás da lente que registrou tal foto, de frente para os músicos, estava novamente o fotógrafo Gustavo Moura. Ele fez questão de posicionar em seu enquadramento elementos estéticos como a faixa de pedestre e as ruas nas laterais. Do lado esquerdo, vê-se o lugar que, tempos atrás, sediou a antiga rodoviária de Cajazeiras; do lado direito, onde se observa a placa com a inscrição BR, tem-se a lateral do posto de gasolina Marauto. Ambos os sentidos direcionais das ruas sinalizam suas linhas de expressão para um só ponto: o morro em que se localiza o Cristo Redentor. Apesar do *zoom* óptico da câmara não o alcançar – porque o alvo de sua mira se achava bem à sua frente –, lá ao fundo, de braços abertos e voltado para os músicos e para centro da cidade, ergue-se a estátua do Cristo Redentor. Como um dos locais turísticos mais visitados de Cajazeiras, alinha-se ao lado desse monumento histórico um grande número de antenas, responsáveis pela difusão dos sinais transmitidos via rádio AM/FM, canais televisivos e de internet.

As antenas, por mais que integrem a composição fotográfica a distância, conferem à imagem uma evidência da interculturalidade propiciada no final do século XX. Tempos em que a rápida disseminação da internet, assim como a televisão e o rádio em décadas anteriores, encurtou as fronteiras para aqueles que buscavam se antenar com as novas referências culturais. É nesse contexto que fez todo sentido, para os componentes da Tocaia absorver e resignificar a inspiração estética os quatro músicos de Liverpool, principalmente o registro de 8 de agosto de 1969, quando atravessaram a rua onde se localizava o estúdio *Abbey Road*.

Sendo assim, se a capa do primeiro disco da Tocaia exprime uma imagem que poderia facilmente ser confundida com o discurso regionalista, a imagem do encarte do projeto gráfico como que enuncia o processo de integração cultural sustentado pela banda. Ambas, quando postas lado a lado, acusam os múltiplos espaços pelos quais seus músicos transitam, visual e sonoramente: ora regional, com a paisagem desertificada do açude de Canudos; ora internacional, com a faixa de pedestre da Avenida João Rodrigues Alves, em alusão ao álbum *Abbey Road*. Em outras palavras, essas duas imagens expressam que as cidades dos sertões do Nordeste podem muito bem conter elementos visuais urbanos das paisagens globais. Cidades que, com os ouvidos atentos e com os pés fincados no terreno da contemporaneidade, não devem mais ser consideradas como estagnadas no tempo do desenvolvimento socioeconômico, mas sim como receptoras e remodeladoras da cultura globalizada.

²⁷ ARAÚJO, Erivan. Entrevista concedida ao autor, *op. cit.*

Figuras 4 e 5. Capa e contracapa do CD *Botando pra quebrar*. 2005.



Nessa toada, em 2005, o grupo cajazeirense chegou ao seu segundo CD, *Botando pra quebrar*. Sua gravação, mixagem e masterização, financiadas pela UFCG de Cajazeiras, foram realizadas no SG Studio, em João Pessoa. Esse álbum é uma espécie de disco de transição. Nele, em razão da maturação artística e conceitual conquistada com a rodagem nacional, nota-se a vontade ainda mais intensa de traduzir as práticas musicais advindas do estado da Paraíba em uma linguagem considerada universal. Nesse passo, a formação sonora imperante tornou-se ainda mais clara: ampliar o horizonte musical e, simultaneamente, diminuir o escopo da lente que captura a paisagem sonora, dando atenção especial às questões locais. Prova disso, além dos próprios arranjos do disco (com participações como a do Quinteto da Paraíba e do Quarteto de Trombones da Paraíba), são as expressivas imagens do projeto gráfico.

A capa apresenta os instrumentos musicais usados pelas bandas cabaçais: zabumba, caixa e pífano, em uma tonalidade cinza e com uma espécie de enquadramento opaco (figura 4). Dessa vez, a denominação da banda, que estampa a pele superior da zabumba, carrega o logotipo com o nome “Tocaia da Paraíba”, evidenciando o exato momento em que se concretizou a modificação de “Tocaia” para “Tocaia da Paraíba”. Essa adequação teve que acontecer por conta da existência de um registro de “Tocaia” como marca e patente, se bem que os músicos da banda cajazeirense foram os primeiros a utilizar tal nome em todo o território nacional. Mas se viram constrangidos a tomar essa providência por não haverem feito, no momento de formação do grupo, o devido registro. Seja como for, voltando à imagem da capa, ela guarda relação com o período em que Erivan Araújo e Naldinho Braga começaram a realizar pesquisas acadêmicas sobre as bandas cabaçais do interior paraibano. Erivan, iniciou seu mestrado em 2005, ano de lançamento de *Botando pra quebrar*, e tinha como objeto de pesquisa a banda cabaçal São Sebastião, de São José de Piranhas. Naldinho, já havia se encaminhado para o estudo da cultura popular desde 2002, com o projeto de extensão “Cabaçal: pifeiros do Sertão da Paraíba”, tema retrabalhado, posteriormente, em seu mestrado e doutorado.²⁸

²⁸ Frise-se que se observa uma grande semelhança visual entre a capa do segundo disco da Tocaia e a do livro *Celebrações da vida: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios*, publicado por Naldinho Braga e que

Esse paralelismo entre vida artística e vida acadêmica acusa a influência mútua entre a Tocaia da Paraíba e as pesquisas científicas sobre a cultura popular nas instituições de ensino superior. Nas palavras de Naldinho Braga,

*O Tocaia foi uma grande escola, assim, pra os componentes, né? Porque Erivan, ele tinha um conhecimento que a gente não tinha. A questão dos ritmos nordestinos, a questão das possibilidades de diálogo entre esses ritmos e outros mais universais. E foi a nossa inserção também na cultura popular. Se não tivesse rolado a história do Tocaia, a gente talvez não tivesse adentrado nesse universo da cultura popular e se encantado, né? Isso mudou a minha vida musical, a minha vida particular, a minha vida acadêmica. A minha produção acadêmica, o meu mestrado, o doutorado, tudo vem daí: as bandas de pífano. Foi a partir de uma necessidade do Tocaia que a gente foi conhecer as bandas de pífano.*²⁹

Outro sentido visual relevante de *Botando pra quebrar* é a imagem da contracapa (figura 5). Na fotografia, por trás da lista das quinze faixas e dos patrocínios, veem-se uma casa da zona rural do Alto Sertão paraibano, com uma antena parabólica alojada em sua estrutura superior, e um senhor de idade sentado em uma cadeira no lado direito. De acordo com Erivan Araújo, sua intenção foi a de representar a interconectividade das tradições locais com as frequências sonoras globais: “Nós já estávamos bem antenados com essa ideia da aldeia [conectada ao global]. Então, quando a gente ia passando [durante o ensaio fotográfico] e viu isso: ‘Caraca, aquilo é uma foto que tem que estar no disco’. Todo mundo concordou, porque estava todo mundo já ciente do que aquilo significava”.³⁰

Em se tratando da utilização da antena como símbolo-mor, é inevitável pensar na associação com o *manguebeat*³¹, algo que os integrantes da Tocaia da Paraíba se esforçam em negar ao afirmarem que, apesar de partilharem de um mesmo signo estético, eles partiram de configurações diferentes. Tal tentativa de dissociação considera que um mesmo objeto, a antena, pode gerar múltiplas compreensões e possibilidades de usufruto imagético e espacial: seja ela fincada na lama em um manguezal na zona metropolitana do Recife; seja em cima de uma casa na zona rural do Alto Sertão paraibano; ou até mesmo em Salvador, na Bahia, quando Gilberto Gil decidiu misturar a antena parabólica com o termo “camará” advindo da capoeira, culminando com *Parabolicamará*, de 1991.³² Nessas três produções, uma mesma representação visual gerou distintas formas de apropriação cultural³³, um atestado a mais da pluralidade estético-sonora da música brasileira. Afinal, como salienta o historiador Peter Burke, “mesmo que todas as pessoas de todas as regiões do globo vissem

se refere aos resultados da sua dissertação de mestrado. Ambas nos mostram um retrato idêntico dos mesmos instrumentos, com uma única diferença quanto aos tons: cinza na primeira e, na segunda, colorido. Ver, a propósito, BRAGA, Elinaldo Menezes. *Discursos e práticas de velhos pifeiros*, op. cit., BRAGA, Elinaldo Menezes. “A música do começo do mundo”, op. cit., e SILVA, Erivan. *Processo de pifanização da banda São Sebastião do sertão paraibano*, op. cit.

²⁹ BRAGA, Naldinho. Entrevista concedida ao autor, op. cit.

³⁰ ARAÚJO, Erivan. Entrevista concedida ao autor, op. cit.

³¹ Ver, a respeito, entre muitos outros trabalhos disponíveis, MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *Manguebeat: a cena, o Recife e o mundo*. Curitiba: Appris, 2020.

³² GIL, Gilberto. CD *Parabolicamará*. WEA, 1991.

³³ Isso está em linha de sintonia com PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004.

imagens idênticas pela televisão ao mesmo tempo, não interpretariam o que viam do mesmo modo”.³⁴

Artigo recebido em 4 de janeiro de 2024. Aprovado em 17 de março de 2024.

³⁴ BURKE, Peter, *op. cit.*, p. 84.

Arquiteturas *do tempo*



Itinerary for aerial journey, de
Pavel Tchelitchew, de 1945,
guache sobre papel,
fotografia (detalhe).

Raul Antelo

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Autor, entre outros livros, de *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020. antelo1950@gmail.com

Arquiteturas do tempo*

Architectures of time

Raul Antelo



Lo magno de Macedonio es la voluta, la espiral nueva del humorismo, la mezcla de lejanías en la paradoja, la operación en la forma.

Ramón Gómez de la Serna (1944)

Em 1938, a pedido de André Breton, o arquiteto chileno Roberto Matta Echaurren (quem se transferiria a Nova York, a convite de Duchamp, em outubro de 1939) redige “*Mathématique sensible – Architecture du temps*”, texto em que rompe com o funcionalismo para pensar as camadas de tempo simultâneo e anacrônico que agem em nós mesmos. «Renversons tous les étalages de l’histoire avec leurs styles et leurs élégantes gaufrettes afin qu’en furent des rais de poussière dont la pyrotechnie doit créer l’espace». Matta pensa então em superfícies que se desmancham flácidas, “comme des draps mouillés qui se déforment et épousent nos peurs psychologiques”¹, e o homem que nesse espaço habita é agitado por espasmos e ameaçado pela vertigem. São as primeiras manifestações de um organicismo arquitetônico que podemos rastrear, recuando até o palácio de Bomarzo, mas, lançando-nos ao futuro, vindo às esculturas de Ernesto Neto. Em 1942, obras de Roberto Matta seriam incluídas nos *First papers of surrealism*, título ambíguo que joga com os primeiros textos que documentam essa tendência estética, mas também com os primeiros documentos de seus praticantes, todos eles europeus emigrados na América e sujeitos a expulsão. Na ocasião, Marcel Duchamp ligou, com metros e metros de fita, feito teia de aranha, todas as peças que invadiam o espaço da Whitelaw Reid Mansion, destacando a eliminação de perspectivas e a multiplicação de linhas de fuga entre as próprias imagens. A história da arte não passa de uma luta entre imagens. Nesse mesmo ano, o totem colocava-se no centro das vertigens cicládicas dos surrealistas nucleados pela revista mexicana *Dyn* (1942-1944).

Dois anos antes, porém, em dezembro de 1940, os leitores de *Sur* liam pela primeira vez “As ruínas circulares” de Borges. Nesse relato, um homem cinza, uma sorte de golem, galga o barranco da margem de um rio

até um recinto circular coroado por um tigre ou cavalo de pedra, que um dia foi da cor do fogo e agora era da cor da cinza. Essa arena é um templo que antigos incêndios devoraram, que a selva do pântano profanou e cujo deus não recebe honra dos homens

* Texto-base de palestra proferida no seminário “A força da espiral: cinemas, literaturas, memórias”, realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em outubro de 2023, e que está a caminho de publicação em livro.

¹ MATTÁ ECHAURREN, Roberto. *Mathématique sensible – Architecture du temps*. *Minotaure*, n. 11, Paris, 1938, p. 43.

[Esse templo era o lugar que o “invencível propósito” do protagonista postulava, algo que não era impossível, mesmo que sobrenatural].

[...]

Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.

[...]

No início, os sonhos eram caóticos; pouco depois, foram de natureza dialética. O forasteiro sonhava consigo mesmo no centro de um anfiteatro circular que era de algum modo o templo incendiado [...]. Durante o sonho e a vigília, o homem considerava as respostas de seus fantasmas, não se deixava engabelar pelos impostores, adivinhava em certas perplexidades uma inteligência crescente. Buscava uma alma que merecesse participar do universo.

[...]

Certo dia, o homem emergiu do sonho² como de um deserto viscoso, olhou a luz vã da tarde que de imediato confundiu com a aurora e compreendeu que não sonhara.

[...]

Compreendeu que o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que os sonhos são feitos é o mais árduo que um varão pode empreender [...].

[...]

Nas cosmogonias gnósticas, os demiurgos moldam um Adão vermelho que não consegue ficar de pé; tão inábil e rude e elementar feito esse Adão de pó era o Adão de sonho que as noites do mago tinham fabricado.

[...]

Depois de algum tempo que certos narradores de sua história preferem computar em anos e outros em lustros, foi despertado por dois remadores à meia-noite: não pôde ver o rosto deles, mas lhe falaram de um homem mágico num templo do Norte, capaz de pisar no fogo sem se queimar. [... Mais adiante] As ruínas do santuário do deus do Fogo foram destruídas pelo fogo. Num amanhecer sem pássaros o mago viu o incêndio concêntrico agarrar-se aos muros. Por um instante, pensou se refugiar nas águas, mas depois compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos seus trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Elas não morderam sua carne; antes o acariciaram, inundando-o sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.³

Ao redigir esse conto, Borges está repensando a literatura a partir de Nietzsche, tal como em “Algunos pareceres de Nietzsche”⁴ ou “Tres formas del eterno regreso”.⁵ Trata-se de uma apoteolipse, para retomarmos o conceito

² Ou do sono, conforme a tradução de Paul Bowles, que é distinta da de Davi Arrigucci Jr., na qual me baseio.

³ BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, respectivamente p. 46-48 e 50-52.

⁴ *Idem*, *Algunos pareceres de Nietzsche*. *La Nación*, Buenos Aires, 11 fev. 1940.

⁵ *Idem*, *Tres formas del eterno regreso*. *La Nación*, Buenos Aires, 14 dez. 1941. O escritor Lionel Abel publica na *View*, em 1946, seu muito pioneiro ensaio “George Bataille and the repetition of Nietzsche”, que ilumina também certas relações da tradição (Mallarmé, Valéry, Leonardo) operando em Borges. Nele, Abel afirma que “in French poetry we have one wonderful example of such a mysterious reduplication of one man’s life and work by an entirely different life and work: I mean the repetition of Mallarmé by Paul Valéry. And it might be remarked here that repetition is not influence. Would it not be absurd to say that Valéry was influenced by Mallarmé? And when we think of the relationship between these two men, does it not seem most probable that a third was necessary to unite them, that Valéry was only able to repeat Mallarme after he had discovered Leonardo? And would Bataille have attempted a repetition of Nietzsche without having read Kierkegaard? [...] Only a man, the sight of whom would make one think that he had been seen before, could be repeated, repetition being repetition of a repetition. And finally, does not this immolation of the self to another require the sacrifice of existence, the acceptance of death? But then, the one repeating Nietzsche would become the very opposite of Nietzsche, so that in the nature of the case, an authentic repetition of Nietzsche would be impossible”. ABEL, Lionel. *George Bataille and the repetition of*

do maestro Marcelo Rebuffi. Sabemos, além do mais, que o tema da recorrência espiralada do tempo atraiu muito aos simbolistas e vanguardistas: basta pensar na figura do molusco caracol em Jarry, Duchamp, nas *Constelações* de Miró ou em seu resgate, por Breton e Paalen, como emblema de *Dyn*. Tristan Tzara incluiu um ricochete no manifesto Dada de 1918 e Francis Picabia desenhou uma espiral na capa do sétimo número de *Dadaphone* (mar. 1920). Nada disso era estranho para Borges.⁶ Seu alter-ego (ou efeito Chuang-Tzu), Pierre Menard, preocupado pelo traço e pelo vestígio, guarda correlação com um efetivamente existente dr. Pierre Menard, autor de *L'écriture et le subconscient: psychanalyse et graphologie*.⁷ Previamente, em dezembro de 1929, Menard (o histórico) analisara a escrita do marquês de Sade, na revista *Documents*, de Georges Bataille e Carl Einstein, e faria outro tanto com o conde de Lautréaumont, em maio de 1939, em outra revista, a *Minotaure*, de André Breton e Pierre Mabile.

Seis anos depois, em janeiro de 1946, os leitores do sexto número de *View* ("Through the eyes of poets", 1941-1947) teriam experiência equivalente com "The circular ruins", graças à tradução de Paul Bowles, esse orientalista da estirpe de Camus ou de... Borges, quem, em maio de 1945, dedicara todo o número 2 da revista à *Tropical americana*. A publicação alinhara-se, a essas alturas, explicitamente, com os postulados surrealistas, muito embora o elemento "mágico", presente nos editoriais, tentasse substituir Marx e Freud, já que seu objetivo não era bem o choque, mas a surpresa. Conste que, nos anos 40, *América tropical: oprimida y destrozada por los imperialismos* (1932), o mural que Siqueiros pintara na rua em Los Angeles, já tinha sido coberto por cal. Não havia memória dele. A capa de outro dos números, a *Americana fantastica* (*View*, série 2, n. 4), concebida por Joseph Cornell, em janeiro de 1943, é bem eloquente da virada estética dos surrealistas novaiorquinos. Se a partimos em duas, *Americana* à esquerda, e *Fantástica*, à direita, ou seja, uma capa onírica e

Nietzsche. In: BOLDT-IRONS, Leslie Anne (ed.). *On Bataille: critical essays*. Albany: State University of New York Press, 1995, p. 58 e 59. André Masson retoma a dupla ancestral de Mallarmé, em MASSON, André. Mallarmé, portraitist of Baudelaire & Poe. *View*, série 2, n. 3, New York, out. 1942, p. 16 e 17.

⁶ Podia talvez desconhecer a montagem de *Ubu cocu*, de Alfred Jarry, feita por Lincoln Kirstein, no Théâtre Ubu de Nova York nos anos 40. Mas o crítico de arte Edgar Wind relembra um julgamento de Edmund Burke. "He observado con frecuencia — dice a sí mismo — que al remedar las actitudes y gestos de hombres coléricos, o apacibles, o atemorizados, o intrépidos, he hallado mi alma involuntariamente inclinada a la pasión cuyas manifestaciones externas me esforzaba por imitar; más aún, estoy convencido de que es difícil evitarlo, por más que uno se empeñe en deslindar la pasión de sus gestos correspondientes'. Si aceptamos como válidas estas observaciones — y sería difícil negar que los juegos inocentes no siempre son inocentes, y que la ficción tiende a echar raíces en la realidad — las consecuencias son de lo más desagradables, pues nos vemos obligados a tomar el arte tan seriamente como Platón, quien al final nos aconseja designar a un drástico censor. Nosotros sabemos que este es mal consejo, porque la censura efectiva es una contradicción *in terminis*. Como la poda de las plantas, infunde renovador vigor allí donde efectúa sus cortes; pero si ataca la raíz, destruye la planta que se había propuesto mejorar. No obstante, teniendo en cuenta claramente todas estas reservas, aún podemos aprender bastante de Platón si observamos cómo imagina a su censor en funciones, cómo estima que un estado ideal debe proceder cuando oficialmente destierra a un poeta peligroso. 'Si un hombre de tal especie — dice— viene a nosotros para mostrarnos su arte, nos arrodillaremos ante él como ante un ser sagrado, maravilloso, cautivador: pero no lo permitiremos quedarse entre nosotros. Le ungiremos con mirra y pondremos una corona de cintas en su cabeza, y le enviaremos a otra ciudad'". Diante dessa simulação, argumenta Wind, a impressão esvai-se, quando se torna familiar, como nas cores berrantes dos *Fauves*, ou na monstruosa maquinação de *Ubu roi*. Ver WIND, Edgar. *Arte y anarquía*. Madrid: Taurus, 1967, p. 16-21. Edgar Wind foi amigo muito estreito de Pavel Tchelitchew, Pavlik, quem, por sua vez, o chamava de Mágico. Cf. THOMAS, Bem. *Edgar Wind and modern art: defence of marginal anarchy*. Londres: Bloomsbury Visual Arts, 2020.

⁷ MENARD, Pierre. *L'écriture et le subconscient: psychanalyse et graphologie*. Paris: Alcan, 1931.

uma América preterida como contracapa da publicação, vemos um conjunto heteróclito de tipografia *demodée*, século XIX, e algumas colagens, mais ou menos *déjà vues*, que criam certa vertigem temporal. No fundo, as quedas do Niágara, fundo onipresente, remetem ao sublime natural e acentuam a ausência de base material para toda a construção. À direita, no campo *Fantástica*, vemos um trapezista. Em um círculo, em cuja base lemos “Circunferentia centri gravitatis”⁸, uma mulher de vestido claro, sentada num banco, espreita o espectador. Na parte inferior da imagem, um indígena e um explorador consultam um mapa. A outra metade, a da América, remete ao presente. No canto superior esquerdo, um fotograma de fantasia fílmica americana e três rostos envolvidos pela queda d’água. À direita, ocupando a lombada da revista, o ícone do progresso americano, o Chrysler Building, coroado por King Kong, enquanto outras figuras balançam, no trapézio, arrematando a alegoria. No interior da revista, um dossier de 16 páginas, *The crystal cage* [Portrait of Berenice], a personagem de Poe, também de Joseph Cornell, completa a estrutura de imagens e palavras, ecoando, provavelmente, o *Trou de serrure*, de Frederick Kiesler.⁹ Mas o editorial “The point of view”, de um número posterior, em 1945, dedicado à América tropical¹⁰, é ainda mais claro. Nele, a aguda escuta de Bowles¹¹, refinada pelo efeito *inframince* de Duchamp, estampado nesse mesmo número, recusando a política indigenista de Vargas, explicita a ambição global do iminente após-guerra: “Indeed, this is what tropical America is all about. It offers the tragic, ludicrous, violent, touching spectacle of a whole vast region still alive and kicking, as here it welcomes, there it resists, the spread of so-called civilization. The avant-garde is not alone in its incomplete war against many features of modern civilization; with it are the ponderous apathy and the potential antipathy of the vestigial primitive consciousness”.¹²

Tão importante, porém, quanto o texto de Borges, cuja tradução em livro ainda demoraria (Cornell admite estar lendo as *Ficções* a partir da tradução de Anthony Kerrigan de 1962), é o *Itinerary for aerial journey*, a *gouache* de Pavel Tchelitchew (1898–1957), que ilustra o conto. Marcado por uma educação ortodoxa, no meio aristocratizante de uma pequena cidade russa, Kalouga, a partir da Revolução soviética Tchelitchew emigrou a Kiev (1918-1920), onde estudou com Alexandra Exter, ex-aluna de Léger, e Isaac Rabinovitch; a Odessa (1920-1921); Berlim (1921-1923), onde produziu, entre outros, *Le coq d’or*, na Berlin Staatsoper, e a Paris (1923-1934), onde toma distância de futuristas e construtivistas, em busca de uma dimensão cósmica para a sua arte. Torna-se então protegido de Gertrude Stein e amante de René Crevel, protagonizando várias exposições. Embora inicialmente próximo da vanguarda russa nos anos 20, a existência na diáspora nele determinou uma trajetória muito

⁸ Na quarta série de *View* (n. 1, New York, mar. 1944) o poeta Charles Glenn Wallis publica “Astronomy: microcosmic and neo-classic”, matéria ilustrada por *The Geography of the Heaven*, de Vurritt (1835).

⁹ Ver *Joseph Cornell/Marcel Duchamp . . . in resonance*. Catálogo. Houston, Philadelphia Museum of Art and The Menil Collection, 1998, e NEGRONI, Maria. *Elegia Joseph Cornell*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

¹⁰ É curioso não serem citadas relações entre a América tropical e a magia, já que podiam ter lembrado, entre tantos outros, do *Tratado da ciência cabala* (1724), de Francisco Manuel de Melo.

¹¹ Paul Bowles estampa um texto pioneiro, “The jazz ear”, ilustrado pelo *Boogie-Woogie* de Mondrian, doação de Maria Martins ao MoMA, na *View*, série 3, n. 1, New York, abr. 1943, p. 28.

¹² Além do editorial de *View* (maio 1945), Paul Bowles abordara o assunto em *Brazil: aboriginal obstacles*. *Time*, New York, 29 jan. 1945.

solitária e, em grande parte, voltada ao teatro, com cenografias e vestuários, inicialmente por meio de Diaghilev, a seguir, em colaboração com George Balanchine e Igor Stravinski.¹³ Trata-se, se seguimos a lição de Jean Starobinski, de colocar, de maneira oblíqua e hermética, a própria questão da arte, da representação e da semelhança. No final dos anos 30, o artista russo, engajado na temática da metamorfose, vinha discutindo sua obra, entre outros, com Gaston Bachelard, quem julgava suas telas “de total vertige”.¹⁴ De fato, após sua obra prima, *Esconde-esconde* (*Cache-cache* ou *Hide and Seek* 1940-1942), que alguns indicam como “o Guernica do MoMA”, dado o fluxo de visitas que convoca, o artista ensaia uma sorte de visão ampliada de um globo ocular¹⁵, procedimento que não só resgatava as bolhas presentes desde o balé *Ode* (1928), mas empreendia uma sorte de paródia hegeliana (tal como a ativada por Breton, ao querer transcender a contradição), paródia de uma paródia, de remota ascendência em *Bataille*¹⁶, exibindo assim uma equivalência entre a luz e as “intestinações”, para usarmos uma palavra muito João Cabral. Nesse contexto, Tchelitchev observou que, no outono, as folhas das árvores tornam-se cada vez mais transparentes e aí concebeu a sua tela como um círculo das quatro estações e das quatro etapas de nossas vidas, “o número quatro feito coisa /ou a coisa pelo quatro quadrada” (João Cabral), concluindo então que o inverno seria o tempo menos denso e foi precisamente nesse instante que se viu a si próprio, enquanto metamorfose, “not only inside a leaf, but also inside a human body, conceived as a crystal vase”.¹⁷

Embora caído em relativo esquecimento, a partir de 1941, quando instalado em Nova York, com seu companheiro Charles Henri Ford, editor da *View*, sua tela *Esconde-esconde* devolveu-lhe alta fortuna imaginária, nas obras de Jack Kerouac e William Burroughs¹⁸, Allen Ginsberg¹⁹, Saul Bellow²⁰, Willi-

¹³ Pavel Tchelitchev monta *Apollon Musagète*, de Igor Stravinski, e *Concerto*, sobre melodias de Mozart, no Teatro Colón, em 1942. Ele pode ter conhecido a obra de Borges nessa viagem, embora nada confirme essa hipótese.

¹⁴ Roger Caillois publicara seu ensaio sobre a vertigem, traduzido por Charles Henri Ford e ilustrado por Kurt Seligman, em *View*, série 2, n. 3, New York, out. 1942. Bachelard vê nele a realização dos quatro elementos. “En fait, pour Tchelitchev, rien n'est simultané; tout s'ordonne pour la vision dans un mouvement de préséance où les couleurs se succèdent prestement. Pour apprendre à voir dynamiquement, j'ai écouté la leçon du peintre. L'œil, m'a-t-il dit, obéit à la loi des quatre éléments. L'œil d'abord voit l'ocre, la couleur solide, la couleur sans drame, symbole de la terre. Puis l'œil soumis à la dialectique la plus simple, celle du haut et du bas, voit le bleu symbole des légèretés aériennes. La chimie rétinienne commence : ocre et bleu donnent ensemble « l'illusion du vert ». l'illusion de l'élément trompeur qu'est l'eau féminine. Cette eau n'a pas de géométrie personnelle, elle prend pour ses reflets la géométrie des autres. Mais voici enfin le principe floral qui enflamme les objets : le rose le plus léger, le rose complémentaire pictural du vert, le rose qui est le premier feu. Pour Tchelitchev, un blanc naîtra au terme de toutes ces couleurs légendaires, un blanc de pure lumière, un blanc étheréen”. BACHELARD, Gaston. *Préface d'une exposition à la galerie Rive Gauche*. Paris, 1954.

¹⁵ *The flower of sight: the eye*, de Tchelitchev, hoje no Philadelphia Museum of Art, figura na capa do *Vertigo Issue* (*View*, série 3, n. 4, New York, dez. 1943). Parker Tyler fala, nesse caso, de um simbolismo meramente superficial, “the fleshing of all his nudities”.

¹⁶ Cf. SELIGMAN, Kurt. Heritage of the accursed. *View*, série 5, n. 5, New York, dez. 1945, p. 5.

¹⁷ Depoimento do artista em *Recent drawings and gouaches: Pavel Tchelitchev*, Worth Avenue Gallery. Palm Beach, Florida, 3-15 mar., 1952.

¹⁸ Ver KEROUAC, Jack & BURROUGHS, William. *And the hippos were boiled in their tanks*. New York: Grove Press, 2008.

¹⁹ Ginsberg escreveu uma monografia acadêmica sobre *Esconde-esconde* em seu curso na Columbia University de Nova York, em 1943.

²⁰ Ver BELLOW, Saul. What kind of a day did you have? In: *Him with his foot in his mouth and other stories*. New York: Harper and Row, 1984.



am Carlos Williams²¹ e, mais difusamente, Vladimir Nabokov²², talvez porque a pintura de Tchelitchev se notabilizara pelo enfoque da metamorfose e da mudança de formas e percepções.²³ Interessavam-lhe, de fato, os fluxos da natureza, o crescimento orgânico e a sexualidade integrada num cosmos hierárquico, organizado em função de remotos sistemas cosmológicos²⁴, mas sempre ultrapassando dualismos de matéria / espírito, razão / magia ou corpo / natureza.²⁵ Essas metamorfoses desenhavam, com efeito, um círculo mágico, tal como nas ruínas borgeanas, mas também como numa série de outros textos contemporâneos, tais como os *Magic circles*, de Kurt Seligman²⁶, ou os *Magi Circles*, de Gabrielle Buffet²⁷, predecessores de uma revista alternativa dos poetas californianos George Leite e Bern Porter, *Circle* (1944-8), onde Yvan Goll antecipa “The magic circle”²⁸, uma das peças de *Les cercles magiques* (1951), volume ilustrado por Fernand Léger. Em Buenos Aires, teríamos, simultaneamente, a revista surrealista *Ciclo* (dois números: nov-dez 1948; mar-abr. 1949), que publica Georges Bataille e tira seu título do poema homônimo de Michel Leiris, que alude, precisamente, à linhagem Rimbaud-Lautréamont. Ciclos.

Nos seus inícios, em maio de 1942, a revista *View* dedica um número monográfico a Tanguy e Tchelitchev, com colaborações de Lincoln Kirstein, William Carlos Williams e Parker Tyler. O pintor era um paradigma do imaginário sustentado pelo grupo.²⁹ No último número, ainda, em 1947, Parker Tyler, sempre atraído pelo mito (não só como primeiro teórico do cinema de massas, mas também como divulgador de aspectos culturais marginais³⁰, e até

²¹ Ver WILLIAMS, William Carlos. Cache-cache. *View*, série 2, n. 2, New York, maio 1942.

²² Ver NABOKOV, Vladimir. *O dom* [1937]. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017. É o modelo do pintor Romanov.

²³ *Metamorfoses* foi o título da exposição de Tchelitchev na galeria de Julien Levy, em Nova York, em 1943. Marcado pela teoria da relatividade de Einstein, Tchelitchev definia o conceito nos seguintes termos: “It consists in three different subjects happening in three separate moments of time and seen from three points of view which must correspond to the three levels of perspective: above, straight-on, and below. In this manner each point of view is attached to a separate moment of time, which in the condition of metamorphosis inhering in the painting exist as one, simultaneously, indivisibly and independently”. TCHELITCHEV, Pavel *apud* SOBY, James Thrall. *Tchelitchev: paintings, drawings*. New York: Museum of Modern Art, 1942, p. 34.

²⁴ Em “Magic and the arts” (*View*, série 6, n. 1, New York, out 1946, p. 15-17), Kurt Seligman diz que, para Tchelitchev, o elemento mágico era “revelation, whether spontaneous or forced, of universal incomprehensible laws”.

²⁵ Ver MILLER, Angela. Vibrant matter: the countermodern world of Pavel Tchelitchev. *The Art Bulletin*, n. 102:2, New York, 2020, p. 121-145.

²⁶ Ver *View*, série 1, n. 11-12, New York, fev.-mar. 1942, p. 3.

²⁷ O ensaio, tomado da revista francesa *Cahiers d’Art* (1936), analisa os discos em rotorelievo de Duchamp. Cf. *View*, série 5, n. 1, New York, mar. 1945, p.14.

²⁸ Ver GOLL, Yvan. The magic circle. *Circle*, n. 7-8, São Francisco, 1946.

²⁹ Ver TYLER, Parker. The heroes. *Poetry*, v. 60, n. 2, maio 1942, p. 62-65. Poema dedicado a Tchelitchev. Os amigos de Borges, porém, estão nas antípodas. A revista *Sur* (n. 110, Buenos Aires, dez. 1943) resenha a *View* de junho daquele ano e, sem mencionar a obra de Leonor Fini, reproduzida na revista, desdenha a *Golden leaf* de Tchelitchev, ilustrando um ensaio de Benjamin Péret sobre poesia e magia: “*View*, número 2 de la serie III, Nueva York. En la cubierta, una fotografía de Man Ray: su enigmática tontería está agravada por la perfección técnica. En una página de color — carísima — la fotografía de un fardo atado de cuerdas. Un excelente ensayo de Etiemble sobre el misterio, y la luz y Quintin Matsys. Una de esas ectoplásmicas y radiográficas cosas de Tchelitchev. En general, el contenido de este número no es tan pueril como el de otros”.

³⁰ Parker Tyler é autor, entre outros, de *The Hollywood hallucination* (New York: Creative Age, 1944), da qual conhecemos a hipótese vertebradora, *Hollywood in disguise; gods and goddesses paid to be alive*, publicado logo no segundo número da *View*, em outubro de 1940; *Magic and myth of the movies* (New York: Henry Holt and Company, 1947); *Sex psyche etcetera in the film* (New York: Horizon Press, 1969); *The divine comedy of Pavel Tchelitchev: a biography* (Wolverhampton: Fleet Publishing, 1967), e *Underground film: a critical history* (New York: Grove Press, 1969).

mesmo, como biógrafo de Hernando de Soto ou Ponce de León), volta a analisar a obra de Tchelitchev e destaca, nessa sua nova fase, fortemente marcada pelo trabalho de Andreas Vesalius, a emergência do visceral e de uma certa amebíase, em que a vida, desumanizada, aproxima-se do universo de Picasso e Tanguy, com os sujeitos existindo aquém, e não além, de sua própria pele, através de uma linha tênue que, segundo a poeta Edith Sitwell, estreita amiga de Tchelitchev, era mera alegoria do tempo.³¹

The peculiar orientation of modern art in relation to the human image has been to create the effect of art (its subjectivity in the sense of the emotion created by beholding it) with methods which make the subjective at an idea coincide with the subcutaneous as an image. Thus has been created an arbitrary, whimsical, and varyingly valuable representation of man's entrails and skeletal structure. With this, a new type of vision arose, much more radically 'subjective' than that of the African savage, which itself had provided one source of the new art. It was a tough Picasso tried to arrive at the 'magical' sensibility of the savage through a direct association of plastic ideas.³²

Parker Tyler discute então a questão da morte na obra de arte contemporânea, concluindo que a explosão da descoberta não anula nunca essa linha circular que circunscreve um espaço metafísico, o do mais puro e imóvel abismo.³³

³¹ Ver SITWELL, Edith. Notes from a poet's notebook (to Pavel Tchelitchev). *View*, série 7, n. 1, New York, out 1946.

³² TYLER, Parker. Human anatomy as an expanding universe. *View*, série 7, n. 3, New York, mar. 1947, p. 7.

³³ "The pearl is singular, bare, alone: without context; it is death as well as life. Previously, I spoke of the absence from modern painting of the idea of death as a decisive human event. What is the context of death? It is life, just as death may be the context of life, something chemically alive remaining in the very body of death. What is the context of pearl? In the immediate sense, especially in the sense of 'natural background', it is oyster. And we know also that a pearl, being the isolated disease of an oyster, is a symbol of death. Is not death the isolated disease of life? So the image of death, the skull, has been isolated by Tchelitchev from the background of life. But it becomes the symbolized richness of its background by being a pearl, since a pearl, isolated from its oyster, become the oyster's most precious part. In the way that Tchelitchev has isolated death ('the pearl') it becomes the most precious part of life. Regarded as a metaphysical value, the skull becomes fleshed with its absent background, its invisible parent: life symbolically an oyster. *The Living Shell*, with its periphery of the human head in profile, is the one painting in which, above all the others, the frontiers of the human image seem decisive. Here is the silhouette which apparently Tchelitchev will never abandon despite his fabulous preoccupation with the subcutaneous enclosure of the body. At the same time, however recognized, essential, and intimate this human silhouette, it seems, in the supra cutaneous sense which is implied (man viewed from outside his skin), almost a flimsy arbitrary form, something that may disappear any moment at the evocation of the metaphor involved: the *leaf*, the *flower*, the *shell*, the *pearl*; something's, in being only a small detail of the human identity and become a planet – a concretion whose complete visibility we must imagine. ... If Tchelitchev's world of diaphanous and winding structures – a space through which the path is never single or even of clear three-dimensional nature – tends to give birth even to 'planets', then the anatomic world takes on the dimensions of stellar space itself – a dizzy air that exists in the closed, ever-changing cubicles of human anatomy. Under the terrific pressure – so dangerous to some, they are wise in not scaling such air – Tchelitchev insists on keeping his equilibrium and his consciousness. Through the device of a highly complex analysis, he has conceived man's body as an expanding universe, ever capable of new degrees and contours of visual consciousness by an apparently inward movement that in the spiritual sense is actually an outward movement. Yet no matter what the speed of this centripetal-centrifugal gesture, no matter what subcutaneous reality is bared, what anatomic secrets displayed, what 'planet' reached, Tchelitchev's painting tells us that the rate of expansion, the explosion of discovery, will never snap the circuitous string of that periphery that flies (undulating) through space: the human silhouette-around, beneath, and above whose nervous circumference exists only the pure, moveless abyss". *Idem, ibidem*, p. 8 e 9. Nesse mesmo número, o derradeiro de *View*, Tyler analisa a música de John Cage. A hipótese Tchelitchev devia poder ser aplicada a outros artistas. O acervo de Tyler, no Harry Ramson Center da University of Texas em Austin, conserva um datiloscrito: "Matta, Painter of the Visceral Mannikin".

Ora, é bom lembrar que *View* surgiu contemporaneamente ao expressionismo abstrato americano, mas em aberta oposição ao elitismo de Clement Greenberg, discriminando vanguarda e *kitsch*, ou ao reacionarismo estético de Philip Rahv, fundador da *Partisan Review*.³⁴ Costuma ser lida como a transição pacífica e ordeira do surrealismo francês ao âmbito americano³⁵, mas mesmo quando acatemos a leitura de Serge Guilbaut, de uma rapina cultural pós-bélica, é impossível não reconhecer, na revista e em seus colaboradores mais conspícuos, dentre eles, Tchelitchev, uma compreensão anômala do moderno. Pensemos que um desses estudos-retratos de anatomia onírica, como o que ilustra “As ruínas circulares”, foi capa do catálogo *Pavel Tchelitchev: pinturas y dibujos 1925-1948*, exposição organizada pelo Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, em agosto 1949, mostra que, por sinal, deixou não só o artista, mas também amigos dele como Wind, muito satisfeitos, e que só precedeu, em poucos meses, seu trabalho como cenógrafo da companhia de Louis Jouvet (*O anúncio feito a Maria*, de Paul Claudel. Teatro Odeón, Buenos Aires, 1950). Um passo à frente, outro para trás.

Isto posto, devemos então ressignificar o interesse, compartilhado aliás com Borges, pela quarta dimensão³⁶ e pela correspondência, pura e simples, entre cultura e vida.³⁷ Não se trata, eurocentricamente, de que Tchelitchev seja neo-romântico ou neo-humanista. Essa sua preocupação pela dobra matéria / espírito explica-se, mais adequadamente, à luz da sobrevivência, em seu pensamento, do programa cosmista russo. Com efeito, em 1922, em plena efervescência revolucionária, o Partido dos Biocosmistas-Imortalistas, redigiu um manifesto, de orientação anarquista, em que se reivindicava o direito à ressurreição e a imortalidade, ou seja, uma coletivização não apenas material, mas também imaterial, temporal da existência.

Nikolai Fedorov (1829-1903), mestre escola e bibliotecário (como o próprio Borges, que escreveu “As ruínas circulares” na viagem de bonde até a biblioteca Miguel Cané), além de autodidata (como o próprio Tchelitchev), é o autor da *Filosofia da tarefa comum*, texto-guia dos cosmistas russos, que marcou, inclusive, escritores como Tolstoi e Dostoievski. Encontramos, de fato, menções ao cosmismo, anteriores a Fedorov, no Barão du Prel, Madame Blavatsky, Piotr Ouspenski, Max Théon, e até mesmo nos evolucionistas anglo-americanos, por exemplo, nas *Outlines of cosmic philosophy based on the doctrine*

³⁴ Ver GREENBERG, Clement. The renaissance of the Little Magazine. *Partisan Review*, New York, jan.-fev. 1941, p.72-76; TYLER, Parker. *View* objects. *Partisan Review*, New York, maio-jun. 1941, p. 255; CALAS, Nicolas. *View* listens. *View*, série 1, n. 2, New York, out, 1940, p. 1-5, e *idem*, Liberty is intolerant. *View*, série 1, n. 6, New York, jun. 1941.

³⁵ Ver FORD, Charles Henri and TYLER, Parker (eds). *View: parade of the Avant-garde: an anthology of View magazine, 1940-1947*. Nova York: Thunder's Mouth Press, 1991; RUBIN, William Stanley. *Dada, surrealism and their heritage*. New York: Museum of Modern Art, 1968; NAUMANN, Francis M. *New York Dada*. Nova York: Harry N. Abrams, 1994; UNGUREANU, Delia. *From Paris to Tlön: surrealism as world literature*. Londres: Bloomsbury, 2018, e FLAHUTEZ, Fabrice. *Nouveau monde et nouveau mythe: mutations du surréalisme, de l'exil américain à l' "Écart absolu" (1941-1965)*. Dijon: Presses du reel, 2020.

³⁶ Ver TYLER, Parker. The fourth dimension of romance (sobre Julian Gracq). *View*, série 1, n. 11-12, New York, fev.-mar. 1942, p. 8, e MARIEN, Marcel. Psychological aspects of the fourth dimension. *View*, série 7, n. 2, New York, dez. 1946. O surrealista belga Marien (1920-1993) foi militante do Letrismo, movimento precursor do Situacionismo.

³⁷ Após o fim da guerra, um humanista belga muito vinculado a D'Annunzio estuda o mimetismo a partir da coleção do Museu de História Natural de Nova York e da exposição *Arts of the South Seas*, no MoMA (jan.-maio 1946). Cf. KOCHNITZKY, Léon. A magic pórtico. *View*, série 5, n. 3, New York, maio 1946.



of evolution de John Fiske (1874) ou em Richard Bucke, em sua *Cosmic consciousness: a study in the evolution of the human mind* (1901). Houve, ainda, em Munich, a inícios do século XX, um efêmero “Círculo cósmico” (*Kosmikerkreis*). E Walter Benjamin, leitor de Kafka, destacava suas alegorias não se passarem no tempo histórico, mas no tempo cósmico. Ora, seguiram-se a Fedorov, mais adiante, não poucos artistas e intelectuais, como o pai da cosmonáutica, Konstantin Tsiolkovski; o estudioso da geoquímica e da noosfera Vladimir Vernadski; o criador da cosmobiologia, Alexandre Tchijevski; ou os filósofos Vladimir Soloviov e Pavel Florenski, este último autor de uma obra que concebia o ser como dobra. Aos antigos traços paracientíficos e ocultistas, presentes nas telas de Tchelitchew, acrescenta-se, após a derrocada soviética, uma ideologia *new age*, em consonância com a era Putin, que não apaga, contudo, as duas vertentes do cosmismo, a tecno-científica e a poética.

O cosmismo russo (conceito que só aparece por volta de 1970) descansa no paradoxo de que o passado é o único projeto para o futuro, que se justifica, aliás, exclusivamente, como restituição desse passado: toda criação é recriação e toda evolução precipita uma revolução porque arte e revolução sempre retornam a algo passado.³⁸ Trata-se de uma concepção holística e antropocêntrica do universo, pautada por uma evolução teleologicamente determinada, que busca conceder uma alternativa aos homens, já que o universo, privado de lógica e de salvação, condena, portanto, a humanidade à perpétua destruição. O homem, egresso da “matéria viva” da terra, é destinado, no entanto, a um papel decisivo na evolução dos cosmos, ocupando hoje um ponto intersticial entre a biosfera (domínio da “matéria viva”) e a noosfera (ou campo da razão). Não surpreende então que a revolução seja assim a forma de mudança mais apreciada pela técnica e política modernas: ambas pensam sua relação com o mundo, exclusivamente, sob o signo de sua transformação radical. Mas a técnica impõe-se a si própria um limite: ela é o paradigma exclusivo da mudança, que não pode, e nem mesmo deve, tocar o sujeito. Um instrumento técnico não deve se modificar quando transforma aquilo que toca. Mas esse paradoxo interno / externo, ativo / passivo, danação/salvação desdobra-se, ainda, em outro. Admitindo que o capitalismo é uma dimensão do silêncio, ao não ser interpelado em suas ações, o sujeito contemporâneo permanece apático e sem fala.³⁹ Toda crítica ao capitalismo que não passe pela linguagem é igualmente muda, porque logo perde seu valor de uso, absorvido pelo mero valor de troca, de modo que é preciso, de início, criar uma linguagem social para depois poder criticá-la radicalmente. Nesse sentido, *View* nada tem da puerilidade que lhe achacava *Sur* (“una de esas ectoplásmicas y radiográficas cosas de Tchelitchew”) pois, através de Charles Henri Ford, Parker Tylor, Paul Bowles, Leonard Kirstein, Joseph Cornell, Charles Glenn Wallis, e mesmo Tchelitchew, a revista deu consistência a um estilo *gay* e boêmio, transatlânti-

³⁸ Ver GROYS, Boris. *Postdata comunista*. Buenos Aires: Cruce, 2015; *idem* (ed.). *Russian cosmism*. Nova York: MIT Press/e-flux., 2018, e SIMAKOVA, Marina. No man’s space: on Russian cosmism. *e-flux journal* # 74, New York, 2016.

³⁹ Ver CALAS, Nicolas. Nothingness plus [sobre *O estrangeiro*, de Camus, e *Thomas, o obscuro*, de Blanchot]. *View*, série 6, n. 2-3, New York, mar.-abr. 1946.

co, nos anos 40⁴⁰, mesmo que tenha recuado posteriormente e não tenha se engajado em reivindicações políticas de minoria (talvez por isso mesmo, por faltar a estas a dimensão do comum). É claro que a linha de fuga desse cosmismo é formada por pensadores atuais, como Emanuele Coccia ou Eduardo Viveiros de Castro.

Pouco depois da tradução em *View* e da viagem aérea de Tchelitchev, em fevereiro de 1947, Borges publica “Los inmortales”, na revista *Papeles de Buenos Aires*. Depois, ao incluir o relato em *O Aleph*, muda o título para o singular, “O imortal”. No relato, a morte (ou sua alusão) torna preciosos e patéticos os homens, comoventes por sua própria condição de fantasmas. Cada ato que executavam podia ser o último e sentiam não haver rosto que não estivesse por dissolver-se, como o rosto de um sonho. Tudo, entre os mortais, tem o valor do irrecuperável e do inditoso, nos diz Borges. Entre os imortais, pelo contrário, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros tantos que, no passado, antecederam-no, sem princípio visível, nem fiel presságio de mais outros, que, no futuro, tornarão a repeti-lo até a vertigem.

Ora, é uma visada antropológica, mais do que propriamente estética ou histórica, a que nos devolve a relação entre dois objetos anacrônicos, o relato de Borges e a *gouache* de Tchelitchev. Não se parecem entre si, mas assemelham-se por seus recíprocos sistemas de diferenças. A espiral que os vincula é fortemente negativa, uma transformação, quase uma antropofagia, para a qual Didi-Huberman reserva uma série de atributos negativos (encarnada, indigna, incerta, incessante, inclassificável, indicial, incongruente, desconhecida, inaugural, ineficaz, incontestável, incontrolável, inconveniente, indefinida, inegável, indisciplinada, instintiva, instrumentalizada inexprimível, inextrincável, inúmera, indizível, insistente, insignificante, intensa, inventada, intempestiva, intemporal, inesperada, inadaptada...).⁴¹ Nessas arquiteturas do tempo, cria-se um espaço, nunca extensivo, sempre intensivo, *Erfüllung*, segundo Werner Hamacher, todo ele feito de tensões, separações, distanciamentos, diferenças e diferimentos. Esse espaço não é um objeto, não possui limite que o separe de outro espaço, e nem mesmo de um não-espaço. Ele é não só o limite da Ideia da coisa, mas é o próprio limite do limite. As figuras pandinâmicas de Paalen, por exemplo, giram sempre mais depressa nas suas bordas, desenhando uma espiral que se alonga para abaixo e emerge novamente para o alto, exatamente como uma baleia, totem, aliás, do grupo *Dyn*, concebido por James Speck, um artista kwakiutl. Quando alguma coisa é abandonada no centro desse vórtice, aquilo que Agamben chama “il gorgo”, e que nada mais é do que a linguagem sem voz da Gorgona, conservará, em seu eterno girar, sempre rodando, como dizia Alexander Calder, o sentido do espaço-tempo, que revela, em última análise, a direção do vórtice, figura pandinâmica cujo raio equivale a zero, isto é, à pupila do zero. O cosmismo russo também gira em torno de si mesmo e não espanta observar o poder golêmico de Tchelitchev pintando “paisagens interiores”, cabeças e torsos realizados a partir de uma proliferação de linhas

⁴⁰ Ver FORD, Charles Henri and TYLER, Parker. *The young and evil* [1933] Londres: Gay Men Press, 1989, e HAFER, Thomas Winfield. *The last of the great bohemians: film poetry, myth, and sexuality. In: Greenwich Village And The Atlantic, 1930-1975.* (Tese de doutorado) – City University of New York, New York, 2014.

⁴¹ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'humanisme altéré: la ressemblance inquiète*, I. Paris: Gallimard, 2023, p. 10.

curvas, como diria Michel Leiris, "là-bas en Amérique / où le sel est la gemme plus précieuse que le gel"⁴², Leiris, aliás, cujo *Espelho da tauromaquia*, *A África fantasma* e *A idade viril* são exemplos dessas ruínas circulares.

Texto recebido em 4 de fevereiro de 2024. Aprovado em 29 de fevereiro de 2024.

⁴² LEIRIS, Michel. Cycles. *La révolution surréaliste*, n. 7, Paris, 15 jun. 1926.

A visão sem olho:
*tensões entre imagens e narrativas nos
escritos de Frank Ankersmit (1983-1995)*



*Autorretrato em esfera espelhada,
de Maurits Cornelis Escher, de
1935, litografia, fotografia
(detalhe).*

Francisco das C. F. Santiago Júnior

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor dos cursos de graduação e de pós-graduação em História, bem como no ProfHistória, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Coorganizador, entre outros livros, de *Jörn Rüsen: teoria, historiografia, didática*. Ananindeua: Cabana, 2022. santiago.jr@gmail.com

A visão sem olho: tensões entre imagens e narrativas nos escritos de Frank Ankersmit (1983-1995)

Eyeless vision: tensions between figures and narratives in Frank Ankersmit's writings (1983-1995)

Francisco das C. F. Santiago Júnior

RESUMO

O texto investiga os tratamentos dados às imagens visuais na obra de Frank Ankersmit entre 1983 e 1995, acompanhando como ele saiu de uma posição de refutar a *picture theory* no discurso histórico, na década de 1980, para um diálogo central com as artes visuais e com uma concepção pictórica da escrita da história. A análise remete aos atos icônicos pelos quais, nos escritos de Ankersmit, imagens cumpriram funções por vezes paradoxais. O artigo aponta que as produções do autor holandês são sintomas de um posicionamento generalizado de repressão das imagens na teoria da história narrativa a partir de Hayden White.

PALAVRAS-CHAVE: Frank Ankersmit; narrativismo e visualidade; virada visual.

ABSTRACT

The text investigates some of the treatments given to visual images in the work of Frank Ankersmit from the 1983 to 1995, following how the author moved from a position of refuting picture theory in historical discourse, in the 1980s, to a central dialogue with the visual arts and with a pictorial conception of the writing of history. The analysis shows the iconic acts through which, in Ankersmit's writings, images fulfilled functions that were sometimes paradoxical. The article demonstrates that the works of the Dutch author are symptoms of a generalized position of repression of images in the narrativist theory of history since Hayden White.

KEYWORDS: Frank Ankersmit; narrativism and visuality; visual turn.



Frequentemente, historiadores e/ou teóricos da história parecem ter rasgado os próprios olhos, na medida em que se interessavam por se posicionar perante as imagens. A emergência das imagens como objetos historiográficos, nos anos 1970, permitiu aos historiadores iniciar a mudança no *status* de sua cidadania na pesquisa histórica.¹ A reflexão teórica desenvolvida por eles, essencialmente em chave metodológica, registrou, sem nomear, uma repressão das imagens no discurso hegemônico logocêntrico da tradição historiográfica.

¹ As chaves de interpretação e diagnóstico da questão foram várias, em sua maioria metodologicamente: história e iconografia (VOVELLE, Michel. *Ideologia e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991), história e imagem (SILVA, Marcos. A construção do saber histórico: historiadores e imagens. *Revista de História*, v. 125-126, São Paulo, ago.-dez. 1991 a jan.-jul. 1992), história e cultura visual (KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer histórias com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, v. 8, n. 12, Uberlândia, jan.-jun. 2006), história e testemunha ocular (BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. São Paulo: Editora Unesp, 2009).

fica.² Quanto aos teóricos da história o diagnóstico não muda tanto. Sejam filósofos ou historiadores, também reprimiram imagens para (re)construir a epistemologia da história. Em especial, os teóricos da vertente narrativista anglo-americana, usaram de ambíguas tópicas antivisuais pelas quais denunciaram os limites da escrita da história, rejeitando e revisando as metáforas visuais/espaciais para atingir a negação da referencialidade do texto histórico.

Entre eles, Frank Ankersmit foi um dos poucos usuários da tópica visual como ferramenta investigativa da epistemologia da história. Inicialmente seguiu os passos da tropologia de Hayden White, mas, diferentemente daquele que desconfiava substancialmente das metáforas visuais³, Ankersmit, no decorrer da carreira como teorista, explorou o lapso escrita e imagem. Pode-se dizer que o teórico tomou das imagens em dois sentidos principais: para a requalificação dos mecanismos de representação da narrativa histórica; segundo, conforme o autor migrou rumo a um horizonte fenomenológico, a imagem tornou-se indicativo da experiência/presença do passado. Esse movimento foi marcado por ansiedades e tensões entre sua abordagem narrativista e a visualidade. Diversamente da maioria dos teóricos da história, ele não fechou seus dois olhos aos problemas visuais.

Este texto inventaria alguns dos tratamentos dados às imagens visuais na obra de Frank Ankersmit, desde a publicação de *Narrative logic (NL)*, em 1983, até meados dos anos 1990, notadamente as coletâneas *History and tropology (HT)* e *New philosophy fo history (NHP)*, respectivamente de 1994 e 1995. Observaremos os padrões e mudanças com os quais os textos de Ankersmit se posicionaram no que se refere às imagens. Acompanharemos como o autor holandês moveu-se de uma repressão flagrante de imagens para uma visualidade insistente.

Os escritos do historiador holandês serão tratados como sintomas de posicionamentos comuns de teóricos da história com imagens visuais. Nossa hipótese é que a maioria dos escritos de teoria da história do século XX, em especial aqueles ligados ao narrativismo, tiveram uma relação ambígua com imagens: usaram imagens para negar a referencialidade do conhecimento histórico ao mesmo tempo que tentaram controlar os elementos visuais do conhecimento histórico.

Como parte do legado da historiografia moderna do século XIX – o acento no documento escrito, a compilação de fontes e a escrita de textos historiográficos –, exceto nas disciplinas axiológicas⁴, até os anos 1970, as imagens foram reprimidas no discurso histórico e na teoria da história. As metáforas visuais dos textos históricos, antes consideradas adereços ou recursos elucidativos, para a maioria dos teóricos da história, foram reclassificadas como

² O diálogo da historiografia com o patrimônio e a história pública, por sua vez, dimensionou o longo histórico de historiadores em comissões monumentais, práticas, celebrativas, exposições e museus, evidenciando que as imagens estão desde antes dos anos 1970 presentes na vida da comunidade dos autointitulados historiadores. Cf. MENESES, Ulpiano. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

³ Cf. SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das C. F. Historiofotia, tropologia e história: além das noções de imagem nos escritos de Hayden White. *História*, v. 33, n. 2, São Paulo, jul.-dez. 2014.

⁴ Disciplinas para quem as imagens eram objeto-fonte-presença: a história da arte e história da arquitetura, por exemplo.

parte da tópica ou dos protocolos discursivos da narrativa. Entre teóricos da história era comum demonstrar que o uso das metáforas visuais ou espaciais revelariam a “ilusão referencial” que os historiadores costumam ter em relação ao seu próprio discurso. Numa palavra, segundo tradições diferentes – de Hayden White a Reinhart Koselleck – no discurso histórico, se sabe e/ou conhece, mas nada se vê. Este texto demonstra como Ankersmit, de maneira *sui generis*, trabalhando na e contra a repressão das imagens, desenvolveu uma posição intermediária que criou sua *ut pictura poiesis*.⁵

O texto realiza uma análise dos escritos de Ankersmit tentando compreender os atos icônicos, instantes nos quais, no discurso teórico, emergiram imagens como alteridades em relação à textualidade constitutiva do discurso histórico. Ele está dividido como segue: inicialmente, debate a relação entre metáforas, atos icônicos e discurso. Em seguida, realiza a análise dos usos principais para imagens, de Ankersmit desde seu primeiro livro *NL* até o texto *NPH*. Ao final, reflete-se sobre a relação entre teoria da história e o visual, na qual esperamos mostrar que aquela ainda espera por imagens...

Metáfora e imagem na teoria da história do século XX

A base metodológica deste artigo é a diferenciação entre texto e imagem no discurso da teoria da história. Segundo William John Thomas Mitchell⁶, a diferença entre imagem e texto é uma *performance* social na qual ambos são posicionados uma em relação ao outro, articulando a mútua historicidade. As obras dos teóricos da história são tratadas nesta abordagem como *performances* textuais que dão forma às imagens, por meio de recursos retóricos (tropos) e pelos tratamentos e menções diretas a objetos e mídias visuais. Ao recorrer a esses recursos, visamos reconhecer quando um teorista diferencia imagens em relação aos textos. Os textos de teoria da história são *loci* onde ocorre a emergência de imagens como agentes em formas textuais.⁷

Algumas metáforas visuais sobre o passado são temas da teoria da história e da história da historiografia há algumas décadas. A noção de metáfora, em alguma medida, pode ser tomada como um divisor da teoria da história em meados do século XX. A tradição da história dos conceitos e das ideias, por exemplo, tem distinguido o uso de metáforas que permitem que os processos históricos sejam historiograficamente descritos.⁸ Como chamou atenção Koselleck, metáforas “estão inevitavelmente envolvidas na viabilização da passagem da experiência histórica para a interpretação científica”. O caso das

⁵ As análises sobre a obra de Ankersmit evitam o uso de imagem, como conceito, metáfora ou artefato. Mesmo as abordagens do seu momento fenomenológico não chamam atenção às imagens. Cf. SILVEIRA, Pedro Telles da. *Um lance de retórica: retórica e linguagem na construção do discurso histórico*. Vitória: Milfontes, 2021; TELLES, Marcus Vinícius de Moura. *A relação entre representação e experiência: um estudo crítico da “filosofia existencialista da história”*. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2019; ICKE, Peter. *Frank Ankersmit’s lost historical cause: a journey from language to experience*. London: Routledge, 2012; MARQUEZ, Rodrigo Oliveira. *Pragmática: a função do passado nas teorias da História de Hayden White, Frank Ankersmit e Keith Jenkins*. Tese (Doutorado em História) – UFG, Goiânia, 2017, e MENEZES, Jonathan. *Frank Ankersmit: a metamorfose do historicismo*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, São Paulo, 2018.

⁶ Ver MITCHELL, William John Thomas. *Iconology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

⁷ Cf. BELTING, Hans. *Image, medium, body: a new approach to iconology*. *Critical Inquiry*, v. 31, Chicago, 2005.

⁸ Cf. KOSELLECK, Reinhart. *História de conceitos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020 [edição kindle], s./p.

metáforas visuais, porém, é peculiar: para Koselleck embora se possa representar o passado em formas visuais nas quais “o passado põe-se à mostra”⁹, o entrelaçamento entre passado, presente e futuro não pode ser visualizado senão na fatura do texto e do conceito.¹⁰ Na história dos conceitos a metáfora visual-espacial foi neutralizada, na medida em que mesmo se reconhecendo que seja premissa antropológica e base da intuição, e que a disciplina histórica “vive por expressões metafóricas”¹¹, a atenção esteve concentrada nos mecanismos conceituais e metódicos do discurso histórico, na descrição e na abstração de experiências sociais.¹²

Na tradição narrativista¹³ as definições oscilaram entre lógica e topologia, prosperando a conceituação dos tropos como desvios dos sentidos no discurso, protocolos lógicos ou linguísticos pré-configuradores. A metáfora torna-se assim o deslocamento e invenção dos campos semânticos do discurso histórico. As teorias da história narrativistas, contemporaneamente aos protocolos da historiografia como um todo¹⁴, reservaram um papel menor à análise das imagens visuais na composição do conhecimento histórico. Seu *modus operandi* principal foi debater o discurso histórico, identificar as metáforas visuais/espaciais reduzindo-as a figuras discursivas. *Metahistória* (1973), de Hayden White¹⁵, nos EUA, pode ser considerado o texto mais pertinente na organização dessas abordagens.¹⁶ Nas obras de Hayden White, as imagens eram um tópico da imaginação histórica, uma vez que os tropos empregados nas obras historiográficas seriam protocolos linguísticos por meio dos quais o leitor evoca à mente, ao ler o texto histórico, a “imagem” pela qual o passado

⁹ *Idem.*

¹⁰ Cf. *idem, ibidem*. Existe toda uma bibliografia que afirma o contrário e boa parte dela é tangencial à teoria da história *tout court*. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015; MOXEY, Keith. *Visual time: the image in history*. Durham: Duke University, 2013, e MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, Rio de Janeiro, 2016.

¹¹ KOSELLECK, Reinhart *apud* RAMOS, André da Silva. Reinhart Koselleck e a análise das metáforas: sobre as possibilidades para além do conceitual. *Tempo e Argumento*, v. 11, n. 26, Florianópolis, jan.-abr. 2019, p. 444.

¹² Cf. RAMOS, André da Silva, *op. cit.*

¹³ A tradição narrativista é diversa em língua inglesa e francesa, por exemplo. Em língua inglesa parece ter surgido na filosofia analítica da história, como reação às teorias das leis da história em Carl Hempel. A esse insumo uniu-se a reflexão partindo da teoria da literatura por Hayden White.

¹⁴ Até os anos 1970, as fontes visuais eram as menos recorrentes na pesquisa historiográfica *tout court*, assim como os textos eram (ainda são) os principais veículos de circulação do concebido como conhecimento histórico. A teoria da história raramente se ocupava reflexivamente de imagens, sobre as quais pairava desconfiança. Cf. MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, São Paulo, 2003, e SANTIAGO JÚNIOR, F. das C. F. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? *Tempo e Argumento*, v. 11, n. 28, Florianópolis, 2019.

¹⁵ WHITE, Hayden. *Metahistória*. São Paulo: Edusp, 1995.

¹⁶ Em França, pode-se dizer o mesmo de *Como se escreve a história* (1971), de Paul Veyne. Este entendia o discurso histórico como uma tópica. Para Veyne a narrativa historiográfica era constituidora de quadros do passado, montada com um “método pictórico” que permitia ao historiador elaborar formas. Em Veyne reaparecem as analogias escrita & pintura/historiador & pintor, retomando a *ut pictura poesis* do oitocentos – na qual o historiador era um pintor das intensidades do passado –, mas sem a ilusão referencial da cor local. Ver VEYNE, Paul. *Como se escreve a História. Foucault revoluciona a História*. Brasília: Editora UnB, 1982. Também Michel de Certeau usou da analogia do quadro/pintura na operação historiográfica para diferenciar presente e passado na escrita situada num lugar social com base em uma prática. CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982. Sobre a cor local na historiografia, ver CARDOSO, Eduardo Wright. A história como pintura: da dimensão pictórica à textual na historiografia francesa da primeira metade do século XIX. *História da Historiografia*, v. 12, n. 30, Ouro Preto, maio-ago. 2019.



se forma. Tratando as imagens como faturas linguísticas ocorria, no nível da enunciação teórica, um interdito às imagens como artefatos pelos quais o passado seria pensável na narrativa histórica. White entendia a imagem como um produto linguístico do texto histórico, não por acaso falava em imagem na imaginação histórica, a faculdade textual cuja fábrica eram tropos e enredos. Ocorria em sua obra a repressão dos elementos visuais do texto histórico.¹⁷

A concepção whiteana da imagem como fatura linguística, ressoava no mesmo espectro da crítica da “visão de aspecto” [*seeing aspect*] presente na filosofia analítica, segundo a qual os textos constituem jogos de linguagem que propõem um ver como [*seeing as*], uma *performance* gramatical.¹⁸ Na tradição narrativista anglo-saxã, por quase duas décadas, prosperou certa concepção de imagem como produto de linguagem. Na coletânea *The new philosophy of history*, publicada em 1995, a introdução de Hans Kellner, por exemplo, mencionava a visão compartilhada [*shared vision*] pelos autores ali apresentados, todos expoentes da virada linguística narrativista¹⁹: “a história pode ser redescrita como um discurso que é fundamentalmente retórico” e que a representação do passado consiste na criação de “imagens persuasivas as quais podem ser melhor entendidas como objetos, modelos, metáforas ou proposições sobre a realidade”.²⁰ A reflexão primeira de Frank Ankersmit, organizador da coletânea supracitada, seguiu justamente este *modus operandi* de reduzir imagens à entidades linguísticas, investindo no horizonte da tropologia, mas com elevado instrumental analítico, como veremos adiante.²¹

Contra a *picture theory* na teoria da história

Frank Ankersmit iniciou sua carreira como estudioso da narrativa histórica com uma reflexão sobre como fatos e processos históricos são constituídos como enunciados e narrativas históricas, tese defendida com a publicação de *Narrative logic*, em 1983, denso livro em grande parte embasado tanto na analítica quanto na tropologia de Hayden White.²²

NL ataca o realismo narrativo que seria a compreensão de que o texto histórico pode ter uma epistemologia referencial. O livro afirma que não se pode dizer que a narração histórica seja referencial, produza uma imagem ou contenha o passado. O conjunto de entidades linguísticas do texto histórico não têm relação com coisas ou aspectos acontecidos, na medida em que tudo é

¹⁷ Cf. SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das C. F. Historiofotia, tropologia e história, *op. cit.*

¹⁸ Voltaremos a debater o “ver como”.

¹⁹ Entre eles Arthur Danto, Nancy Partner, Linda Orr, Allan Megill, Stephen Bann e Ankersmit.

²⁰ KELLNER, Hans. Describing redescrptions. In: ANKERSMIT, Frank e KELLNER, Hans (orgs.). *The new philosophy of history*. Chicago: University Chicago Press, 1995, p. 2.

²¹ Hans Kellner recorda como a teoria e a história da historiografia geradas após *Metahistória* confundiram análise retórica com análise trópica, frequentemente reduzindo os tropos à figura da metáfora ou à oposição metáfora-metonímia. Gerard Genette fizera um diagnóstico parecido, ainda nos anos 1970, a partir dos estudos de literatura. Cf. KELLNER, Hans. *Language and historical representation: getting the story crooked*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989, e GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2017. Ver comentário sobre esse ponto em SILVEIRA, Pedro Telles da, *op. cit.*

²² Ankersmit fez da obra de Hayden White uma inflexão teórica fundamental, realizando um diálogo entre o formalismo estruturalista de White e a filosofia analítica. Recorde-se que Hayden White jamais tomou como referência própria o conjunto conceitual e metódico analítico. Cf. TOZZI, Verônica. *La historia según la nueva filosofía de la historia: un abordaje sobre White, Danto, Mink y Ankersmit*. Buenos Aires: Ariel, 2009, e MENEZES, Jonathan, *op. cit.*

constituído por regras definidas na narrativa. A ideia era negar a *picture theory*²³ da filosofia especulativa e empirista da história de que o texto histórico é como uma imagem do passado real.

Segundo Ankersmit a semelhança entre metáfora e narração é que ambas oferecem um “ponto de vista” a partir do qual a realidade pode ser “vista”. O recurso a essa metáfora visual não deveria, contudo, enganar o leitor: o livro não trata este “ver” como olhar literal. Em primeiro lugar, escolhe como padrão realizar analogias pictóricas (pintura, desenho e formas gráficas de imagens) para as metáforas da escrita da história, e recusar analogias com mídias ópticas indiciárias ou que tratem da semelhança (fotografia). Tratava-se de entender a escrita da história como convencional:

*Assim, a linguagem histórica [...] é uma espécie de instrumento intermediário, externo tanto ao historiador quanto ao seu público, que faz girar as engrenagens do mecanismo psicológico na mente do ouvinte ou leitor de tal maneira. De modo que esse mecanismo produz uma “imagem” ou uma “evocação” do passado. E, nesse sentido, Louch compara a historiografia a caricaturas. Não preferimos todos a caricatura de algum conhecido de Levine a uma fotografia? Se a fotografia corresponde à representação puramente descritiva do passado e o exagero caricatural à parte “evocativa” da representação histórica do passado, então podemos concluir que este último é o elemento mais essencial na escrita da história. Pois quem deposita absoluta confiança no elemento descritivo de uma caricatura terá uma surpresa desagradável. E também podemos ter certeza de que cada investigação sobre o conhecimento histórico e a natureza da narrativa deve necessariamente ser uma investigação como uma “evocação” do passado.*²⁴

A contraposição é entre fotografia e caricatura. A primeira é descritiva, mas não evocativa; a segunda é distorcida (possui um ponto de vista), mas evocativa. A representação histórica do passado ocorreria como o exagero da caricatura, na medida em que é como forma seletiva que a caricatura se parece mais com a história. Registre-se o *ethos* do texto – “por acaso não preferimos a caricatura?” – no gosto do autor pela mídia mais adequada ao seu argumento. Mais adiante, Ankersmit faz uma distinção entre o realismo narrativo e o idealismo narrativo, advogando para si participar do segundo, sendo que denuncia o primeiro como marcado pela “teoria pictórica” da narrativa, segundo a qual existiria a correspondência entre o conteúdo da narrativa e a realidade histórica retratada, do mesmo tipo da verificada entre: “uma correspondência verificável entre as fotografias e as imagens [*photographs and pictures*]– tomadas como um todo, bem como em detalhes – e aquela parte da realidade visível retratada por elas. E acreditar que há correspondência semelhante entre a *narratio* e o passado”.²⁵

A narrativa não seria uma “imagem” do passado, e, para Ankersmit, o equívoco seria tomar o texto histórico como retrato fotográfico! O objetivo era desmistificar a ideia da narrativa e evitar analogias inadequadas. Em outro momento, ele explica o equívoco realista usando a esquematização gráfica:

²³ Ver ANKERSMIT, Frank. *Narrative logic: a semantic analysis of the historian’s language*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1983, p. 75.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 17 e 18.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 75.

A posição do realista narrativo é muito mais difícil de atacar quando ele baseia seu caso no seguinte símile. Tome-se uma máquina e um desenho funcional desta máquina. Para o realista narrativo, a relação entre o passado real e seu relato narrativo é do mesmo tipo que a relação entre a máquina e seu desenho operacional. Podemos deduzir os movimentos reais da máquina a partir do desenho de trabalho; da mesma forma, podemos, de acordo com o realista narrativo, deduzir a verdadeira maquinaria do passado a partir do que a narratio relata. Essencial para este símile é isso. A ideia de que a narratio é análoga ao desenho de trabalho sugere que deve haver certas, o que poderíamos chamar de “regras de tradução”, que devemos obedecer ao “traduzir” ou “projetar” o passado real no nível linguístico da narrativo.²⁶

Ankersmit deixa claro que o desenho-esquema da máquina seria o modelo da escrita da história para a tradição empiricista, que acredita na escrita como descrição-explicação da realidade em si mesma. Neste argumento, para o autor, a imagem-esquema gráfica seria a analogia falsa, uma vez que é pressuposto que a narração não gera uma imagem sobre o passado. O realismo narrativo possui, assim, uma série de ambiguidades nascidas do equívoco de considerar a narrativa (o modelo) e a realidade como correspondentes um ao outro:

De acordo com qualquer interpretação corrente das palavras “projeção” ou “imagem”, a narratio não pode ser chamada de “projeção” ou “imagem” da realidade histórica. [...] O passado não é de forma alguma como uma máquina: não possui nenhum mecanismo oculto cujo funcionamento o historiador deva rastrear. O passado também não é como uma paisagem [landscape] que deve ser projetada no nível linguístico com a ajuda de regras de projeção ou tradução. Pois a “paisagem histórica” não é dada ao historiador; ele tem que construí-lo. A narratio não é a projeção de uma paisagem histórica ou de algum maquinário histórico, o passado só se constitui na narratio. A estrutura da narratio é uma estrutura emprestada ou pressionada sobre o passado e não o reflexo de uma estrutura aparentada objetivamente presente no próprio passado.²⁷

Deve ficar claro que Ankersmit apontava que para o passado, caótico e arbitrário em si, todo entendimento é elaborado via narrativa. Esta não se projeta ou constitui uma imitação do passado. A realidade do passado não é refletida pelo texto histórico, nem o historiador vê uma paisagem: o passado é prefigurado segundo a lógica da narrativa. O historiador, nesse sentido, seria como um estilista (*dress-designer*) e encenador do desfile de passado:

A tarefa do historiador assemelha-se, se me permitem uma comparação um tanto corriqueira, à de um estilista que quer mostrar suas criações [dress-designer who wants to show his creations]. O estilista usa manequins [dummies] ou preferencialmente modelos (models) para mostrar suas qualidades, ou seja, coisas ou mulheres [things or women] que não fazem parte das roupas e se vestem. Não basta deixar os vestidos espalhados em uma pilha desordenada. Da mesma forma, o historiador utiliza conceitos como “movimento intelectual”, “renascimento”, “grupo social” ou “revolução industrial” para “vestir” o passado. O passado é mostrado por meio de entidades

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 74.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 81.

que não fazem parte do próprio passado e que nem sequer se referem a fenômenos históricos reais ou aspectos de tais fenômenos. Isso é o que eu gostaria de chamar de idealismo narrativo.²⁸

O idealismo narrativo é a assunção pela qual Ankersmit concebe sua própria narratologia: um desfile de roupas/criações de passado no qual o historiador mostra o que criou e não o que encontrou. Não há espelho ou reflexo, mas criação de modelos, simulacros de corpos que são vestidos por conceitos históricos que não fazem parte do próprio passado.²⁹ Contraditoriamente, nesse pequeno trecho, se o realismo narrativo possui uma teoria pictórica por semelhança, o idealismo narrativo de Ankersmit pode ser imaginado como uma recalçada teoria pictórica como produção na medida em que há ali um *design*.

Isso leva Ankersmit a desmentir as metáforas da visão do passado – segundo a qual o historiador veria o passado – que estiveram na base da típica visual romântica do século XIX e sua “cor local”³⁰, bem como nas metáforas historicistas do olhar do historiador como uma vista da “paisagem histórica”, do alto da colina e do ponto de vista divino: “Não ‘vemos’ o passado como ele é, como vemos uma árvore, uma máquina ou uma paisagem como ela é; vemos o passado apenas através de um disfarce de estruturas narrativas (enquanto por trás desse disfarce não há nada que tenha uma estrutura narrativa). Aqui reside a diferença entre ‘ver como...’ nas ciências e ‘ver como...’ [*seeing as*] na historiografia”.³¹

O ver como [*seeing as*] do historiador só é possível ao final da leitura de um texto histórico. O olhar não preexiste ao escrito que cria os objetos do passado, os quais, só serão “visualizáveis” na evocação do texto histórico. Veronica Tozzi recorda que, para Ankersmit e Hayden White³², o texto histórico apenas evoca o ver e que o historiador só vê o passado como uma “visão metafórica”.³³ Perceba-se que o discurso teórico de Ankersmit, em *NL*, depurava

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 83. Atente-se ao uso de metáforas femininas por meio da qual o historiador estilista de Ankersmit dispõe e move o passado. Segundo William John Thomas Mitchell, frequentemente, o vocabulário utilizado para imagens lança mão da feminização para subalternizar imagens. Cf. MITCHELL, William John Thomas. *What do pictures want?* Chicago: University Chicago Press, 2006.

²⁹ Quase contemporânea de *NL*, então desconhecido de Ankersmit, a ideia de vestir o (ou vestir-se do) passado fora explorada no estudo de antiquários e museus publicado por Stephen Bann do outro lado do canal da Mancha, o qual, mais poético que Ankersmit – como seria de esperar de um historiador da arte e da literatura – usava a metáfora de “vestir” a musa Clío”. Cf. BANN, Stephen. *The clothing of Clío: a study of representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1984.

³⁰ Cf. CARDOSO, Eduardo Wright, *op. cit.*

³¹ ANKERSMIT, Frank, *op. cit.*, p. 82 e 83.

³² Ver WHITE, Hayden. Ideology and counterideology in Northrop Frye's Anatomy of Criticism. In: *The fiction of narrative: essays on history literature, and theory (1957-2007)*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2010.

³³ O ver como é um jogo de linguagem, uma visão metafórica para Ankersmit ou Tozzi. A expressão foi popularizada por Wittgenstein nas *Investigações filosóficas*, na qual explicita a diferença do uso do verbo ver na percepção (na qual se apresenta apenas o objeto) e na representação (na qual ocorre a identidade do objeto independente de sua percepção) – o *seeing as*. A “visão de aspecto” ocorre quando vemos objetos apenas por meio de comparações entre aspectos. A historiografia, como discurso sobre objetos ausentes (no passado), postula a referência de um objeto como, por exemplo, uma paisagem pictórica, ou um ponto de vista, tal como ocorre em pinturas, por meio de seleção de aspectos pertinentes. Neste último caso, temos a visão de aspecto, o ver como [*sehen als*, em alemão, *seeing as*, em inglês]. Sobre Wittgenstein, ver MORENO, Arley. *Wittgenstein: através das imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. Sobre Ankersmit, ver TOZZI, Verônica, *op. cit.*

o texto histórico de seu elemento visual. Ele recorria constantemente a analogias visuais para apontar o que o texto de história não é – um olhar –, o que ele não faz – mostrar cenas do passado –, e o que o historiador não é capaz – ver o passado. Ankersmit aplica os termos imagens [*images*] e figuras [*pictures*] para desmitificar o realismo narrativo, o historiador e o passado como imagens próprias, senão como produções pelas regras na *narratio*. Importante ressaltar que ele expressamente nega no texto histórico que este apresente o constructo mental imagem (designado em língua inglesa pelo termo *image*) como as imagens artefatuais/ figuras (designadas por *picture*).

Em um gesto para definir essas “figuras” historiográficas, que outra coisa não seriam senão os fatos, conceitos, sujeitos e processos elaborados na escrita da história, Ankersmit realiza uma ação iconofóbica por excelência, negando-lhe que sejam imagens (inclusive ‘imagens mentais’) chamando-as de “substâncias narrativas”:

Meu ponto é, no entanto, que tais conceitos não se referem a coisas ou aspectos do passado, mas exclusivamente a interpretações narrativas do passado. O termo “substância narrativa” [narrative subject] é muito menos sugestivo de uma referência à realidade histórica e, portanto, é preferível. Isso nos leva a uma consideração mais fundamental. Nunca se deve esquecer que essas “imagens” [images] ou “quadros” [pictures] – substâncias narrativas, como as chamaremos – são coisas, não conceitos. Substâncias narrativas são conjuntos de declarações e compartilham com coisas como cachorros ou mesas a propriedade de poder ser faladas em declarações sem nunca serem partes dessas próprias declarações.³⁴

O gesto de negar conceitualmente a imagem como figura é ação ansiosa por excelência, na medida em que, sintomaticamente, não se deve sequer reconhecer que um texto as produza! Curiosamente, embora as substâncias narrativas passem a designar o que antes era chamado, equivocadamente, como imagens, o texto continua aplicando metáforas visuais da historiografia para explicar o idealismo narrativo do autor: o historiador, depois de estilista, vira arquiteto:

Poderíamos comparar o historiador narrativista a um arquiteto. O arquiteto tem sempre de ter em conta duas coisas. Em primeiro lugar, ele deve ter certeza de que tudo o que ele vai construir não vai desabar sobre a cabeça dos que vivem nele. Isso requer do arquiteto um certo conhecimento geral sobre como os materiais de construção, como pedras, madeira, construções de concreto e similares, devem ser combinados. Estamos colocando o arquiteto no mesmo nível do linguista que defende uma abordagem linear da linguagem. [...] Além disso, ele provavelmente deseja construir um edifício que seja esteticamente agradável aos olhos. [...] Ou podemos pensar em uma pintura [painting]. O que vemos não é um número enorme de pontos coloridos inter-relacionados (embora, talvez, parte do ato de pintar possa ser descrito dessa forma). O que vemos é a pintura como um todo, na qual parte da realidade (imaginada) foi retratada. [...] Na verdade, o conhecimento geral que um arquiteto possui é igualmente útil para ele, quer ele construa pontes, casas, hotéis ou escritórios do governo; da mesma forma, o conhecimento geral obtido em uma investigação linguística linear é – reconhecidamente útil na escrita de narrativos, mas também na construção de programas de festas, li-

³⁴ ANKERSMIT, Frank, *op. cit.*, p. 93.



*vros médicos, peças teatrais, guias de viagem e assim por diante. O que é tão peculiar às narratios – ou seja, sua capacidade de transmitir uma “figura” [picture] ou “imagem” [image] do passado – está fora do escopo da abordagem linguística porque ela nunca analisa narratios inteiros em sua especificidade única.*³⁵

A metáfora do arquiteto-arquitetura é material-visual: ela envolve a mobilização de materiais e uma forma espacial na qual os corpos se movam. O argumento migra para a composição de uma imagem-total, a pintura, que só tem sentido na medida em que sua substância (a cor) se confunde com as figuras (os conceitos e fatos históricos). Continuando o estranhamento, páginas depois, a *narratio* virará um mapa: “A *narratio* pode ser melhor comparada a um mapa [map] (embora até mesmo essa metáfora seja um tanto arriscada): todas as características de uma visão específica do passado [specific view of the past] estão ao mesmo tempo diante de nós, assim como um mapa ou uma visão panorâmica de uma paisagem [view of a landscape] apresenta uma visão geral de todas as características geográficas de uma determinada parte da superfície terrestre”.³⁶

Após expulsar as imagens e figuras em prol das substâncias narrativas, Ankersmit retornou às metáforas visuais para “clarificar” como, embora não sejam imagens, é falando da linguagem histórica como se fosse ou produzisse imagens, que entendemos o seu discurso. Em suma, *NL* criava novas imagens para substituir figuras destruídas.³⁷

A visão sem olho ou o ponto de vista sem ponto de vista

Perceba-se que, a despeito dos esforços de purificação da linguagem teórica, algumas metáforas persistiam, inclusive para que fossem negadas em *NL*. É o caso do ponto de vista.³⁸ O livro afirmava que a metáfora e a narrativa eram instrumentos para constituir pontos de vista.³⁹ Apesar de ser contra a *picture theory*, Ankersmit retoma o ponto de vista por meio de uma analogia sugestiva:

O “ponto de vista” de uma narratio é comparável a um miradouro [belvedere]: o alcance do “ponto de vista” a que acedemos depois de ter subido todos os degraus que conduzem ao topo é muito mais amplo do que apenas a escadaria do miradouro: de cima avistamos toda uma paisagem [landscape]. As declarações de uma narratio podem ser vistas como instrumentos para atingirmos um “ponto de vista” como os degraus da escada de um mirante, mas o que vemos em última análise compreende muito mais realidade do que as próprias declarações expressam. Quaisquer que sejam as fraquezas

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 187.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 188.

³⁷ A sutileza do argumento está na diferença dos termos: *image* é a imagem mental, evocada discursivamente, enquanto *figure* é a imagem material, ela em si, impossível de existir no texto histórico. Sobre isso, ver MITCHELL, William John Thomas. *Iconology*, *op. cit.*

³⁸ O ponto de vista em história foi teoricamente explicitado por Martin Chladenius, em 1752. Seu impacto na historiografia e na filosofia da história posteriores foi imenso e faz parte da tópica historiográfica ocidental, bem como da teoria da história. Ver CHLADENIUS, Martin. *Princípios gerais da ciência histórica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. Ver comentários sobre as contribuições de Chladenius em KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto, 2006.

³⁹ Ankersmit nunca irá contrariar essa perspectiva em toda a sua obra.

*do conhecimento histórico – e em muitos aspectos o equipamento cognitivo do historiador é muito menos impressionante do que o que seu colega das ciências exatas tem à sua disposição – encontramos aqui um dos mais formidáveis recursos do inventário metodológico do historiador.*⁴⁰

Mesmo sendo crítico da ideia de visão do passado, Ankersmit posiciona o historiador no alto do miradouro, em um ponto de vista panóptico, pelo qual divisa a paisagem do passado: a metáfora sugere que a imagem contém a totalidade de seus instrumentos, os quais, separadamente, não a produzem. Se antes o ponto de vista designava uma forma de individuar um estado de coisas, curiosamente, ao depurar a teoria pictórica, o seu uso da expressão funciona como a vista do alto e remete a todas as figuras da “vista da colina” historicistas.

Parece até que, expulsa pela porta, a paisagem pulava adentro por uma recalçada janela textualista. Em realidade, as figuras da paisagem estão presentes na obra de Ankersmit desde o princípio, no mínimo, como metáfora a ser negada ou como figura de estilo. No começo do capítulo V de *NL*, surge um olho que viaja por uma paisagem evocada:

*Embora o capítulo anterior tenha sido uma jornada relativamente descontraída por uma planície filosófica, agora vemos as primeiras cordilheiras da lógica narrativa vagamente recortadas contra o céu. Neste capítulo e no próximo, nossa jornada será longa e árdua, mas no final teremos deixado para trás algumas das passagens montanhosas mais importantes da lógica narrativa. Podemos esperar evitar as brumas de conceitos inaplicáveis, bem como as ravinas do realismo narrativo.*⁴¹

Desta vez a menção a uma paisagem (pictórica?) não é a da vista panóptica. A escrita afirma o movimento sinestésico do corpo-mente do teórico, cuja jornada divisa uma linha do céu (*skyline*), ou linha topográfica, do mesmo tipo das pinturas holandesas dos séculos XVI-XVII, ou dos quadros de montanhas românticos alemães.⁴² O objetivo é evitar os conceitos que não permitem “ver” o campo de trabalho do texto histórico. Aqui, a paisagem de retórica compõe o *topos* filosófico da escrita como jornada.

NL inaugura-se pela designação da imagem como lacuna icônica, com a tentativa de purificação do vocabulário do uso dos termos *images* e *pictures*, substituídos por *narrative subject*, o que ocorre pela exclusão de artefatos e da percepção visuais como partes do conhecimento histórico. Por outro lado, o livro também demonstrava o interesse do autor pelas analogias da escrita com a representação visual.

A partir de *History and tropology*, lançado em 1994 – em realidade uma coletânea de textos publicados entre 1986 e 1989 – as metáforas de visualização do passado via pintura farão parte da descrição do funcionamento da escrita da história. Ankersmit realizaria outro uso de imagens visuais em uma tópica visual do texto histórico. Ainda no horizonte da virada linguística, de-

⁴⁰ ANKERSMIT, Frank, *op. cit.*, p. 204.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 90.

⁴² Há ecos de Huizinga no início de *Outono da Idade Média*, que mais tarde Ankersmit torna o mote argumentativo em *Sublime historical experience*. Cf. ANKERSMIT, Frank. *Sublime historical experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

sejava superar os nós que a filosofia da linguagem lançara na teoria da história. Na introdução do livro assumia que havia uma diferença irreduzível “entre a declaração, por um lado, e o discurso histórico e a pintura por outro”.⁴³

Essa modificação radical alterou o próprio sentido do interesse por metáforas visuais e/ou espaciais da parte do autor, que ocupariam outra posição na meditação sobre o discurso histórico, bem como se ampliaram os interlocutores sobre teoria das imagens com as quais dialogava. Se *NL* apresentava um único autor que “tratava” de imagens (arte), Arthur Danto, *HT* realizava diálogos e citações, além de Danto, de Stephen Bann, Meyer Schapiro, Ernest Gombrich, Jean Baudrillard e Nelson Goldman, para mencionar apenas estes.

Toma centralidade também um termo quase ausente na obra anterior, opacidade:

*A metáfora e a narrativa histórica têm a densidade e opacidade que comumente associamos a coisas e objetos; e alguma forma são coisas. A força combinada dos argumentos de White e Danto demonstram assim a opacidade referencial tanto da narração histórica como da metáfora e, por tabela, o defeito essencial da crença na transparência da linguagem, característica de toda a filosofia epistemológica. A tarefa do historiador não é oferecer uma reflexão ou modelo do passado com certas regras de tradução.*⁴⁴

O diálogo denso com Danto ocorria por meio das obras que marcaram época: *Analytical philosophy of history*, de 1969; e *A transfiguração do lugar comum*, de 1981. A segunda, em especial, popularizou, no meio anglo-saxão, o problema da opacidade da arte. Contudo, já circulava na filosofia analítica em língua inglesa uma discussão sobre referencialidade transparente; sendo que desde a obra de Quine se pautava a “referência opaca”, bem como a partir da tradução de filósofos franceses como Roland Barthes e Michel Foucault.⁴⁵ Esse termo e seu duplo, a transparência, remetem a uma metáfora do tratamento de objetos materiais cujas superfícies são translúcidas ou impermeáveis à luz. Hoje naturalizamos o uso dos dois termos no discurso filosófico, técnico ou na teoria da história, mas em realidade sua aparição conceitual-metafórica é sintoma de certo posicionamento ansioso frente às imagens nos discursos teóricos do século XX.⁴⁶ Ora, se o discurso histórico é uma coisa, para Ankersmit ele é do tipo de ente que não reflete ou permite a “luz” atravessar. O discurso histórico é como um objeto material-visual disposto no espaço, e, assim como o olho humano não consegue ver o que há dentro, ou atrás, de qualquer coisa opaca, também o passado não pode ser visto. O discurso não espelha, reflete: ele é opaco como as coisas.

A metáfora da opacidade da linguagem tem papel em vários textos de *HT*. Ankersmit menciona que a “linguagem histórica tem a mesma opacidade que associamos com as coisas na realidade”⁴⁷, assim como o “discurso literário

⁴³ *Idem*, *History and tropology: the rise and fall of the metaphor*. Los Angeles: University of California Press, 1994, p. 5.

⁴⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 65 e 66.

⁴⁵ Sobre opacidade referencial, ver QUINE, William Van Orman. *From a logical point of view*. San Francisco: Harper Torchbooks, 1953. Sobre “a transfiguração do lugar-comum” no debate internacional até anos recentes, ver ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

⁴⁶ Cf. MITCHELL, William John Thomas. *Iconology*, op. cit.

⁴⁷ ANKERSMIT, Frank. *History and tropology*, op. cit., p. 169.

tem certa opacidade, uma capacidade de atrair atenção a si próprio, ao invés de chamar atenção à realidade fictícia ou história atrás do texto”⁴⁸, chamando atenção que “A historiografia tradicional sempre permaneceu cega à opacidade do texto histórico e ao fato de que o insight historiográfico é extraído das obscuridades dos textos que constituem sua opacidade”⁴⁹.

Contudo, a opacidade do discurso é um elemento apenas. Uma das estratégias principais de *HT* é a analogia com a pintura. Por um lado, o termo *image* ocupa a mesma posição, na maioria dos ensaios do livro, que ocupava na obra de Hayden White⁵⁰: é algo evocado à mente por meio do protocolo de linguagem. Mas o objetivo de Ankersmit foi deslocar sua teoria da narrativa para uma teoria da representação histórica e para isso ele teve de criar uma linha nova de atos icônicos.

Ao abordar a natureza representacional do texto histórico, a analogia com a pintura passaria a ocupar o núcleo da reflexão, uma vez que o “o historiador poderia se comportar de maneira significativa como o pintor que representa uma paisagem, uma pessoa, etc.”⁵¹ Ao indagar-se sobre o funcionamento da representação histórica, Ankersmit convoca, por exemplo, os desenhos de Escher:

*Vejam os desenhos de Escher. Com certeza esses desenhos são representações – o são acerca de algo (por exemplo, de uma inconsistência lógica) –, mas o tema que tratam nunca poderia acontecer em uma realidade (histórica). O curioso problema desses desenhos é o que entendemos quando pensamos que os entendemos: entendemos o desenho ou entendemos por que não entendemos o desenho? Podemos entender ou somente reconhecer uma inconsistência lógica?*⁵²

Escher surgia quando Ankersmit discutia com Nelson Goodman sobre a natureza da representação visual. Uma vez que o posicionamento epistemológico frente à representação histórica e à representação pictórica é o mesmo, Ankersmit deslocava o problema da análise do texto histórico da epistemologia à estética, e exatamente por isso, convocava teóricos da arte para sua abordagem. Retomando Arthur Danto e as ideias de Ernest Gombrich, afirmava que a representação pictórica é uma substituição do representado, não uma imitação, e, por isso, a representação não seria confundível com o representado uma vez que era intercambiável com este:

*[Danto] opina que existe uma simetria entre uma representação e a realidade que representa. Quer dizer, contamos com a verdade trivial de que uma representação é não somente uma representação da realidade, mas também o inverso: “algo é ‘real’ quando satisfaz uma representação de si mesmo, igual a algo que é ‘possuidor’ [de um nome] quando se menciona por seu nome”. Uma representação não somente é um símbolo da realidade, mas a realidade é também um símbolo da representação, como demonstra a arrogância ontológica de muitos pintores modernistas.*⁵³

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 171.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 129.

⁵⁰ Ver WHITE, Hayden. *Metahistória*, op. cit., e *idem*, *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1997.

⁵¹ ANKERSMIT, Frank. *History and tropology*, op. cit., p. 102.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 103.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 113.

Ankersmit realça a consequência lógica desse raciocínio: a representação artística se liga, por lógica, com o ato de distanciar a realidade na mesma medida em que, por ela, se vale para se inscrever na brecha entre realidade e linguagem. Com isso, postula modelos alternativos às ciências, modelos referenciais, com conceitos e imagens pelas quais o representado toma forma. Transposto o problema para a representação histórica, ele argumenta que as substâncias narrativas, ou seja, o conjunto de declarações que juntas apresentam a representação do passado que se propõe na narração histórica, são uma forma lógica da representação histórica na medida em que adiam o real a partir de conceitos e modelos pelos quais o passado é apresentado. A narrativa histórica funciona análoga a uma representação artística/pictórica ao substituir o representado (o passado) ao se apresentar como modelo.

O holandês se deslocou da poética da linguagem em White, para quem tropos e enredamentos criariam os fatos históricos classificando-os como texto verbal. Em *HT*, a ideia é evidenciar que o texto histórico é como um texto pictórico, inventando o real como estética, na medida em que fatos são substâncias narrativas, tal como figuras são substâncias pictóricas. A convenção pictórica torna-se a base pela qual se deve entender a convenção no texto histórico. A lacuna icônica inaugurada em *NL*, se torna, em *HT*, um preenchimento icônico: o texto histórico atua como uma imagem. Por isso, para a história, argumenta, precisaríamos de uma estética e não de uma epistemologia.

Contraditoriamente, isso não ocorre sem paradoxos. Segundo Jonathan Menezes⁵⁴, Marcelo Rangel e Valdeci Araújo⁵⁵, de fato o neohistoricismo é uma das características da teoria da história narrativista, na medida em que o desejo de diferenciação em relação ao passado é o que organiza as teorias narrativistas pós-modernas, para quem o passado é produto do presente em um texto histórico não referenciado.

Novamente, e apesar do diálogo com a teoria da arte, Ankersmit tenta depurar as metáforas especulares herdadas da historiografia e da teoria da história anteriores e deseja destruir o que chama de “metáfora-mestra epistemológica”, ou seja, a ideia de que se pode criar a imagem do passado: elege as metáforas ópticas ou espaciais, das quais os exemplos maiores seriam representantes da ideia da história como espelho do passado e da “linguagem ou a mente como espelho da realidade”.⁵⁶

Na historiografia, essa variação metafórica ocorreria na forma dos “óculos do historiador” que possuem sua “visão do passado”, da “profundidade histórica” ou da “perspectiva” do historiador e do “ponto de vista”⁵⁷. No texto “Historism and post-modernism”, que encerra o livro aqui comentado, Ankersmit aborda a metáfora de Louis O. Mink, via trecho de sua obra capital *Historical understanding*:

Mas a compreensão configurativa, ao final se conecta com a promessa do princípio, assim como princípio com a promessa do final, e a necessidade de referência retrospectiva

⁵⁴ Ver MENEZES, Jonathan, *op. cit.*

⁵⁵ Ver RANGEL, Marcelo e ARAÚJO, Valdeci. Apresentação – Teoria e história da historiografia: do giro linguístico ao giro ético-político. *História da Historiografia*, v. 8, n. 17, Ouro Preto, 2015.

⁵⁶ ANKERSMIT, Frank. *History and tropology*, *op. cit.*, p. 217.

⁵⁷ *Idem.*



*apaga, por assim dizer, a contingência dali em diante. Compreender a sucessão temporal significa pensar nela em ambas as direções uma por vez, e, deste modo, o tempo não é o rio que nos leva, mas o rio de uma óptica aérea [aerial view], corrente acima e corrente abaixo em um só reconhecimento.*⁵⁸

Ankersmit acredita que a metáfora espacial sugere uma desconstrução do tempo por meio do espaço, no sentido de que a sucessão se anula no ponto de vista localizado fora do rio do tempo.⁵⁹ A compreensão configurativa de Mink é um rebento das metáforas historicistas, pelas quais a vista do alto é um ponto de vista superior a partir do qual o passado é visto como unidade, e, para Ankersmit, é uma atualização da metáfora do olhar divino que já estava presente em Leopold Von Ranke, para quem toda época seria contígua a Deus. Este conseguia percebê-las em sua totalidade, e, o historiador simularia Seu olhar ao mostrar o passado. Segundo Ankersmit, Ranke “localiza Deus em um lugar transhistórico formalmente idêntico ao ponto de vista do fluxo do tempo, onde Mink localizou o historiador e seu objetivo de contemplar uma parte do passado”.⁶⁰

Ora, uma vez que para o narrativismo, “a experiência do passado é a experiência de uma diferença entre o passado e o presente, da qual este *eo ipso* não pode separar-se”⁶¹ a maneira de corrigir a herança historicista de Mink seria colocar o sujeito na extensão do fluxo do rio do tempo, o que significa a anulação da vista sobre o rio e da própria metáfora: “Como será claro ao visualizar a metáfora de Mink, a desapareição do ponto de vista metafórico em cima de uma colina sobre o rio do tempo (que agora se transmuta no ponto de vista que alcança o rio do tempo) também significará que desapareceu a possibilidade de contemplar o fluxo do tempo e por ele a história se converte em algo em essência impossível de narrar”.⁶²

A solução é o historiador realizar “um movimento perpendicular ao fluxo do rio do tempo de Mink no qual a historicização da compreensão configurativa de Mink não tenha origem ou final”.⁶³ Neste movimento, “os pontos de vista absorvem pontos de vista, e posto que o movimento não tem final, tampouco pode haver um ponto de vista ‘mestre’ ou final desde o qual posamos desenrolar e reconstituir os anteriores e mais elementares”.⁶⁴ A única conclusão possível seria, portanto, que

A historicização dos pontos de vista (históricos) não somente os fazem difíceis de identificar (o que seria a dúvida relativista), mas sim nos colocam na paradoxal posição de que devemos adotar um ponto de vista de não ter um ponto de vista. Metaforizar a me-

⁵⁸ MINK, Louis O. *apud* ANKERSMIT, Frank, *idem, ibidem*, p. 217.

⁵⁹ Diferentemente de Ankersmit, consideramos que Mink não anula o tempo por meio do espaço, mas pensa o tempo como movimento contíguo/acima ao rio. Afinal, ao contrário da leitura de Ankersmit, o texto de Mink afirma que “o tempo não é o rio, mas a visão movente situada de seu movimento”. Sobre a resposta de Mink a McTaggart, ver MINK, Louis. Time, McTaggart and Pickwickian Language. *The Philosophical Quarterly*, v. 10, n. 40, Oxford, jul. 1960.

⁶⁰ ANKERSMIT, Frank. *History and tropology, op. cit.*, p. 218.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 219.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 221.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 222.

⁶⁴ *Idem*.

táfora – como sucede na Wirkungsgeschichte⁶⁵ – significa a eliminação da metáfora e, por fim, do aparato epistemológico inteiro que origina a metáfora. Gera um oxímoro do ‘ponto de vista da ausência de ponto de vista’ [the oxymoron of ‘the point of view of the absence of points of view’].⁶⁶

Há qualquer coisa de bruto em corrigir uma metáfora alheia, quando Ankersmit inicia dizendo que não deveríamos olhar o rio do tempo (de Mink) por cima, como este teria sugerido, mas deveríamos entrar no rio do tempo (de Ankersmit). Metáforas são mais ou menos iluminadoras e a reação a elas deveria ser o desvio, ou seja, realizar um novo tropo pelo qual o tropo anterior seria reposicionado. Quando Ankersmit finalmente faz isso, ele lança o oxímoro do ponto de vista sem ponto de vista, constituindo outra imagem iconofóbica de uma visão sem olho ou uma imagem sem visualidade.⁶⁷

Ressalte-se ainda que o ponto de vista sem ponto de vista é figura que vem de um diálogo com as discussões pós-estruturalistas do “significante vazio”. Talvez, com Roland Barthes, devêssemos dizer que a indagação sobre o vazio é uma forma utópica da linguagem de perceber o funcionamento da leitura empreendida.⁶⁸ O significante vazio é o tipo de impressão que temos quando se escuta uma língua estrangeira sem entendê-la: esses sons são de uma virtualidade que, indecível, mostra o funcionamento dos sistemas de significação.

O significante vazio é o ponto-zero e partir do qual se postula uma teoria da linguagem que tenta enunciar o que lhe escapa – como olhar sem ver ou a visão sem olho – e permite compreender seu funcionamento. Nesse sentido, o ponto de vista sem ponto de vista é uma metáfora utópica, uma alternativa neo-historicista ao olhar absoluto postulado pelas ciências e pela história, uma clara tentativa de reagir ao que, mais tarde, o teórico decolonial Santiago Castro-Gómez chamou da *hybris* do ponto zero das disciplinas ocidentais, ou seja, a soberba ética/epistemológica de produzir um olhar total secular que simula a visão de Deus.⁶⁹ No caso de Ankersmit, contudo, mesmo contando o aspecto engenhoso pela metaforização da metáfora, o paroxismo consiste – ainda – em (tentar) reprimir o visual.

Ora, o tropo é uma forma discursiva defensiva⁷⁰, e Ankersmit está se defendendo da metáfora visual de Louis O. Mink. De fato, na compreensão

⁶⁵ *Wirkungsgeschichte* é o termo pelo qual Gadamer designa um pensamento histórico que é capaz de pensar a sua própria historicidade, afastando-se de uma ideia de passado em si, mas considerando o objeto histórico da história como a unidade entre sujeito e objeto. Ankersmit reclama o termo para designar a impossibilidade de um ponto de vista fora do tempo e da própria historicidade, na medida em que, como chama atenção Gadamer, o objeto histórico refrataria o ponto de vista do sujeito infinitamente e vice-versa. Ver GADAMER, Hans-George. *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 4. ed. Salamanca: Sigueme, 1991.

⁶⁶ ANKERSMIT, Frank. *History and tropology*, op. cit., p. 223.

⁶⁷ No limite, como Barthes afirmou, uma encenação em abismo, que pode ser um espelho em frente a um espelho: e assim devolve-se a visualidade à questão.

⁶⁸ Cf. MOTTA, Leda Tenório da. Roland Barthes em “A câmara clara”, o semiólogo infiel. *Matrizes*, v. 6, n. 1, São Paulo, jul.-dez. 2012.

⁶⁹ A reflexão de Castro-Gómez está na base dos estudos decoloniais, mas a rigor o debate estava sendo desenvolvido, em outros termos, por Beatriz Sarlo e Horácio González, na América Latina. Ver CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago e GROSFOGUEL, RAMÓN (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.

⁷⁰ Cf. WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*, op. cit.

configurativa de Mink, o “ato complexo de mente apreende diretamente seu quadro de objetos [*tableau of objects*] em sua particularidade concreta, bem como em sua multiplicidade de relações”.⁷¹ O modelo configurativo de Mink, portanto, não temia metáforas visuais porque as entende como modelos do processo cognitivo.

Ankersmit corrige a metáfora de Mink, assim como antes corrigira o conceito de coligamento de William H. Walsh, também dos primeiros narratologistas na filosofia analítica. Segundo Walsh, o historiador coligaria eventos entre si apontando suas relações, tornando-os inteligíveis. Ankersmit retém a ideia da intelegibilidade e coligamento, mas esclarece que a substância narrativa só é perceptível na integralidade do texto histórico autorreferencial.⁷² Marca-se a distância de Ankersmit em relação a Walsh: para este, o historiador tem por fim “construir um quadro inteligível do passado humano como um todo concreto, de modo que ele nos pareça vivo”.⁷³ O uso da metáfora pictórica (quadro), é um dos objetos de expurgo da parte de Ankersmit em *NL*. Na primeira elaboração do conceito de substância narrativa o holandês, portanto, retirava o elemento visual para constituir seu próprio conceito como não-imagem. Ele faz o mesmo com a *aerial view* de Mink, para, em seguida, montar a sua metáfora. Claro está que se trata de um posicionamento contra a metaforização visual na filosofia analítica e um acerto de contas com alguns precursores narrativistas.

Curiosamente, isso ocorre em textos de *HT*, que apelam ao visual para fazer ver o texto histórico, agora chamado de representação histórica. A visão sem olho ocorre ambigualmente junto a comparação com a arte, a principal aliada na desconstrução da representação histórica. Curiosamente, imagens têm função dúbia e os atos icônicos de Ankersmit se espelham contraditórios. Esse acidente advém do fato de que, como a maioria dos teóricos da história, Ankersmit não resolve a demanda fundamental: imagens perturbam os campos discursivos ao seu redor e depurá-las para conseguir novas imagens apenas muda a posição da perturbação.

A virada visual em Ankersmit: o texto histórico é quadro

Em 1995, Hans Kellner e Frank Ankersmit reuniram um time de teóricos em uma coletânea que, entre os aspectos pertinentes, incluiu contribuições voltadas ao debate com imagens, da parte de Stephen Bann e do próprio Ankersmit. Em especial, o texto de Ankersmit, “Statements, texts and pictures”⁷⁴, propunha uma nova teoria pictórica, a qual havia sido ensaiada nas analogias da representação histórica com as artes em *HT*.

Os capítulos de *HT* foram escritos até 1989 e republicados em 1994. O ensaio de *NPH* condensa o desenvolvimento das propostas de Ankersmit e consolidaram uma virada visual: antes, interessado em depurar a narrativa

⁷¹ MINK, Louis O. History and fiction as modes of comprehension. *New Literary History*, v. 1, n. 3, Baltimore, Spring 1970, p. 557.

⁷² Cf. MENEZES, Jonathan, *op. cit.*, e ICKE, Peter, *op. cit.*

⁷³ MENEZES, Jonathan, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁴ ANKERSMIT, Frank. Statements, texts and pictures. In: ANKERSMIT, Frank e KELLNER, Hans (orgs.), *op. cit.*

histórica de sua teoria pictórica, ele passaria a tomar como um problema teórico a inclinação dos historiadores às metáforas visuais, considerada por Hayden White e ele próprio, metáforas ingênuas. Agora tratava-se de entender por que o historiador pensa que vê o passado quando escreve/lê um texto histórico?

Ankersmit abandonara a centralidade da comparação do texto histórico com a literatura – marca de certa teoria da história *hard*⁷⁵ – e o aproxima das obras de arte visuais. Com a imagem levada ao primeiro plano, os interlocutores mudaram e a premissa era diferente da repressão visual que marcou a sua obra inicial:

*Por outro lado, o historiador deseja contar a verdade acerca do passado, da mesma maneira pela qual a pintura figurativa [figurative painting] pretende ser uma representação correta de uma paisagem [landscape] ou de uma pessoa modelando para um retrato [sitting for a portrait]. E disso se pode concluir que é o estudo da história onde melhor podemos examinar a relação entre imagem e texto, desde o momento no qual o texto histórico total incorpora tanto elementos pictóricos como textuais [pictorial and textual elements]. Concentrando-se no texto histórico, podemos estudar cada uma das controvérsias à luz da outra.*⁷⁶

A inversão foi dada: o texto histórico possui elementos textuais (verbais) e pictóricos. Perceba-se que não se trata apenas de analogia – o texto como imagem –, mas de entender a pictorialidade própria à escrita da história. O trecho também organiza o problema ao redor de uma unidade definida: o texto refletido em figura (*pictures*) e não pela comparação entre enunciado e imagem.⁷⁷ Na nova teoria pictórica da narrativa histórica, o texto é convertido na unidade visual pela qual o passado é visto. A diferença, nesse sentido, é que se vê a imagem no texto e não através dele.⁷⁸

O texto de Ankersmit, neste sentido, debate longamente com o principal autor da distinção texto e imagem: Nelson Goodman.⁷⁹ Não poderemos

⁷⁵ Citem-se alguns nomes: Hayden White, Hans Kellner, Paul Jonson, Dominick LaCapra, Allan Megill. Paul Veyne, Michel de Certeau, François Hartog. Ainda que fazer história em geral seja também uma prática teórica, teoria da história *hard* é a praticada por historiadores-teóricos que se dedicam ao exercício sistemático de produzir discurso teórico.

⁷⁶ ANKERSMIT, Frank. *History and tropology*, op. cit., p. 213 e 214.

⁷⁷ Na reflexão teórica sobre imagem que dialogava com os modelos da linguística, a associação imagem-palavra e imagem-enunciado foi central para autores de tradições distintas como Nelson Goodman, Roland Barthes, Arthur Danto ou Christian Metz. Quando Ankersmit se aproximou do debate, por causa do diálogo direto com alguns desses nomes, teve de resolver a questão. O próprio Ankersmit, desde *NL*, ficara enredado nos problemas da verdade das descrições dos enunciados históricos e sua relação com a inventividade das substâncias narrativas. Hans Kellner cita, com alguma ironia, esse último elemento na introdução da coletânea na qual se encontra o “*Statemens, texts and pictures*”. Ver KELLNER, Hans. *Language and historical representation*, op. cit., e MENEZES, Jonathan, op. cit.

⁷⁸ O topos já aparecia nos anos 1990: Ankersmit, em *History and tropology* (p. 129), afirmava que “para a nova historiografia o texto deve ser central, já não uma capa através da qual se vê (seja a realidade passada ou a intenção do historiador), senão algo para o qual deve olhar o historiador”. A metáfora atacada – ver através – é a da transparência da janela albertiana que remete historicamente ao Renascimento. Infelizmente, por falta de espaço, não desenvolveremos o tema nos escritos de Ankersmit. Ele foi sugerido em *NL*, metaforizado via fotografia; sendo desenvolvido na oposição opacidade/transparência em *HT*. O tema seria mencionado e a janela rejeitada diretamente a partir de *Historical representation*. Ver ANKERSMIT, Frank. *Historical representation*. Stanford: Stanford University Press, 2001; *idem*, *Meaning, truth and reference in historical representation*. Ithaca: Cornell University Press, 2012, e *idem*, *Sublime historical experience*, op. cit.

⁷⁹ A obra de Goodman, em especial *Language of art* (Cambridge: Hackett Publishing Company, 1968), foi incontornável na reflexão anglo-saxã sobre imagens.

discutir todos os elementos do debate, mas basicamente trata-se de concordar e se diferenciar com a proposição de Goodman de que não haveria uma distinção metafísica ou ontológica entre textos e imagens, mas sim práticas sociais que diferenciariam ambos entre si. Segundo Goodman, a diferenciação de base ocorreria entre palavra/enunciado e imagem. Ambos são convencionalizados, mas, ainda assim, haveria a diferença do aspecto da densidade na imagem, aquilo que advém da inerência pela qual todos os seus elementos só geram significação quando articulados conjuntamente, combinando aspectos materiais (cores e formas) e figurativos.

A diferença de Ankersmit em relação a Goodman é conceber, porém, que o relato narrativo, e, com ele, a representação historiográfica, tem seu pleno funcionamento apenas no nível do texto e não no nível dos enunciados. O teorista holandês segue Goodman para afirmar que, no nível do texto histórico, a textualidade verbal comporta-se como uma imagem porque possui também (no que se distingue de Goodman) densidade. Separando-se os elementos que compõem o texto, distinguindo-lhes suas substâncias narrativas entre si, fora das regras produzidas no texto, os enunciados historiográficos perderiam suas qualidades visuais e se denunciariam como descrições. O texto historiográfico, em sua totalidade, seria autônomo em relação aos seus enunciados particulares. Assim enunciados sobre situações históricas na França do século XVIII constituem a revolução francesa quando, em conjunto, formulam esta como substância que depende da combinação dos elementos particulares: “o equivalente historiográfico dos signos pictóricos [*pictorial signs*] que conformam a imagem [*picture*] é formado pelos textos históricos integrais”.⁸⁰

Ankersmit usa de muitos exemplos visuais no seu argumento: invoca, no diálogo com Flint Schier o exemplo do retrato pintado [*depicts*] de Marlon Brando como bruto [*surlly*] –; e do diálogo com Goodman, o exemplo do retrato do “carro amarelo, velho, arruinado” para diferenciar a predicação enunciativa da predicação visual. Do primeiro exemplo, conclui que uma vez que não se pode decompor a representação de Brando “como bruto” daquilo que o denota “como Brando” a imagem funciona como uma totalidade de elementos no seu processo de predicação, o que também ocorre no texto histórico, “na medida em que apresenta uma substância narrativa, isto é, o texto histórico em sua integridade”⁸¹:

*A substância narrativa, como a imagem de Brando [picture of Brando], não pode ser dividida entre uma parte que refere e uma parte que assinala um predicado. A substância narrativa sempre compreende ambas. Porque a referência a uma substância narrativa se estabelece somente por atribuição de predicados e uma substância narrativa e vice-versa [...]. A conclusão de todo isso é que a estrutura lógica do texto histórico [historical text] e a da imagem [picture] é, portanto, a mesma, na medida em que diferem na mesma forma daquela do enunciado. Tanto o texto histórico como a imagem resistem à diferenciação entre sujeito e predicado que pode sempre alcançar-se em todo enunciado bem formado.*⁸²

⁸⁰ ANKERSMIT, Frank. Statements, texts and pictures, *op. cit.*, p. 224.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 226.

⁸² *Idem*.



O paralelo afirma que a lógica do texto histórico é uma lógica das imagens e vice-versa. Do exemplo de Goodman, o diagnóstico é diferente: ao carro pode ser atribuído uma série de predicados (amarelo, velho e arruinado), os quais podem ser considerados separadamente, ainda que codependentes da figura. Ankersmit, com isso, aqui retoma a semelhança entre enunciados com sujeitos e predicados definidos, deixando claro que uma imagem pode desviar-se de sua assimetria com o enunciado, na medida em que algumas qualidades podem ser articuladas correlacionalmente a ela.

Valeria a mesma coisa para alguns enunciados dos textos históricos, na medida em que algumas substâncias narrativas dependem de certos enunciados sem os quais elas não teriam forma: não se pode falar sobre Guerra Fria, por exemplo, com enunciados sobre Luís XVI ou com descrições de relações entre vassalos e servos na Alsácia no século XIII. Os enunciados coordenados – a distinção Leste/Oeste, os estados nacionais militarizados, as alianças militares etc. – compõem a substância Guerra Fria num texto histórico, mas podem ser predicados separadamente. A solução de Ankersmit é compreender que algumas figuras podem ter diferentes predicados, e por tabela, constituir diferentes sujeitos.

Haveria assim uma “imagem/representação que” (o carro velho, amarelo e arruinado) e uma “imagem/representação como” (Marlon Brando grosseiro), correspondentes, respectivamente, aos enunciados históricos e ao texto histórico em sua totalidade. Assim, compreender-se-ia a opacidade tanto da linguagem como da imagem:

A figura [picture] de Goodman pode-se dizer que representa um certo número de qualidades do carro representado: velhice, amarelidade, caráter arruinado [oldness, yellowness, ruinousness]. Mas a figura de Schier nos mostra Brando sob certo aspecto, o quadro nos mostra Brando como grosseiro. A diferença crucial entre os dois tipos de imagens é que os aspectos sempre se relacionam com as qualidades da imagem em si mesma e não com aquilo que é representado. Porque é uma qualidade da imagem de Brando que nos representa a Brando como grosseiro; com efeito é certamente possível que Brando não seja grosseiro em absoluto quando a representação foi realizada. As qualidades que estão em jogo no quadro de Goodman não são qualidades da imagem, mas sim daquilo que é representado. Certamente é verdade que no caso do carro velho de Goodman pode-se dizer, também, qualidades do retrato são dadas por meio das qualidades da imagem. Mas as qualidades da imagem se desvanecem elas mesmas com respeito ao representado. A imagem é transparente com respeito ao representado. Mas no caso da representação do aspecto, a imagem se insinua a si mesma entre nós e o representado. A imagem desdobra sua opacidade.⁸³

O longo trecho evidencia a complexidade da lógica entre representação-aspecto-imagem-representado. Destaque-se, porém, que a solução seguida por Ankersmit é um recurso a objetos visuais, ainda que importados de exemplos de textos de outros teóricos. Não se deve subestimar objetos visuais em textos teóricos por serem flagrantemente ficcionais: estes indicam um posicionamento frente aos artefatos visuais. No caso acima o representar grosseiro é um “representar como” [*representing as*], no qual as qualidades recaem no

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 228 e 229.

quadro, e o representar do carro é um “representar que” [*representing that*], quando as qualidades recaem no representado, os quais apontam

as diferenças entre as a transparência e a opacidade da figura [transparence and opacity of the picture], a qual explicam as formas variadas por meio das quais essas qualidades funcionam nos quadros. Não obstante, pareça provável que algumas qualidades dos objetos representados resultem mais apropriadas para “representar que” – que para o “representar como”. É porque algumas qualidades (a grosseria) requerem um esforço por parte da imagem em sua totalidade, enquanto outras (como a amarelez) se contentam em modestamente a si mesmas como uma parte de uma imagem.⁸⁴

Essa longa elucubração a partir de exemplos de imagens serve para definir a relação entre textos, enunciados e quadros: os textos históricos, em sua totalidade, criam quadros gerais quando “representam como”, ocasião em que suas substâncias narrativas são perceptíveis por sua integralidade. Mas os enunciados históricos podem compor aspectos de uma imagem, conferindo-lhe particularidades, as quais são adequados conforme a necessidade circunstancial de sua elaboração na fatura textual:

ao “representar – como” o texto histórico também dá lugar a uma interação de elementos descritivos (aqui: os enunciados verdadeiros que são efetuados acerca do passado) e esta interação também é relevante para uma dimensão da obra histórica que não pode ser meramente reduzida a essas partes descritivas e suas pretensões de verdade. A substância narrativa na qual essa interação tem lugar é uma “representar – como”, uma representação do passado sob um aspecto particular que é estabelecido pela substância narrativa. E como no caso do “representar – como” em uma imagem, a mostração sob certo aspecto particular está longe de ser exclusivamente uma questão de ponto de vista [the showing under a particular aspect is far from being exclusively a question of viewpoint], de ver o passado desde um ângulo que como tal é independente da realidade do passado em si mesma. Porque assim como uma qualidade determinada de uma realidade representada corresponde realmente a “representar – como” em imagem – pensando na grosseria de Brando – também se aplica o mesmo com verdade ao “representar – como” na escritura da história.⁸⁵

A lógica das imagens visuais elucidada a lógica textual historiográfica. O paralelismo afirma o quadro (*picture*) histórico não apenas como analogia entre texto e imagem (no que seria uma explanação metafórica), mas como procedimentos semióticos/lógicos comuns a ambas as mídias. Perceba-se ainda o retorno ao ponto de vista (*viewpoint*) para afirmar que a figura/quadro montada não se confunde com a subjetividade posicionada do historiador que vê, afastando essa metáfora quase sempre inescapável e incômoda. O modelo pictórico tem a vantagem de ser claramente convencionalizado, e, não se deve esquecer, Ankersmit evita exemplos indiciários e ópticos de imagens e foca nas formas e composições pictóricas. Conclui, por tabela, que a imagem não é reflexo do mundo, mas é opaca como a linguagem. Em sua teoria da representação histórica, vê-se a imagem do texto, não se evoca imagem pela leitura. O

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 229.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 230.

quadro historiográfico/pictórico não é uma fotografia, vidro, janela ou espelho. Nos escritos de Ankersmit, nunca seria!

Da visão sem olho ao olhar caolho

A teoria da história, como prática discursiva, frequentemente é marcada pelo desejo de constituir uma visão sem olho. *Narrative logic* era uma purificação do discurso histórico de sua teoria pictórica, afastando as imagens impuras e enganosas, e, transformando as imagens aplicáveis, segundo a lógica narrativista, em entidades linguísticas. Os ensaios de *History and tropology* contrariaram essa base e analogizaram a historiografia com a arte moderna, elegendo a pintura como eixo na mesma medida em que sustentaram a visão sem olho: o historiador não vê, mas constitui pontos de vista sem pontos de vista. O texto “Statements, texts and pictures”, por sua vez, foi o momento definitivo de virada visual na obra de Ankersmit: o texto histórico é um quadro para o qual se olha, tal como se olha uma pintura.

A trajetória é explícita: enquanto a tópica visual era apenas uma parte menor para designar a não referencialidade da linguagem na maioria das teorias narrativistas da história, marcadamente iconofóbicas, na perspectiva *sui generis* de Ankersmit emergia outro fenômeno: ele passou da anulação visual para uma ideia de texto/quadro.⁸⁶ Nos anos 1980, houve uma primeira denegação da imagem na obra de Ankersmit: o texto histórico não seria uma foto (transparente). A segunda denegação da imagem ocorreria a partir de *HT*: o texto histórico não é transparente, não pode ser tomado como vidro. No fundo, estamos diante de uma denegação de certa tradição figurativa, a janela/abertura albertiana renascentista que se tornou metáfora cognitiva central em diversas tradições ocidentais, uma das fontes das metáforas da linguagem como transparência.⁸⁷

Ankersmit empreendeu atos de destruir e criar imagens. A substância narrativa e o ponto de vista sem ponto de vista, por exemplo, criaram imagens pela destruição das figuras anteriores, tal como é próprio do fenômeno iconoclasta. Já o texto/quadro histórico funciona, ao contrário, como um “hiper-ícone”. Mitchell afirmou que o hiper-ícone é uma figura fundamental por meio da qual disciplinas ocidentais tentam enfrentar imagens, designando as matrizes de sua produção.⁸⁸ Ela serve para identificar, produzir, depurar ou

⁸⁶ Por falta de espaço não poderemos apresentar como o autor, ao mesmo tempo, reprimiu e maximizou imagens na fase fenomenológica, nas obras *Sublime historical experience*, de 2005, e *Meaning, truth and reference in historical representation*, de 2012, ambas já citadas. Nelas, a experiência visual faz parte da noção de experiência histórica. Quando Ankersmit pensa a sensação ou experiência de passado, recorre ao olhar das texturas do passado que permitem vê-lo/senti-lo, postulando que se pode ter uma experiência do passado através de objetos culturais (como pinturas, gravuras ou peças musicais), ainda que aquela seja episódica, momentânea e passageira. Como se as imagens pudessem ser “viajantes no tempo” (MENEZES, Jonathan, *op. cit.*), sinais da presença de passado. Não por acaso, *Sublime historical experience* confundiu os comentadores da obra de Ankersmit. Ver MALERBA, Jurandir. O que narram os historiadores? Para uma genealogia da questão narrativa em história. *Topoi*, v. 17, n. 33, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2016.

⁸⁷ Ankersmit designa textualmente a janela apenas em *Meaning, truth and reference in historical representation* quando menciona a ingênua “concepção Magritte de história”. Ver ANKERSMIT, Frank. *Meaning, truth and reference in historical representation*, *op. cit.* Sobre a janela e a relação transparência e opacidade, ver ALLOA, Emmanuel (org.), *op. cit.* Sobre a janela na história das imagens e na história ocidental, ver BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.), *op. cit.*

⁸⁸ Ver MITCHELL, William John Thomas. *Iconology*, *op. cit.*

articular controles de imagens. O texto histórico como quadro foi um hiper-ícone pelo qual Ankersmit, realizou, a seu modo, uma tensa virada visual, afirmando os elementos pictóricos da historiografia. Pela primeira vez, na teoria da história narrativista, a historicidade como visualidade foi pautada, feito ainda raro entre teóricos da história.⁸⁹

A rigor, nosso texto reconstituiu em parte a saga teórica de Ankersmit, por meio dos atos icônicos em sua obra, em um pequeno capítulo de certo *páthos* em relação às imagens na produção da teoria da história *tout court*, ou seja, praticada por historiadores-teóricos que se dedicam ao exercício da reflexão sistemática produzindo discursos que reflitam sobre o que fazem historiadores quando fazem história. Pode-se, com isso, imaginar uma história da teoria da história – e uma história da historiografia, por que não? – como prática pela qual historiadores excluem, depuram, situam, posicionam ou cercam imagens justamente enquanto as produzem. Neste caso, os historiadores e filósofos frequentemente se cegaram, rasgaram seus olhos às imagens visuais, desconfiando das metáforas como ilusões, exageros ou ingenuidades de companheiros do passado e do presente.

Dito de outra maneira: este texto propõe uma problemática da teoria da história: a repressão das imagens como problema de pesquisa. O que não significa que esta seja a única trajetória possível da teoria da história. O caso de Ankersmit é um episódio na disciplina, que há tempos, ansiosamente, teme e abraça imagens. Hoje o abraço da comunidade historiadora é muito forte: na era do digital e dos algoritmos, em tempos (espera-se!) pós-pandemia, historiadores pesquisam em acervos intermediáticos, visuais e audiovisuais, bem como mergulham em *lives*, redes sociais e interações que integram múltiplas sensorialidades.

Ficamos devendo ao leitor como a virada visual de Ankersmit também foi/é marcada por uma relação tensa em sua fase fenomenológica. Ainda assim, o profissional vendado, que olhava como quem não via – e via! –, abriu os olhos e tornou o diálogo franco com as imagens parte de sua *performance* teórica: tornou-se, ao fim, um dos olhos vivos entre teóricos em cegueira, escrevendo como quem vê, e, não apenas, como quem lê o que se escreve...

Artigo recebido em 1 de setembro de 2023. Aprovado em 27 de dezembro de 2023.

⁸⁹ Não confundir visualidade como visibilidade; esta segunda é uma chave arqueológica à francesa. Talvez apenas a tópica de Paul Veyne e a arqueologia do olhar do historiador de François Hartog sejam exceções; bem como a espectrologia derridiana, desenvolvida por autores como Bernard Bevernage, Ethan Kleinberg ou Ewa Domanska, que devem à tradição narrativista, aponta em outra direção, em uma teoria da história com vocabulário visualizante. Cf. KLEINBERG, Ethan. *Historicidade espectral*. Vitória: Milfontes, 2019; HARTOG, François. *Evidências na História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011; NICOLAZZI, Fernando. *Um estilo de história – a viagem, a memória, o ensaio: sobre “Casa-grande e senzala” e a representação do passado*. São Paulo: Editora Unesp, 2015. Já a história das imagens e da cultura visual, há anos, pauta uma historicidade e historiografia como composta de visualidade, Cf. MENESES, Ulpiano. *Fontes visuais, cultura visual, história visual*, *op. cit.*; DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*; MAUAD, Ana Maria, *op. cit.*; GEIMER, Peter. *Photography as a “Space of experience”: on the retrospective legibility of historic photographs*. *Getty Research Journal*, n. 7, Chicago, jan. 2015; BREDEKAMP, Horst. *A neglected tradition? Art history as ‘Bildwissenschaft’*. *Critical Inquiry*, v. 29, Chicago, 2003; e MENDONÇA, Paulo Knauss. *Aproximações disciplinares: arte, história, imagem*. *Anos 90*, v. 15, n. 28, Porto Alegre, dez. 2008.

Minerva e a Virgem Maria:
a expulsão dos holandeses
na tela de Juan Bautista Maíno
e na cópia doada aos baianos



Reconquista da Bahia em 1625,
de Julio Barreira [copista], de
1949, óleo sobre tela,
fotografia (detalhe).

Nilson Magalhães Monteiro

Mestre em História pela University of Bristol/Inglaterra. Analis-
ta Legislativo do Memorial da Câmara Municipal de Salvador.
mm.nilson@gmail.com

Minerva e a Virgem Maria: a expulsão dos holandeses na tela de Juan Bautista Maíno e na cópia doada aos baianos

Minerva and Virgin Mary: the expulsion of the Dutch on Juan Bautista Maíno's canvas and on the copy donated to the Bahian people

Nilson Magalhães Monteiro

RESUMO

Este artigo propõe-se a estudar uma das cópias da tela seiscentista *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, explorando particularmente a cena da tapeçaria no conjunto de toda a pintura. Doada pela Espanha ao governo da Bahia em 1950, tal cópia representa a expulsão dos holandeses da capital baiana em 1625 e hoje se encontra no Memorial da Câmara Municipal de Salvador. Avaliam-se aqui os motivos que teriam motivado o frade dominicano Juan Bautista Maíno, autor da obra original, a escolher a deusa Minerva, e não a Virgem Maria, como representação da vitória luso-espanhola sobre os holandeses protestantes. Dada a forte carga religiosa da cena, a preferência pela divindade pagã pode parecer um contrassenso, especialmente quando levamos em conta que toda a cena pintada se destinava a celebrar a derrota da fé reformada frente à romana.

PALAVRAS-CHAVE: Juan Bautista Maíno; Bahia; holandeses.

ABSTRACT

*This article studies one particular copy of Juan Bautista Maíno's seventeenth-century painting *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, addressing especially the scene of the tapestry. Donated by Spain to the government of Bahia in the year 1950, the work depicts the expulsion of the Dutch from the city of Salvador in the year 1625 and is now kept in the museum of the said city's municipal council. The ultimate aim here is to reflect on the reasons why the Dominican friar, author of the original work, chose Minerva over the Virgin Mary as a representation of the Luso-Spanish victory against the Protestant Dutch in the Bahian capital. Maíno's preference for a heathen goddess might come across as an inconsistency, given the strong religious tone of the whole scene and the overall intent to extol the defeat of the Reformed faith to Roman orthodoxy.*

KEYWORDS: Juan Bautista Maíno; Bahia; Dutch.



Em meio às várias obras de arte do acervo da Câmara Municipal de Salvador, a *Reconquista da Bahia em 1625* (figura 1) desperta particular interesse pela procedência. Doada oficialmente no dia 13 de junho de 1950 pelo cônsul espanhol Garcia Tejedor ao então governador da Bahia Octávio Mangabeira, a obra é uma cópia da conhecida tela *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, produzida na Espanha em 1635 pelo frade dominicano Juan Bautista Maíno e hoje preservada no Museu do Prado, em Madrid. No seu conjunto, o painel retrata a vitória das forças militares conjugadas de Espanha e Portugal contra os invasores holandeses na capital baiana, no ano de 1625. O conflito resultara

na expulsão dos derrotados e também no triunfo simbólico da fé católica dos Habsburgos sobre os cristãos protestantes dos Países Baixos.

Figura 1. *Reconquista da Bahia em 1625*, de Julio Barreira (copista), 1949, óleo sobre tela.



Embora seja imensa a bibliografia referente a Maíno e à obra original, a mim parece curioso que nada se tenha dito a respeito da tensão que, observando a cópia presente no Paço Municipal de Salvador, pude notar entre (1) o uso que o pintor faz da deusa pagã Minerva como símbolo do triunfo militar espanhol sobre os holandeses e (2) a pretendida rendição da tropa protestante à ortodoxia católica. Em linhas gerais, a cena pode ser descrita em três partes. Na porção inferior esquerda, um homem ferido recebe cuidados médicos de uma mulher enquanto outras personagens lhe oferecem atenção e assistência. No canto direito, o general Dom Fadrique de Toledo Osório, chefe da armada luso-espanhola, aponta para uma imagem de tapeçaria na qual o rei Filipe IV de Espanha aparece cingido com um laurel por Minerva e pelo Conde-Duque de Olivares, ao mesmo tempo em que é reverenciado por um grupo de holandeses ajoelhados de frente para a tapeçaria em ato de submissão. É como que uma imagem dentro de outra imagem. Na porção superior esquerda, finalmente, delineando o cenário geral das batalhas, despontam a Baía de Todos os Santos e possivelmente a Ilha de Itaparica, como arrisca Alfonso de Ceballos.¹

¹ Ver RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso. La recuperación de Bahía de Todos los Santos. In: RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.). *Juan Bautista Maíno, 1581-1649*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, p. 186. E, antes de Ceballos, JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, p. 344.

O que causa particular desconcerto é que o autor da tela original não parece ter se sentido à vontade para fazer os holandeses se prostrarem diante de uma representação da Virgem Maria, por exemplo, como naturalmente se esperaria de uma cena claramente destinada a exaltar a vitória da religião católica sobre a protestante, preferindo, talvez, aludir à santa indiretamente através de Minerva, como se verá mais adiante. Que a cena, aliás, tem sentido tipicamente religioso dispensa maiores esclarecimentos, dada a imagem da Heresia, pisoteada pelo monarca, a morder uma cruz partida de madeira, além da citação de um versículo da Vulgata no topo direito da tela. Aqui já se pode, portanto, esboçar uma pergunta fundamental: até que ponto é possível dizer que a expulsão dos holandeses da Bahia, tal como pintada por Maíno, foi de fato uma vitória de tipo religiosa?

A proposta deste artigo é oferecer um estudo geral da réplica hoje preservada na pinacoteca do Paço, com ênfase particular no caso da imagem de tapeçaria. A investigação será conduzida em quatro etapas. Num primeiro momento, farei uma apresentação geral da peça, identificando o copista, as circunstâncias pertinentes à doação e também os restauros que se seguiram. A seguir, dado ser impossível interpretarmos a cópia sem alusão ao trabalho original, esboçarei um breve apanhado histórico da vida de Juan Bautista Maíno e da tela de 1635. Mais adiante, farei uma sintética incursão pela invasão holandesa de 1624-1625 e pelas motivações por detrás do conflito, de modo a facilitar a compreensão dos elementos religiosos retratados na pintura. A narrativa se assentará fundamentalmente em crônicas e outros relatos seiscentistas hoje disponíveis em língua portuguesa e em língua espanhola. Por último, percorrerei os comentários feitos sobre a cópia baiana, tratando então, logo em seguida, do caso de Minerva e de suas possíveis associações com a Virgem Maria.

Um presente do governo espanhol à Bahia

A cópia que hoje se encontra no Memorial da Câmara Municipal de Salvador foi feita por um Julio Barrera em 1949, data registrada na própria moldura da tela. Com 2 metros de altura e 2,53 de largura, o trabalho é um pouco menor que o original seiscentista, mas impressiona pelo grau de similaridade, apresentando somente algumas diferenças de nuance nos traços e nas formas, além de outras decorrentes de restaurações, como se verá adiante.

Infelizmente não dispomos de maiores informações sobre Julio Barrera além de sua assinatura registrada em um *Libro de copistas*.² Antigamente era comum que pintores aprendizes produzissem réplicas de grandes obras do passado como exercício de aprimoramento. Barrera provavelmente foi um desses estudantes. Ao todo constam 72 livros de copistas na biblioteca digital do Museu do Prado, o qual, desde quando abriu suas portas ao público em 1819, já oferecia livre acesso a pintores aprendizes, sob a condição de que as dimensões de seus quadros não coincidissem com as dos originais. Curiosamente, as medidas que o nosso copista deixou anotadas não somente diver-

² Ver *Libro de copistas*: 1949-1950. Sign. L19. Madrid, 1949, p. 23. Disponível em <<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/1949-1950-libro-de-copistas/f0eea195-2607-43d7-8996-bf2116c71d15?searchid=d89f984c-d619-b1fd-708e-85c785c46c34>>. Acesso em 5 nov. 2023, p. 23.

gem ligeiramente das dimensões reais da tela que produziu, mas também, assim como nos registros de outros copistas de Maíno, estão em formato retrato, em vez de paisagem.

O ato de doação, cortesia do governo espanhol por ocasião do quarto centenário da fundação de Salvador, foi celebrado às 18 horas do dia 13 de junho de 1950, conforme supramencionado, no Palácio da Aclamação, então sede do governo da Bahia, com a presença do prefeito da cidade, secretários de Estado e representações espanholas (figura 2). Na edição de 14 de junho de 1950, um artigo do jornal *A Tarde* assim descrevia a cerimônia:

No salão de recepção do Palacio da Aclamação, onde os presentes se reuniram o sr. Electo Tejedor passou às mãos do governador Octavio Mangabeira, que se encontrava ao lado de sua esposa d. Esther Mangabeira, copia da famosa tela de Mayo, pronunciando, nessa ocasião, ligeiras palavras em que ressaltou as boas relações entre o seu e o nosso país, expressando a sua emoção por ser esta a primeira vez que exerce o cargo diplomático fóra da Espanha.

Referiu-se à significação do quadro alegórico da libertação da cidade do Salvador do jugo holandês e traçou um esboço biográfico do pintor João Batista Mayo, discípulo de Greco e um dos mais eminentes artistas do seu tempo. Por fim, aproveitou o ensejo para agradecer as facilidades que o governo do Estado lhe tem proporcionado para o fiel desempenho de sua missão.

O sr. Octavio Mangabeira, em resposta, expressou a satisfação do governo, mais do que isso, da propria Bahia, em contar com mais uma grande obra de arte que viria enriquecer o seu patrimonio cultural. Exaltou, por sua vez, os sentimentos e boas relações que unem os dois povos, da Espanha e do Brasil, principalmente a simpatia que os espanhóis gozam na Bahia, onde a colonia desfruta de um conceito sobremodo honroso como fruto do seu trabalho e dedicação à nossa terra. Concluindo, solicitou ao consul Tejedor que transmitisse ao governo do seu país a gratidão do governo bahiano por aquela homenagem tão fidalga, bem a demonstrar o cavalheirismo espanhol.

Terminada a cerimonia, foi servida champagne aos presentes.³

Convém registrar que o parentesco de estilo entre Juan Bautista Mayno e El Greco, sublinhado pelo cônsul espanhol, não é consenso hoje entre os especialistas, tampouco se tem notícia de algum contato real entre os dois pintores.⁴ De todo modo, com relação especificamente à cópia doada, as notícias que se seguiram, seis meses depois, não foram das mais felizes. Uma correspondência assinada no Rio de Janeiro em 2 de fevereiro de 1951 pelo embaixador espanhol José Rojas y Moreno, e enviada ao ministério de assuntos exteriores em Madrid revela que a peça sofrera um grave dano:

³ Representa a expulsão dos holandeses: a entrega ao governo de uma cópia da tela de Mayo. *A Tarde*, Salvador, 14 jun. 1950, p. 2.

⁴ Cf. RUIZ GÓMEZ, Leticia. Juan Bautista Maíno en Pastrana: sobre los orígenes del pintor y sus primeros años de vida. In: RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.). *op. cit.*, p. 38.

Figura 2. Cerimônia de entrega de *Reconquista da Bahia em 1625*. *A Tarde*, Salvador, 14 jun. 1950.



Adjunto tengo la honra de elevar a manos de V.E. un recorte del periodico "O Globo" de esta capital, en el que da cuenta de los graves desperfectos ocasionados "por misterioso accidente" en la Camara Municipal de Bahia, en la copia del cuadro "Expulsión de los Holandeses de Bahia", del pintor español Julio Barrera, que fué donado el año pasado por el Gobierno español al Gobierno de Bahía.

La prensa de la ciudad de Bahia, pide se den toda clase de satisfacciones y explicaciones al Gobierno español.⁵

O "recorte del periodico" a que o embaixador se referia é um artigo do jornal carioca *O Globo*, datado de 26 de janeiro de 1951, segundo o qual a obra

sofreu sério e misterioso acidente na Câmara Municipal. A tela fora levada para lá a fim de figurar no salão de reuniões. Devido às suas dimensões e peso foi depositada em um cavalete próprio, atada com barbantes e encostada à parede entre as janelas, em caráter provisório, até que se escolhesse um local definitivo. Isto foi feito em meio da última reunião à vista de todos. Quando a sessão se encerrou os funcionários da Casa fecharam portas e janelas. Ouvia-se nesta ocasião um estranho barulho, verificando-se a seguir que a tela caíra do cavalete rompendo-se. A causa da queda, alegaram, fora um golpe de vento que arrebentara os barbantes. O rasgão na tela é de grande extensão, tornando-se difícil a recuperação, que só poderá ser feita por um hábil pintor. A imprensa daqui reclama um inquérito para apurar o grave acontecimento e dar uma satisfação ao país que a enviou à Baía.⁶

Em Salvador, o episódio havia sido noticiado com espanto, conforme se lê na edição de 25 de janeiro do jornal *A Tarde*:

⁵ ROJAS Y MORENO, José [2 de fevereiro de 1951]. Correspondência ao Excmo. Señor Ministro de Asuntos Exteriores. Archivo General de la Administración. Dirección General de Relaciones Culturales. Asunto: Cuadro recuperación Bahia; entrega gobierno español al de Bahía. Archivador: 19. Cajón: 1. Carpeta: 1/2 (Vários). Guía: 3º. Referência: Ba. Br. Ficheros: B. Artes. Madrid: 1950.

⁶ Danificada "A expulsão dos holandeses". *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1951, p. 3.

Quando encerravamos os trabalhos da edição de ontem, pouco depois de meio dia, um reporter-amador nos deu, pelo telefone 5000 a seguinte informação:

– Destruíram o quadro da expulsão dos holandeses!

Onde foi isso? – perguntamos.

E a resposta veio assim: – Na Camara de Vereadores. [...]

O vereador Arnaldo Silveira, que se encontrava próximo do repórter, disse que os danos causados à tela representavam um fato grave, destacando a falta de cuidado, para não se pensar em outra coisa, que fôra dispensado pela Casa ao quadro celebre.

– Não há explicação possível para essa destruição – sentenciou aquele vereador.

O sr. Isidoro Bispo dos Santos também falou à reportagem, concordando com as palavras do seu colega.

Coube ao sr. Tancredo Teixeira, diretor da secretaria da Camara, relatar a versão do fato nos seguintes termos: A tela foi trazida, na vespera, para figurar no salão de reuniões. Devido às dimensões da mesma e o seu peso, resolveram depositá-la em um cavalete próprio, atada de barbantes e encostada à parede, entre as janelas, em caráter provisório, até que se escolhesse local definitivo. Isso foi feito em meio à última reunião e à vista de todos.

Quando a sessão se encerrou – prossegue o diretor da secretaria da Camara Municipal – os funcionarios da Casa trataram de fechar as portas e janelas do recinto. Nessa ocasião, ouviu-se um barulho e, logo depois, verificou-se que a tela havia caído do cavalete, indo romper-se sobre os birros das cadeiras dos vereadores.

Como causa da queda, alegaram que fora um golpe de vento mais forte que havia sacodido a tela, arrebentado os ligamentos que a atavam ao cavalete e a arremessado sobre a ordem de cadeiras, provocando os danos.

Conforme verificamos, a tela foi rôta em grande extensão e a sua recuperação se torna difícil, carecendo de trabalho de artista hábil, pois terá que haver um remendo muito grande e, justamente, no trecho em que os traços são mais fortes.⁷

A reportagem conclui questionando a sinceridade dos testemunhos e exigindo maiores investigações:

A alegação encontrada para o acidente não parece plausível, não so porque a tela estava amarrada ao cavalete como porque à tarde, quando se deu o fato o vento sopra exatamente no lado oposto àquele em que se acha localizado o salão dos vereadores. De qualquer modo, porém, impõe-se a abertura de um inquerito rigoroso sobre o caso, para que fique este devidamente esclarecido. Além do mais, será isto uma satisfação ao país que nos presenteou a obra de arte e ao qual o acidente misterioso como foi, poderá parecer um gesto de descortezia, de que – protestamos de logo – os bahianos não são capazes.⁸

Infelizmente, não encontrei registros das decisões que foram tomadas para salvar a obra. Podemos, todavia, especular quem teria sido o “hábil pintor” designado para a tarefa. Dentre os profissionais de maior destaque na época, três merecem especial consideração: Pedro Ferreira, Presciliano Silva e João José Rescala.⁹ Outro restaurador de enorme prestígio naqueles anos era

⁷ Misterioso acidente com a tela da expulsão dos holandeses: era um presente do governo espanhol à Bahia. *A Tarde*, Salvador, 25 jan. 1951, p. 2.

⁸ *Idem*.

⁹ Para um estudo a respeito de João José Rescala e da história do restauro na Bahia, ver BALTIERI, Rosana. *João José Rescala: teoria, conservação e restauração da pintura em Salvador (1952-1980)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UFBA, Salvador, 2012, e ARGOLO, José Dirson. *Análise da restauração de pinturas artísticas referenciada na intervenção em painéis de José Joaquim da Rocha, pertencentes ao acervo da Santa*

Robespierre de Farias, mas como ele costumava assinar e datar suas intervenções na própria peça restaurada e nada dessa natureza, porém, tenha sido encontrado na tela de Julio Barrera, é pouco plausível que a Câmara tenha contratado seus serviços. Pedro Ferreira, por outro lado, chegou a restaurar um retrato pintado pertencente ao acervo da Câmara no mesmo ano de 1951.¹⁰ O fato, contudo, de sua especialidade ser primariamente a escultura pode tê-lo tornado uma escolha menos atrativa num episódio que chegou a ter repercussão nacional. Presciliano Silva, em contrapartida, não somente era um pintor celebrado em todo o país, mas também já havia restaurado outras telas do Paço em ocasiões pregressas. É muito provável, portanto, que tenha ele assumido o desafio. Quanto a João José Rescala, se a sua vinda para Salvador em maio de 1952, isto é, mais de um ano depois do acidente, pode torná-lo uma alternativa menos razoável em comparação com outros nomes da época, também não se deve esquecer que foi ele quem disseminou na Bahia a moderna técnica do restauro científico. Aluno de Edson Motta, chamado “pai da restauração brasileira”, Rescala despontava como figura de enorme relevo no setor das artes plásticas, não sendo inverossímil, portanto, que tenha trabalhado na recuperação da tela.

De qualquer maneira, embora não saibamos quem foi o autor do restauro, podemos saber o que de fato foi feito para recuperar o quadro de Julio Barrera. Em um dossiê referente aos trabalhos de restauração do acervo da Câmara Municipal de Salvador realizados em 1996-1997, a equipe de José Dirson Argolo oferece um laudo rico em informações:

Não foram encontradas no arquivo da Câmara Municipal dados sobre intervenções sofridas pela obra. Examinando-a, detectou-se pelo menos uma intervenção: a pintura sofreu reentelagem dos suportes, feita com tecido de linho pelo processo de cera-resina. Nas áreas com perdas materiais havia enxertos de tecido linho grosso, superpondo nas bordas, deixando marcada a camada pictórica. Nessas áreas e em outros onde havia lacunas de policromia, houve reintegração à base de tinta a óleo. Exclusivamente nessas partes houve aplicação de verniz à base de resina vegetal.¹¹

De fato, quando se comparam as fotos tiradas pela equipe de José Dirson após a remoção do verniz com a que havia sido publicada 45 anos antes pelo jornal *A Tarde*, é possível notar que as áreas de dano coincidem (figura 3). Observa-se também, nessas mesmas áreas, que a pintura de hoje difere significativamente da original espanhola. Em sua relação no dossiê, José Dirson declara ter inicialmente acreditado que a peça dispensaria ações mais profundas de reparo, mas, “quando começamos a intervir, apercebemos que o quadro

Casa da Misericórdia, Salvador, Bahia. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – UFBA, Salvador, 2014, p. 91-173. Para um estudo sobre Presciliano Silva, ver VALLADARES, Clarival do Prado. *Presciliano Silva: um estudo biográfico e crítico.* Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1973, e SOUZA, Carlos Augusto de e MACHADO, Luis Germano. *Presciliano Silva.* Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1984. Sobre Pedro Ferreira, ver PINHO, Maria Lucila Ferreira de. *Pedro Ferreira: escultor baiano.* Feira de Santana: [s.e.] 2016, e FLEXOR, Maria Helena. Pedro Ferreira, um escultor baiano desconhecido. *Varia História*, v. 24, n. 40, Belo Horizonte, jul.-dez. 2008.

¹⁰ Cf. ARGOLO, José Dirson. Pedro Ferreira: escultor, policromador e restaurador. *Abracor Boletim*, v. 4, n. 2, Rio de Janeiro, jun.-ago. 1977, p. 5.

¹¹ *Idem*, *Dossiês da restauração: Pinacoteca da Câmara Municipal de Salvador.* Salvador: Studio Argôlo Antiguidades e Restaurações, v. 1, 1997.

apresentava problemas bem mais complexos, principalmente na parte mediana superior, cujo emassamento e retoques apresentavam-se desnivelados e alterados”.¹²

Figura 3. Foto extraída de *A Tarde* (Salvador, 25 jan. 1951) superposta à foto registrada no dossiê de José Dirson Argolo.



A equipe, então, entre outros procedimentos, fez novos enxertos no tecido da tela, substituiu com madeira de lei imunizada as regiões do chassi onde havia galerias de cupim e fez uma reintegração da policromia com tinta óleo diluída em toluol. A reentelagem anterior, por outro lado, apresentava boa aderência e foi mantida.

A mencionada restauração da pinacoteca da Câmara Municipal fora encomendada pelo então presidente da casa João Carlos Bacelar. Em 2001, num prédio contíguo à rua do Tira Chapéu, a presidência inaugurou um memorial, o qual, em conjunto com toda a Câmara Municipal, é hoje responsável pela preservação do quadro de Julio Barrera.

Maíno e a obra original

Admite-se normalmente que Juan Bautista Maíno nasceu no município espanhol de Pastrana, em 1581.¹³ Filho de um mercador italiano numa cidade

¹² *Idem.*

de mercadores, o talento artístico do jovem parecia inusitado e “devió de ser por curiosidad y inclinación”, como consta em um testemunho datado de 1613.¹⁴ Sua mãe, por outro lado, era lisboeta, provavelmente aia da princesa de Éboli. Quanto à sua formação artística, o estilo de Maíno era próximo ao barroco de Caravaggio e deveu fundamentalmente aos quase dez anos em que viveu na Itália, onde teria conhecido, entre outros pintores, Annibale Carracci, de quem provavelmente assimilou a técnica do *quadro riportato*, que consiste em pintar telas emolduradas fictícias dentro da imagem principal, e Guido Reni, cuja influência se nota sobretudo em imagens de pequenas dimensões.¹⁵ Em 1613, já de volta à Espanha, Maíno entrou para a ordem dominicana e estabeleceu residência no Convento de São Pedro Mártir, em Toledo. Anos depois, foi nomeado professor de desenho do futuro Rei Planeta – ou Filipe IV – e, em fins de 1619, já morava definitivamente em Madrid, no extinto Convento de São Tomás. Daí em diante, sua produção artística diminuiu muito, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1630, quase não havendo notícias do pintor nos anos que se seguiram, exceto pelos registros de sua morte, em 31 de março de 1649.¹⁶

A tela de Maíno, junto com outras onze grandes pinturas elaboradas por autores diversos, inclusive *La rendición de Breda* de Diego Velázquez, foi parte de um plano provavelmente concebido pelo Conde-Duque de Olivares, ministro de Filipe IV, como instrumento de exaltação das glórias militares do império espanhol. Devia então adornar o Salão dos Reinos, localizado no Palácio do Bom Retiro, em Madrid.¹⁷ Frise-se que *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* era admirada na época como a mais importante dentre todas as doze obras em exposição. No livrinho de poemas recolhidos por Dom Diego de Covarrubias i Leyva e publicado em 1635 pela imprensa real, a tela do frade dominicano é honrada com quatro sonetos, enquanto Diego Velázquez, tão celebrado em nossos dias, em parte alguma é sequer citado.

O Palácio do Bom Retiro, construído ao longo da década de 1630 para servir de espaço recreativo – como, aliás, o próprio nome já sugere –, desfez-se quase inteiramente no início do século XIX em meio às guerras napoleônicas. O Salão dos Reinos, todavia, permaneceu de pé e, em 2015, foi formalmente integrado ao Museu do Prado, em cujo acervo a tela original, com 3,09 metros de altura e 3,81 de largura, encontra-se desde 1829 preservada.

¹³ Para um estudo recente das origens de Juan Bautista Maíno, ver RUIZ GÓMEZ, Leticia. Juan Bautista Maíno en Pastrana, *op. cit.*

¹⁴ FALCONI, Francisco [10 de abril de 1613]. Información de testigos para la averiguación de limpieza de sangre de Juan Bautista Maíno, pintor y novicio en el convento de San Pedro Mártir de Toledo. In: RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.), *op. cit.*, p. 228.

¹⁵ Sobre a permanência de Juan Bautista Maíno na Itália, ver FINALDI, Gabriele. Sobre Maíno e Italia. In: RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.), *op. cit.*

¹⁶ Cf. MARÍAS, Fernando e CRUZ VARONA, María. El arte de las “acciones que las figuras mueven”: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid. In: RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.), *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ Sobre o Palácio do Bom Retiro e o Salão dos Reinos, ver BROWN, Jonathan e ELLIOTT, John H. *A palace for a king: the Buen Retiro and the court of Philip IV*. New Haven: Yale University Press, 1986, e LÓPEZ-REY, José. *Velázquez: painter of painters*. Colônia: Taschen, v. 1, 1996, p. 91-99.

Breve exposição da invasão holandesa de 1624-1625 e de suas motivações

Quando se tenta narrar o episódio da invasão e expulsão dos holandeses, as principais fontes consultadas são as crônicas e os relatos produzidos na época por aqueles que de alguma forma testemunharam ou participaram das disputas. Embora conflitantes em vários aspectos, não é impossível distinguir as coincidências que aparecem aqui e ali nos depoimentos e que nos permitem compor a linha mestra dos episódios fundamentais.¹⁸ Por outro lado, desde o tempo de Adolfo de Varnhagen e George Edmundson até os dias atuais, já se tem acumulado uma produção crítica considerável, capaz não só de facilitar a investigação daqueles acontecimentos mais abstrusos, como de nos oferecer material para explorarmos ainda novas perspectivas. A notícia que se segue contará com a assistência dessa crítica.

A tomada de Salvador pelos holandeses em 1624 foi parte de um longo conflito entre a casa real espanhola de Habsburgo e as Províncias Unidas, as quais, embora muitas vezes referidas simplesmente como “Holanda”, compunham na verdade uma confederação de Estados mais ou menos independentes cujo centro administrativo recaía sobre a província de Holanda. O conflito, chamado por alguns estudiosos de Guerra dos Oitenta Anos, tem origem na Reforma Protestante, na repressão promovida pela Inquisição e no vasto crescimento do império espanhol, de cujo peso os holandeses tentaram se livrar no ano de 1579, quando as províncias do norte se uniram formalmente para se defender. A independência, em termos práticos, foi conquistada na trégua de 1609-1621.¹⁹

A disputa, portanto, que começou encarniçada em 1566, no continente europeu, com o fenômeno do *beeldenstorm* ou Fúria Iconoclasta, em que turbas de protestantes invadiam igrejas para destruir imagens religiosas, atravessou o Atlântico e veio parar na Bahia, com a vinda de uma frota de 26 embarcações chefiada pelo experiente almirante holandês Jacob Willekens.²⁰

A decisão de invadir Salvador foi, em última análise, um ato de rebelião contra (1) a bula papal *Romanus Pontifex* de 1455, que concedera a Portugal jurisdição sobre todos os territórios descobertos no além-mar, e (2) as bulas *Aeterni Regis* de 1481 e *Inter Caetera* de 1493, que forçavam Portugal a dividir o privilégio com a Espanha. Desde a crise sucessória de 1580, contudo, pela qual a Espanha absorveu Portugal ao seu império numa “União Ibérica”, todos os

¹⁸ Sobre a diferença de nuance entre alguns dos principais relatos hoje conhecidos, ver CRISTÓVÃO, Fernando. A luta de libertação da Bahia em 1625 e a batalha dos seus textos narrativos e épicos. In: *O romance político brasileiro contemporâneo e outros ensaios*. Coimbra: Almedina, 2003, e CAMENIETZKI, Carlos e PASTORE, Gianriccardo. 1625, o fogo e a tinta: a batalha de Salvador nos relatos de guerra. *Topoi*, v. 6, n. 11, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2005. Para uma erudita, embora incompleta, lista comentada das principais fontes para a invasão e expulsão dos holandeses de Salvador, ver RODRIGUES, José Honório. *Historiografia e bibliografia do domínio holandês no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949, p. 190-209.

¹⁹ Para um estudo introdutório à Guerra dos Oitenta Anos e à bibliografia referente ao tema, ver CRUZ, Laura. The 80 years' question: the Dutch revolt in historical perspective. *History Compass*, v. 5, n. 3, Toronto, mai. 2007. Sobre a Reforma Protestante no contexto da revolta holandesa contra o império espanhol, ver NOORLANDER, D. L. *Heaven's wrath: the Protestant Reformation and the Dutch West India Company in the Atlantic world*. Ithaca: Cornell University Press, 2019, p. 11-35.

²⁰ A cifra de 26 embarcações foi aqui extraída de LAET, Joannes de [1644]. *Historia ou annaes dos feitos da Companhia Privilegiada das Indias Occidentaes desde o seu começo até ao fim do anno de 1636*. Rio de Janeiro: Officinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, v. 1, 1916, p. 42.

direitos de conquista do além-mar, seja no Levante ou no Poente, passaram ao domínio exclusivo da casa espanhola de Habsburgo. A situação foi eloquentemente articulada por Thomas Tamaio de Vargas, cronista do rei espanhol Filipe IV, em um trabalho publicado no ano de 1628: “al Catholico Rei de las Españas solamente compete el derecho de la navegacion, i commercio de todas las Indias; i con esta generalidad verdadera se prueba, que para uno, i para otro està excluido por razón i justicia, no solo el Holandès rebelde, sino los demas estraños a sus Coronas”.²¹ Algumas páginas adiante, ainda se referindo aos holandeses, Thomas expõe o seu caso em termos mais translúcidos: “I que maravilla, si mas como piratas que mercaderes estan de derecho privados de la confiança, como perturbadores de los commercios publicos, ladrones, excomulgados, enemigos communes”.²²

De sua parte, os holandeses haviam criado em 1621 uma organização militar de exploração e comércio chamada Companhia das Índias Ocidentais, cujo documento de fundação dizia abertamente que

*nenhum habitante dos Paizes Baixos Unidos ou do estrangeiro poderá, a não ser em nome desta Companhia Unida, negociar ou navegar nas costas e paizes da Africa, desde o Tropico de Cancer até ao Cabo de Bôa Esperança, nem nos paizes da America ou Indias Occidentaes, a começar da extremidade Sul da Terra Nova, pelos estreitos de Magalhães, le Maire ou outras passagens e estreitos proximos até ao Estreito de Anjan, tanto no mar do Norte como no mar do Sul, nem em algumas ilhas situadas de um e d'outro lado e entre ambos, e juntamente nas terras Austraes ou do Sul, que se estendem entre ambos os meridianos e attingem a Leste o Cabo da Bôa Esperança e a Oeste a extremidade oriental da Nova Guiné, inclusive.*²³

A julgar pela riqueza de detalhes dessas proibições e também pela existência simultânea de uma Companhia das Índias Orientais, criada pelos holandeses em 1602 para dirigir os negócios do outro lado da Terra, pode-se concluir que as Províncias Unidas não estavam particularmente dispostas a dividir o mundo com os espanhóis. Eis o cenário geral em que se deu a invasão de 1624.

Aqui vale a pena abrir um parêntese e compartilhar o caso curioso do autoproclamado profeta rosacruciano Philip Ziegler, o qual de alguma maneira ficara sabendo que o primeiro alvo da Companhia era a cidade de Salvador. A história é contada pelo historiador americano Danny Noorlander a partir dos escritos do médico holandês Nicolaes van Wassenaer, contemporâneo da invasão. Num tempo em que jornais e periódicos em geral ainda eram raros, embora panfletos de notícias fossem mais frequentes, as crônicas semestrais de Wassenaer ganham significativo valor histórico. A obra, intitulada *Historisch Verhael alder ghedenck-weerdichste Geschiedenissen die hier en daer in Europa* (“Relato histórico dos mais notáveis eventos que têm acontecido na Europa”), é um compilado de 21 volumes e cobre os anos de 1621 a 1631. Nela, o autor

²¹ VARGAS, Thomas Tamaio de. *Restauracion de la ciudad del Salvador, i baia de Todos-Sanctos, en la provincia del Brasil por las armas de Don Philippe IV el Grande, rei catholico de las Españas i Indias*. Madrid: Alonso Martin, 1628, p. 8.

²² *Idem, ibidem*, p. 13 e 14. Para um estudo geral da União Ibérica e um balanço dos mais recentes estudos, ver CARDIM, Pedro, COSTA, Leonor Freire e CUNHA, Mafalda (orgs.). *Portugal na monarquia hispânica: dinâmicas de integração e de conflito*. Lisboa: Centro de História de Além-Mar, 2013.

²³ LAET, Joannes de, *op. cit.*, p. 8.

expressa sua crença no valor das profecias e relata ter recebido a visita de Ziegler em sua casa, na cidade de Amsterdã.

Em meio à conversa, o profeta apresentou ao escritor um desenho, provavelmente de sua autoria, em que a Bahia era arrasada por um raio de fogo assinalado com as palavras do livro de Daniel 5:25 e por animais vários em mar revolto. “Esta será a primeira queda do império espanhol”, vaticinou, “este será o início da destruição da Espanha.” Em seguida, profetizou a independência das Províncias Unidas e o prestígio mundial da Companhia das Índias Ocidentais. Embora Ziegler nunca tenha tido grande impacto nos Países Baixos, a atenção que recebeu de Wassenaer ilustra muito bem o entusiasmo que motivou toda a campanha ultramarina.²⁴

De modo geral, Salvador se apresentava como alvo relativamente fácil. Capital da principal colônia portuguesa e parte integrante do império espanhol, tinha, com efeito, precária defesa.²⁵ Ricardo Behrens chega a questionar o epíteto historicamente consagrado de Salvador como “cidade fortaleza” e conclui que ela mais parecia uma “aldeia aberta”, tamanho era o despreparo dos colonos para se defenderem de eventuais ataques estrangeiros.²⁶ Tendo chegado no dia 9 de maio, os holandeses já haviam ocupado a cidade na manhã seguinte, e o governador Diogo de Mendonça Furtado, abandonado por sua milícia e pelos moradores em desespero, foi preso junto com seu filho e outros três ou quatro homens em sua casa, hoje o Palácio Rio Branco. Uma inscrição gravada em 1938 na entrada do prédio lembra a bravura com que até o fim resistiu à tentação da fuga (figura 4).

Dado que o governador fora levado para a Europa em cativo²⁷, os moradores organizaram uma resistência armada sob a liderança do bispo Dom Marcos Teixeira, o qual, embora não fosse livre de graves defeitos de personalidade²⁸, obteve importantes vitórias contra o inimigo holandês. Em junho, por exemplo, o general Johan van Dorth, foi morto numa emboscada, e essa perda teve efeito decisivo no vigor das tropas invasoras, que daí em diante caíram na indisciplina até a derrocada final no ano seguinte. O bispo faleceu no dia 8 de outubro, não sem antes, no mês de setembro, passar o comando da guerrilha para Francisco Nunes Marinho, recém-chegado de Pernambuco.

²⁴ Os escritos de Nicolaes van Wassenaer permanecem à espera de uma tradução para o português. A versão que eu consultei, praticamente a única em língua inglesa, pertence a uma edição de JAMESON, J. Franklin. *Original narratives of early American history: narratives of New Netherland, 1609-1664*. New York: Charles Scribner's Sons, 1909, e infelizmente se limita aos capítulos referentes a New Netherland, na costa leste da América do Norte. Sobre a Bahia, podemos vislumbrar algo dos registros de Wassenaer através das citações indiretas que o conhecido historiador britânico Charles Boxer faz aqui e ali nas duas obras em que tratou dos holandeses no Brasil, ambas disponíveis em língua portuguesa. As informações aqui relatadas sobre a profecia de Philip Ziegler, portanto, foram extraídas inteiramente de NOORLANDER, D. L. *op. cit.*, p. 23 e 24.

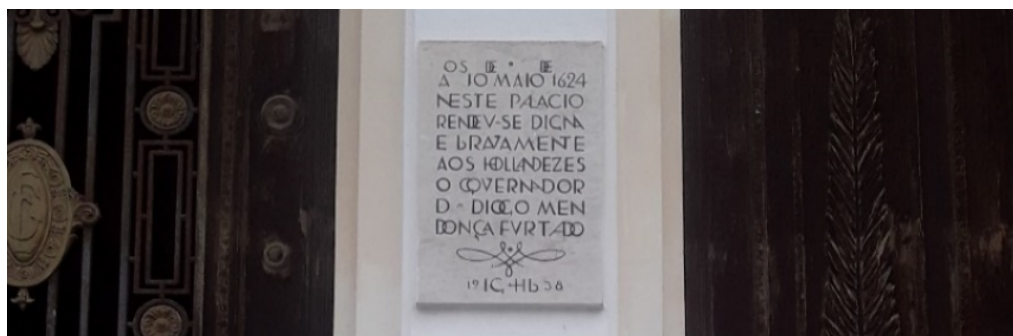
²⁵ É o que dizia, por exemplo, Jan Andries Moerbeek em discurso ao príncipe de Orange em abril de 1623, ver MOERBEECK, Jan Andries. [1624]. Motivos porque a Companhia das Índias Ocidentais deve tentar tirar ao rei da Espanha a terra do Brasil, e isto quanto antes. In: *Documentos históricos: os holandeses no Brasil*. Rio de Janeiro: Grafica Rio-Arte, v. 1, 1942, p. 29-31.

²⁶ Ver BEHRENS, Ricardo. *Salvador e a invasão holandesa de 1624-1625*. Salvador: Editora Pontocom, 2013, p. 23-78. A pesquisa de Ricardo Behrens é a mais abrangente já produzida em língua portuguesa sobre a invasão holandesa na Bahia.

²⁷ Cf. ALDENBURGK, Johann Gregor. [1627]. Relação da conquista e perda da cidade do Salvador pelos holandeses em 1624-1625. In: *Brasiliensia Documenta*. São Paulo: Revista dos Tribunais, v. 1, 1961, p. 77.

²⁸ Como explica VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História das lutas com os holandeses no Brasil desde 1624 a 1654*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1874, p. 17 e p. 24-26.

Figura 4. Na inscrição, lê-se: “Aos 10 de maio de 1624 neste palacio rendeu-se digna e bravamente aos holandeses o governador D. Diogo Mendonça Furtado”.



Em 29 de março de 1625, chegou à baía de Todos os Santos, afinal, a armada luso-espanhola, composta por 52 navios e encabeçada pelo general Dom Fadrique de Toledo Osório. Era “la mas lucida gente de España, y la flor de la militia della”²⁹, especialmente no caso de Portugal, embora em sua maioria fossem caçulas e fidalgos menores os combatentes que vieram, como esclarece Stuart Schwartz.³⁰

A chamada jornada dos vassalos, cujo propósito era recuperar a cidade de Salvador ao domínio espanhol, durou um mês, e no dia 28 de abril os holandeses finalmente se renderam. A julgar pelos relatos dos cronistas, poderíamos concluir que esse resultado se deveu inteiramente ao desregramento moral dos invasores.³¹ Ricardo Behrens, todavia, é mais contido e observa que, para além da mera indisciplina militar, a causa fundamental da ruína dos holandeses foi o desmembramento de sua esquadra nos primeiros meses da ocupação, decisão que prejudicou ainda mais a já frágil defesa da cidade. Oito navios haviam retornado para a Holanda com o butim de guerra, e outros quatro foram depois enviados a Angola para capturar o mercado africano de escravos.³² Quando se diz, portanto, que os invasores poderiam ter vencido caso houvessem segurado a campanha até a chegada da frota de socorro na quarta semana de maio de 1625³³, normalmente se negligencia esse detalhe importante do desmembramento prévio das forças de defesa.

²⁹ VALENCIA Y GUZMAN, Juan de. [1625]. *Compendio historial de la jornada del Brasil*. Recife: Pool, 1984, p. 213. A cifra de 52 navios também foi extraída da crônica de VALENCIA Y GUZMAN, *idem, ibidem*, p. 165.

³⁰ Ver SCHWARTZ, Stuart. The voyage of the vassals: royal power, noble obligations, and merchant capital before the Portuguese restoration of independence, 1624-1640. *The American Historical Review*, v. 96, n. 3, Oxford, jun. 1991, p. 743.

³¹ Cf., por exemplo, BARLÉU, Gaspar. [1647]. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau etc., ora governador de Wesel, tenente-general de cavalaria das Províncias-Unidas sob o príncipe de Orange*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940, p. 16. Na comédia do espanhol Juan Antonio Correa, escrita por volta do mesmo período, a situação é contada através de uma cena engraçadíssima em que um general e um capitão da tropa invasora disputam uma mulher portuguesa. Ver CORREA, Juan Antonio. La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos. In: LISBOA, J. Carlos. *Uma peça desconhecida sobre os holandeses na Bahia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 86-90.

³² Ver BEHRENS, Ricardo, *op. cit.*, p. 101 e 102.

³³ Como sugerem, por exemplo, SILVA, Alberto Alves da. *Holandeses na Bahia: 1624-1625* (Ao comemorar-se o tri-centenario de sua expulsão, 1625, 1925). Bahia: A Nova Graphica, 1925, p. 39, e EDMUNDSON, George. The Dutch power in Brazil (1624-1654): part I – the struggle for Bahia (1624-1627). *The English Historical Review*, v. 11, n. 42, Oxford, abr. 1896, p. 251.

As negociações de paz se estenderam por dois dias, com reuniões e troca de missivas, pelas quais os holandeses pediram, entre outras coisas, um espaço de três semanas para irem embora. Dom Fadrique, porém, reforçou a sua posição de vantagem e os aconselhou a não insistirem com maiores exigências, ou “volveremos a las armas destroçando los rehenes”.³⁴ No fim das contas, contudo, embora determinando a retirada imediata dos holandeses, o general espanhol deu mostras de grande generosidade, permitindo aos inimigos que levassem mantimentos para três meses e meio, embarcações e armas, além de lhes ter fornecido instrumentos náuticos para navegação e restituído os prisioneiros. Esse ato de clemência não me parece um fenômeno isolado. No dia 5 de junho do mesmo ano, na Europa, o general Ambrogio Spinola, após garantir importante vitória para a Espanha contra os holandeses na cidade de Breda, foi igualmente benévolo e permitiu que os inimigos saíssem da cidade com suas armas e livres de quaisquer abusos por parte das tropas vencedoras.³⁵

A frota holandesa de socorro, atrasada em vários meses devido a tempestades e mau vento, chegou finalmente à Bahia no dia 26 de maio, mas não ousou fazer grandes ataques, nem tampouco Dom Fadrique a perseguiu. Em inícios de agosto, o general espanhol partiu de Salvador com sua armada de volta à Europa, deixando mil soldados portugueses para a defesa da cidade. O retorno, contudo, não foi extraordinariamente favorável. Os espanhóis perderam um galeão e uma chalupa³⁶, e os portugueses tiveram quase que a frota inteira sacrificada em confronto com navios holandeses ou com o mau tempo, aportando em Lisboa somente a capitânea do general Manuel de Menezes, no dia 14 de outubro.³⁷

Interpretando a cena pintada

Embora tenha originalmente se destinado a exaltar uma importante vitória militar da administração do Rei Planeta e de seu ministro Gaspar de Guzmán, também conhecido como Conde-Duque de Olivares, a cena pintada por Maíno – e depois reproduzida por Barrera – prioriza o tema da clemência e da misericórdia, e não o das façanhas de guerra. É o que se nota já no primeiro plano com a imagem do homem ferido a receber os cuidados médicos de uma mulher vestida com véu branco. O homem ferido seria um combatente espanhol, possivelmente Diego de Guzmán ou Diego Ramirez, os quais, na comédia de Lope de Vega publicada em 1625, são baleados durante os comba-

³⁴ MENEZES, Manuel de. Recuperação da cidade do Salvador. In: VARNHAGEN, Francisco Adolpho de (ed.). *Revista Trimensal do Instituto Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil*, v. 22, Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de J. M. N. Garcia, 1859, p. 577.

³⁵ Sobre a fama de Ambrogio Spinola como um cavalheiro generoso, ver GROOF, Bart De. A noble courtier and a gentleman warrior: some aspects of the creation of the Spinola image. In: FENOULHET, Jane e GILBERT, Lesley. *Narratives of low countries history and culture: reframing the past*. London: UCL Press, 2016, p. 26-34. O episódio da vitória espanhola em Breda é tema da mencionada tela de Diego Velázquez, *A rendição de Breda* ou *As lanças*.

³⁶ Cf. VALENCIA Y GUZMAN, *op. cit.*, p. 417.

³⁷ Cf. SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil (1500-1627)*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2014, p. 449-451.

tes, o primeiro, na coxa direita e o segundo, no peito.³⁸ A mulher de véu branco e o rapaz que segura o corpo do homem ferido, assim como os demais indivíduos à esquerda, seriam todos portugueses, representando então o ideal de união de armas do Conde-Duque de Olivares, o qual pretendia conjugar todas as nações integrantes do império espanhol, Portugal inclusive, numa só força militar.³⁹ A mulher acompanhada de três crianças parece simbolizar a Caridade⁴⁰, e a senhorita, portando roupas nos braços, estaria realizando uma das sete obras de misericórdia: vestir os desnudos.⁴¹ Jonathan Brown e John Elliott observam ainda que, no conjunto, a cena relembra as consagradas representações de Santa Irene cuidando das feridas de São Sebastião.⁴²

Tradicionalmente se admite que o painel original seiscentista foi inspirado na comédia de Lope de Vega, *El Brasil restituído*, como já visto, e, de fato, a disposição das personagens lembra um palco de teatro com seus bastidores, o que complica ainda mais a já difícil identificação do lugar retratado. Luisa Alcalá, comentando a natureza simbólica da obra, chega a sinalizar que, com a exceção de dois ameríndios ao fundo, há muito pouco de Brasil na cena.⁴³ Nos catálogos mais antigos do Museu do Prado, aliás, nenhuma menção é feita a Salvador, e a tela de Maíno aparece frequentemente sob o título *Alegoría: sometimiento y pacificación de los Estados de Flándes*⁴⁴, como se a imagem reproduzisse alguma insurreição ocorrida em solo europeu. Não é senão a partir da edição de 1913, publicada em francês, que o nome “Bahia” desponta nos textos.⁴⁵

Há, entretanto, quem destoe um pouco das interpretações usuais. Fernando Marías e María Cruz Varona, por exemplo, propõem que a tela foi, na verdade, inspirada na citada *Restauracion de la Ciudad del Salvador*, de Thomas Tamaio de Vargas, cronista do Rei Planeta e amigo pessoal do pintor dominicano.⁴⁶ Uma das razões para essa interpretação é o trecho em que Vargas situa Salvador “en una eminencia de mas de quarēnta braças de alto, adonde se sube por caminos estrechos”.⁴⁷ O desnível topográfico seria uma referência ao que os soteropolitanos hoje chamam “cidade alta” e “cidade baixa”. Alfonso de Ceballos também consegue vislumbrar na tela alguns dos traços caracterís-

³⁸ Ver VEGA, Lope de. *El Brasil restituído*. In: PELAYO, Marcelino (ed.). *Obras de Lope de Vega: crônicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*. Madrid: Atlas, v. 28, 1970, p. 282 e 283. Essa é a interpretação encontrada em alguns estudos modernos, como, por exemplo, em BROWN, Jonathan e ELLIOTT, John H, *op. cit.*, p. 187 e 188, e RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, *op. cit.*, p. 187-189. Fernando Marías e María Cruz Varona, por outro lado, preferem que o homem ferido seja um combatente holandês. Ver MARÍAS, Fernando e CRUZ VARONA, María, *op. cit.*, p. 68. Em todo caso, o que não se pode negar é que a cena seja um louvor à misericórdia.

³⁹ O tema da união de armas pode ser encontrado tanto no quadro de Juan Bautista Maíno como na peça de Lope de Vega, conforme destaca SHANNON, Robert M. *Visions of the new world in the drama of Lope de Vega*. New York: Peter Lang, 1989, p. 174.

⁴⁰ Cf. LOPEZ-REY, José. *Velazquez: the artist as a maker*. Lausanne: Bibliothèque des Arts, 1979, p. 60 e 61. Alfonso Rodríguez de Ceballos atribui essa interpretação a Julián Gállego, mas eu não pude consultar a obra. Ver RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, *op. cit.*, p. 187.

⁴¹ Cf. BROWN, Jonathan e ELLIOTT, John H. *op. cit.*, p. 188.

⁴² Ver *idem*.

⁴³ Ver ALCALÁ, Luisa. “A call to action”: visual persuasion in a Spanish American painting. *The Art Bulletin*, v. 94, n. 4, New York, dez. 2012, p. 610.

⁴⁴ Por exemplo, em MADRAZO, Don Pedro de. *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de Rivadeneyra, 1872, p. 441.

⁴⁵ *Idem*. *Catalogue des tableaux du Musée du Prado*. Madrid: Imprimerie de J. Lacoste, 1913, p. 180.

⁴⁶ Ver MARÍAS, Fernando e CRUZ VARONA, María, *op. cit.*, p. 67 e 68.

⁴⁷ VARGAS, Thomas Tamaio de, *op. cit.*, p. 102.

ticos da capital baiana e sugere que as elevações do primeiro plano seriam as colinas de Brotas.⁴⁸

Mas não é sem grande dificuldade que conseguimos negar a influência de Lope de Vega, especialmente quando deitamos os olhos em Dom Fadrique de Toledo Osório, na porção direita, a apontar com o dedo o retrato de Filipe IV, e nos holandeses ajoelhados de frente em sinal de reverência. A cena, com efeito, apresenta forte semelhança com o texto do comediógrafo. Segue o trecho em que Dom Fadrique concede o perdão real aos invasores depois de confabular com o retrato do monarca:

(Descúbrese el retrato de S. M. Felipe IV, que Dios guarde, amén)

Magno Felipe, esta gente

pide perdón di sus yerros;

¿quiere Vuestra Majestad

que esta vez los perdonemos?

Parece que dijo sí.

(Cíerrese)

Pues el perdón les concedo [...].⁴⁹

Quanto às figuras retratadas no artigo de tapeçaria, admite-se que Maíno as fez a partir sobretudo da *Iconologia* de Cesare Ripa, a qual se destinava a orientar a criação de símbolos para trabalhos artísticos. Cumpre registrar, ademais, que a influência desfrutada pela *Iconologia* na Europa foi imensa, recebendo várias edições desde 1593, ano de sua primeira publicação, até a segunda metade do século XVIII.

A imagem diante da qual os holandeses dobram os joelhos, como já vimos, apresenta o Rei Planeta cingido na cabeça com uma coroa de louros por Minerva e pelo Conde-Duque de Olivares. No canto inferior direito, caída no chão a segurar um ramo seco de oliveira e uma adaga, identificamos a Fraude, que Cesare Ripa descreve como uma mulher de duas faces.⁵⁰ O ramo de oliveira simboliza a paz, e a adaga, na mão oposta, simboliza a guerra. A personagem não pode ser referência senão à política do fingimento disseminada pelo que, certo ou errado, foi denominado maquiavelismo, tão abominado na Espanha do século XVII e combatido sobretudo com o tacitismo – ou, no caso do Conde-Duque, com o neoestoicismo.⁵¹

Ao lado da Fraude, mas desta vez calcada pelo Conde-Duque, podemos observar a Discórdia, como querem Jonathan Brown e John Elliott⁵², a Fúria, como prefere Alfonso de Ceballos⁵³, ou talvez a Inveja, como sugerem Fernando Marías e María Cruz Varona.⁵⁴ Já a terceira figura, humilhada no

⁴⁸ Ver RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, *op. cit.*, p. 186.

⁴⁹ VEGA, Lope de, *op. cit.*, p. 294.

⁵⁰ Ver RIPA, Cesare [1611]. *Iconologia*. New York: Garland Publishing, 1976, p. 187.

⁵¹ Sobre a recepção da obra de Maquiavel na Espanha e o tacitismo como alternativa, ver RUIZ, José María. Maquiavelo y el tacitismo en la España de los siglos XVI y XVII. *Baetica: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n. 15, Málaga, 1993. Sobre o tacitismo em torno de 1600, ver WASZINK, Jan. Your tacitism or mine? Modern and early-modern conceptions of tacitus and tacitism. *History of European Ideas*, v. 36, n. 4, Rotterdam, dez. 2010. Para um estudo do neoestoicismo, ver OESTREICH, Gerhard. *Neostoicism and the early modern state*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

⁵² Ver BROWN, Jonathan e ELLIOTT, John H, *op. cit.*, p. 188.

⁵³ Ver RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁴ MARÍAS, Fernando e CRUZ VARONA, María, *op. cit.*, p. 68.

canto esquerdo sob os pés de Filipe IV, representa a Heresia. Diferentemente do que consta na *Iconologia*, porém, a personagem aparece como um homem de cabelo escuro a morder uma cruz partida.

Nota-se ainda, na mesma cena, que o Conde-Duque de Olivares segura na mão esquerda uma espada ornada com um ramo de oliveira cheio de vida. A mensagem é clara: a política militar do ministro não tinha outro propósito senão a salvaguarda da paz.⁵⁵ Quanto ao Rei Planeta, coroado no centro, a impressão que temos é que ele ostenta um ramo de palmeira na mão direita, nesse caso simbolizando a virtude ou, possivelmente, a premiação dos meritosos e o castigo dos delinquentes, porque – e aqui eu estou seguindo as palavras de Cesare Ripa – são a esperança e o temor que mantêm os homens em estado de quietude e paz.⁵⁶

No canto esquerdo da tapeçaria, finalmente, Maíno pintou Minerva, referência simbólica ao triunfo máximo da sabedoria e da paz. Aqui vale observar, a justo título, que a segunda fase da Guerra dos Oitenta Anos, cuja duração, descontando-se o período da trégua, praticamente coincidiu com a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), foi uma época em que a carnificina das batalhas já era experimentada com especial angústia na Europa. Também a disseminação da pólvora tornava a bravata individual pouco útil nos combates, abrindo espaço para o ideal do pacifismo e do homem gentil. O fenômeno pode ser notado com evidência na arte da época. No famoso quadro de Rubens, *Paz e guerra*, por exemplo, produzido em 1630, nota-se claramente como Minerva afasta com seu escudo o tenebroso Marte, deus das batalhas, de toda a prosperidade desfrutada pelas personagens situadas no centro. Essa foi a nova atitude que, em última análise, determinou a generosidade de Dom Fadrique com seus inimigos holandeses.⁵⁷ A própria Espanha, aliás, nesse período, já não nutria grandes interesses em reconquistar os Países Baixos do norte para o seu império, restringindo à mera “guerra defensiva” as campanhas que desde 1625 empreendia no continente europeu. Foi esse o contexto histórico por detrás de *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, cujo tema principal – não custa repetir – é a compaixão, e não a proeza militar.⁵⁸

⁵⁵ O ramo de oliveira frequentemente representa a paz, como também consta em RIPA, Cesare, *op. cit.*, p. 211, e p. 399-402.

⁵⁶ “La palma promete premio a meriteuoli, l’hasta minaccia castigo a delinquenti, & queste due, speranza, & timore mantengono gli huomini in quiete, & in pace”. *Idem, ibidem*, p. 402.) Cesare Ripa associa o ramo de palmeira à virtude quando trata da Perseverança. Cf. *idem, ibidem*, p. 418.

⁵⁷ Conta Frei Vicente do Salvador que o príncipe holandês de Orange devolveu a generosidade de Dom Fadrique no ano de 1626, quando três naus holandesas, após afundarem uma caravela portuguesa que vinha de Angola, “salvaram-lhe toda a gente branca e alguns negros de cento e setenta que trazia, e os trouxeram onze dias consigo, fazendo-lhes boa companhia”. SALVADOR, Frei Vicente do, *op. cit.*, p. 458.

⁵⁸ Cristóbal Marín Tovar observa que Maíno, em sua pintura, praticamente substituiu o tradicional modelo narrativo e topográfico de representação de batalhas pela ênfase direta nos sentimentos de benevolência, triunfo e privação. Ver MARÍN TOVAR, Cristóbal. El cuadro de batallas de Juan Bautista Maíno: la recuperación de Bahía y las fuentes literarias del siglo XVII como sugerencia para su argumento. *Enlaces: Revista del CES Felipe II*, n. 7, Madrid, 2007, p. 10. Sobre a mudança de atitude – e seu reflexo nas artes – que substituiu o ideal europeu da proeza militar pelo ideal do homem educado, ver RABB, Theodore K. Artists and warfare: a study of changing values in seventeenth-century Europe. *Transactions of the American Philosophical Society*, v. 75, n. 6, Philadelphia, 1985. Sobre a mudança estratégica da Espanha com relação às Províncias Unidas a partir da segunda fase da Guerra dos Oitenta Anos, ver ISRAEL, J. I. A conflict of empires: Spain and the Netherlands 1618-1648. *Past & Present*, v. 76, n. 1, Oxford, aug. 1977. Sobre a atuação da Espanha na Guerra dos Trinta Anos, RIBOT, Luis. España y la Guerra de los Treinta Años. In: FORTEA PÉREZ, José Ignacio, GELABERT GONZÁLEZ, Juan Eloy, LÓPEZ VELA, Roberto e CASTELLANOS, Elena

Quanto ao resto da tela, cumpre destacar mais dois detalhes. Em primeiro lugar, a inscrição que dois anjos oferecem ao observador no canto superior direito (“*Sed dextera tua*”, em letras maiúsculas) é um recorte do Salmo 43:4 da Vulgata, o qual, em tradução livre, diz: “porque não foi com espada própria que possuíram a terra, nem seu próprio braço os salvou: mas a tua mão direita, e o teu braço, e a luz do teu semblante, pois tu te comprovaste neles”. Aqui Maíno está reverenciando a divina Providência, que o maquiavelismo – acusava-se – supostamente teria desprezado.⁵⁹

O segundo detalhe diz respeito às duas grandes embarcações que navegam as águas da baía de Todos os Santos no fundo da cena. Alfonso de Ceballos sugere que elas seriam as capitânicas de Portugal e Espanha⁶⁰, e, de fato, os tracejados das várias bandeiras que vão hasteadas parecem mesmo fazer referência à União de Armas do Conde-Duque de Olivares.

Mas retornemos agora ao caso particular de Minerva. Francamente, a mim não parece trivial que Maíno tenha escolhido uma divindade pagã para exaltar o triunfo católico sobre a heresia protestante. Ao contrário, a total ausência de referências ao panteão clássico nas outras obras conhecidas do artista anuncia que estamos diante de uma expressão autêntica do drama religioso vivido na época. Mais do que simplesmente evocar o tema da sabedoria e da paz, o que a deusa Minerva faz na cena é laicizar o episódio da expulsão dos holandeses e demarcar os limites da influência espanhola; ela é sintoma de que o triunfo da fé romana sobre a reformada não foi completo e que os invasores, no fim das contas, não se renderam propriamente à religião dos Habsburgos, mas somente à força das suas armas. Não fosse esse o caso, nada ou quase nada impediria que a Virgem Maria ou qualquer outro santo tipicamente católico ocupasse exatamente a mesma posição na tapeçaria.

Veja-se, por exemplo, o caso de São Domingos de Gusmão. Juan Bautista Maíno já havia pintado o santo mais de uma vez quando produziu as telas da famosa aparição da Virgem no convento de Soriano, na Calábria. Não seria, portanto, de todo implausível que o frade aproveitasse a oportunidade para fazê-lo novamente, sobretudo quando se leva em conta a semelhança daqueles trabalhos pregressos com a cena de Dom Fadrique apontando para o retrato de Filipe IV.⁶¹

Quanto à Virgem Maria, não somente o tema do perdão, mas também o da sabedoria e o da paz se lhe adequam naturalmente. Conhecida como *Mater dolorosa* ou *Pietá* em tantas obras de arte ou como “Mãe de misericórdia” pelos que recitam o tradicional *Salve-Rainha*, a santa já foi chamada também de “Casa da sabedoria”, no século XII, e de “Nossa Senhora da Paz”, no século

Postigo (coords.). *Monarquías en conflicto: linajes y noblezas en la articulación de la monarquía hispánica*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna – Universidad de Cantabria, 2020.

⁵⁹ A acusação pode ser conferida, por exemplo, na obra do padre jesuíta Pedro de Rivadeneira, lida mais de uma vez por Filipe III, pai e antecessor do Rei Planeta. Ver RIVADENEIRA, Pedro de. Tratado de la religion y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolas Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan. In: FUENTE, Don Vicente de la (ed.). *Biblioteca de autores españoles, desde la formacion del lenguaje hasta nuestros días*: obras escogidas del padre Pedro de Rivadeneira, de la Compañía de Jesus. Madrid: M. Rivadeneyra, 1868, p. 577.

⁶⁰ Ver RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹ Conforme propõe ORSO, Steven. Why Maino?: a note on the recovery of Bahia. *Notes in the History of Art*, v. 10, n. 2, New York, dez.-mar. 1991.

XVI.⁶² Por outro lado, nos tempos de Maíno não era incomum a associação de figuras sagradas a acontecimentos especificamente militares. Maria aparece, por exemplo, em pinturas relacionadas à Batalha de Lepanto, ao Cerco de Czestochowa e também na *Batalha entre cristãos e muçulmanos em El Sotillo*, composta por Francisco de Zurbarán.⁶³ Em Salvador, no dia que se seguiu à expulsão dos holandeses, o estandarte dos invasores foi substituído por um que carregava os emblemas da Imaculada Conceição e de Santa Teresa de Jesus.⁶⁴ Tanto uma como a outra, representando a fidelidade da cidade à coroa espanhola, ajustavam-se muito bem, portanto, ao tema da vitória de Dom Fadrique.

Mas, se o mero espetáculo de protestantes dobrando os joelhos diante de uma imagem de São Domingos de Gusmão ou de Santa Teresa de Jesus já seria suficiente para provocar surpresa no público, quanto maior não seria o espanto no caso de uma Virgem Maria. Que o culto mariano, aliás, era amplamente rejeitado nas Províncias Unidas pelos cristãos reformados do século XVII não pode ser objeto de controvérsia. Os grandes promotores da Reforma foram unânimes no repúdio ao culto mariano, e, dentre eles, João Calvino foi o mais rigoroso no assunto, chegando mesmo a banir todos os festivais marianos em Genebra.⁶⁵ Se levarmos em conta que o calvinismo era o segmento religioso mais influente entre os holandeses no tempo da criação da Companhia das Índias Ocidentais, não será difícil entender por que Maíno não podia fazer os holandeses se prostrarem diante de uma imagem da Virgem Maria. Eis o que o padre jesuíta Bartolomeu Guerreiro relata que aconteceu em meio aos conflitos da jornada dos vassallos quando um holandês se referiu à santa: “Blasfemou hereticamente hum Olandez da Virginal pureza da Senhora afirmando que parara no parto do seu Minino. Não soffreo Francisco de Mello de Castro, tam impia afronta da Virgẽ pura, & se deliberou a ser defensor da Virgem, por armas, como Santo Illefonso o foy por letras. [...] E tendo por si causa tam justa, & consigo espirito tam cavaleiro, tratou de desafiar o Olandez, & matarse com elle, se se não desdissesse”.⁶⁶ É bem verdade que Dom Fadrique não consentiu em permitir o duelo, contudo a mera menção ao caso ilustra perfeitamente o que a Virgem Maria significava para católicos, de um lado, e protestantes, de outro.

Um exame mais aprofundado de Minerva como símbolo em obras de arte nos permite fazer ainda outras conjeturas. Desde que no século VI, na Grécia, o Partenon foi consagrado a Maria, a santa passou a ser simbolicamen-

⁶² Sobre as origens de Maria como “Mãe de Misericórdia” ou “Casa da Sabedoria”, ver O’CARROLL, Michael. *Theotokos: a theological encyclopedia of the blessed Virgin Mary*. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2000, p. 259, 368 e 369. A origem de Maria como “Nossa Senhora da Paz” é contada por PARIS, Père Godefroy de. *Notre Dame de Paix*. Paris: Bibliothèque Franciscaine Provinciale, 1935.

⁶³ Sobre o uso devocional da Virgem Maria pelos espanhóis em situações de guerra, desde a Reconquista até a tomada do Novo Mundo, ver HALL, Linda B. *Mary, mother and warrior: the Virgin in Spain and the Americas*. Austin: University of Texas Press, 2004, p. 17-79.

⁶⁴ Cf. VARGAS, Thomas Tamaio de, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁵ Sobre o culto mariano no protestantismo, ver MARON, Gottfried. Mary in Protestant theology. In: KÜNG, Hans e MOLTMANN, Jürgen (eds.). *Mary in the churches*. Edinburgh: T. & T. Clark, 1983, e CUMMINGS, Owen F. Mary, the Reformation and some Scots! In memory of John Macquarrie (1919-2007). *New Blackfriars*, v. 90, n. 1030, Oxford, nov. 2009.

⁶⁶ GUERREIRO, Bartolomeu. *Iornada dos vassallos da coroa de Portugal, pera se recuperar a Cidade do Salvador, na Bahya de todos os Santos, tomada pollos Olandezes, a oito de Mayo de 1624. & recuperada ao primeiro de Mayo de 1625*. Lisboa: Mattheus Pinheiro, 1625, p. 53 e 54.

te identificada com a deusa Atena – a Minerva dos romanos. A associação se deu através da figura da Sabedoria e também pelo próprio nome “Partenon”, que em grego quer dizer “virgem”.⁶⁷ Rudolf Wittkower, em artigo publicado no ano de 1939, menciona um selo do capítulo de Notre Dame, na comuna francesa de Noyon, em que o busto de Minerva acompanha a inscrição “Ave Maria gratia plena”. O selo data de 1296.⁶⁸ Mais adiante, quando trata da identificação de Minerva com a Virgem Maria no século XVI, o mesmo autor apresenta o caso de uma pintura de Francesco Francia em que, antes dos restauros que alteraram a imagem original no século XIX, Minerva aparecia com uma auréola na cabeça e uma cruz na mão.⁶⁹ Não acho que seja possível afirmar com segurança que a Minerva de Juan Bautista Maíno seja uma referência indireta à mãe de Jesus, mas eu não me surpreenderia se alguns contemporâneos do pintor entendessem dessa forma.

A expulsão dos holandeses foi uma vitória religiosa?

No dia 5 de junho de 1625, o general Dom Fadrique, ainda em Salvador, celebrou junto com o povo a chamada Oitava do Santíssimo Sacramento, e os holandeses que se achavam na cidade participaram da festa dobrando-se de joelhos em meio aos cortejos, numa cena que pode muito bem ter servido de fonte de inspiração para Maíno. O que motivou esse ato de reverência, contudo, foi menos o sentimento de devoção sincera do que o temor da retaliação. Nas palavras de Juan de Valencia y Guzman, “asistieron ala fiesta por las calas muchos hereges olandeses los quales quando pasava n’ro Sor. y redentor se arrodillavan como nosotros si bien sabiamos nolo acian de deboccion sino de temor no los matratasemos sino acian el debido acatamiento y Reberencia a tan gran Sor”.⁷⁰ Note-se que os holandeses se ajoelharam enquanto passava o sacramento da eucaristia, e não diante de uma imagem da Virgem Maria ou de qualquer outro santo. É possível que o gesto, ainda que questionável dentro dos rigores da teologia protestante, sinalizasse também a adesão exclusiva ao culto de Cristo.

Em 1627, dois anos após a derrota batava, o almirante Piet Heyn realizou dois assaltos à baía de Todos os Santos, levando consigo para as Províncias Unidas grande quantidade de açúcar e especiarias. No ano seguinte, o ataque foi ao porto cubano de Matanzas, onde um carregamento inteiro de prata foi tomado aos espanhóis.⁷¹ Em 1630, finalmente, os holandeses ocuparam Pernambuco, onde a igreja calvinista em pouco tempo deu início a sua atividade missionária entre os indígenas do nordeste brasileiro. Em 1638, desta vez sob as ordens de João Maurício de Nassau-Siegen, tentou-se novamente tomar a Bahia, mas sem sucesso. As regiões de Sergipe e Maranhão, no entan-

⁶⁷ Sobre a associação da Virgem Maria, na Antiguidade, com a deusa Atena, ver SHEARER, Ann. *Athene: image and energy*. London: Viking Arkana, 1996, p. 118-137, e DEACY, Susan. *Athene*. London: Routledge, 2008, p. 144 e 145.

⁶⁸ Ver WITTKOWER, Rudolf. Transformations of Minerva in Renaissance imagery. *Journal of the Warburg Institute*, v. 2, n. 3, London, jan. 1939, p. 199.

⁶⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 203 e 204.

⁷⁰ VALENCIA Y GUZMAN, *op. cit.*, p. 401.

⁷¹ A ofensiva de Piet Heyn é narrada, entre outros, por BOXER, Charles. *Os holandeses no Brasil: 1624-1654*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961, p. 39-44.

to, foram anexadas, e, em 9 de janeiro de 1662, a coroa portuguesa reclamava que os indígenas do sertão da Paraíba tinham já “muita quantidade de cavalos, em que se exercitam com a doutrina que lhes deixaram os holandeses”.⁷² A despeito das formidáveis dificuldades, o cristianismo reformado de fato teve forte aceitação entre muitos aborígenes brasileiros.⁷³

Diante do quadro geral acima esboçado, podemos concluir que o triunfo da religião católica sobre a protestante, tal como proposto na tela de Juan Bautista Maíno, não foi senão parcial. Salvador permaneceu blindada, por assim dizer, à penetração batava, e os nativos da região estiveram entre os que mais resistiram aos invasores antes da chegada de Dom Fadrique, a ponto de o padre Antônio Vieira, talvez para exaltar o sucesso da evangelização jesuíta, declarar que “os índios frecheiros das nossas aldeias [...] eram a principal parte do nosso exército, e que mais horror metia aos inimigos”.⁷⁴ Todavia, quando olhamos para a Guerra dos Oitenta Anos em seu conjunto, notamos quão desastrosa, no fim das contas, foi a política externa do Conde-Duque de Olivares. O ano de 1625, conhecido na Espanha como *annus mirabilis* devido ao espantoso número de vitórias militares, incluindo a da Bahia, tinha sido realmente excepcional; não mais se repetiu. Daí em diante, apesar de algumas fases intermitentes de maior sucesso, o império espanhol seguiu aos tropeços, perdendo Portugal em 1640, por exemplo, até ceder de vez aos holandeses na Paz de Münster, em 1648. É verdade que Maíno não podia saber de tudo isso na época em que pintou a sua tela, entre março e junho de 1635, mas pelo menos a queda de Pernambuco e a discriminação contra os católicos nas Províncias Unidas ele pôde acompanhar.

A resposta que podemos oferecer então à pergunta formulada no início de nosso estudo é que a vitória luso-espanhola de 1625 na Bahia foi, sim, de natureza religiosa na medida em que (1) obistou a instalação da igreja calvinista na Bahia, (2) preservou os ameríndios locais do contato com a religião protestante e (3) deu novo ânimo militar ao império católico espanhol. Mas, se procurarmos na expulsão dos holandeses protestantes sinais expressivos de recuo político-naval ou até casos de conversão em massa, seremos obrigados a concordar com Maíno que melhor era mesmo que a Minerva pagã, e não a Mãe de Deus, simbolizasse o triunfo do Rei Planeta.

Artigo recebido em 21 de dezembro de 2023. Aprovado em 21 de maio de 2024.

⁷² AFONSO VI, Dom. Carta de Sua Magestade acerca dos Bárbaros da Capitania e sertão da Paraíba e guerra que se pretende fazer-lhe [9 jan. 1662]. In: *Documentos Históricos: cartas régias 1651-1667*. Rio de Janeiro: Typ. Baptista de Souza, v. 66, 1944, p. 177.

⁷³ Cf. RIBAS, Maria Aparecida. A evangelização calvinista dos indígenas no Brasil holandês: o poder cristizador da leitura. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 10, n. 19, Rio Grande, jan.-jun. 2018. Sobre a atividade missionária holandesa, ver NOORLANDER, D. L., *op. cit.*, p. 164-191.

⁷⁴ VIEIRA, Pe. Antônio. Ao Geral da Companhia de Jesus (1626 – set. 1630). In: AZEVEDO, J. Lúcio de. *Cartas do padre Antônio Vieira coordenadas e anotadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, v. 1, 1925, p. 40.

De La Plata a Chilecito (La Rioja, Argentina): *una embajada de la academia artística en el Famatina*



Avenida de los siete sábios, de Raúl Perona, s./d., óleo sobre tela, e *La paila*, de Salvador Calabrese, de 1940, óleo sobre tela, fotografías (detalles).

Berenice Gustavino

Doutora em Artes y en Historia del Arte pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. Professora de graduação da Área Transdepartamental de Crítica de Artes da Universidad Nacional de las Artes (UNA), de Buenos Aires, da Facultad de Artes da UNLP, bem como do Mestrado em História de Arte Moderna e Contemporânea na UNA. Bolsista de pós-doutorado do Conicet. gustavinobe@gmail.com

De La Plata a Chilecito (La Rioja, Argentina): una embajada de la academia artística en el Famatina

From La Plata to Chilecito (La Rioja, Argentina): an embassy of the artistic academy in the Famatina

Berenice Gustavino

RESUMEN

La casa Samay Huasi (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) conserva una colección de arte formada por más de 70 piezas entre pinturas, grabados y esculturas. En el origen de la colección se encuentran las visitas que los artistas del círculo de sociabilidad de Joaquín V. González hicieron a la finca a comienzos del siglo XX, invitados por quien fuera el fundador de la UNLP y dueño de esas tierras en las cercanías de Chilecito, La Rioja, Argentina. En este trabajo busco aportar elementos para comprender la historia de la formación de la colección cuyo destino estuvo ligado a las diversas políticas culturales de la UNLP a través del tiempo. Autoridades, artistas y docentes de esa institución fueron agentes activos en la construcción de los vínculos entre dos espacios separados geográficamente tanto como lo fueron las imágenes producidas en Samay Huasi que circularon entre La Rioja y La Plata.

PALABRAS CLAVE: Samay Huasi; instituciones artísticas; Antonio Alice.

ABSTRACT

The Samay Huasi house (National University of La Plata, Argentina) preserves an art collection made up of more than 70 pieces, including paintings, engravings and sculptures. At the origin of this collection are the visits that the artists of the sociability circle of Joaquín V. González made to that farm at the beginning of the 20th century, invited by whoever was the founder of the UNLP and owner of those lands in the vicinity of Chilecito, La Rioja, Argentina. In this work I seek to provide elements to understand the history of the formation of that collection whose destiny was linked to the various cultural policies of the UNLP over time. Authorities, artists and teachers of that institution were active agents in the construction of links between two geographically separated spaces, as were the images produced in Samay Huasi that circulated between La Rioja and La Plata.

KEYWORDS: Samay Huasi; artistic institutions; Antonio Alice.



En simultáneo a los debates que llevaron a la creación de la carrera Historia de las Artes Plásticas, que otorgará diplomas en las modalidades Profesorado y Licenciatura desde 1962, la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) evaluó el destino de Samay Huasi, propiedad riojana del fundador de esa universidad, Joaquín Víctor González, y organizó, en esa casa, el Museo de

Arte Antonio Alice.¹ La primera de esas novedades institucionales debe entenderse en el marco de la política universitaria del período que sucedió a los dos gobiernos peronistas y que movilizó importantes transformaciones en la orientación curricular, pedagógica y científica de las universidades nacionales argentinas.² Con la segunda, culminó una etapa del proceso iniciado dos décadas antes, cuando la finca serrana de González fue incorporada al patrimonio de la UNLP como una casa de reposo destinada a las visitas de escritores y artistas.

Las iniciativas tendientes, por un lado, a crear un museo de arte y, por otro, a implementar una formación de críticos e historiadores, especialistas que complementarían la preparación de artistas asegurada por la universidad casi desde sus orígenes³, se revelan como un rasgo elocuente respecto de la necesidad de consolidar el espacio ocupado por las artes en el seno de esa institución. En este artículo considero las acciones orientadas a dar forma a ese objetivo; atiendo a las redes de sociabilidad trazadas por las trayectorias de los artistas, docentes y funcionarios que dinamizaron a través del tiempo su concreción; y tomo en cuenta la circulación de las imágenes, en tanto objetos artísticos y patrimoniales investidos de valor simbólico en tránsito entre La Plata y La Rioja. Propongo que esos tres elementos fueron agentes activos tanto en la construcción de institucionalidad para las artes como en la formación de un imaginario plástico en torno a Samay Huasi como embajada de la academia artística en la sierra riojana. Así mismo, el caso estudiado permite ir más allá de la coincidencia temporal de las iniciativas con el objetivo de matizar los acuerdos que animaron el proceso de renovación de la enseñanza de las artes y la concreción del museo de arte y poner de relieve las discrepancias estéticas y conceptuales que, al contrario, distanciaron ambas empresas.

En torno a Joaquín V. González: artistas y docentes entre La Plata y La Rioja

La finca Samay Huasi se encuentra en la localidad de San Miguel, en las afueras de Chilecito, en la provincia de La Rioja, Argentina. Fue adquirida por Joaquín Víctor González en 1913 a William A. Treloar, inglés *pioneer* de la

¹ Este trabajo se desprende de la investigación postdoctoral sobre la institucionalización de la Historia del Arte en la Universidad Nacional de La Plata que desarrolló en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (Ciap) de la Escuela de Arte y Patrimonio (EAyP), Unsam-Conicet. Una versión preliminar fue leída en las XXVI Jornadas de Investigación en Artes organizadas por la Facultad de Artes y por el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA), Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2023.

² Entre 1955 y 1966, universidades argentinas como las de La Plata y Buenos Aires renovaron sus estructuras curriculares, planes de estudio y métodos de enseñanza heredados mayormente de las décadas de 1910 y 1920. En ese marco, surgieron nuevas carreras y se fortaleció el perfil científico de la universidad. Ver SUASNÁBAR, Claudio. *Universidad e intelectuales: educación y política en la Argentina (1955-1976)*. Buenos Aires: Manantial, 2004, e BUCHBINDER, Pablo. *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

³ Las primeras formaciones universitarias en Historia del arte de Argentina datan de la década de 1960. En La Plata (1961) como en Buenos Aires (1963) su institucionalización capitalizó la experiencia de agentes que provenían de las letras, la crítica de arte y la arquitectura. En Buenos Aires, la carrera se incorporó a la Facultad de Filosofía y Letras mientras que en La Plata se sumó a la oferta de la Escuela Superior de Bellas Artes (Esba) donde tenía antecedentes como materia de la formación de artistas desde 1924. Esas localizaciones marcaron de manera durable el perfil de ambas formaciones. Ver, entre otros, GUSTAVINO, Berenice. La Historia del Arte en la UNLP. De materia a carrera. *Arte e Investigación*, n. 16 (e037), La Plata, 2019. Disponible en <<https://doi.org/10.24215/24691488e037>>.

montaña, como lo llamó González⁴, vinculado a la explotación minera en la zona. Los años siguientes y hasta su muerte en 1923, González los dedicó a embellecer la propiedad, forestando y diseñando sus jardines, y alejándola de su anterior finalidad productiva. Joaquín V. González (1863-1923) fue un ensayista, político, educador y jurista nacido en La Rioja que, desde su función como Ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, fundó la Universidad Nacional de La Plata sobre la base de la preexistente Universidad Provincial en 1906. La institución buscó distinguirse de las universidades clásicas de Buenos Aires y de Córdoba mediante un proyecto moderno y experimental, resultado del estudio de los sistemas educativos de Europa y Estados Unidos, que enfatizaba la investigación, la extensión, el nexo con la enseñanza media y la educación continua.⁵

La incorporación de las artes a la nueva universidad fue una preocupación temprana que condujo a la creación de la Escuela de Dibujo sobre la base de la Sección Bellas Artes y de los talleres gráficos preexistentes.⁶ La orientación de la Escuela fluctuó “entre la academia de Bellas Artes y la escuela de dibujo técnico”⁷, hasta la creación, en 1924, de la Escuela Superior de Bellas Artes (Esba) que priorizó la formación de profesores desplazando el anterior carácter del arte como auxiliar de la enseñanza científica.

Además de haber promovido la incorporación de las artes en el medio universitario platense, González es recordado por haber “sembrado en La Rioja las semillas del arte”.⁸ En 1917, los pintores Antonio Alice y Rodolfo Perona, miembros del entorno de amistades de González y vinculados a la Escuela de Dibujo de la UNLP, fueron invitados a Samay Huasi.⁹ Fotos tomadas en la finca los muestran posando en los jardines que, por entonces, estaban siendo diseñados por González.¹⁰ Durante esa estadía, pintaron paisajes y motivos de la zona – vistas de Anguinán y del cerro Famatina –, y mostraron su producción en la que habría sido la primera exposición de arte realizada en Chilecito. Al año siguiente, en un artículo de dos páginas acompañado por numerosas reproducciones de obras con motivos de la región, el cronista de *Caras y Caretas* celebró el “descubrimiento” plástico de la provincia y destacó el hecho de

⁴ Ver GONZÁLEZ, Joaquín Víctor. Un pionero de la montaña. Don Guillermo A. Treloar. In: *Obras completas de Joaquín V. González*. Buenos Aires: Edición ordenada por el Congreso de la Nación Argentina, tomo XIX, 1936, p. 421-425.

⁵ Ver BUCHBINDER, Pablo, *op. cit.*, e PANELLA, Claudio. Una nueva universidad para una nueva ciudad capital. In: CASARETO, Laura Mariana (comp.). *Guía documental y bibliográfica: de la Universidad Provincial a la reforma Universitaria en La Plata 1890-1921*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata/Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2018, p. 30-32.

⁶ Sobre las artes en la universidad platense, ver VALLEJO, Gustavo. “El culto de lo bello”. La universidad humanista de la década del ‘20. In: BIAGINI, Hugo (comp.). *La Universidad Nacional de La Plata y el movimiento estudiantil: desde sus orígenes hasta 1930*. La Plata: Editorial UNLP, 1999.

⁷ REY, José María. *Universidad Nacional de La Plata: Historia de la Escuela de Dibujo anexa a la Escuela Superior de Bellas Artes (1905-1938)*. Inédito, 1938, p. 6 (Biblioteca Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata).

⁸ SOIZA REILLY, Juan José. Audición de “¡Arriba, corazones!”, 26 de octubre de 1950. In: *La ciudad de los locos*. Disponible en <<https://www.autoresdeconcordia.com.ar/articulos/387>>. Acceso el 25 ago. 2023.

⁹ Entre otros testimonios de esa amistad se cuentan los escritos de González sobre la obra de Alice reunidos en “Antonio Alice, Pintor”. In: GONZÁLEZ, Joaquín Víctor, *op. cit.*

¹⁰ Severo Villanueva, administrador de la finca, relató que “Siendo visitado con harta frecuencia por varios amigos artistas, el maestro les hacía colaborar en su obra de poeta-jardinero, con trabajos de ornamentación y adorno que han quedado en los jardines y paseos de Samay Huasi como verdaderas reliquias.” VILLANUEVA, Severo. Samay Huasi o la casa del descanso. *Revista Geográfica Americana*, año II, v. III, n. 21, Buenos Aires, 1935, p. 392.

que Alice hubiera buscado inspiración “en una parte del país generalmente olvidada o deliberadamente descuidada” prefiriendo La Rioja a la favorita Córdoba.¹¹

Figura 1. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1918.



La vinculación de Antonio Alice (1886-1944), pintor reconocido por sus obras de tema histórico, con el medio artístico y universitario platense está asociada a su designación en 1911 al frente del curso “Dibujo de Arte y Pintura” de la Escuela de Dibujo en reemplazo de Martín Malharro, fallecido en agosto de ese año.¹² Unos años más tarde, Perona será incorporado a la misma cátedra. Esos antecedentes junto a los diversos premios que por entonces Alice obtuvo en Argentina y en el extranjero, permiten entender la centralidad de su figura como primer profesor de pintura de la Escuela Superior de Bellas Artes. Designado en la Sesión Extraordinaria del Consejo Superior de la UNLP del 12 de junio de 1924 entre una terna compuesta por Fernando Fader y Jorge Soto Acebal, Alice fue el titular de esa cátedra durante dieciocho años, desde la que formó “profesionales en la pintura de estudio, del natural y en una diversidad de

¹¹ SIN FIRMA. La Rioja pintoresca. Una obra del pintor Alice. *Caras y Caretas*, n. 1019, Buenos Aires, 13 abr. 1918, p. 40 e 41.

¹² Cf. REY, José María, *op. cit.*, p. 103. Agradezco a Marcela Andruchow la lectura de una versión preliminar de este trabajo y su indicación con respecto a esta información.

géneros sobre la base de la técnica del óleo y el verismo”.¹³ Al igual que otros artistas vinculados como docentes a la Esba, Alice contribuyó en la producción de la iconografía institucional de la UNLP pintando los retratos de su fundador, Joaquín V. González, y de Benito Nazar de Anchorena, presidente de la universidad entre 1921 y 1927. Otros artistas y docentes, miembros del mismo círculo de sociabilidad formado en torno a González, produjeron las imágenes que hasta hoy conmemoran al fundador: Emilio Coutaret, artista, profesor y director de la Escuela de Dibujo, diseñó un ex-libris para el fundador; Hernán Cullén Ayerza, primer profesor de escultura de la Esba, realizó el monumento emplazado en el ingreso del edificio de la presidencia; y Pedro Zonza Briano, artista admirado por González a quien, en 1912, le solicitó organizara la futura academia de arte de la universidad¹⁴, esculpió el busto del fundador.

Una escala en los destinos artísticos del noroeste

Entre el fallecimiento de González y la transferencia de la propiedad a la UNLP, la finca corrió diversa suerte administrativa. En 1927 el Poder Ejecutivo Nacional adquirió la propiedad a la sucesión de González por \$25.000 (moneda nacional) con el objetivo de destinarla a la creación de una Escuela de Artes y Oficios, una Colonia de Vacaciones y un Museo Arqueológico Regional.¹⁵ La existencia en la finca de una colección arqueológica donada por Luis Tofanelli y la designación de Almentaria de la Vega de Tofanelli¹⁶ a cargo de esa sección confirman la incipiente organización de un museo dedicado a ese patrimonio.¹⁷ Por su parte, la Escuela de Artes y Oficios se concretó como demuestra la documentación relativa al nombramiento del personal administrativo en 1928¹⁸ y los trámites para que la propiedad fuera entregada a la UNLP desde 1941.¹⁹ A pesar de que la adquisición data de 1927, un informe elevado a Ernesto Padilla, por entonces Ministro de Justicia e Instrucción Pública del gobierno de facto de José Félix Uriburu indica que, en 1931, el Poder Ejecutivo aún no había concretado el pago acordado a los herederos de González. Tanto las crónicas de los visitantes²⁰ como las medidas tomadas por el

¹³ DE RUEDA, María de los Ángeles. Figuraciones. Entre la academia naturalista y las expresiones contemporáneas. In: ANDRUCHOW, Marcela (comp.). *Colección de obras de la Facultad de Artes*: catálogo razonado y estudios críticos. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2020, p. 26.

¹⁴ Cf. NESSI, Ángel Osvaldo (ed.) *Diccionario temático de las artes en La Plata 1882-1982*. La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, 1982, p. 161.

¹⁵ Cf. *Boletín Oficial de la República Argentina*, Buenos Aires, 11 abr. 1927, p. 359.

¹⁶ Un informe elevado en 1931 al ministro de Justicia e Instrucción Pública del gobierno de Uriburu confirma la existencia de una sección Museo así como de una colección de objetos arqueológicos. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Ernesto Padilla, carpeta 13, folios 123 a 144. Agradezco a Pablo Fasce el haberme facilitado esta documentación así como su lectura y comentarios de este artículo. En 1944, Almentaria de la Vega de Tofanelli inició los trámites de donación de la colección a Samay Huasi. Exp. T n.º 23, 1944. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata, UNLP-AH-UNLP.

¹⁷ El rol de González en la formulación pionera de un pensamiento sobre el patrimonio cultural y su conservación ha sido señalado en SCHÁVELZON, Daniel. *Mejor olvidar: la conservación del patrimonio cultural argentino*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos, 2008, p. 29 y ss.

¹⁸ Cf. *Boletín Oficial de la República Argentina*, Buenos Aires, 13 ago. 1928, p. 892.

¹⁹ En la transferencia de la finca a la UNLP se menciona el funcionamiento de una Escuela de Tejidos y Orfebrería tanto como de la Escuela Normal de Chilcico. Exp. E n.º 63, 1944. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata, UNLP-AH-UNLP.

²⁰ Ver MONTAGNE, Víctor. Samay Huasi. La casa del reposo. *Aconcagua: Revista Mensual Ilustrada*, v. 6, n. 17, Buenos Aires, jun. 1931, p. 86 e 87.

gobierno²¹ ponen en evidencia la escasa concreción del proyecto inicial, probablemente afectado por la inestabilidad política que atravesó el período. Finalmente, en 1934, un acuerdo de ministros decretó la adquisición y toma de posesión de la propiedad por el Estado nacional durante el gobierno de Agustín Pedro Justo confirmando el objetivo de destinarla al funcionamiento de una escuela, una colonia de vacaciones y un museo arqueológico.²²

Diversas vicisitudes atravesaron la inscripción administrativa y el destino de la finca a lo largo de dos décadas y carecemos de elementos que confirmen la implementación de la proyectada Colonia de Vacaciones en Samay Huasi, voz quechua que significa “casa de reposo”. Sin embargo, la visita inaugural de los pintores Alice y Perona en 1917 abrió el camino para la llegada de numerosos artistas que residieron en la casa de descanso y tomaron a Chilecito, sus paisajes y pobladores, como motivo de sus obras. No se conserva un registro de los huéspedes alojados en Samay Huasi pero las pinturas realizadas son prueba de las estadías.²³ Víctor Cúnsolo, Benito Quinquela Martín, Pedro Zonza Briano, Luis Perloti, Mario Anganuzzi, Manuel J. Castilla, Luis Landi, Ricardo Sánchez, Víctor Manuel Infante junto a artistas de la Escuela de la Cárcova²⁴ fueron algunos de los visitantes atraídos por esta “meca riojana”²⁵ en las décadas de 1930 y 1940. También Lino E. Spilimbergo, designado en 1943 para reemplazar a Francisco Vecchioli en la cátedra “Dibujo de taller” en la Esba, se instaló en la zona y pintó paisajes de Chilecito.²⁶ Las notas del profesor de Historia del arte Ángel Osvaldo Nessi durante su viaje junto a los pintores Bongiorno y Torres en 1954, y las crónicas de Julio Panceira y de Ana Emilia Lahitte de la década de 1960 permiten asimismo acceder a las crónicas y relatos surgidos en las visitas a la finca.²⁷

Los pintores y grabadores incluyeron el pasaje por Samay Huasi en recorridos más amplios por las provincias del Noroeste argentino e, incluso, por países limítrofes como Bolivia, según evidencian los motivos catamarqueños, de la quebrada de Humahuaca y del lago Titicaca que ocupan sus telas y estampas. En la Esba, la orientación que dos cátedras daban a la enseñanza de las disciplinas favoreció el interés por esas travesías: el profesor de grabado Rodolfo Franco habría transferido la inquietud a Francisco A. De Santo y a Raúl Bongiorno quienes en la década de 1930 se interesaron por los motivos indígenas y por los paisajes serranos; mientras que el profesor Alice, dentro del naturalismo clásico de su enseñanza, “tomaba al sesgo la ideología de la

²¹ Ver El Ministerio de Justicia e Instrucción Pública consideró deficiente el estado de las instalaciones destinando fondos para su mejora. *Boletín Oficial de la República Argentina*, Buenos Aires, 27 jul. 1931, p. 142.

²² Ver Decreto n. 35.531. *Boletín Oficial de la República Argentina*, Buenos Aires, 9 abr. 1934, p. 418.

²³ Según el encargado, los visitantes llegados a Samay Huasi habrían sido 353 en 1932; 421 en 1933; 568 en 1934 y 732 en 1935. Ver VILLANUEVA, Severo, *op. cit.*, p. 394.

²⁴ Cf. INFANTE, Víctor Manuel. Desde “Samay Huasi”. *La Voz del Interior*, Córdoba, 17 jun. 1942, p. 6. Agradezco a Ana Sol Alderete por haberme facilitado esta crónica.

²⁵ VILLANUEVA, Severo, *op. cit.*, p. 392.

²⁶ Ver Legajos AR-MEyARGFBA-UNLP, Argentina, Mesa de Entradas y Archivo General, Facultad de Artes, UNLP, Serie Legajos de Personal y/o Alumnos. Legajo del Profesor Lino E. Spilimbergo. Actualmente, una calle cercana a Samay Huasi se llama Pasaje Lino E. Spilimbergo.

²⁷ Ver PANCEIRA, Julio. Impresiones de Samay Huasi. *Revista de la Universidad*, n. 10, La Plata, abr. 1960, *idem*, La casa del descanso. *Revista de la Universidad*, n. 17, La Plata, 1963, e NESSI, Ángel Osvaldo. Viaje a Samay Huasi 14 jul. 1954 al 24 jul. 1954. En: Documentación Personal, Fondo personal FP-AON (01) Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

época, una Amerindia que tentó a muchos de sus graduados: Suero, Lanziuto, Bongiorno, Elgarte, quienes canalizaban por la vía del grabado el aporte a la idea de un arte nacional fundado en el tema indígena y en la así llamada ruta de las provincias”.²⁸

Algunas de las obras producidas en esos desplazamientos se conservan actualmente, como veremos, en la casa Samay Huasi mientras que otras ingresaron a colecciones públicas como la del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti” (MPBA) de La Plata.²⁹

La atracción que el Noroeste como paisaje nacional despertó en los artistas argentinos en la primera mitad del siglo XX ha sido explicada por Pablo Fasce: “En el Noroeste se conjugaban distintos elementos atractivos: un paisaje complejo en términos visuales, un conjunto de tipos humanos alrededor de los que se podía reconfigurar la definición del “nativo” o el “criollo” y un pasado estratificado en múltiples capas: precolombino, colonial e hispanoamericano”.³⁰

Una capa más se distingue en el caso de Samay Huasi. Las intervenciones diseñadas por González para los jardines de la finca y para la ladera del cerro que la separa de Chilecito jalonan el árido paisaje serrano con referencias a distintas geografías y tiempos de la antigüedad mediante la instalación de puertas, obeliscos, dólmenes y menhires, estructuras arquitectónicas y decorativas emplazadas en distintos sectores de la propiedad. La Puerta de Micenas, la Puerta etrusca – estructuras en piedra maciza que remiten de modo libre a los orígenes arqueológicos evocados por sus denominaciones –, y el paseo de los siete Sabios griegos³¹ conviven con el Trono del Inca y con reproducciones de ídolos asociados a la cultura Recuay de los Andes centrales en Perú.³² Se trata de objetos y de estructuras que operan como referencias históricas e ideológicas múltiples, evocando tanto culturas prehelénicas como prehispánicas, y que evidencian vías diversas de apropiación del pasado en evidente clave universalista, consecuentes con el perfil intelectual del propietario que las incluyó en la preparación de su “torre de marfil” en las sierras.³³ Como señaló Ana Emilia Lahitte (1921-2013), poeta y escritora platense que visitó la finca en 1964, las intervenciones en el paisaje “son índices, huellas, puntos de partida para interpretar la fisonomía de una cultura, de una época, de un destino; pero sin González presente para hacerse cargo de la trascendencia invocada, el simbolismo griego suele ocurrírse nos decorativo.”³⁴

²⁸ NESSI, Ángel Osvaldo. *Viaje a Samay Huasi*, op. cit., p. 276.

²⁹ Se conservan obras de Della Croce, Bongiorno, Salas y Torres con motivos de Chilecito, del Noroeste argentino y de Bolivia de Calabrese, Lanziuto y De Santo.

³⁰ FASCE, Pablo. *Del taller al Altiplano: museos y academias artísticas en el Noroeste argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: UNSAM Edita, 2021.

³¹ Alude a las figuras – conjunción de poetas, filósofos y políticos – que habitaron distintas ciudades de Grecia en el siglo VI a.C.: Tales de Mileto, Solón de Atenas, Bías de Priene, Pítaco de Mitilene, Cleobulo de Lindos, Quilón de Esparta y Periandro de Corinto.

³² Se trata de réplicas en adobe de dos calcos en yeso de esculturas monolíticas (200 al 600 d.C.) conservados en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Las copias habrían sido realizadas por D. Navarro. Agradezco a Luis Manuel Ferreyra Ortiz por estas precisiones.

³³ La figura de González ha sido asociada a la del gentleman-escritor en transformación a comienzos del siglo XX que, como otros, elaboró un lugar apartado como espacio metafórico, pero también físico desde el que enunciar su obra. En el caso del autor de *Mis montañas*, el motivo de la “torre de marfil” puede ser desplazado por el de la “montaña” riojana. Ver VIÑAS, David. *Literatura argentina y política: de los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005, p. 53.

³⁴ LAHITTE, Ana Emilia. Apuntes en Samay Huasi. *La Nación*, Buenos Aires, 12 jul. 1964, p. 3. Agradezco a Juan Cruz Pedroni el hallazgo de este artículo.

Figura 2. *Avenida de los siete sabios*, de Raúl Perona, sin fecha, óleo, 40 x 33 cm.



Figura 3. *La paila*, de Salvador Calabrese, 1940, óleo, 78 x 68 cm.



Orientado más a fines ornamentales que a la construcción de un verosímil histórico riguroso, ese repertorio de piezas marcó profundamente el imaginario en torno a Samay Huasi que fue señalada, en diversas reseñas, como “una escuela ateniense, pero de timbre auténticamente argentino”.³⁵ Las imágenes que los artistas viajeros produjeron en sus visitas a la finca según soluciones diversas dentro del lenguaje figurativo, más o menos naturalistas o estilizadas, también registraron y abonaron a ese imaginario al conjugar motivos del repertorio nativista tradicional con otros que aluden al pasado en acuerdo con los diseños concebidos por González.³⁶ Así, costumbres y trabajos

³⁵ PALACIOS, Alfredo Lorenzo. *Los artistas y el Estado*: iniciativas del presidente de la Universidad. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Escuela de Bellas Artes, 1942, p. 9.

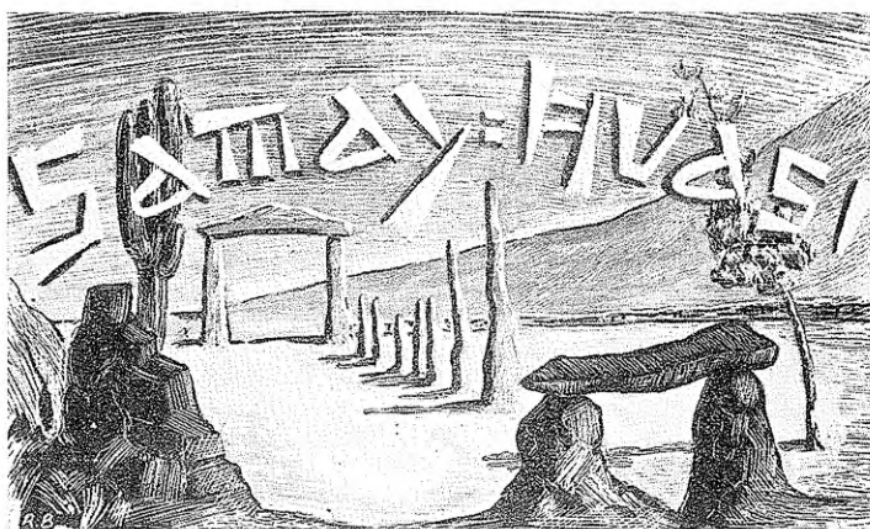
³⁶ Ver FASCE, Pablo, *op. cit.* y PENHOS, Marta. Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX. In: PENHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coords.). *Tras los pasos de la norma*,

campesinos, tipos norteños, vistas pedregosas y tachonadas de cactus del cerro Famatina y de las iglesias de los poblados cercanos conviven, en las obras, con el sendero consagrado a los siete sabios de Grecia o con la puerta de Micenas, motivos predilectos y reiterados en las composiciones.

Figura 4. Samay Huasi grabado para revista *Imagen*, de Raúl Bongiorno, 1948.



Figura 5. Viaje a Samay Huasi, dibujos de Ángel Osvaldo Nesi, 1954.



Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989: serie Archivos del CAIA 2. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.

Samay Huasi en el ideario de Alfredo L. Palacios para la UNLP

En 1941, la Ley Nacional 12.674, promulgada por Alfredo L. Palacios³⁷ desde la presidencia de la UNLP, transfirió la propiedad a esa institución y convirtió a Samay Huasi en una “casa de reposo” en la que escritores y artistas argentinos recibirían alojamiento gratuito y temporario regulando así una práctica que, como vimos, ya existía. La Sociedad Argentina de Escritores y la Comisión Nacional de Bellas Artes serían entidades consultoras en la tarea de determinar quienes accedían al beneficio. La ley indicaba también la organización de un museo de arte, de una biblioteca pública y de un museo arqueológico regional en la residencia.³⁸ Entre las primeras medidas tomadas por la UNLP para la propiedad, se incluyó la creación de una Comisión para la implementación de la ley a cargo de proyectar y gestionar las refacciones en las instalaciones y en el parque de la finca.³⁹ En 1944 se resolvió “encargar interinamente la Dirección del Establecimiento, su organización y funcionamiento, a un escritor o artista de reconocido prestigio intelectual, ajeno al ambiente local de Chilecito”.⁴⁰ Así, el primer director designado al frente de Samay Huasi el 7 de agosto del mismo año fue el pintor Ernesto Riccio quien tomó licencia en su cargo docente en la Esba para instalarse en La Rioja.⁴¹ Riccio se había formado junto a Alice, profesor al que sucedió en la cátedra de pintura desde 1942.

Aún antes de la transferencia de la propiedad a la universidad, la institución promovió los viajes de artistas platenses a Chilecito con el objetivo de homenajear a su fundador. En 1933, el rector Ricardo Levene convocó a los artistas Ricardo Sánchez, Raúl Bongiorno y Manuel Suero para realizar dos misiones a Samay Huasi. La primera, al cumplirse diez años del fallecimiento de González, tuvo como objetivo la colocación de una placa en el cementerio de Chilecito. La segunda estuvo destinada al estudio del paisaje regional y motivó, un año después, la realización de una serie de mosaicos que fueron colocados en el edificio de la Presidencia de la UNLP.⁴²

Los viajes de profesores de la Esba, artistas activos en la escena platense, se sucedieron con la incorporación de la propiedad a la UNLP y la formalización de su destino. Como Riccio, algunos de ellos intervinieron además en las refacciones y administración de la finca. Mariano Montesinos (hijo), miembro de la Comisión Provincial de Bellas Artes, fue designado por la Comisión para la implementación de la ley, para diseñar el mobiliario, de “líneas sim-

³⁷ Nació en Buenos Aires el 10 de agosto de 1878 y se destacó como una de las grandes figuras del socialismo argentino. Fue docente y decano de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la UNLP y asumió como presidente de esta última en 1941.

³⁸ Ver PALACIOS, Alfredo Lorenzo, *op. cit.*

³⁹ Varios universitarios socialistas formaron parte de la comisión: Julio V. González, hijo del fundador de la UNLP, la integró junto a Enrique V. Galli y Arturo Capdevila y, más tarde, Guillermo Korn, Andrés Ringuelet y Santiago Fasi. La comisión elevó informes relativos al estado, las refacciones y los planos de la finca.

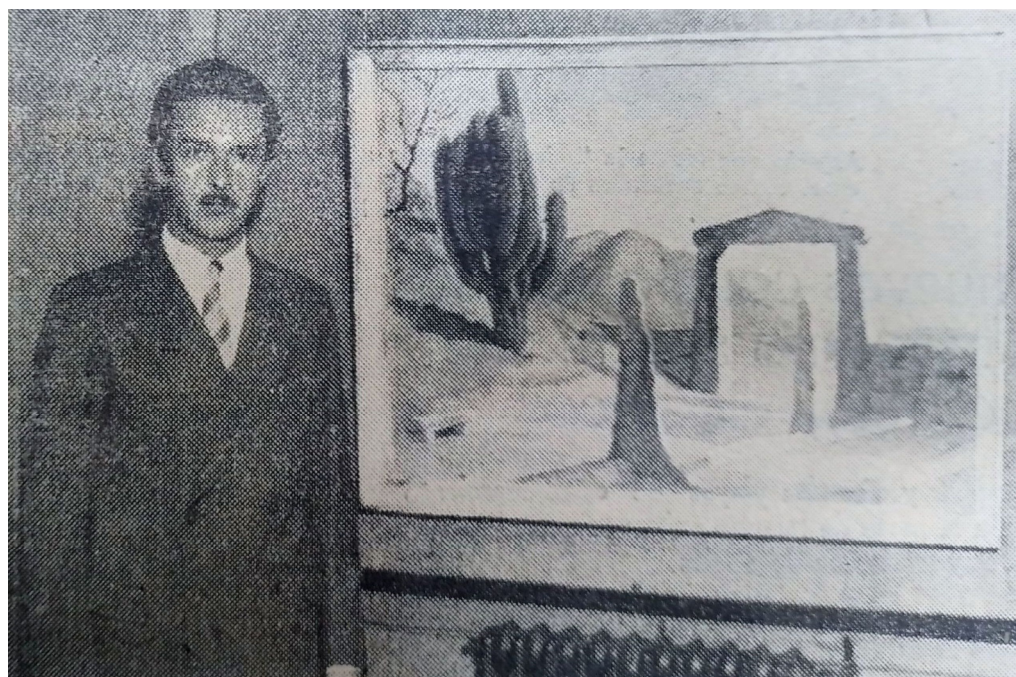
⁴⁰ Expediente iniciado por el presidente de la Universidad, Ricardo de Labougle. 31 jul. 1944. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata, UNLP-AH-UNLP.

⁴¹ Cf. Expediente iniciado por el presidente de la UNLP. Designa director interino de Samay Huasi al profesor Ernesto Riccio. 7 ago. 1944. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata, UNLP-AH-UNLP.

⁴² Cf. SÁNCHEZ PÓRFIDO, Elisabet y DI MARÍA, Graciela Alicia. Murales de la ciudad de La Plata. *Boletín de Arte*, año 11, n. 12, La Plata, 2010.

ples y procedimientos constructivos sencillos”, requerido para equipar las dependencias del inmueble.⁴³ Por su parte, Raúl Bongiorno, pintor y grabador egresado de la Esba, ofreció sus servicios a la universidad para pintar vistas de Samay Huasi y de Chilecito y exhibirlas luego en La Plata con el objetivo de “dar a conocer, en esa forma, el lugar donde funcionará la casa de descanso”.⁴⁴ La exposición “Motivos de Samay Huasi” se realizó en noviembre de 1941 en un salón de la escuela y el presidente de la universidad Palacios pronunció las palabras de apertura celebrando la incorporación de Samay Huasi a la UNLP como “complemento de enseñanza viviente y perdurable”.⁴⁵

Figura 6. Raúl Bongiorno junto a una tela con motivos de Samay Huasi. *El Argentino*, La Plata, 19 nov. 1941.



El vínculo que debía existir entre Samay Huasi – como espacio de retiro y de creación – y la Escuela Superior de Bellas Artes – como institución de formación de artistas –, ambas dependencias de la UNLP, fue claramente formulado en el ideario de Alfredo Palacios (1878-1965), presidente de la universidad en el breve período comprendido entre los años 1941 y 1943. En los objetivos que la Esba debía alcanzar durante 1943, ese vínculo asumió dos modalidades. Por un lado, se proyectó la preparación de una edición especial de *Mis montañas*, de González, “con dibujos, grabados o ilustraciones a color ejecutados, en labor conjunta, por profesores, graduados y alumnos sobresalientes de las respectivas cátedras”, cuyos originales integrarían luego una sección

⁴³ Expediente C n.º 99. Secretario de la Comisión Samay Huasi. 30 jul. 1943. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata, UNLP-AH-UNLP.

⁴⁴ Expediente Mi. n.º 104. Enrique V. Galli al presidente Alfredo Palacios. 3 sep. 1941. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata, UNLP-AH-UNLP.

⁴⁵ SIN FIRMA. Inaugurose una muestra en la E. de Bellas Artes. *El Argentino*, 22 nov. 1941, p. 2.

en el Museo de Arte de Samay Huasi. Publicado por primera vez en 1893, *Mis montañas* reunió relatos breves en los que González narra su reencuentro con los paisajes, las tradiciones y las leyendas riojanas entre los que transcurrió su infancia.⁴⁶ Aunque fue gestado en la metrópoli porteña, *Mis montañas*, así como el anterior *La tradición nacional* (1888), fue obra pionera en la definición de un programa nativista que aspiraba a fundar en la naturaleza, la historia y el folclore de las distintas regiones del país las bases de la “auténtica literatura nacional”.⁴⁷ En una carta de 1892, Rafael Obligado llamó a González “escritor nacional” en tanto su obra literaria daba cuenta de la región de los Andes no abordada, hasta entonces, por otros escritores argentinos quienes habían preferido la pampa y el desierto.⁴⁸ Por otro lado, y volviendo a las actividades proyectadas por Palacios para la Esba, se sugirió la realización de una decoración mural en la Casa de Reposo que estaría a cargo de profesores, alumnos y graduados especializados en pintura mural cuyos bocetos se expondrían previamente y se incorporarían luego al patrimonio artístico de Samay Huasi. Para Palacios, la concreción de esos proyectos “estimularía el espíritu de creación y el sentimiento de la labor colectiva” al tiempo que produciría “una síntesis de las enseñanzas plásticas impartidas en la Escuela y se tributaría un nuevo homenaje al fundador de la Universidad y al soñador de Samay Huasi”.⁴⁹ Estas iniciativas deben entenderse en el marco de la gestión reformista de Palacios en la UNLP que, como vía para transformar la situación que atravesaba el país desde la década anterior, apuntó a promover el desarrollo científico y la investigación en la enseñanza superior, a reinstaurar la democracia representativa y a fortalecer la participación estudiantil en el gobierno universitario. Entre otras medidas renovadoras, implementó los cursos obligatorios de “Cultura universitaria” destinados a integrar la preparación científica y profesional que se brindaba a los estudiantes con una formación humanista que promoviera la cultura general y proveyera las herramientas para el desempeño en la vida pública nacional, más allá de las competencias profesionales específicas.⁵⁰ En el programa de Palacios, la universidad no perseguía objetivos profesionalistas o técnicos⁵¹ sino que debía orientarse a una formación integrada en tanto institución de creación cultural y productora de discursos

⁴⁶ González representó un nuevo tipo de letrado que, estrechamente ligado a las esferas culturales y educativas del Estado, se construyó como el sujeto ideal de la “auténtica literatura nacional”, convirtiendo de modo estratégico el propio origen provinciano en fuente de autenticidad. Ver CHEIN, Diego J. Argentinos de profesión. El debate nativista en torno a la poesía gauchesca. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXVII, n. 74, Lima-Boston, 2011.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 28.

⁴⁸ Cf. HERRERO, Alejandro Ramón. Joaquín V. González y sus libros. Sus intervenciones en el espacio científico-académico, literario y del sistema de instrucción pública. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*: Revista en línea del Grupo de Investigación de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas Incihusa-Conicet, v. 19, Mendoza, 2017. Resulta estimulante el paralelismo posible entre la figura de González, como introductor de los Andes en la literatura, y la de Alice como “descubridor” de los paisajes de la Rioja para la pintura.

⁴⁹ PALACIOS, Alfredo Lorenzo. Exposición del presidente Alfredo L. Palacios al inaugurar los cursos del año 1943. *Labor docente, cultural y de investigación en la Universidad de La Plata*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1943, p. 69 e 70

⁵⁰ Cf. GRACIANO, Osvaldo. Intelectuales, ciencia y política en la Argentina neoconservadora. La experiencia de los universitarios socialistas. *E.I.A.L. Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, v. 14, n. 2, Tel Aviv, 2003.

⁵¹ Cf. ROMERO, José Luis. La figura de Alfredo Palacios. *Redacción*, v. 5, n. 51, Buenos Aires, mayo 1977.

sobre la sociedad.⁵² Otros proyectos formulados por Palacios incluyeron la creación del Instituto del Teatro y de un museo de arte, un archivo musical y una cinemateca en el Instituto Iberoamericano, orientado a promover la vinculación de las elites intelectuales latinoamericanas. La presidencia de Palacios duró un período breve ya que renunció en octubre de 1943, luego del golpe contra el gobierno de Ramón S. Castillo y de la intervención de las universidades nacionales.

La idea de crear un museo de arte en la universidad no fue exclusiva del proyecto de Palacios. En 1952, la gestión del Delegado Interventor, Juan José Pimentel, creó la Galería de Artes Plásticas de la Esba entendiendo “la conveniencia de dotar a la Escuela de Bellas Artes de un museo propio que, en las obras representativas de sus grandes maestros, documente la jerarquía de las enseñanzas que se imparten en sus talleres”. Reunir obras que sirvieran de ejemplo a las futuras generaciones de estudiantes; cubrir la vacancia de una galería en la ciudad que ofreciera un panorama aceptable del arte argentino recordando, a la vez, a los profesores alejados de la enseñanza, y registrar el paso de alumnos brillantes, eran los objetivos de esa iniciativa. Tres años más tarde, en agosto de 1955, la directora interina, Elsa Blanca Dattoli, resolvió “constituir el Museo de la Escuela Superior de Bellas Artes” con una selección de obras de profesores, graduados y alumnos y con reproducciones de las principales obras de la plástica argentina en diapositivas. Según la nueva reglamentación, se crearía un repertorio bibliográfico sobre el arte nacional; se catalogarían y coleccionarían las producciones del Departamento de Cinematografía y se organizaría el archivo de la actividad cultural de la escuela.⁵³ Dattoli asumió como directora interina de la Esba en el mes de agosto, pero en septiembre la llamada “Revolución libertadora” puso fin al gobierno de Juan Domingo Perón y, en consecuencia, a su gestión. La Esba pasó a estar a cargo de Néstor Raúl Picado, graduado de la institución.

Las sucesivas formulaciones de esas iniciativas que, por otro lado, no fueron puestas en marcha de modo cabal, son elocuentes sobre la concepción que vincula la preparación de los artistas en instituciones estatales con los dispositivos institucionales capaces de dar a conocer y difundir su producción más allá de sus propios marcos, propias del sistema moderno del arte desde la creación de las primeras academias.⁵⁴

Homenajes y revisiones durante los gobiernos peronistas

Desde la muerte del fundador de la UNLP y hasta el presente, Samay Huasi fue la sede de numerosas celebraciones y homenajes en torno a su figura. La inauguración del monumento a Joaquín V. González en agosto de 1948, en el marco de la conmemoración del 43º aniversario de la universidad platen-

⁵² Cf. GRACIANO, Osvaldo, *op. cit.*

⁵³ Cf. Resolución firmada por Elsa Blanca Dattoli, 22 ago. 1955. Legajos AR-MEyARGFBA-UNLP, Argentina, Mesa de Entradas y Archivo General, Facultad de Artes, UNLP, Serie Legajos de Personal y/o Alumnos. Legajo del profesor Carlos Aragón.

⁵⁴ Cf. SHINER, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004. En la actualidad, la Facultad de Artes (UNLP) cuenta con el Área de Museo, Exposiciones y Conservación. Es depositaria de una variada colección de bienes artísticos compuesta por 123 piezas entre esculturas – calcos –, pinturas y dibujos distribuida en dependencias de la Facultad de Artes y de la UNLP.

se, constituyó uno de los momentos destacados dentro de esa tradición. La talla en granito, que retrata a González de cuerpo entero, sosteniendo su cabeza con la mano derecha mientras su brazo reposa sobre un corpulento libro sostenido por la otra mano a la altura de su cintura, fue emplazada en la llamada “Tribuna de Demóstenes” al pie del cerro San Miguel, sector de la finca próximo al paseo de los sabios griegos, a la puerta de Micenas y al anfiteatro griego. El monumento fue concebido y ejecutado por César Antonio Sforza (1894-1983), escultor formado en la Academia Nacional de Bellas Artes, quien tuvo a su cargo las cátedras de Escultura y de Dibujo de la Esba en distintos períodos y que dirigió esa institución entre 1948 y 1952. La celebración del año 1948 reunió en Samay Huasi, entre otras autoridades, al Interventor de la Universidad, Doctor Carlos Rivas, y al Ministro de Cultura y Educación del primer gobierno peronista, Oscar Ivanissevich.⁵⁵ Los discursos pronunciados en la celebración exhibieron la relectura de la figura de González operada por el peronismo. En su exposición, el presidente de la universidad optó por enfatizar, dentro del cuantioso legado del fundador, la importancia de la Ley Nacional de Trabajo, elaborada por González por encargo del presidente Julio A. Roca en 1904. Otras recuperaciones de la figura de González que actualizaron elementos de su trayectoria en el ámbito de la gestión cultural peronista tuvieron lugar en La Rioja en el período. Es notable destacar, en particular, la invocación de su nombre para el Primer Salón Anual de Arte “Joaquín V. González” celebrado en 1950 que daría origen al Museo Municipal de Bellas Artes de la capital provincial. La operación, en la que el capital simbólico del notable hijo de la provincia sustentó parte del proceso de institucionalización de las artes en La Rioja, fue analizada por Fasce. En este, como en otros contextos culturales durante el peronismo, la evocación de la figura de González soslayaba las raíces liberales de su pensamiento subrayando, al contrario, el aporte de la mencionada ley entendida como germen del concepto de justicia social, central en el movimiento peronista.⁵⁶

En la inauguración del monumento de Sforza fue celebrada también la creación de la UNLP como la “auténtica Universidad argentina, del pueblo y para el pueblo, en cuyo logro estamos empeñados, consecuentes con la obra extraordinaria de recuperación nacional que realiza el Superior Gobierno de la Nación”.⁵⁷ En esa clave de lectura, la figura monumental de González tallada por Sforza – cuya concepción plástica fue, por otro lado, blanco de críticas por parte de la comunidad artística platense⁵⁸– fue entendida como el guardián

⁵⁵ Ministro de Cultura y Educación del primer gobierno de Juan Domingo Perón, entre 1948 y 1950, cuando el área fue configurada en esos términos y elevada a rango ministerial. Cf. ABBATTISTA, María Lucía y CARNAGUI, Juan Luis. La “depuración oficial” en las políticas educativas: la gestión Ivanissevich en el Ministerio de Educación de la Nación y su impacto en la UNLP. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2014. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/54158/Documento_completo_.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acceso el 10 sep. 2023.

⁵⁶ Ver FASCE, Pablo, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁷ RIVAS, Carlos I. Samay-Huasi, Discurso del rector de la Universidad de La Plata. *Imagen*, n. 5, La Plata, 1948, p. 7.

⁵⁸ “Creo que la blancura marmórea no ha sido una solución feliz. Los lugareños han dado en llamar a la estatua el fantasma de Samay Huasi. [...] Otra observación se me ocurre: la actitud afectadamente soñadora, casi en éxtasis, del que fuera hombre de acción y pensamiento lúcido.” NESSI, Ángel Osvaldo. Viaje a Samay Huasi, *op. cit.*, p. 278.

que desde “ese oculto valle” convertido, no obstante, en una Atenas riojana, velaría por la tradición nacional.⁵⁹

Hacia la concreción del Museo de arte en las sierras riojanas

La documentación sobre la finca y su funcionamiento en este período es escasa. En 1951, según la Ley 14.048, sancionada por el Senado y la Cámara de Diputados de la Nación Argentina, la finca Samay Huasi fue donada, entre otros bienes del Estado, a la Fundación Eva Perón con el objetivo de destinarla a servicios sociales y asistenciales.⁶⁰ En Actas de Sesiones del Consejo Superior de la UNLP de 1960 se menciona que el establecimiento había pasado a esa Fundación por una ley especial y que, luego de “la Revolución, fue reintegrado a la Universidad.” En la misma sesión, y por Decreto 12.460, se declara la incorporación de la propiedad al patrimonio definitivo de la universidad.⁶¹ Las medidas presentadas en las sesiones como novedades respecto de la situación precedente deben entenderse en el marco de aplicación de las políticas del período desarrollista posterior a la interrupción del segundo gobierno peronista, medidas que movilizaron importantes transformaciones en las universidades nacionales.⁶² En la Esba se dinamizó la reforma de los planes de estudio y se impulsó la creación de nuevas carreras, entre ellas, el profesorado y la licenciatura en Historia del Arte.

En 1959, Samay Huasi empezó a ser acondicionada para recibir la instalación del Museo de Arte Antonio Alice, buscando concretar una de las iniciativas previstas en la Ley de 1941. La elección del nombre de Alice para el museo homenajeaba a quien fuera el primer profesor de pintura de la Esba, amigo de González y pionero en las visitas de artistas a Samay Huasi y, aunque carece de sustento documental, su uso es recurrente en una serie de expedientes que tramitaron la donación de obras “de temática regional” destinadas a integrar la colección.

El rol de Ezio Raúl Luis Bongiorno (1909-1971), pintor y grabador egresado de la Esba en 1935, se destaca en esta etapa. A mediados de la década de 1930, Bongiorno viajó por el Noroeste y a comienzos de la década siguiente visitó Samay Huasi pintado y realizando grabados de paisajes y escenas costumbristas. A finales de 1958, fue designado como representante del presidente de la universidad, Dr. Danilo C. Vucetich, para trasladarse a Samay Huasi y poner allí “en funcionamiento en todas sus partes lo dispuesto en la Reglamentación” de la Casa de Reposo, incluidas la instalación y organización de los museos de Arte y Arqueología y de la Biblioteca Pública. En 1962, Bongiorno fue designado “Conservador de la parte histórica de Samay Huasi” y,

⁵⁹ RIVAS, Carlos I., *op. cit.*, p. 8.

⁶⁰ Cf. *Boletín Oficial de la República Argentina*, 18 oct. 1951, p. 1. La Fundación Eva Perón no conserva documentación sobre el ingreso de la propiedad a su patrimonio. Es probable que el corto lapso transcurrido entre la sanción de la Ley, el fallecimiento de Eva Perón en 1952 y el derrocamiento del segundo mandato de Perón en 1955 haya impedido implementar las acciones previstas para la finca.

⁶¹ Ver Acta 763 de Sesión del Consejo Superior de la UNLP, 23 nov. 1960, p. 14. Salas Museo, Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata.

⁶² Ver SUASNÁBAR, Claudio, *op. cit.*, y BUCHBINDER, Pablo, *op. cit.*

el 1 de marzo de 1967, fue nombrado director de la casa.⁶³ Lahitte subrayó la dedicación del pintor en ese proceso: “Se nota la mano firme de Raúl Bongiorno, que – como pintor, como universitario, como artista – ha impreso el testimonio de su acertado criterio para velar con seriedad e inteligencia y, sobre todo, con amor, por este retiro que exige ser interpretado como si fuera un ser viviente”.⁶⁴

Entre 1959 y 1961, fueron donadas por sus autores obras producidas en la finca en distintas épocas y trasladadas a Chilecito para su integración al Museo Antonio Alice.⁶⁵ La nueva política implementada por la UNLP tanto como la presencia sostenida de Bongiorno al frente de la finca, augurando ambas el inicio de una nueva etapa en la historia de la dependencia riojana, parecen haber animado las donaciones de parte de artistas vinculados a la Esba y a la ciudad de La Plata. Las obras *Preparando el regreso* (1955), de Osman Páez; *Luz y sombra* de Francisco Salas; *Yuyito de Samay Huasi* de Adhemar Dameno Peláez; *Moliendo maíz* (1944), de Juan Manuel Suero; *Procesión en Chilecito* (1956), de Ambrosio Aliverti; *Promesantes (Chilecito)* (1956), de Mario Anganuzzi; *Rancho de El Puquial (Chilecito)* (1954), de Roberto Della Croce; *La Paila* (1940), de Salvador Calabrese; *Capilla de la Puntilla* (1954), de Alberto E. Torres; y *Mañana en San Miguel (Chilecito)*, de Bongiorno fueron incorporadas en ese período. En 1962 se concretaron también donaciones de familiares y allegados a Joaquín V. González que dotaron a la casa de fotos, objetos y documentos relativos a la vida y obra del fundador.⁶⁶ Las donaciones dieron origen a la colección conservada hoy como Pinacoteca Antonio Alice y se incorporaron a la Sala Iconográfica, ambas integradas en el Museo Regional “Mis montañas” de la finca y sintetizan, tanto a través de la temática regional como de los objetos que celebran a González, las dinámicas de construcción de institucionalidad y de formación de un imaginario en torno a Samay Huasi como embajada de la academia en la sierra riojana en circulación entre La Plata y La Rioja.⁶⁷

Aparte de las donaciones mencionadas y de la existencia de certificados que aclaran su procedencia, se desconocen los mecanismos de ingreso de muchas de las obras conservadas. Es el caso del óleo *Claro de luna* de Antonio Alice, la tela más antigua, fechada en 1926,⁶⁸ o de *Estudio*, un grabado de Vera Zilzer de 1948, obras en las que la falta de información se suma a las características de los motivos representados, independientes de la temática regional

⁶³ Ver Legajos AR-MEyARGFBA-UNLP, Argentina, Mesa de Entradas y Archivo General, Facultad de Artes, UNLP, Serie Legajos de Personal y/o Alumnos. Legajo del Profesor Ezio Raúl Luis Bongiorno.

⁶⁴ LAHITTE, Ana Emilia. Apuntes en Samay Huasi, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁵ Cf. Expediente D n.º 2678, 30 abr. 1959; Expediente P n.º 3246, año 1959; Expediente S n.º 3568, año 1959; Expediente A n.º 4416, año 1961; Expediente D n.º 4702 año 1961; Expediente S n.º 4417, año 1961. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata, UNLP-AH-UNLP.

⁶⁶ Cf. Expediente B. n.º 3897, iniciado por Raúl Bongiorno. 3 jul. 1962. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata, UNLP-AH-UNLP.

⁶⁷ Agradezco a Luis Manuel Ferreyra Ortiz por los intercambios relativos a Samay Huasi y por haberme facilitado el registro fotográfico de los cuadros de la Pinacoteca. Agradezco también a la directora de Samay Huasi, Estela Maza, y a María Carolina Navarro que me dieron acceso a la pinacoteca y a detalles de su historia. Agradezco igualmente a la Dirección de Servicios Sociales de la UNLP.

⁶⁸ Se conservan además un dibujo y una copia del retrato de González que pintara Alice. Otras obras de Alice permanecen vinculadas al legado material del fundador: las Salas Museo de la Biblioteca Pública (UNLP) conservan un dibujo a lápiz de un paisaje riojano; un retrato masculino al óleo (1912); un retrato femenino al óleo (1912); una reproducción del Retrato de José de San Martín (1913), donados por la familia González en 1937.

dominante. Entre la información inscrita en la materialidad de los objetos, certificados en los dorsos o marcos sugieren que algunas obras fueron transferidas a Samay Huasi desde otras colecciones de la UNLP. Si bien la documentación localizada no lo registra entendemos que, además, de las estadías de artistas resultaron donaciones espontáneas de obras producidas en la finca a través del tiempo.

El destino de una colección entre la escuela y el museo

A finales de la década de 1950, la creación del Museo Antonio Alice y el traslado a Samay Huasi de obras de temática regional, muchas de las cuales habían sido pintadas en el lugar años antes, constituyó una iniciativa tendiente a consolidar las artes en la universidad cerrando al arco abierto en ese sentido por González con la invitación de Alice y Perona a la finca en 1917, y oficializando su rol de embajada de la academia en las sierras riojanas. Con su creación, se definía un espacio destinado a la conservación y a la exposición de la producción artística en la que los graduados y docentes de la Esba tendrían especial representación. Como vimos, para los artistas que se trasladaron desde La Plata y desde otras regiones a Chilecito, Samay Huasi fue una escala en los viajes por la región y un destino atractivo en tanto sus paisajes naturales y sus jardines diseñados propiciaron la realización de obras que, por sus soluciones plásticas y su poética, se inscribieron en el nativismo.

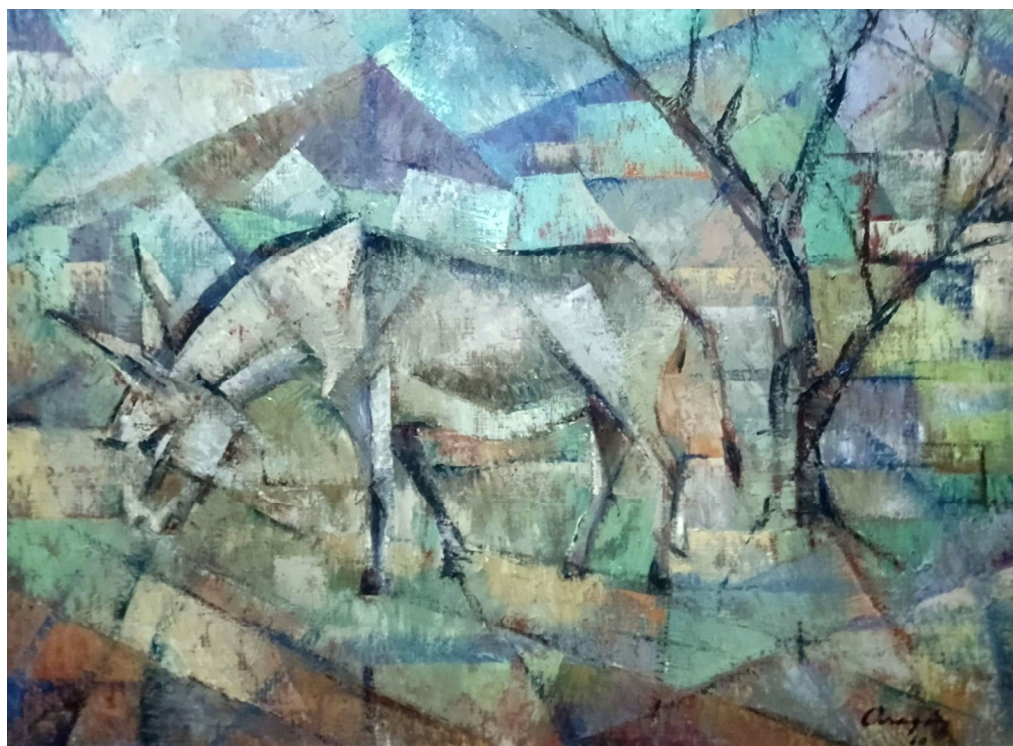
La circulación de agentes y de imágenes entre dos espacios distantes de la UNLP permitió considerar el tipo de enseñanza dispensada en las carreras de formación de artistas así como interrogar la orientación que los distintos profesores imprimieron a sus cátedras en la escuela. Hacia finales del período considerado y en simultáneo a las iniciativas que llevaron, tras décadas de demora, a concretar el museo de arte en las sierras riojanas, la comunidad educativa de la Esba discutió la reforma de los planes de estudio y la creación de nuevas carreras, plasmados en el Plan 1961. Las modificaciones se orientaron a renovar y a modernizar la enseñanza artística impartida privilegiando el estudio de la forma, de la visión y los problemas de la abstracción a partir de los aportes al debate de, entre otros profesores, Héctor J. Cartier. La creación del Profesorado y la Licenciatura en Historia de las Artes Plásticas se orientó, en ese marco, a dotar de preparación científico-profesional a perfiles críticos y docentes capaces de contribuir al análisis y a la comprensión del “arte nuevo”.⁶⁹ Si bien no fue ese el momento de la crisis de la pintura acontecida algo más tarde en el medio local, a comienzos de la década de 1960 se profundizó la ruptura con el naturalismo y el academicismo de los fundadores, del que Antonio Alice fuera exponente, anticipada por la asimilación de fuertes componentes expresionistas en la figuración a finales de los años 1950.⁷⁰ Esto motivó el surgimiento de “una doble vertiente en el gusto: la de una mayoría que [defendió] el arte de los maestros y la de una minoría que, sin desconocer ese

⁶⁹ El Plan 1961 modificó las carreras dependientes del Departamento de Cinematografía, implementó un título experimental en dos ramas del Diseño, y creó las carreras de Historia de la Música y Educación musical.

⁷⁰ Cf. RUEDA, María de los Ángeles de. El campo artístico visual en La Plata (1958-1968). *Arte e Investigación*, año 12, n. 6, La Plata, 2008, p. 87.

pasado misional, [intentó] nuevas aperturas” en una comunidad que, de todos modos, permitió “la convivencia del género, la pintura de tipos, el experimento surgido de la Gestalt [...] y aun el solipsismo más arbitrario”.⁷¹ Aunque no es posible atribuir a la estructura académica un rol central en la avanzada hacia la experimentación que caracterizó el arte nuevo de los años 1960⁷², es claro que, en el inicio de la década y en el marco de esas discusiones, el nativismo no representó una opción estética estimulante para encauzar las nuevas inquietudes en pugna, escasamente compatibles con la representación pictórica figurativa de asuntos telúricos o costumbristas. En obras contemporáneas a la creación del museo identificamos tentativas de introducir innovaciones en el registro plástico nativista tradicional, como se puede observar en *Burrito, piedra y algarrobo* (1960) de Carlos Aragón, pintor, profesor y director de la Esba entre 1958 y 1962 quien, como otros docentes, residió en Samay Huasi y pintó sus paisajes y motivos.

Figura 7. *Burrito, piedra y algarrobo*, de Carlos Aragón, 1960, óleo, 57 x 78 cm.



La geometrización, la segmentación de los planos y la estilización del motivo – recursos que, a comienzos de la década de 1960, estaban lejos de ser considerados novedosos o rupturistas – se destacan sin embargo al apartarse

⁷¹ NESSI, Ángel Osvaldo. El arte en La Plata y su resonancia nacional. Conferencia pronunciada el 25 de agosto de 1970. *Revista de la Universidad*, n. 26, La Plata, 1979, p. 95-108.

⁷² Las tendencias experimentales se desarrollaron en notable tensión con los marcos y protocolos institucionales. Docentes y estudiantes participaron tanto en la Esba como en los grupos y espacios alternativos que se multiplicaron por entonces. Ver RUEDA, María de los Ángeles de, *op. cit.*, y SUÁREZ GUERRINI, Florencia. A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del Man y sus repercusiones. *Boletín de Arte*, año 11, n. 12, La Plata, ago. 2010, entre otros.

de las regularidades que presenta el conjunto de la colección. La discrepancia entre la consagración del Museo Antonio Alice a la pintura de temática regional y las búsquedas de renovación que atravesaron la escena del arte platense es uno de los elementos que permite explicar la escasa conexión que, luego del período aquí examinado, se verifica entre los proyectos de Samay Huasi y de la Esba.⁷³

Otra serie de acontecimientos aporta argumentos en un sentido concordante. La creación del Museo en Samay Huasi coincidió con la proliferación de acciones tendientes a celebrar y recordar al grupo de intelectuales y docentes fundadores. En esos años se impuso el nombre de uno de los primeros profesores de Historia del Arte, Fernán Félix de Amador, a la biblioteca de la Esba (1959); se bautizó el auditorio de la escuela con el nombre de Joaquín V. González (1960); y se homenajeó a José María Rey (1960), profesor y director de la Escuela de Dibujo, institución anterior a la creación de la Esba. En 1963, además, se recordaron los veinte años del fallecimiento de Antonio Alice y el centenario del nacimiento de Joaquín V. González, aniversarios que motivaron actos y homenajes oficiales de diversa envergadura. Para organizar las celebraciones en torno a la figura del fundador, la universidad constituyó la “Comisión pro-centenario del nacimiento de Joaquín V. González” encargada de organizar actos en La Rioja y en La Plata y de realizar ediciones conmemorativas.⁷⁴ En el marco de esas celebraciones se concretó otra de las ideas imaginadas por Palacios en 1943 para vincular el destino de Samay Huasi y las acciones de la Escuela Superior de Bellas Artes: la edición ilustrada del libro de González, *Mis montañas*. En lugar de encargar la tarea a un conjunto de artistas, como había sido previsto originalmente, esta fue asumida en solitario por Raúl Bongiorno, profesor vinculado a Samay Huasi desde la década de 1930. Las breves viñetas y los grabados en blanco y negro que ilustran la publicación abordan los motivos del paisaje, los tipos humanos, los usos y costumbres asociados al repertorio norteño incorporando un registro expresivo notablemente lúgubre mediante el tratamiento contrastado de las escenas.⁷⁵

Estos homenajes reforzaron la asociación entre la colección de arte surgida en torno a Samay Huasi y la memoria de la institución platense, la celebración de sus próceres y de los maestros fundadores, más que la formulación de proyectos y agendas específicos orientados a la promoción del arte actual. Lograda su estabilidad administrativa, la colección ocupó una posición marginal dentro del patrimonio de la universidad, como testigo de una época do-

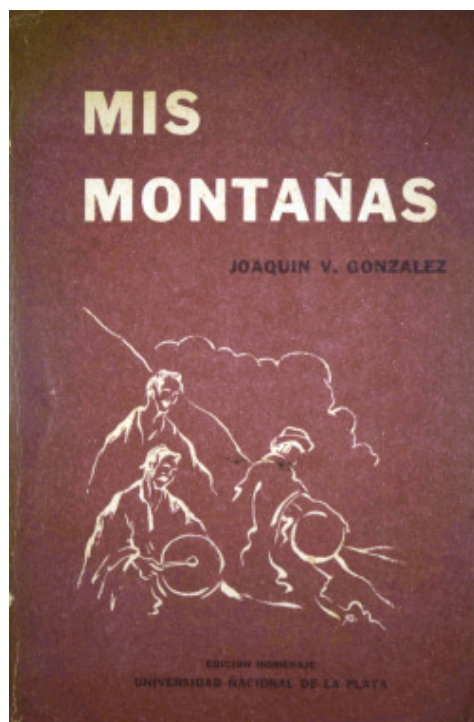
⁷³ La vinculación de la academia con el universo de la gestión artística y cultural que propició la doble inscripción de los primeros profesores de Historia del Arte se concretó durante la década de 1960 en relación con otras instituciones como el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, de La Plata.

⁷⁴ El Consejo Superior de la UNLP creó la comisión en agosto de 1962. Su programa de homenajes incluyó la publicación de *Mis montañas*, en edición ilustrada y anotada, compuesta de tres tiradas: príncipe, especial y popular, y una edición de las *Obras completas* del fundador en veinticinco tomos.

⁷⁵ En 1962, Bongiorno ofreció ilustrar el libro de forma honoraria y, al año siguiente, obtuvo una prórroga en sus funciones en Samay Huasi para completar la tarea. Ver Nota del presidente de la UNLP José Peco. La Plata, 5 abr. 1963. B/176/61-2-63. Legajos AR-MEyARGFBA-UNLP, Argentina, Mesa de Entradas y Archivo General, Facultad de Artes, UNLP, Serie Legajos de Personal y/o Alumnos. Legajo del profesor Ezio Raúl Luis Bongiorno. Bongiorno dirigió Samay Huasi entre 1967 y 1968 y, a lo largo de su vida, realizó una decena de viajes a la finca. Cuando ilustró *Mis montañas* ya había dejado de pintar. Cf. BONGIORNO, Raúl (hijo), Entrevista con la autora, 28 oct. 2023.

rada de afluencia y circulación de artistas que emprendieron, en el auge del nativismo, “la ruta de las provincias”.

Figuras 8 y 9. *Mis montañas*, de Joaquín V. González, edición ilustrada por Raúl Bongiorno, 1963.



El cambio de destino de Samay Huasi hacia finales de la década de 1960 acentuó el desencuentro entre ambos espacios: su función inicial como alojamiento reservado para artistas y escritores fue desplazado para priorizar, en cambio, la recepción de estudiantes de los colegios de formación preuniversitaria de la UNLP en viajes de estudio y el hospedaje dejó de ser gratuito. Actualmente Samay Huasi recibe a docentes, no docentes y estudiantes de la universidad y los distintos elementos que conforman su patrimonio están accesibles para la visita del público general que se acerca a la finca.⁷⁶ El Museo Antonio Alice, para el que nunca se establecieron una estructura o un proyecto institucional específicos, devino en la actual Pinacoteca de la casa Samay Huasi que continuó creciendo de modo espontáneo mediante donaciones de artistas platenses y riojanos sin que mediara una política explícitamente formulada desde la UNLP.

Como intenté mostrar, la suerte de la colección que actualmente se conserva en La Rioja fue inseparable de las diversas orientaciones que las sucesivas políticas imprimieron a las artes, su enseñanza y su difusión en el me-

⁷⁶ El 8 de septiembre de 2009, el Senado y Cámara de Diputados de la Nación declararon monumento histórico nacional a la Casa de Descanso del dr. Joaquín Víctor González, denominada Samay Huasi, ubicada en la Ruta provincial n. 12, Distrito San Miguel, Departamento de Chilecito, de la Provincia de La Rioja. Información disponible en <<https://www.hcdn.gob.ar/proyectos/proyectoTP.jsp?exp=4308-D-2009>>. Acceso el 26 sep. 2023.

dio universitario. Las iniciativas personales de agentes vinculados al gobierno de la UNLP y a la Esba, auspiciadas por contextos políticos nacionales y universitarios favorables, dinamizaron la formulación de proyectos y de objetivos relativos a los usos y al destino de la finca en distintos momentos del período analizado. Así mismo, los matices que se proyectaron sobre su destino permitieron revisar cómo fueron concebidos a través del tiempo los espacios universitarios vinculados a la producción y a la difusión de las artes, y de qué modo se establecieron o interrumpieron las articulaciones entre ellos.

Artigo recebido em 13 de outubro de 2023. Aprovado em 10 de dezembro de 2023.

Perspectivas sobre a história do documentário brasileiro: *do período silencioso à sua institucionalização*



Rolo de filme e claquete,
s./d., fotografia, montagem
(detalhe).

Eduardo Morettin

Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Escola de Comunicações e Artes e do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP. Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.
eduardomorettin@usp.br

Perspectivas sobre a história do documentário brasileiro: do período silencioso à sua institucionalização*

Perspectives on the history of Brazilian documentaries: from the silent period to its institutionalization

Eduardo Morettin

RESUMO

O artigo recupera os conceitos utilizados para pensar a história do documentário brasileiro, com ênfase no período silencioso e na sua institucionalização, representada pela produção de filmes pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) a partir de 1936. Essa retomada estabelece um percurso histórico ao mesmo tempo em que sugere conexões com outras frentes da produção cultural do período, como a fotografia, além de chamar a atenção do leitor para momentos e filmes que demandam maior pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: história do documentário; historiografia; cinema e história.

ABSTRACT

The article recovers the concepts used to think about the history of the Brazilian documentary, with an emphasis on the silent period and its institutionalization, represented by the production of films by the National Institute of Educational Cinema from 1936 onwards. This return establishes a historical path at the same time as suggesting connections with other cultural production areas of the period, such as photography, as well as drawing the reader's attention to moments and films that require further research.

KEYWORDS: documentary history; historiography; cinema and history.



Como apontou Carlos Roberto de Souza¹, menos de 10% do que foi produzido pelo cinema brasileiro no chamado período silencioso, ou seja, do final do século XIX até o início da década de 1930, sobreviveram à ação do tempo. Nesse pequeno conjunto, há muitas vezes fragmentos, que não permitem que tenhamos clara a concepção geral da obra, filmes incompletos, como *Brasil pitoresco – as viagens de Cornélio Pires* (1925), de Cornélio Pires, sobre os quais a ausência das partes finais impede que consigamos acompanhar o roteiro “turístico” proposto pelo autor, e registros que tiveram o seu título atribuído, restos de material de filmagem não montado, sem cartela que contenha os dados necessários para identificarmos os membros da equipe técnica, sendo *Rio – anos 20 – carnaval* (1922-1926), depositado na Cinemateca Brasileira, um dos inúmeros exemplos que podemos aqui evocar.

* Este artigo se vincula a projeto temático desenvolvido com financiamento da Fapesp (processo n. 2022/06032-0).

¹ Ver SOUZA, Carlos Roberto de. Estratégias de sobrevivência. In: PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 17.

Outro dado deve ser trazido a esse histórico. As primeiras imagens em movimento de caráter documental se encontram em *O circuito de São Gonçalo* (1909), de Alberto Botelho, objeto da brilhante dissertação de mestrado de Carolina Giacomo.² Ou seja, nada do que foi filmado antes deste pequeno registro existe para que possamos entender um pouco mais do Brasil entre o final do século XIX e a década de 1900. No que diz respeito à chamada ficção, o primeiro da lista dos remanescentes é *Os óculos do vovô* (1913), de Francisco Santos, realizado em Pelotas, Rio Grande do Sul.³

Não à toa, dado o quadro descrito, há no Brasil pesquisadores que se tornaram especialistas na reconstituição de obras perdidas, estudando os filmes sem tê-los à mão, recuperando a historicidade de sua inscrição a partir dos arquivos cinematográficos, de seus fundos e coleções, quando essa documentação existe, e das notícias publicadas em jornais e revistas. Um dos que inauguraram esse filão com maestria foi Paulo Emilio Salles Gomes, em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*.⁴ Depoimentos, cartas, reportagens de época colhidas no jornal da cidade e alguns fotogramas constituem os elementos do quebra-cabeça que aos poucos foi montado pelo historiador para que o leitor pudesse delinear no primeiro filme de Mauro, *Na primavera de vida* (1926), considerado perdido⁵, as questões estéticas que configuram o percurso formativo do jovem cineasta mineiro. Para ficarmos em exemplo mais recente, o livro *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética* traz uma seção intitulada “Arquivos cinematográficos: filmes sem filmes”, sinal não apenas das potencialidades dos estudos de roteiros, tal como Pablo Gonçalves demonstra em um dos capítulos⁶, mas da perda de filmes pertencentes à história do nosso cinema, agravada pela falta de continuidade de políticas públicas destinadas à preservação do patrimônio audiovisual brasileiro. Tal perspectiva de trabalho se mostra muito produtiva no resgate de agentes históricos que permaneceram esquecidos, como é o caso de diretoras que realizaram curtas-metragens ou das que foram marginalizadas por tratarem do lesbianismo.⁷

Ao contrário do estudo do cinema de ficção, que procurou estabelecer periodizações mais gerais, como a chamada “bela época do cinema brasileiro/filmes cantantes” ou “ciclos regionais”, criticadas tais denominações pelos que hoje se ocupam do fazer histórico desse período, o documentário e os cinejornais permaneceram à parte desse esforço interpretativo, que busca esta-

² Ver GIACOMO, Carolina. *Espectadores em trânsito: identificação, imersão e distinção no Rio de Janeiro do início do século XX*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – USP, São Paulo, 2019.

³ Sobre o filme, ver MORETTIN, Eduardo. Gênero e montagem em *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913): anotações de um historiador. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. v. 8, n. 15, Brasília, 2019.

⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁵ Nunca podemos ser taxativos em relação ao desaparecimento de uma obra. Recentemente foi descoberta na Cinemateca de Praga, da República Tcheca, em 2023, uma cópia do documentário *Amazonas, o maior rio de mundo* (1918), de Silvino Santos, material que foi exibido em outubro passado na Cinemateca Brasileira, mais de 100 anos depois de constatado o seu desaparecimento.

⁶ Ver GONÇALO, Pablo. Arquivos entre a espera e a demora: os roteiros não filmados de Bertolt Brecht. In: ADAMATTI, Margarida, AGUIAR, Carolina, CARVALHO, Danielle, MORETTIN, Eduardo e RAMOS, Lúcia (orgs.). *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

⁷ Para entender a produção das curta-metragistas no período da ditadura militar, ver GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências: curtas-metragens feitas por diretoras brasileiras (1966-1985)*. São Paulo: Alameda Editorial, 2024. Sobre o pioneirismo de Tânia Simões e Jovita de Almeida, ver PEREZ, Livia. *Estrada da vida* (1952) e a Cinematográfica Terras do Brasil: a presença das mulheres no cinema brasileiro do início dos anos 1950. *Aniki*. v. 9, n. 1, Coimbra, 2022.

belecer conexões entre as diferentes iniciativas, compreender as suas motivações e sistematizar suas ações.⁸

Se não há periodização, temos questões gerais que orientam nosso olhar. Paulo Emilio criou duas categorias para pensarmos o conjunto dessa produção: os rituais do poder e o berço esplêndido, que discutiremos mais à frente.⁹ Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet¹⁰ identificaram nas páginas da revista de cinema *Cinearte*, criada no Rio de Janeiro em 1926, a recorrente crítica ao fenômeno da “cavação”, prática frequente dos que se dedicavam ao registro de caráter documental, como veremos.

Antes de nos determos nessas questões, é importante dizer que o termo documentário, assim identificado, se firmou enquanto tal apenas nos anos 1920 a partir da obra de Robert Flaherty e das reflexões de John Grierson.¹¹ Portanto, assimilar os filmes dos irmãos Lumière, para ficarmos em um exemplo muito conhecido, como um dos pioneiros dessa tradição é desconhecer a forma como estes curtas de 30 segundos ou 1 minuto eram percebidos em sua época. Não raro os livros de histórias do documentário promovem a divisão entre a produção dos Lumière e a de Georges Méliès como ponto de partida de tradições distintas: a do documentário e da ficção. Jack Ellis e Betsy McLane, em *A new history of documentary film*¹² (mais um exemplo de uma “nova história” em que o dado original somente se encontra manifesto no título), situam essa produção dentro do item dedicado às origens do documentário. Flávia Cesarino Costa, em seu clássico estudo sobre o primeiro cinema¹³, observa que o estatuto era diverso do atual. Como bem definiu Tom Gunning, esse período pode ser denominado como “cinema de atrações”¹⁴, termo que é derivado também do contexto em que esses pequenos filmes eram consumidos: espetáculos de feiras populares, parques de diversão, cafés-concerto, vaudevilles e teatros, espaços em que eram encenados diferentes números circenses, de magia, de dança e musicais, além de esquetes teatrais. Como parte de sua programação, o cinema integrava um circuito cultural consumido por uma audiência eminentemente popular. Não à toa, nesses filmes o espectador não é ignorado, e a intenção é surpreendê-lo, espantá-lo e maravilhá-lo, sem maiores preocupações com a verossimilhança. A *performance* diante da câmera era pautada pela consciência de que existia um público, consciência manifesta pelos constantes olhares dos atores em direção à câmera e pela solicitação por meio de gestos para que prestemos atenção em alguma ação ou em

⁸ Sobre o assunto, ver MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História*. v. 25, n. 49, São Paulo, jan.-jul. 2005.

⁹ Ver GOMES, Paulo Emilio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 – 1930). In: CALIL, Carlos e MACHADO, Maria (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo-Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

¹⁰ Ver GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.

¹¹ O texto seminal de Grierson, Flaherty’s poetic *Moana*, publicado originalmente em 1926, foi reeditado por JACOBS, Lewis. *The documentary tradition*. 2nd. New York: W. W. Norton, 1979.

¹² ELLIS, Jack e McLANEC, Betsy. *A new history of documentary film*. New York: Continuum, 2006.

¹³ Ver COSTA, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

¹⁴ O termo surge pela primeira vez em GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. *Wide Angle*, v. 8, n. 3-4, Oxford, 1986.

determinado objeto da cena, como se quisessem compartilhar sua experiência conosco.¹⁵

Voltemos ao território delimitado indicado pelo título deste artigo. No período silencioso, o que conhecemos hoje como documentário era à época chamado de naturais, nomenclatura derivada do filme feito *d'après nature* (a partir da natureza), termo francês adotado em 1908 por Figueiredo Pimentel em sua coluna Binóculo no jornal *Gazeta de Notícias*.¹⁶ Nesse grupo se situam também os chamados “jornal de atualidades”, “jornal cinematográfico” ou “atualidades cinematográficas”, termos que designarão posteriormente o cinejornal, registro em curta-metragem, seriado, composto muitas vezes por segmentos justapostos de notícias e com certa padronização na duração, podendo variar entre 5 e 10 minutos, exibidos antes da projeção de um longa-metragem de ficção. Como nos informa em sua tese de doutorado, Rodrigo Archangelo¹⁷, o maior estudioso do assunto no Brasil, a primeira menção a um cinejornal brasileiro é a feita ao *Bijou Journal*, produzido por Francisco Serrador, São Paulo, data de 1910, empresário que atuava na área de diversões, sendo responsável pela construção de uma rede de cinemas. Em muitas ocasiões, certos cinejornais ganhavam maior destaque na publicidade dos jornais dedicada aos filmes em cartaz ou estreantes. Para tanto, basta ver o espaço concedido à projeção de atualidades cinematográficas dedicadas à cobertura do *raid* aéreo em 1922 de Sacadura Cabral e Gago Coutinho, responsáveis pela primeira travessia aérea entre Lisboa e Rio de Janeiro, ou a de Walter Hilton e Euclides Pinto Martins, que voaram de Nova York à então capital federal.

Paulo Emilio tem razão ao dizer que a expressiva maioria dos naturais nas primeiras décadas do século XX versava sobre dois grandes temas: os rituais de poder e o berço esplêndido. No primeiro, temos o registro das atividades das elites políticas e econômicas que, afinal das contas, pagavam pelos filmes. São presidentes, governadores, prefeitos, fazendeiros e industriais que aparecem em inaugurações, visitas, banquetes, comícios e cerimônias cívicas. Basta verificar na base Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira a expressiva quantidade de títulos dedicados a esse tipo de registro para confirmarmos o seu acerto. No segundo grupo, temos imagens das belezas naturais do Brasil, dentro de um discurso que procurava salientar o trabalho dito civilizatório exercido por nossas elites diante da natureza exuberante, tema das artes visuais do oitocentos, valorizando as intervenções urbanas e as obras de engenharia. Neste último campo podem ser inseridos inúmeros filmes, como *Veneza americana* (1925), de Hugo Falângola e J. Cambieri, uma das obras financiadas pelo governador do Estado de Pernambuco, Sérgio Loreto, bem como um dos documentários brasileiros mais conhecidos do período silencie-

¹⁵ Dos filmes que fizeram parte da primeira sessão pública de cinema, promovida pelos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895 em Paris, *L'arroseur arrosé* (*O regador regado*) e *Démolition d'un mur* (*Demolição de um muro*) constituem bons exemplos nesse sentido. O primeiro, pelo olhar dirigido à câmera por um dos personagens. O segundo, em virtude do efeito causado, no momento da projeção, pela exibição das imagens em movimento em sentido inverso, ou seja, de frente para trás.

¹⁶ Sobre o cronista, ver CARVALHO, Danielle. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Unicamp, Campinas, 2014.

¹⁷ ARCHANGELO, Rodrigo. *Imagens da nação: política e prosperidade nos cinejornais Notícias da Semana e Atualidades Atlântida (1956-1961)*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2015.



so, o manauara *No país das Amazonas* (1922), de Silvino Santos¹⁸, realizado para ser exibido na Exposição do Centenário da Independência do Brasil, ocorrida em 1922 e 1923, na cidade do Rio de Janeiro.

Por fim, dentre os termos gerais empregados de forma recorrente para designar a produção do período, temos a cavação. Tratava-se do trabalho de cinegrafistas que corriam atrás de, “cavavam”, encomendas de filmagens para documentários ou jornais cinematográficos junto a empresários, fazendeiros e autoridades políticas. A maior parte dos “cavadores” não desfrutava de muito prestígio em virtude do resultado do trabalho ou da forma de obter, nem sempre de maneira lícita, dinheiro para realizar seus filmes, como relatam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet.¹⁹ De maneira geral, como é o caso das encomendas feitas pela Comissão Organizadora para a Exposição do Centenário²⁰, os filmes eram pagos a metro, forma de pagamento que se preocupava mais com a quantidade previamente combinada do que com o conteúdo. Como consequência dessa prática, os filmes tinham planos sequência e panorâmicas longuíssimos, pois, na lógica de quem devia entregar o produto, mais importante era atingir a metragem solicitada do que tornar o filme mais palatável ao público, praticamente inexistente.

Há ainda questões gerais a serem pontuadas. A primeira delas, como já diziam Paulo Emilio, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita nos anos 1970²¹, diz respeito ao fato de que o filme posado, como era denominado o de ficção, era exceção, sendo a “continuidade do cinema brasileiro assegurada quase exclusivamente pelo documental”.²² Bernardet, no mesmo período, reforçava esse quadro ao comentar que os historiadores de cinema privilegiavam a produção ficcional, privilégio que reflete mais a vontade tanto dos pesquisadores quanto dos cineastas de projetar sobre o passado uma linearidade cujo sentido desembocava na própria afirmação de um cinema brasileiro em busca de seu público.²³

A segunda se relaciona à origem social destes cinegrafistas e a forma como a sua produção será recebida pela crítica a partir dos anos 1920. Em sua maioria imigrantes de origem popular, havia certo desdém e preconceito propagado pela elite da sociedade. Havia também a acusação do cinema ser “pouco brasileiro”, conforme nos informam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet.²⁴

A terceira e última questão de ordem geral quanto a esses documentários realizados no período silencioso, dedicados aos aspectos de nossa nature-

¹⁸ É também atribuída a autoria do filme a Agésilau Araújo, filho do capitalista que financiou a obra, Joaquim G. Araújo. Como se sabe, coube ao herdeiro redigir o texto dos intertítulos e nada mais. Para maiores informações sobre o filme e sua exibição no evento internacional, ver MORETTIN, Eduardo. Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (orgs), *op. cit.*

¹⁹ Ver GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*

²⁰ Cf. MORETTIN, Eduardo. Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923. *Novos Estudos Cebrap*, n. 89, São Paulo, mar. 2011, p. 143 e 144.

²¹ Estamos nos referindo às obras citadas nas notas anteriores.

²² GOMES, Paulo Emilio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 – 1930), *op. cit.*, p. 324.

²³ Ver BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, esp. p. 28. Essas questões serão retomadas posteriormente em *idem*, *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 25 e ss.

²⁴ GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 31.

za e da vida nas fazendas e nas cidades, tem relação com algo que a crítica sempre percebia ao entrar em contato com essas imagens em movimento. Ao invés do pretendido louvor ao progresso, os filmes forneciam mais uma oportunidade de visualização do indesejável, a saber: as marcas de pobreza e precariedade mostradas no espaço urbano e rural; a presença de elementos populares e humildes; os homens e mulheres pretos; os indígenas, principalmente se os retratados viviam próximos aos centros urbanos. Isso ocorria em virtude do fato que as condições de controle sobre o objeto de filmagem eram mais precárias e frouxas do que em “estúdio”, consequência das condições (ou da falta de) de produção.²⁵ A fragilidade existente na fatura dos filmes pela dificuldade em obter os recursos exigidos para reproduzir com precisão os modelos cinematográficos da época, principalmente no que diz respeito aos aspectos técnicos, como o cenário, as vestimentas, a necessidade de filme virgem, o equipamento necessário para a filmagem, iluminação e captação do som, cada vez mais sofisticados e caros. As pesquisas desenvolvidas sobre a participação do cinema na referida Exposição do Centenário reforçam que o quadro, antes e depois de sua realização, era de escassez de recursos, falta de negativos, laboratórios e equipamentos adequados.²⁶

São comuns os reclamos de que nossos modernos parques, meios de transporte e muitos dos “melhoramentos” trazidos com as reformas urbanísticas das primeiras décadas do século passado não eram devidamente valorizadas pela imagem, pois muitas vezes a câmera captava nas ruas os elementos populares que insistiam em marcar sua presença diante da objetiva. Brancura, decência e ingenuidade caminham juntas na exigência de uma imagem cinematográfica que cristalize uma determinada visão de Brasil. Em torno destas e de outras características a crítica especializada e os educadores se unirão nos anos 1920 para criar um cinema que se afaste dos filmes feitos até então, um cinema digno daquilo que é idealizado para o conjunto da sociedade como imagem desejável desta, ou seja, como um monumento.²⁷ Essa junção de esforços se encontra na origem do processo de institucionalização do documentário no Brasil, que comentaremos mais adiante.

Não se trata aqui de propor novos caminhos e periodização, nem de caracterizarmos o perfil de toda a produção documental do período silencioso, ampla e diversa como atestam a produção do já mencionado Silvino Santos. Há, dentre outros eixos que poderiam ser abordados, o filme *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), de Alberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, estudado por Rubens Machado Jr.²⁸, obra sempre retomada como expressão de sintonia com as vanguardas cinematográficas do período a despeito de seu caráter oficial. Temos também a construção de um olhar etnográfico pela Comissão Rondon e

²⁵ Em MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 93-131, há inúmeros exemplos nesse sentido.

²⁶ Cf. *idem*, *A participação do cinema nas exposições universais: história e cultura*. Tese (Livre-Docência em História do Audiovisual Brasileiro) – USP, São Paulo, 2023, p. 24-74.

²⁷ Cf. *idem*, *Humberto Mauro, cinema, história, op. cit.*, p. 93-131.

²⁸ Ver MACHADO JR., Rubens. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP, São Paulo, 1989.

seu cinegrafista Luiz Thomaz Reis, assunto já examinado por Edgar Cunha, Sylvia Caiuby e Fernando Tacca.²⁹

Dentre as possibilidades de leitura dessa produção documental do período silencioso, é importante abordar um aspecto pouco explorado em nossa historiografia: as relações entre cinema e fotografia.³⁰ Essa aproximação permite valorizar a dimensão que envolve o aspecto iconográfico de um filme, ou seja, o seu diálogo com outros suportes de veiculação de imagem que lhe são contemporâneos e que ajudam a compor o leque de opções que o contexto sociocultural oferece, ressaltado o estatuto que o objeto da análise (o filme) tem dentro de tal sistema de representações de um determinado período.³¹

As mais antigas imagens em movimento preservadas pertencem ao final do XIX e registram o que seria, a princípio, a paisagem carioca. Elas estabelecem já naquele momento as conexões entre o novo dispositivo visual recém inventado, o cinema, e a cultura visual à qual ele se vinculava. Em 27 de novembro de 1897, o médico, advogado, bicheiro e empresário teatral, José Roberto da Cunha Salles, registra a patente de um invento denominado “fotografias vivas”. Como anexo comprobatório à solicitação, hoje disponível para consulta no Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, dois fragmentos de filmes, 24 fotogramas no total, correspondendo a pouco mais de um segundo de projeção de imagens. Nelas, vemos as ondas de uma praia se chocando contra um pequeno píer. Certamente, objeções podem ser feitas a respeito da origem do material, uma vez que não seria difícil imaginar Cunha Salles incorporando ao processo cenas registradas por outro cinegrafista em outras praias, como indica José Inacio Melo Sousa, responsável pela descoberta desse pequeno filme. O interesse pelo mar, por exemplo, pode ser atestado por *Rough sea at Dover* (1895), do inglês Birt Acres. O espocar das ondas provavelmente atraía os cinegrafistas que procuravam demonstrar a superioridade técnica de seu aparelho por meio da reprodução a mais nítida possível do movimento das águas, aspecto que em si provocava à época o maravilhamento do público, interessado no efeito que nem a fotografia, nem a lanterna mágica poderiam provocar. Nesse sentido, a atribuição de “vivas” designa o resultado atingido pela nova máquina, suscitando a curiosidade de pessoas cada vez mais ávidas pelo consumo desse tipo de diversão.³²

Outro eixo possível de aproximação entre cinema e fotografia reside nos diversos registros que poderíamos classificar como familiares, sendo *Reminiscências* (1909- 1920c), de Aristides Junqueira, um de seus exemplos. Trata-se de extensa produção realizada às margens do circuito exibidor e que dialoga diretamente com o espaço urbano e os seus lugares. São imagens em mo-

²⁹ Ver CAIUBY NOVAES, Sylvia, CUNHA, Edgar and HENLEY, Paul. The first ethnographic documentary?: Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of rituais e festas Borôro (1917). *Visual Anthropology*, v. 30, n. 2, London, 2017. Disponível em <<https://doi.org/10.1080/08949468.2017.1276383>>. Acesso em 31 jan. 2024, e TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas: Papyrus, 2001.

³⁰ Ver MORETTIN, Eduardo. Fotografar e filmar no cinema brasileiro silencioso. In: ESPADA, Heloísa (org.). *Moderna pelo avesso: fotografia e cidade*. Brasil. 1890-1930. São Paulo: IMS, 2023.

³¹ GIACOMO, Carolina, *op. cit.*, situa o já mencionado *O circuito de São Gonçalo* dentro de um circuito cultural dedicado à celebração das máquinas, da velocidade e, portanto, da modernidade. Sua pesquisa que procurou romper os limites de um campo por vezes preocupado apenas com as marcas de autoria e pioneirismo.

³² Ver SOUZA, José Inacio de Melo. Descoberto o primeiro filme brasileiro. *Revista USP*, n. 19, São Paulo, set./out./nov. 1993, p. 171-173.

vimento produzidas pelos *amateurs*, filmes pouquíssimos conhecidos em razão da falta de documentação e/ou de acesso a esses materiais em acervos públicos e privados. Exceções, por exemplo, são as coleções de Paschoal Nardone, depositada no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, e de Alberto de Sampaio, recentemente exposta no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, estudadas por Adriana Martins Pereira.³³ Integra esse filão Aristides Junqueira, em Belo Horizonte, coletor de impostos federais, que se dedica primeiro à fotografia e passa depois a realizar filmes, sendo *Reminiscências* o único de sua extensa produção cinematográfica que sobreviveu à ação do tempo.

O caminho trilhado por Junqueira, da fotografia ao cinema, foi muito usual dentre os cinegrafistas do período silencioso, como atestam os casos, dentre outros, de Alfredo Musso, Gilberto Rossi, Pedro Comello, Iginio Bonfioli e Silvino Santos, imigrantes que, respectivamente, estabeleceram-se profissionalmente nas cidades de Rio de Janeiro, São Paulo, Cataguases, Belo Horizonte e Manaus. Nos filmes que sobreviveram desses diretores e/ou fotógrafos percebe-se, como indicamos acima, a busca pelo atributo artístico próximo à composição acadêmica, sendo o termo aqui entendido em seu sentido mais simples, ligado a uma certa ideia esquemática de belo e de “bom gosto” ou mesmo da convenção de gêneros já instituídos, como o recurso à contraluz e ao emprego das sombras por Bonfioli na ficção intitulada *Tormenta* (1930) a fim de construir o suspense e de espelhar no cenário os dilemas sofridos pela personagem principal, preocupada em vingar a morte de seu pai, pista, talvez, dos recursos que tinha à disposição e que poderiam ser mobilizados nos filmes documentais.

Nesse sentido, não raro os documentários desse período trabalhavam muito colados à perspectiva de documentação próxima dos registros fotográficos oficiais, destinados à publicidade das atividades de uma cidade, região ou estado, em sintonia com o que observou Rubens Machado Jr. a propósito das aproximações mais profícuas a serem feitas entre filme e fontes de época, como os relatórios oficiais produzidos pelo Estado.³⁴ Podemos evocar como referência as películas realizadas para a já mencionada Exposição do Independência, como *Exposição Nacional do Centenário da Independência no Brasil em 1922* (1922), produzida pela Brasília Filme, ou *Exposição do Centenário: 1822-1922* (1922), sem indicação de autoria. Basta comparar, por exemplo, as diversas fotos de Augusto Malta com os filmes para perceber a recorrência de planos estáticos, em que o objetivo é o de documentar as obras de engenharia, o planejamento urbano e os considerados avanços arquitetônicos. Se há movimento, como o recurso à panorâmica nestes filmes, sua função é a de situar o conjunto, inserindo-se em uma tradição que remonta também ao XIX, quando fizeram muito sucesso no Brasil e no exterior os panoramas que tinham por tema cidades, como a do Rio de Janeiro.³⁵

A obra de Silvino Santos é exemplar para entendermos esse percurso fotografia e cinema e sua relação com a cultura visual em que se formou e que

³³ Ver PEREIRA, Adriana Martins. *Lentes da memória: a descoberta da fotografia de Alberto de Sampaio* (1888-1930). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

³⁴ Ver MACHADO JR., Rubens, *op. cit.*

³⁵ Cf. MORETTIN, Eduardo. A participação do cinema nas exposições universais: história e cultura, *op. cit.*, p. 24-74.



precedeu sua inserção cinematográfica, como Savio Stoco em sua tese de doutorado historiou em detalhe.³⁶ Português de nascimento, Silvino fixa residência definitiva no Brasil em 1910, trabalhando como pintor e fotógrafo na cidade de Manaus, que vivia ainda da riqueza gerada pelo ciclo da borracha. Em 1912, é convidado pelo cônsul do Peru a fotografar os índios que habitavam a região do rio Putumayo para documentar as suas condições de vida, documentação que seria utilizada pelo financiador do projeto, Julio César Arana, grande proprietário de seringais e acionista da Peruvian Amazon Rubber Company, para provar a inexistência de escravidão entre os seus empregados, denúncia esta feita na Inglaterra. Tendo ficado satisfeito com o material entregue por Silvino, o capitalista compra equipamentos cinematográficos e financia em 1913 o treinamento de Silvino nas empresas Pathé-Frères e dos irmãos Lumière, centros de referência da cinematografia internacional à época. Em seu retorno ao Brasil, o diretor realiza o filme idealizado por Arana sobre o trabalho em suas propriedades e empresas. As poucas imagens que restaram dessa iniciativa foram aproveitadas pelo diretor no curta *Índios witotos do rio Putumayo* (1916).³⁷

Trabalhando em Manaus, o diretor passa a realizar trabalhos de caráter oficial a respeito das instituições regionais. Seu filme mais conhecido é o já referido *No país das Amazonas* (1922), idealizado para a Exposição da Independência. Verdadeiro catálogo visual dos produtos das empresas de J. G. Araújo, também responsável pelo financiamento do filme, dispostos nas diferentes nos stands do Pavilhão do Amazonas, o documentário excede essa função ao trazer informações sobre o processo produtivo. Acompanhamos, por exemplo, o percurso que se inicia com a coleta de um fruto em plena floresta amazônica até a sua embarcação em um navio ancorado em um porto de Manaus para posterior encaminhamento ao mercado externo.

Sendo o sucesso de *No país das Amazonas* e a política de incentivo à produção de documentários em 1922 e 1923 pontos fora da curva, observamos uma mudança de rota nos anos 1930, quando o Estado intervém de forma mais decisiva no cinema, seja por intermédio de sua legislação, como a regulamentação da censura e da obrigatoriedade de inserção de um curta-metragem brasileiro antes da exibição de um longa, ações que datam de 1932.

Essas medidas também terão impacto na produção de cinejornais, dada a criação de diversos órgãos destinados não apenas à censura, mas à confecção desses pequenos noticiários cinematográficos, tornados obrigatórios nas salas de cinema a partir de 1932. O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), de 1934, subordinado ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, passa a cuidar da censura cinematográfica, da taxa cinematográfica para a educação popular e até mesmo da *Revista Nacional de Educação*, que foram retiradas da órbita de influência do Ministério da Educação e Saúde (MES).

Em 1938 o DPDC foi reorganizado, dando lugar ao efêmero Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que teve a sua estrutura incorporada

³⁶ Ver STOCO, Savio. *O cinema de Silvano Santos (1918 - 1925) e a representação amazônica: história, arte e sociedade*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – USP, São Paulo, 2017.

³⁷ Como se sabe, o diretor Aurélio Michiles recuperou essa história em *Os segredos de Putumayo*, lançado em 2023.

ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 27 de dezembro de 1939 para coordenar sozinho toda a área de comunicação do Estado Novo. No que diz respeito ao cinema, esse órgão, vinculado diretamente ao presidente da República, consolidou a intervenção do Estado na área cinematográfica, censurando, fomentando o cinema nacional, cobrando taxas, fiscalizando a exibição e produzindo filmes, como os conhecidos cinejornais do DIP.

Vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública, é criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), em 1936, que terá como diretor de seus filmes Humberto Mauro (1897-1984), com uma proposta estética bem diversa de sua produção anterior. Nos curtas-metragens realizados pelo instituto a perspectiva documental vocaliza de forma mais direta os projetos políticos das elites que controlavam o país, articulando por meio da voz over as explicações sobre as imagens que assistíamos.³⁸

Antes de tecermos algumas considerações sobre sua produção documental, deve-se ressaltar que Mauro teve uma trajetória ímpar na história do cinema brasileiro. Em primeiro lugar, pelo fato de possuir uma larga e ininterrupta produção no campo do documentário e ficção desde o final dos anos 1920 até a década de 1970 do século passado, dado singular tendo em vista as dificuldades de realização peculiares de nossa cinematografia. Em segundo lugar, falar do diretor implica discutir a própria historiografia do cinema brasileiro, pois lidamos com um cineasta que foi nomeado patriarca do Cinema Novo por Glauber Rocha e estudado por aqueles que constituem dois dos principais pilares dos estudos históricos acerca de nosso passado fílmico: Alex Viany e Paulo Emílio.

No que diz respeito à produção documental, foram mais de 300 documentários realizados ao longo de 30 anos para o Ince até 1966, tornando-se, certamente, o cineasta mais prolífico em número de produções documentais no Brasil, embora a produção realizada antes de 1947, seja a menos conhecida e valorizada, sobretudo, devido ao seu caráter oficial e, provavelmente, por serem educativos e documentais, sendo vistos como obras menores.

Deve-se destacar que muito dessa produção também se perdeu. A título de ilustração, recupero o relato de Carlos Roberto de Souza na introdução feita à publicação *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE*.³⁹ Este cuidadoso trabalho de reconstituição e reunião de informações examinou, além da documentação correlata, o acervo do antigo instituto composto por cerca de duas mil latas. A coleção foi, durante os anos 1980, transferida da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) para a Cinemateca, então localizada no Parque da Conceição, cidade de São Paulo. A efeméride dos 50 anos do Ince, celebrada em 1987, possibilitou que recursos fossem angariados juntos ao CNPq para, sob o comando de Carlos Roberto, avaliar o que restou, atuando no sentido de catalogar as informações existentes e restaurar o que fosse possível. Sobre o que sobreviveu dessa produção, Carlos Roberto assim se expressa: “Parte mínima dos filmes está preservada; parte, provavelmente, admitirá somente uma restauração parcial”. Ao relatar o estado geral de alguns filmes, revela certa impotência diante de imagens que se desfaziam ao serem manipuladas pela

³⁸ Esses assuntos foram abordados por MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história, op. cit.*

³⁹ Ver SOUZA, Carlos Roberto de. *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE*. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.

primeira vez. Vale, nesse sentido, transcrever o seu relato: “não é agradável examinar a única cópia existente de um filme (tivemos essa experiência com cultura física – saúde e energia [as últimas 5 palavras realçadas em maiúsculas] e ter a certeza de que somos a última pessoa a ter um vislumbre da experiência que ele registra, pois, à medida que examinamos a película na mesa-enroladeira, a emulsão que compunha a imagem se desprende do suporte e se dissolve num pó branco que nos fica entre os dedos”.⁴⁰

De um conjunto de cerca de 400 títulos que fazem parte do catálogo, contabilizavam-se à época mais de 150 filmes desaparecidos. Se a porcentagem de obras sobreviventes é maior do que as que restaram do período silencioso, como mencionei acima, o quadro geral acima traçado não nos permite adotar uma postura mais otimista.⁴¹

Apesar do aparato e apoio estatais, Mauro sempre contou com poucos recursos. Exercitou este formato em curtas-metragens dedicados: à ciência; ao registro do patrimônio histórico e artístico que então se constituía; às cidades; às personalidades tidas como essenciais da cultura brasileira, explorando aqui o docudrama, base de seus *biopics* e filmes históricos; à higiene e saúde; e a temas que lhe eram próximos, como os fazeres artesanais e emblemas da nação, como Mauro considera o carro de boi, paradigmático para ele da vida brasileira. Fez ainda filmes musicais cheios de ritmo e profundamente expressivos.

É importante salientar que esses filmes documentam imagens de um Brasil que então se construía em um contexto autoritário, com seus ideários e contradições, assim como as práticas documentais que ali se desenvolviam, mostrando como o diretor abordava e contornava, em parte dessa produção, os assuntos oficiais com inventividade e sensibilidade. Mauro soube encher de vida e sentido temas tão distintos e singulares como, dentre outros, *O cysne* (1936), um dos primeiros filmes feitos pelo Ince, singela encenação de uma peça musical homônima de Saint-Saëns, *Um apólogo* (1939), adaptação de conto de Machado de Assis, *A vitória régia* (1937), mostrado na Exposição Universal de Nova York em 1939.⁴²

A despeito dos livros e textos publicados por Claudio Aguiar Almeida, Eduardo Morettin e Sheila Schvarzman⁴³, dos inúmeros artigos e teses que se debruçam ainda sobre a obra do diretor, há pontos em nosso entendimento que ainda poderiam ser explorados. Por exemplo, para falarmos de um dos que poderiam ser agrupados a esse eixo, temos *O segredo das asas* (1944), média-metragem em que acompanhamos a história de um oficial da FAB que, em virtude de pouso forçado nos campos de uma roça, conhece Maria, parálitica. Enquanto espera por auxílio, relata, em tom de crescente comoção cívica (co-

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. VII.

⁴¹ Essas perdas, considerando-se a importância de Mauro, talvez justificassem, com todas as dificuldades implicadas em projetos dessa escala, a realização de algo similar ao realizado com a obra do cineasta norte-americano David Griffith. Publicado nos anos 2000, o monumental *The Griffith project*, coordenado por Paolo Cherchi Usai, abarca em seus 12 volumes a análise dos mais de 500 filmes em que atuou, escreveu, produziu e dirigiu.

⁴² Sobre a participação do Ince na exposição, ver MORETTIN, Eduardo. O cinema brasileiro no contexto das exposições universais: a New York World's Fair (1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (1940). *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 54, 2021, Rio de Janeiro, 2021.

⁴³ Ver ALMEIDA, Claudio. *O cinema como "agitador de almas": Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999; MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história, op. cit.*, e SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

moção que é a dele e da mocinha; certamente não é a do público), como é profissional a formação de aviadores pela Escola de Aeronáutica, situada no Campo dos Afonsos, Rio de Janeiro, imagens que são mostradas em registro documental, em uma mistura muito presente em diversos de seus filmes do período, como as cinebiografias de músicos, escritores e artistas. Por mais que o acidente no início do filme reforce a impressão de que a modernidade pretendida se situe apenas no âmbito do discurso, *O segredo das asas* está em sintonia com a discussão proposta por André Barbosa Fraga.⁴⁴ Como mostra o autor, muitas eram as cartas enviadas de todos os cantos do país por jovens que expressavam o seu desejo de se tornarem aviadores e participarem do curso de formação desta escola, criada em 1941. O docudrama de Mauro, feito já em contexto de guerra, talvez fosse uma pequena peça de propaganda neste sentido, incentivo ao alistamento e reforço patriótico ao mesmo tempo. A aproximação do filme às questões trazidas por Fraga provavelmente enriqueceria sua análise, dado que revela a importância do mapeamento à lá *The Griffith project*, mencionado em nota.

Reverendo dezenas de filmes atualmente disponíveis no Banco de Conteúdos Culturais (BCC) da Cinemateca Brasileira, um aspecto que ainda impressiona diz respeito à dimensão ligada à própria documentação mobilizada por cada filme, como é o caso, por exemplo, *Lagoa santa* (1940), que registra o ambiente explorado pelo cientista Peter Lund no século XIX e a sala dedicada ao seu trabalho no Museu Nacional, espaço destruído pelo incêndio de 2018. Nesses pequenos filmes o binômio preservar e difundir ganha novo sentido, ainda mais após termos resistido, ao longo dos últimos anos, ao ataque sistemático às instituições de cultura perpetrados pelo próprio Estado.

A dimensão do registro se encontra também em *Coreografia popular do Brasil* (1940), em que cinco passistas negros exibem seus movimentos diante da câmera. Não há informações sobre os motivos de realização do filme, quem são estes dançarinos e para qual matéria e/ou disciplina o documentário fora idealizado. A única pista, que se encontra no catálogo organizado por Carlos Roberto, mas não no material disponível para visionamento no BCC, é a que consta nos créditos examinados pelo pesquisador no final dos anos 1980: “sob a orientação de Villa-Lobos”. Tudo é extraordinário nos 10 minutos de imagem, sem som: a perspectiva informativa, a presença desenvolta de homens pretos, a *performance* vista como manifestação popular autêntica e a articulação sugerida entre o samba e a tradição erudita, expressa pela supervisão do compositor de *Bachianas*, figura central da cultura brasileira dos anos Vargas. Esses elementos configuram os traços de uma presença cênica muito rara nos filmes brasileiros daquele período, em particular nos documentários.

Nesse percurso, o convite foi o de conhecer as principais características dessa produção ao mesmo tempo em que procuramos apontar caminhos produtivos no exame desses materiais, articulando a dimensão estética e a perspectiva histórica.

Artigo recebido em 31 de janeiro de 2024. Aprovado em 30 de março de 2024.

⁴⁴ Ver FRAGA, André Barbosa. *O Brasil tem asas: a construção de uma mentalidade aeronáutica no governo Vargas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

Entre a denúncia, a memória e a utopia: *o cinema que desafia a ditadura militar no Brasil*



Não é hora de chorar, de Luiz Sanz, 1971, e *O pequeno exército louco*, de Lúcia Murat, 1978-1980, fotogramas (detalhes).

Patrícia Machado

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Jovem Cientista do Nosso Estado -Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj). Autora, entre outros livros, de *Cinema de arquivo: imagens e memória da ditadura militar*. Rio de Janeiro: Sagarana, 2024. patricia.furtado.machado@gmail.com

Isabella Poppe

Doutoranda em História Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). poppe.isa@gmail.com

Entre a denúncia, a memória e a utopia: o cinema que desafia a ditadura militar no Brasil

Between denunciation, memory, and utopia: the cinema that challenges the military dictatorship in Brazil

Patrícia Machado e Isabella Poppe

RESUMO

Ainda sob a vigência da ditadura militar brasileira, dois cineastas que haviam sido presos políticos saem do país e decidem usar o cinema como um instrumento de embate e de construção de ideias de um futuro para o país. Vivendo no exílio no Chile, Luiz Sanz dirige *Não é hora de chorar*, em 1971. Lúcia Murat filma na Nicarágua *O pequeno exército louco*, entre 1978 e 1980. Diante do sentimento de derrota das esquerdas, Sanz e Murat realizam filmes a fim de renovar esperanças e elaborar estratégias de sobrevivência, de denúncia, de construção de memória, especialmente das mulheres que sofreram de forma específica a violência da ditadura. Neste artigo, propomos investigar a trajetória e a atuação desses dois cineastas e refletir sobre o contexto de produção e a importância dos filmes tanto na disputa de narrativas no presente quanto como testemunhos da história.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; ditadura militar; memória.

ABSTRACT

*Still under the Brazilian military dictatorship, two filmmakers who had been political prisoners leave the country and decide to use cinema as an instrument of confrontation and of construction of ideas of a future for the country. Living in exile in Chile, Luiz Sanz directs *Não é hora de chorar*, in 1971. In Nicaragua, Lucia Murat filmed *O pequeno exército louco*, between 1978 and 1980. Faced with the feeling of defeat of the left, Sanz and Murat made films in order to renew hope and elaborate strategies for survival, for denunciation, for the construction of memory, especially for women who suffered specifically from the violence of the dictatorship. In this article, we propose to investigate the trajectory and performance of these two filmmakers and reflect on the context of production and the importance of the films both in the dispute of narratives in the present and as testimonies of history.*

KEYWORDS: documentary; military dictatorship; memory.



Nos anos 1970, ainda sob a vigência da ditadura militar brasileira, dois cineastas decidem, fora do território nacional e diante do sentimento de fracasso provocado pelas derrotas da esquerda política, tomar o cinema como um instrumento de embate para a sobrevivência no presente, para a construção de memórias e de ideias de futuro para o país. Em *Não é hora de chorar*, de 1971, Luiz Sanz (então vivendo exilado no Chile) entrevista cinco de seus companheiros de exílio – entre eles, duas mulheres – que, de frente para a câmera de filmar, prestam testemunhos sobre a perseguição e as torturas a que

foram submetidos pelos agentes do Estado brasileiro. O cinema é então mobilizado para ativar lembranças de experiências traumáticas recentes e para denunciar a política ilegítima e criminosa do regime ditatorial. Sete anos mais tarde, Lúcia Murat (que havia sido prisioneira política de 1971 a 1974) começa as filmagens de *O pequeno exército louco*¹ e registra o confronto entre a Guarda Nacional da Nicarágua, comandada pelo ditador Anastasio Somoza, e os guerrilheiros da Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN). Murat também entrevista combatentes a fim de reacender as esperanças na luta política no contexto de desilusão em que vivia.²

Os filmes lançam mão de propostas e estratégias distintas, e com objetivos claros, de dotar as imagens cinematográficas de finalidade em seu tempo presente. Cada um a sua maneira, os cineastas tomam partido dos meios de produção da imagem e do som, seja para renovar esperanças, prestar algum tipo de justiça para os derrotados na luta contra a ditadura, reinventar utopias ou ainda fazer dos filmes testemunhas da história. Esse engajamento a partir do cinema está diretamente ligado às crenças derivadas das próprias experiências e das trajetórias políticas dos cineastas. Tanto Luiz Sanz quanto Lúcia Murat participaram ativamente da militância política no Brasil, foram perseguidos, presos e torturados pelos agentes da ditadura. Sanz, depois que saiu da prisão (ele foi um dos setenta presos trocados pelo embaixador suíço sequestrado em 1971 pelo movimento Vanguarda Popular Revolucionária-VPR) viveu no exílio entre o Chile e a Suécia até retornar ao país com a Lei da Anistia (1979). Murat permaneceu no Brasil trabalhando como jornalista depois que ganhou a liberdade, em 1974. Na função de diretores cinematográficos, eles encontram meios para continuar a luta interrompida pela ditadura, seja filmando testemunhos a fim de se erigir contra o esquecimento e o Estado criminoso, seja refletindo sobre novas formas de lutas revolucionárias e de resistência.

Este artigo propõe seguir os caminhos traçados pelos dois filmes buscando compreender em que condições e contextos eles foram realizados, como sobreviveram em suas respectivas trajetórias e qual a importância como documento de uma época guardam para os usos no presente. Propomos a reflexão sobre a participação do cinema na disputa de narrativas no campo da história em um país em que ‘a relação com esse passado de barbáries é de negação e silenciamento’ e que ‘vive em permanente atraso com o acerto de contas com relação às graves práticas violentas que marcam sua história’.³ Algumas reflexões propostas a partir dos filmes, como a da misoginia na prática da tortura pelos militares, ainda é um debate pouco levantado em sua especificidade, vide o relatório da Comissão Nacional da Verdade que, quando foi entre-

¹ O título do filme de Murat faz uma referência direta ao livro *El pequeño ejército loco: Sandino y la operación México-Nicaragua*, escrito por Gregorio Selser e publicado pela primeira vez em 1958.

² O acesso a *Não é hora de chorar* foi disponibilizado, gratuitamente, por Luiz Sanz, pela Plataforma Vimeo. Disponível em <<https://vimeo.com/210374636>>. Já *O pequeno exército louco*, por se tratar de filme mais raro e pouco conhecido, não está disponível em nenhuma plataforma de *streaming*. No entanto, sua exibição do filme acontece de tempos em tempos em festivais e mostras realizados no país.

³ TELES, Edson e QUINALHA, Renan (orgs.). *Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020, p. 4.

gue em 2014, não trouxe entre os encaminhamentos de ações sugeridas nenhuma recomendação específica sobre o tema.⁴

Depois de finalizados, os filmes pouco ou nada circularam, caíram em uma espécie de esquecimento e sobreviveram silenciosamente por décadas. Realizado quando o país ainda vivia um período de forte repressão, *Não é hora de chorar* contou com a parceria do cineasta Pedro Chaskel e foi filmado em poucos dias em uma pequena sala do Departamento de Cinema da Universidade do Chile. O filme só chegou a ser exibido no Brasil em 2014, na Mostra Arquivos da Ditadura, organizada pela pesquisadora e cineasta Anita Leandro, no Centro Cultural de Justiça do Rio de Janeiro. A Comissão Nacional da Verdade havia sido instaurada dois anos antes e a abertura dos acervos das polícias políticas, nesse contexto, estimulou a realização de filmes e debates sobre temas que eram ainda silenciados.

Já *O pequeno exército louco* foi filmado de 1978 a 1980, período de abertura política, e teve o seu processo de pós-produção interrompido após a equipe voltar da segunda etapa de filmagem realizada no Paraguai com o apoio da Embrafilme, onde tinha ido registrar o assassinato do então ex-ditador Anastasio Somoza por militantes argentinos no país. Depois de vários contratemplos, e da paralisação do projeto, o filme foi finalizado em 1984, quando Murat consegue apoio do Conselho Mundial de Igrejas e de uma produtora de São Paulo, que tinha uma moviola onde era possível montar o filme. A partir daí, morando no Rio de Janeiro, Murat viajava todos os finais de semana para São Paulo até conseguir terminá-lo.⁵ A exibição ficou restrita a um circuito alternativo de cineclubes e alguns poucos festivais, entre eles, o Festival do Rio e o Festival da Bahia. Apesar de exibido poucas vezes, *O pequeno exército louco* ganhou alguns prêmios em equipamentos e é com esse material que Murat consegue fazer seu primeiro longa-metragem *Que bom te ver viva* (1984), filme que traz os testemunhos de mulheres que, como a cineasta, foram torturadas durante a ditadura militar brasileira.

Como não chegaram aos espectadores brasileiros na urgência em que foram filmados, os dois filmes não puderam ser usados para mobilizar ações de transformação ainda durante o período da ditadura. Contudo, transformaram-se em documentos relevantes de uma época e colaboram hoje para o processo de reconstituição factual e de reflexão crítica acerca do período, ainda tão permeado por “zonas de silêncio e interdição”.⁶ É importante ressaltar que, com a Lei da Anistia de 1979 e a não punição dos torturadores, “o Estado não assumiu seu papel, erigindo obstáculos à construção de uma memória pública sobre a ditadura”.⁷

⁴ Ver DIAS, José Carlos et al. *Comissão Nacional da Verdade: relatório*. Brasília: CNV, 2014.

⁵ Naquele período, a Embrafilme era presidida por Celso Amorim, no comando da instituição desde 1979. Contudo, em 1982, o filme *Pra frente Brasil*, do diretor Roberto Farias, chega aos cinemas com o apoio da Embrafilme e causa um profundo descontentamento por parte dos militares, uma vez que o próprio título ironizava o jingle que a máquina de propaganda do general Médici havia produzido. O resultado foi a demissão de Celso Amorim do comando da agência e a retirada de todos os projetos cinematográficos com viés político que estavam em andamento, entre eles, o filme de Lúcia Murat.

⁶ TELES, Janaina de Almeida. *Memórias dos cárceres da ditadura: os testemunhos e as lutas dos presos políticos no Brasil*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2011, p. 3.

⁷ *Idem, ibidem*, p.14.

No percurso seguido por este texto, investigaremos a trajetória e a atuação dos dois filmes e dos dois cineastas que, no calor dos acontecimentos do regime ditatorial, buscaram meios de enfrentar o que era silenciado no campo político brasileiro. Damos prosseguimento a reflexões articuladas em artigos anteriores sobre os filmes realizados por Luiz Sanz⁸, desta vez ampliando a análise no cruzamento com o filme e a trajetória de Lúcia Murat. Apesar de existir uma produção consistente sobre a filmografia de Murat, muito pouca atenção foi dada para *O pequeno exército louco*⁹, seu primeiro longa-metragem realizado de forma mais amadora. Além disso, a nossa proposta metodológica consiste em pensar no contexto da produção das imagens descrevendo um arco de afetos e emoções tanto daqueles que as produziram quanto as que abrangem toda uma geração, como frustração, entusiasmo revolucionário, desejo de reparação e de construção de memória. Para tanto, buscamos nos arquivos das polícias políticas e da imprensa documentos, materiais de arquivo e entrevistas que nos ajudem a reconstituir parte da trajetória pessoal e política de Luiz Sanz e de Lúcia Murat. A partir do entendimento do que eles viveram na militância, propomos um cruzamento entre esse material e a análise dos filmes.

Usamos um método de investigação que leva em consideração as condições de produção das imagens e da montagem, e que se dá no encontro do olhar historiográfico com a análise estética¹⁰ a fim de questionar o que os cineastas fazem ao produzir filmes que partem de uma experiência pessoal de derrota e de trauma. Afinal, como sobreviver às dores vividas e à desesperança a fim de reinvestir as forças que restam na utopia revolucionária e na denúncia dos crimes da ditadura?

Sanz e Murat: o cotejamento de histórias entre a militância e o cinema

A fotografia a seguir (figura 1) foi tirada em janeiro de 1971 por agentes da polícia antes do embarque para o Chile dos setenta presos políticos trocados pelo embaixador da Suíça, sequestrado no Rio de Janeiro no mês anterior. Marcado a caneta com o número 21 está Luiz Alberto Sanz. Assim como os demais companheiros, Sanz foi enquadrado como terrorista e banido do território nacional por conta do Decreto 68.050, assinado pelo presidente Emílio Garrastazu Médici.¹¹ A trajetória que contempla o envolvimento e interesse

⁸ Ver MACHADO, Patrícia. Trânsito de memórias: tomada e retomada de imagens do exílio durante a ditadura militar brasileira. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 44, n. 48, São Paulo, jul.-dez. 2017, e *idem*, *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

⁹ Citamos como único exemplo o capítulo escrito por TEDESCO, Mariana. Cineastas brasileiras que filmaram a revolução: Helena Solberg e Lucia Murat. In: LUSVARGHI, Luiza e SILVA, Camila Vieira da (orgs.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

¹⁰ Ver BLANK, Thais e MACHADO, Patrícia. Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 43, n. 2, São Paulo, 2020, LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard: un film dan l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007, *idem*, *Des lieux de mémoire portatifs (Entretien réalisé par Dork Zabunyan)*. *Critique: Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*. Paris: Les Éditions de Minuit, Mars 2015, e GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹¹ Decreto disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-68050-13-janeiro-1971-409937-norma-pe.html>>.

políticos de Sanz começou ainda no início dos anos 1960, quando ele trabalhava como crítico de cinema do *Jornal do Comércio* e participava na militância no Partido Comunista Brasileiro. Foi em 1968, com o acirramento da repressão dos militares, que ele decidiu fazer parte do Comando de Libertação Nacional (Colina) e, mais adiante, da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), organização de resistência armada à ditadura.

Figura 1. Presos banidos do território nacional (álbum).



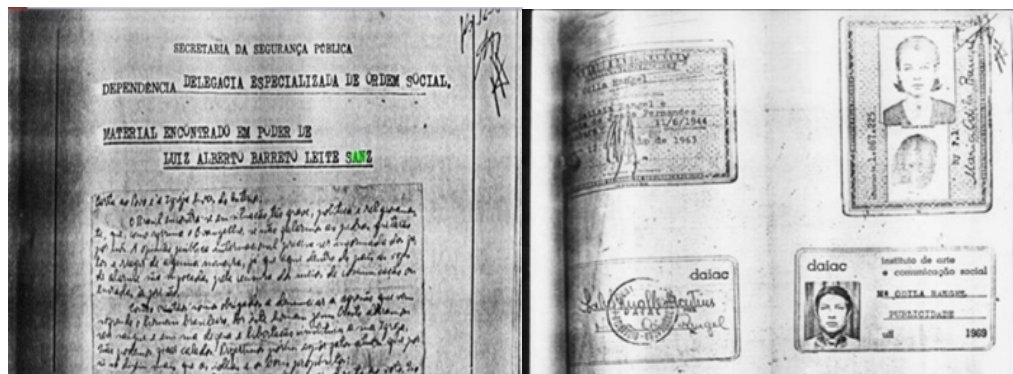
Apesar de integrar um grupo que defendia a luta armada, a participação de Sanz no início da militância era muito discreta. A princípio, a função que exercia era a de abrigar companheiros foragidos no apartamento onde morava, no bairro do Flamengo. Foi um desses companheiros que, quando preso, acabou entregando-o. Convocado para prestar depoimento à polícia, Sanz preferiu fugir para São Paulo, entrar para a clandestinidade e assumir uma função importante dentro da VPR: falsificar documentos para militantes que precisavam se disfarçar, circular ou fugir do país. Segundo Sanz, eram falsificações muitas vezes grosseiras, mas capazes de enganar os agentes do Estado: “Na Oban e no DOPS, diziam que era tudo muito mal-feito. Mas o fato é que os policiais não percebiam nada nas barreiras que montavam. Então alguma coisa eu fiz direito”.¹²

Na ficha de Luiz Sanz arquivada no Deops (Arquivo do Estado de São Paulo), os agentes informam que ele havia comprado um laboratório de fotografia com dinheiro da VPR com a finalidade de fotografar "o pessoal que se

¹² SANZ, Luiz Alberto *apud* VASCONCELOS, Gabriel. *Subversivo: fragmentos da vida de Luiz Alberto Sanz*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – UFF, Niterói, 2015, p. 32.

encontrava na área de treinamento de guerrilha".¹³ Já no documento da Secretaria de Segurança Pública – que faz parte do processo iniciado pelo Superior Tribunal Militar no qual Sanz era acusado de infringir a Lei de Segurança Nacional¹⁴ (figuras 2 e 3) – consta a relação do material encontrado na casa onde ele morava no dia em que foi preso: entre as cópias de panfletos e documentos falsificados estavam os documentos de Maria Odila Rangel, a esposa do militante que o ajudava nas falsificações e conseguiu escapar da polícia.

Figuras 2 e 3. Documentos sobre materiais encontrados pela polícia na casa de Luiz Sanz.



Sanz foi preso em maio de 1970, mais uma vez denunciado por um companheiro. Levado para a 36ª Delegacia de Polícia, na rua Tutoia (a temida sede da Operação Bandeirante- Oban)¹⁵, foi barbaramente torturado. Sanz conta que recebeu muitas pancadas e foi levado ao pau de arara, pendurado e torturado com choques elétricos: “Em geral, eles torturavam muito com pancadas, mas não queriam perder tempo porque logo depois trariam outro preso. Então foram dando choque, choque, choque, choque [...] era uma dor muito forte, que se espalhava por todo o corpo”.¹⁶

Depois de oito meses na prisão, Luiz Sanz foi um dos nomes escolhidos da segunda lista dos presos políticos que seriam trocados pelo embaixador suíço. Foi durante o processo de elaboração da lista e negociação dos sequestrados com os militares, que demorou um mês para ser finalizado, que ele percebeu que a luta armada havia enfraquecido: “Nós só começamos a ter uma ideia clara sobre esse início do fim no sequestro do embaixador suíço, em que o governo demorou a ceder”.¹⁷ É nesse clima de derrota no campo político e ao mesmo tempo de alívio pela liberdade que estava conquistando que Luiz Sanz segue para o Chile onde, enfim, encontrará no cinema um caminho de renovação e esperança para a continuação de um projeto político interrompido.

¹³ Ficha disponível no acervo do Deops, no Arquivo do Estado de São Paulo. Referência: BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXNS002674.

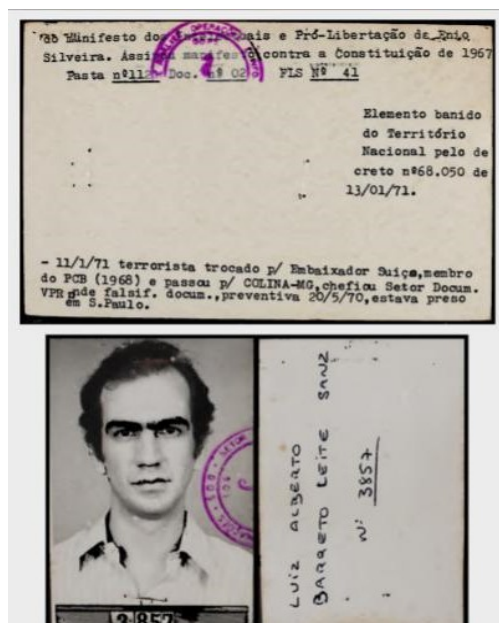
¹⁴ Os processos do Superior Tribunal Militar, à época da ditadura, copiados por advogados, integram o projeto “Brasil: Nunca Mais” e estão à disposição para consulta pública e online. Ver <<https://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>>.

¹⁵ Ver Ficha de Luiz Sanz. Deops/Arquivo do Estado de São Paulo. Referência: BR_SPAPESP_DEOPSSPOS FICONSLO00577.

¹⁶ SANZ, Luiz Alberto *apud* VASCONCELOS, Gabriel, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 37.

Figura 4. Ficha de Luiz Sanz.



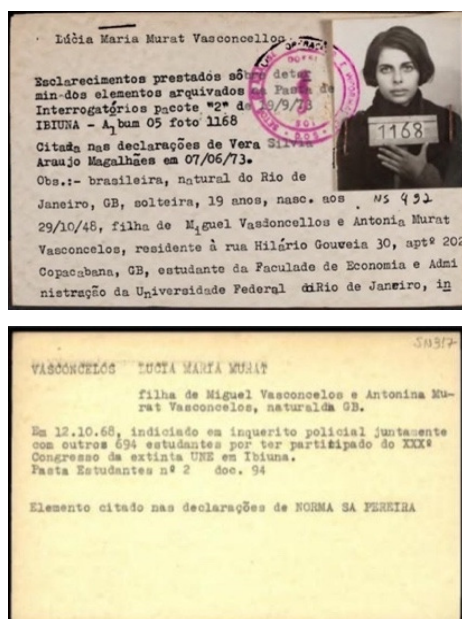
No ano em que Sanz foi libertado e chegou ao Chile, Lúcia Murat foi presa pelos militares no Brasil. A trajetória política, no entanto, começou quando Murat entrou na faculdade de economia, em 1967, e passou a integrar o movimento estudantil, tornando-se militante da Dissidência Estudantil da Guanabara, uma dissidência do Partido Comunista. No ano seguinte, aos 19 anos, ela foi indiciada no inquérito policial junto com outros 694 estudantes pela participação do XXX Congresso da UNE em Ibiúna (SP) como vice-presidente do DCE de economia. O evento, organizado clandestinamente, reuniu estudantes de todo o país para promover a luta contra a ditadura, mas foi descoberto pelas autoridades. Os estudantes foram encarcerados em um campo improvisado na cidade de Santos e fichados¹⁸ (figuras 5 e 6) pela polícia política. O congresso acabou se transformando em um marco simbólico importante da luta estudantil contra a ditadura.

Em entrevista concedida junto ao projeto de “Memória do cinema documentário brasileiro” do CPDoc, em 2022, Murat relata que os estudantes foram transferidos para o Presídio Tiradentes, em São Paulo, e destaca o fato de que naquele momento a classe média, que compunha a grande maioria dos universitários, ainda possuía um tratamento diferenciado por parte dos agentes repressivos da ditadura em relação a outros setores como os operários que, de acordo com ela, já sofriam com a violência da tortura nos porões do regime: “ainda era uma coisa de classe média, a gente foi “bem tratado”, fomos para o Tiradentes, depois viemos para cá e tal, mas ninguém apanhou, entendeu? É uma coisa bem interessante, acho importante registrar isso [...]. Quer dizer, essa história de que só começa depois do AI-5 ... Depois do AI-5 só começa

¹⁸ A ficha e o prontuário estão disponíveis no acervo do Deops/Arquivo do Estado de São Paulo. Referências: BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFICONSL000492 e BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNV000317.

institucionalmente para classe média, mas antes disso as lideranças operárias foram torturadas”.¹⁹

Figuras 5 e 6. Ficha de Lucia Murat.



No entanto, após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968, que endureceu a repressão a todos os opositores políticos da ditadura, Murat entrou para a clandestinidade depois de ser presa durante o Congresso de Ibiúna e ter a identidade registrada nos arquivos da polícia, em decisão tomada pela organização que em 1969 passaria a se chamar Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8). No início, as funções de Murat no movimento acabam sendo mais voltadas para a distribuição de panfletos e o contato com operários nas fábricas do Rio de Janeiro. Após o sequestro do embaixador dos Estados Unidos, do qual sua organização participa junto com a ALN, Murat foi deslocada para Salvador, onde havia um pequeno núcleo de militantes do MR-8 que ela passou a organizar durante cerca de um ano. Contudo, depois de uma ação armada liderada pelo PCBR, a repressão em Salvador endureceu e a militante acabou tendo que voltar ao Rio de Janeiro, onde teria mais possibilidades de se esconder.

A gente teve uma ideia, não sei quem teve, mas foi uma ideia genial, para eu poder sair de Salvador. Tinha um simpatizante nosso que tinha um carro, em suma, foi comprado uma passagem para mim, eu não podia entrar na rodoviária, nem entrar e nem sair aqui no Rio. Mas dentro dos ônibus eles não faziam, eles faziam revista nos carros, claro, porque dentro dos ônibus eles faziam nas rodoviárias. Aí eu fui com o carro, a gente emparelhou com o carro na estrada, aí eu gritei: "Ai, desculpa, perdi a hora",

¹⁹ MURAT, Lúcia. Entrevista realizada para o projeto "Memória do cinema documentário brasileiro" (CPDoc/FGV), jul. 2022.

*entrei no ônibus e aqui no Rio eu saltei antes da rodoviária, aí eu consegui conseguir voltar. Mas isso já deve ter sido em fevereiro de 71.*²⁰

De volta ao Rio de Janeiro, ela encontrou uma realidade ainda mais tensa do que aquela que havia deixado na cidade. Após a queda de muitos quadros importantes das organizações, começa a haver um intenso debate sobre a continuidade ou não da luta armada que sofria um impasse naquele momento. Apesar disso, Murat decidiu ficar e continuar com o treinamento de guerrilha e a participação nas ações, pois sentia que tinha um compromisso com as pessoas que já haviam caído ou estavam presas: “você não conseguia se sentir capaz de abandonar, que seria abandonar seus irmãos. Então, com isso, eu fui ficando”.²¹

Em 1971, aos 22 anos, Lúcia Murat foi novamente presa pelos militares e conduzida ao DOI-Codi do Rio de Janeiro. Segundo o depoimento prestado à Comissão Nacional da Verdade²², ela foi intensamente torturada, com pau de arara, eletrochoques e espancamentos. Após dois dias de torturas, sem poder mexer a perna direita e muito ferida, foi levada a uma enfermaria. Em seguida, foi transferida para Salvador, no Forte do Barbalho, principal centro de tortura na Bahia. No entanto, Murat passou a ser interrogada, sem torturas, e a receber tratamento para sua perna até ser levada de volta ao DOI-Codi do Rio, onde sofreu mais torturas, inclusive sexuais. Três meses depois, ela foi transferida para a Vila Militar, onde passou a ser legalmente presa, podendo receber visita da família e do advogado. Com atuação incansável da família e dos advogados em prol de sua liberdade, e a mudança de governo que passou a ser comandado pelo general Ernesto Geisel, Murat saiu da prisão em 1974, após três anos e meio detida. Nesse contexto, os sentimentos de medo e derrota eram inevitáveis.

*E aí eu fui solta. Eu tinha muito medo, principalmente, acho que o medo era muito grande. Primeiro, eu tinha tido, um ano antes ainda, tinha as pessoas que foram soltas, as meninas da AP, os caras chegaram, prenderam de novo. Então só sair da cadeia. [...] O mundo é um mundo muito assustador, muito barulhento. Os meus amigos todos, os mais próximos, estavam ou no exterior, no exílio, ou presos. Preso já não tinha nem muita gente. Ou mortos. Então você se sentia muito sozinha. E aí eu não sabia muito bem o que fazer da vida.*²³

Luiz Sanz conhecia a angústia vivida por Lúcia Murat. Contudo, nesta mesma época ao chegar ao Chile, o abatimento da prisão e a falta de esperança começam a dar lugar a uma renovação do otimismo. É preciso destacar como a realização cinematográfica foi importante para que Sanz se aproximasse de outros grupos sociais, para que conhecesse com mais profundidade as políticas que estavam sendo implementadas no Chile de Salvador Allende e, fundamentalmente, para que investisse em uma atividade que poderia ser dire-

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² Ver Arquivo CNV, 00092.001294/2013-38: Testemunho de Lúcia Murat à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro (CEV-Rio), 28 maio 2013.

²³ MURAT, Lúcia. Entrevista, *op. cit.*

tamente ligada às crenças políticas e aos desejos de transformação social que tanto o mobilizaram antes da prisão.

No Chile, ele foi então convidado para trabalhar no Instituto de Capacitação e Investigação da Reforma Agrária (Icira), onde realizou dois curtas-metragens: *Un solo color* (1970) e *Esto se hace, esto hacemos* (1970). Os filmes partem do princípio de que era preciso mostrar aos camponeses a necessidade de união contra os latifundiários. O trabalho realizado por Sanz chamou a atenção dos cineastas Pedro Chaskel e Héctor Ríos, que o convidaram para trabalhar no Centro de Cine Experimental de la Universidad del Chile. Desde a campanha política de Allende, em 1970, interessava ao Centro produzir documentários que abordassem os conflitos sociais recentes e históricos no país, especialmente aqueles que tratavam dos embates entre os camponeses e os grandes proprietários de terra, sempre enaltecendo o socialismo.

Esse clima de entusiasmo político contaminou Sanz que aprendeu a montar filmes com o material de arquivo que encontrava: “As pessoas precisavam se identificar com o que fazíamos. Os rostos que estavam lá não eram mais dos ricos, mas delas mesmas mudando o país, melhorando sua vida e comemorando suas vitórias”.²⁴ No Centro de Cine Experimental, Sanz participou da produção de oito filmes, entre eles *Primeiro de mayo* (1971), *El extraño caso de los repuestos* (1973), além de *Não é hora de chorar*, que parte de uma proposta diferente das demais, como analisaremos adiante.

Em meio à renovação de esperanças, contudo, veio um novo golpe e a vida de Luiz Sanz se transformou novamente. Com o assassinato de Allende em 11 de setembro de 1973 e o início da ditadura do general Augusto Pinochet, os exilados brasileiros tiveram que fugir às pressas do país, e Sanz foi tomado novamente pelo sentimento de derrota: “O golpe de 1964 foi uma grande frustração. A queda do Chile foi outra”.²⁵ Com a esposa e o filho, Luiz Sanz partiu para a Suécia, onde viveu durante seis anos. Em 1975, começou a trabalhar na cooperativa de cinema Film Centrum. De volta à função de cineasta, Sanz realizou dois filmes na Suécia: *Quando chegar o momento, Dora* (1978) e *Gregório Bezerra, 76 anos, comunista* (1978). É em 1979, com a declaração da anistia, que ele retornou ao Brasil com a família.²⁶

Enquanto Luiz Sanz buscava abrigo na Suécia, Lúcia Murat tentava retomar a vida profissional no Brasil. Murat conseguiu um trabalho no *Jornal do Brasil*, fazendo a parte de pesquisa e traduções, mas foi mandada embora cerca de três meses depois justamente por conta de seu passado recente de guerrilheira contra a ditadura. Como é possível verificar no documento²⁷ emitido pelo Centro de Informações do Exército (figura 7) e difundido a outros destinatários da comunidade de informações da ditadura – entre eles, o Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão de espionagem da ditadura –, a demissão de Murat aconteceu depois que foi constatado que ela era ex-integrante da DSI/GB e do MR-8. Além disso, são citados no documento vários de seus co-

²⁴ SANZ, Luiz Alberto *apud* VASCONCELOS, Gabriel, *op. cit.*, p. 47.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 15.

²⁶ Outro filme que realizou pela produtora sueca, já quando estava em São Paulo, foi *Vasos comunicantes* (1981), sobre a situação dos operários de uma grande empresa sueca de telecomunicações que transfere a mão de obra para o Brasil a fim de reduzir custos salariais. O filme nunca foi exibido no Brasil.

²⁷ Documento disponível no Arquivo Nacional. Referência: BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.75086515.

dinomes de guerrilheira como “Cristina”, “Margarida”, “Tatiana”, “Tereza”, “Jane” e “Margot”. Neste sentido, ainda que tivesse conseguido sair da prisão, a ditadura continuava atuando para tornar difícil a retomada de sua vida e sua re inserção profissional na sociedade.

Figura 7. Documento do Centro de Informações do Exército sobre Lúcia Murat.

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO
GABINETE DO MINISTRO
CIE

BRASÍLIA, DF, 25 de setembro de 1978

INFORMAÇÃO N.º 1212 /S-100-111-CIE

1. Assunto: INTERESSA: JORNAL DO BRASIL
2. Origem: I Ex
3. Destino: ENI/AC- C. MEXIAH e CIA
4. Edição Anterior:
5. Referência:
6. Anexo:

86513

SECRETARIA DE DEFESA
819234 26.9.78
PROTÓCOLO

1. MARIA LÚCIA MURAT VASCONCELLOS, também conhecida por “CRISTINA”, “MARGARIDA”, “TATIANA”, “TEREZA”, “JANE” e “MARGOT”, filha de LIGUEI VASCONCELLOS e ANTONINA MURAT VASCONCELLOS, nascida em 29 Out 46, no Estado do RIO DE JANEIRO/RJ, ex-integrante da DOI/CB e do IB-5, foi dispensada do JORNAL DO BRASIL, onde ultimamente desempenhava a função de arquivista-pesquisadora.

2. É sempre fato deverá ocorrer, brevemente, com o jornalista LUIZ ALBERTO BAHIA.

Para fugir da repressão e das ameaças que recebia, inclusive por cartas, Murat passou a adotar o pseudônimo Maria Vasconcellos ao conseguir trabalhos em outros jornais. Conheceu o então cineasta Paulo Adário, que se tornou seu companheiro. Apesar de muitos de seus amigos estarem exilados, toma a decisão de ficar no Brasil: “Foi uma decisão minha, eu não quis ir para o exílio. Eu podia ter ido. E eu falei: cara, eu quero fazer a minha vida. Esses caras não vão mais mandar na minha vida”.²⁸ Foi através de seu trabalho como jornalista e da participação em curtas-metragens junto ao companheiro, que Murat se aproximou do cinema documentário.

Enquanto grande parte da esquerda latino-americana encontrava-se desmontada e dispersa em diversas partes do mundo, principalmente após o golpe militar no Chile e, posteriormente, na Argentina, na Nicarágua eclodia uma guerra civil entre os guerrilheiros da Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN) e a guarda militar do ditador Anastasio Somoza. A ditadura somozista se encontrava no comando do país há quase 40 anos e, para muitos, a revolução armada tornou-se a única opção possível para tirá-la do poder estatal, com o apoio inclusive de setores da burguesia nicaraguense.²⁹ A notícia de que a FSLN havia realizado uma ação vitoriosa para os revolucionários, com a invasão do Congresso Nacional em setembro de 1978, militantes que

²⁸ MURAT, Lúcia. Entrevista, *op. cit.*

²⁹ Cf. ZIMMERMANN, Matilde. *A revolução nicaraguense*. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 90.

como Murat haviam visto o sonho da construção de uma nova sociedade se esfacelar começam a ser tomados por uma onda de entusiasmo e euforia.

Nesse sentido, para uma ex-guerrilheira, a possível vitória de um movimento revolucionário em um país latino-americano reacendeu as chamas da utopia em meio a um contexto de desilusão e fracasso. Diante disso, Murat partiu com uma pequena equipe – formada por Paulo Adário, Silvio Darin e Eduardo Homem –, equipamentos amadores e um passaporte falso para a Nicarágua, onde ocorria uma verdadeira revolução social e, em suas palavras, “parecia que a utopia iria se fazer no dia seguinte”.³⁰ Antes de analisar o filme de Murat, no entanto, voltaremos ao filme que Sanz realizava sete anos antes dessa viagem dela à Nicarágua.

O cinema como denúncia e documento da violência

Realizado no exílio de Luiz Sanz, *Não é hora de chorar* denuncia as ações ilegais dos agentes do Estado brasileiro, como torturas e assassinatos, que eram cometidos durante a ditadura militar. O filme intercala os testemunhos de cinco presos políticos com encenações das torturas que sofreram. Assim como Sanz – aquele que filma e faz as perguntas – o estudante Jaime Cardoso, a estudante de medicina Maria Auxiliadora Lara Barcelos, o jornalista Wellington Moreira Diniz, a funcionária pública Carmela Pezzuti e o operário Roque Aparecido da Silva saíram da prisão direto para o exílio, no Chile, depois de terem sido trocados pelo embaixador suíço sequestrado por integrantes da VPR.

O ano de 1971, quando o filme foi realizado, está inserido no período considerado o apogeu do poderoso sistema nacional de segurança e informações (conjunto de órgãos encarregados de fazer espionagem e reprimir os brasileiros considerados “subversivos”), assim como na fase em que acontece “o extermínio sistemático dos militantes da esquerda aprisionados sem visibilidade pública”.³¹ Estar no exílio, portanto fora do país, representou para Luiz Sanz a segurança da sobrevivência, assim como a condição primordial para que o filme pudesse ser realizado. Além do caráter de denúncia, *Não é hora de chorar* pode ser também considerado uma espécie de carta endereçada aos espectadores do futuro na medida em que os testemunhos filmados trazem os detalhes sobre o que acontecia silenciosamente nas prisões brasileiras. O filme tem, portanto, uma dupla função: a de denunciar e produzir uma ação no presente, assim como a de produzir uma memória do período histórico a partir da perspectiva das vítimas.

Sabemos que, ainda hoje no Brasil, “a rememoração e o trabalho de luto sobre o passado recente não assumiram o caráter público e social como em outros países”.³² Ao mesmo tempo em que a anistia em 1979 garantiu o retorno dos exilados, impediu a investigação jurídica do passado e tornou mais difícil para as vítimas a narração das vivências e a “inscrição dessas experiên-

³⁰ MURAT, Lúcia. Entrevista, *op. cit.*

³¹ FICO, Carlos. *Como eles agiam – os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 11.

³² TELES, Janaina de Almeida, *op. cit.*, p. 12.

cias na memória coletiva”.³³ Apesar da instauração da Comissão da Verdade, em 2014, há silêncios, lacunas, histórias não contadas e crimes cometidos pelos militares que não foram punidos. Há também a emergência de narrativas da extrema-direita brasileira que invertem os sentidos do que se passou e falseiam a história.³⁴

Ao final da ditadura, os primeiros relatos de exilados, militantes e presos políticos passaram a ser publicados em forma de livros e filmes para denunciar os crimes dos agentes do Estado. No campo do cinema, os anos 1980 marcam a realização de documentários que começaram a recuperar a memória visual e audiovisual dos anos da repressão. *Jânio a 24 quadros* (1982, Luiz Alberto Pereira), *Jango* (1984, Silvio Tendler), *Cabra marcado pra morrer* (1984, Eduardo Coutinho), *Céu aberto* (1985, João Batista de Andrade), *Terra para Rose* (Teté Moraes, 1987), entre outros, “trabalham com arquivos de cinejornais, dos jornais impressos, de imagens públicas e privadas dos anos 1960/1970, pensando [...] os anos da repressão como momento de suspensão democrática, uma história interrompida que precisa se lembrada”.³⁵ No final da década, cinco anos depois de filmar *O pequeno exército louco*, Lúcia Murat realiza *Que bom te ver viva* e traz os testemunhos de oito mulheres que sobreviveram lúcidas aos experimentos brutais da tortura. Esses filmes, cada um à sua maneira, trabalham as imagens como prova histórica de um passado que precisa ser recordado.

É curioso pensar que *Não é hora de chorar* é, portanto, um precursor do filme de Murat e de todos estes relatos cinematográficos. Filmado em preto e branco, há um certo rigor nos modos como os planos são enquadrados e o filme é montado. Os testemunhos filmados são organizados de acordo com uma ordem estabelecida pelas questões colocadas de modo direto e operatório pelo entrevistador sobre os motivos da prisão de cada um dos entrevistados, os modos como foram torturados, que tipo de violência sofreram e que marcas físicas ficaram da experiência. Os planos são fechados nos rostos daqueles que falam e não há nenhuma trilha sonora adicional acrescentada ao que está sendo dito. As palavras, assim, ganham uma densidade extra e nos concentramos no tom da voz, na respiração, nos engasgos, nas expressões e nos gestos daqueles que testemunham.

Interessa neste artigo, em especial, olhar para *Não é hora de chorar* como um documento que guarda as marcas de muito do que foi silenciado ao longo das décadas e colabora hoje para a revisão de questões importantes a serem retomadas nos debates do campo afetivo, político e jurídico, como a misoginia contra as mulheres militantes. Como ressalta a jornalista e ex-militante política Maria Amélia de Almeida Teles, “o modus operandi do sistema repressivo [...] atuou de forma misógina, utilizou-se da discriminação de gênero para reforçar os estereótipos femininos de submissão e dependência emocio-

³³ *Idem, ibidem*, p.13

³⁴ Aqui fazemos referência direta ao discurso de Jair Bolsonaro em defesa do torturador Carlos Brilhante Ustra no *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e da retomada da narrativa dos militares de que em 1964 não houve golpe militar.

³⁵ FRANÇA, Andréa e MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galáxia*, n. 28, São Paulo, dez. 2014, p. 72.

nal, afetiva e política".³⁶ Com a Comissão Nacional da Verdade, que dedicou parte de um capítulo de seu relatório às denúncias de prática da violência sexual contra mulheres pelos órgãos da repressão, a publicização de uma série de testemunhos e de histórias silenciadas explicitaram os crimes de gênero, ajudaram na elaboração dessa memória das mulheres e, como reitera Teles, devem ser considerados como "graves violações de direitos humanos e crimes de lesa humanidade".³⁷

Contudo, como demonstram os estudos sobre as relações entre as mulheres e a ditadura, até meados dos anos 1970 a experiência de gênero não era nomeada e, portanto, não discutida no interior das próprias organizações políticas.³⁸ Como aponta Cynthia Sarti, a chegada ao Brasil das exiladas nos anos 1980 contribuiu para fortalecer a corrente feminista no movimento das mulheres, que se abriu para discutir a condição da mulher como vítima de uma violência específica: "o feminismo militante no Brasil surge como consequência da resistência das mulheres à ditadura, depois da derrota da luta armada e com o sentido de elaborar política e pessoalmente esta derrota".³⁹

Apesar de não nomeada à época, em 1971 a questão do gênero aparece nos testemunhos feitos por Maria Auxiliadora e Carmela para a câmera de Sanz. Entre a urgência de contar e a dificuldade de tocar em tema tão íntimo e doloroso, como a experiência da violência sexual na tortura, as conversas são facilitadas pela proximidade e confiança entre quem filma e quem é filmado. Afinal, Sanz é amigo daquelas que testemunham e compartilham com ele a dor da experiência da prisão, da tortura e do exílio. Para a câmera de Sanz, as duas mulheres revelam que não eram poupadas pelos algozes, pelo contrário: a misoginia aparecia no modo como os torturadores se dirigiam a elas e nas técnicas de violência aplicadas. Segundo Maria Auxiliadora, um dos torturadores pegou a ponta dos seus seios e ameaçou cortá-los, outro se irritou e jogou sua cabeça contra a parede. Carmela relata que foi atirada na sala de tortura onde ficou presa com oito homens que lhe deram socos, pontapés e arrancaram dois de seus dentes. Depois, ela foi colocada em um pau de arara onde, nua, sofreu choques elétricos por horas ininterruptas.

Figuras 8 e 9. Maria Auxiliadora e Carmela falam para a câmera de Sanz em *Não é hora de chorar*.



³⁶ TELES, Maria Amélia de Almeida. Violação dos direitos humanos das mulheres na ditadura. *Revista Estudos Feministas*, v. 23, n. 3, Florianópolis, 2015, p. 1012.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Cf. SARTI, Cynthia. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. *Cadernos Pagu*, n. 16, Campinas, 2001.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 33

Os relatos concentram-se na descrição dos pormenores do que aconteceu. As mulheres não choram, não elaboram o que passaram, não descrevem o que sentiram e pensaram durante a tortura, nem o que experimentam ao reviver essas lembranças. No entanto, os testemunhos trazem informações sobre o comportamento dos torturadores. Embora o filme também traga relatos de torturas sexuais aplicada a homens, fica claro o sadismo específico dos algozes ao lidar com mulheres e ao demonstrar um comportamento abusador que se aproveita da condição feminina das vítimas para reforçar os modos de humilhação. É o caso, por exemplo, das simulações de atos sexuais a que Maria Auxiliadora foi submetida e das humilhações sofridas diante dos companheiros presos com ela.

Apesar da tortura ter sido amplamente usada contra mulheres e homens na ditadura, "as mulheres foram submetidas de forma mais intensa à tortura sexual, como os estupros, as mutilações, inclusive, com uso de animais vivos", reitera Maria Amélia de Almeida Teles que explica ainda os motivos da ira dos torturadores: "eles odiavam as militantes que fugiam do estereótipo da submissão, da dependência e da incapacidade de tomar decisão".⁴⁰ Como chama atenção a historiadora Ana Maria Colling, para os agentes da repressão as militantes eram política e moralmente desviantes: "A repressão caracteriza a mulher militante como Puta Comunista. Ambas as categorias desviantes dos padrões estabelecidos pela sociedade, que enclausura a mulher no mundo privado e doméstico".⁴¹ Como já demonstraram outros estudos, o ódio específico dos torturadores direcionado as mulheres era, entre outros motivos, consequência de um olhar reacionário para o mundo.⁴² Dessa forma, a participação das mulheres nas organizações de esquerda implicou um rompimento radical com os valores e expectativas de uma sociedade conservadora e essa ruptura "refletia-se nos métodos de tortura dos agentes da repressão".⁴³

Há apenas um outro filme realizado no Chile, também em 1971, que documenta os testemunhos de ex-presas políticas brasileiras. *Brasil, a report on torture*, dos americanos Haskell Wexler e Saul Landau, registra a chegada dos 70 presos políticos brasileiros trocados pelo embaixador suíço a Santiago. Os cineastas filmam nas ruas da cidade e no calor dos acontecimentos os testemunhos dos militantes e tanto Luiz Sanz quanto Maria Auxiliadora contam as experiências vividas na prisão. Diferentemente de *Não é hora de chorar*, no entanto, as entrevistas são realizadas em espaço público, com a presença de pessoas ao redor que interferem nas falas o que, por vezes, constrange os depoentes. Algumas ex-presas políticas mostram partes do corpo marcadas pela tortura e até simulam práticas como o pau-de-arara, colocando novamente seus corpos na cena do sofrimento.⁴⁴

⁴⁰ TELES, Maria Amélia de Almeida, *op. cit.*, p. 1011.

⁴¹ COLLING, Ana Maria. As mulheres e a ditadura militar no Brasil. *História em Revista*, v. 10, Pelotas, 2004, p. 7.

⁴² Ver GOLDBERG, A. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1987, e TEGA, Danielle. *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

⁴³ MACHADO, Patrícia e BLANK, Thais. Musas insubmissas: estudo de *Inês* (1974), um filme de coletivo sobre uma presa política brasileira. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, Rio de Janeiro, 2020, p. 36.

⁴⁴ Em 1974, em Paris, a atriz Delphine Seyrig dirige *Inês*, um filme ainda hoje desconhecido no Brasil que foi realizado para denunciar a prisão da militante política Inês Etienne. O filme aposta na reencenação das

Não é hora de chorar pode ser considerado um dos primeiros filmes a trazer a público relatos detalhados e consistentes sobre a violência cometida pelos agentes da ditadura para intimidar presas políticas. No entanto, na urgência de prestar os testemunhos enquanto estavam no exílio, Maria Auxiliadora e Carmela não elaboraram a prática da tortura como misógina. Em *Não é hora de chorar*, a escolha pelo tipo de relato descritivo, que não expressa sentimentos e percepções subjetivas, é afirmado por uma convicção pessoal dos depoentes de que a vida de quem participa das ações políticas pertence a uma causa coletiva. Essa crença constituía a identidade de grupo, ainda liderada por homens, e aparece nas sequências finais do filme. É o caso da fala de Roque, quando o operário conta que desejou morrer para que a dor da tortura cessasse, mas que se arrependeu depois porque a própria vida não lhe pertencia já que teria passado a ser “um sentimento de classe”. É essa ideia de coletivo, de que a luta deveria continuar apesar das sensações pessoais de derrota, que é simbolizada no título, no cartaz de dois guerrilheiros com armas que ocupa o fundo da parede nas cenas testemunhais e na última imagem de *Não é hora de chorar*. Trata-se de uma imagem de arquivo, retomada na montagem, em que o grupo dos setenta presos políticos chega ao aeroporto do Chile e é recebido com euforia pela multidão.

Afinal, diante de tanta dor e desesperança individuais, seria possível continuar a luta coletiva? *Não é hora de chorar* tenta responder a essa pergunta e pode ser compreendido, dessa maneira, como um registro importante do passado recente, uma denúncia para que o mundo saiba o que acontecia no Brasil e um documento que ficaria para a posteridade. Nesse caminho entre a produção da denúncia e a da memória, o filme revela uma chama da esperança: a luta deve continuar em nome dessa coletividade, em nome dos que se foram e daqueles que permaneceram com marcas, dores e traumas da ditadura.

A utopia de quem filma

O pequeno Exército louco também fala da esperança da realizadora de retomar a luta política em um contexto de derrota. Filmado entre 1978 e 1980, interrompido e só finalizado quatro anos depois, o filme teve que sofrer uma alteração drástica em relação ao projeto inicial, uma vez que a ideia original de Lúcia Murat era fazer um filme sobre uma guerrilheira da luta armada brasileira, que após ter o seu aparelho desmontado, parte para a Nicarágua para participar da revolução que ocorria no país. “Hoje, eu acho que a minha vontade até não tinha tanto a ver com cinema, tinha muito mais a ver com a minha recuperação, da minha história de vida”, relata Murat.⁴⁵ Sem os recursos para concluir o projeto, ela termina o filme apenas com os registros feitos em captação direta, além de incluir algumas sequências de imagens de arquivo.

torturas narradas sofridas pela militante. Na *performance*, uma atriz se despe enquanto uma voz masculina grita palavras de ordem e humilha a mulher torturada, ameaçando-a de estupro. Entre outras frases misóginas, o torturador diz: “Vamos, vira sua cadela, vira”. Ou ainda: “Vamos, quero olhar esse corpinho que muito comunista já viu e já comeu. Hoje quem vai provar somos nós”. *Inês* encontra-se no acervo Centre Simone de Beauvoir, em Paris, e já foi objeto de análise do artigo de MACHADO, Patrícia e BLANK, Thais, *op. cit.*

⁴⁵ MURAT, Lúcia. Entrevista, *op. cit.*

O pequeno exército louco busca na Revolução Sandinista nicaraguense as imagens dos movimentos de massas confiantes, que “anunciavam vitórias implacáveis”⁴⁶ e que eram características de um cinema latino-americano militante, cuja principal preocupação era a de refletir sobre os problemas da região. Essa cinematografia produzida por realizadores socialmente engajados chamava a atenção para as ideias políticas e os conflitos sociais latino-americanos e trazia a utopia de transformar a história através do cinema.

A aproximação de Lúcia Murat com os comandantes sandinistas da FSLN foi possível devido à relação que ela mantinha com militantes brasileiros exilados na Costa Rica e que fizeram a ponte entre a cineasta e os sandinistas. Estes, por sua vez, aceitaram participar do filme devido ao fato de Murat ter atuado como guerrilheira na luta armada no Brasil. Neste sentido, a trajetória política da diretora foi mais uma vez fundamental para a realização do filme.

No filme, é possível perceber a fala carregada de uma emoção utópica na fala do comandante sandinista Tomás Borge, um dos fundadores da FSLN, quando ele conta que os sandinistas haviam tomado recentemente o poder estatal. Ao ser indagado pelos realizadores sobre sua perspectiva de futuro diante do que estava ocorrendo na Nicarágua, Borge relata como imaginava o país dali a vinte anos:

Teria que perguntar ao poeta Cardenal. Porque nós, os revolucionários, somos poetas em alguma medida. E assim é a Frente, não? Nós imaginamos um país cheio de rios de leite e mel, cheio de flores, de crianças sorrindo e jovens caminhando sem terror de que um inimigo os assassine; cheio de fábricas, ruas asfaltadas e escolas; de homens felizes, que se amam uns aos outros. Uma sociedade generosa, desprendida de egoísmo. Assim imaginamos o futuro em nosso país. Algum dia teremos o paraíso na terra...⁴⁷

Logo no início de sua resposta, Borge faz referência a Ernesto Cardenal, poeta e sacerdote nicaraguense, considerado um dos principais ideólogos da Revolução Sandinista e que se tornaria Ministro da Cultura durante o governo de reconstrução nacional. Os versos de seu poema “Yo quiero otro país” dialogam com as palavras proferidas por Borge (“Debemos hacer aquí un país/ estamos a la entrada de una tierra prometida/ que emana leche y miel como una mujer”), que, por sua vez, estão imersos em um imaginário bíblico. É importante mencionar que o poeta Cardenal foi uma figura-chave da chamada “teologia da libertação”, responsável por promover uma renovação na igreja católica latino-americana especialmente durante os anos 1960 e 1970. A proposta dessa nova teologia era um comprometimento mais efetivo entre a igreja e a fé com os pobres e os excluídos na busca por justiça social. Como afirma o teólogo brasileiro Leonardo Boff, “a pobreza coletiva das multidões não cai do céu, nem é feita pela natureza, nem é inocente. É produzida por mecanismos econômicos, políticos e sociais”.⁴⁸ Ainda segundo Boff, a teologia da libertação possui uma dimensão histórica, uma vez que busca mostrar que o “Reino”

⁴⁶ TRAVERSO, Enzo. Imágenes melancólicas: el cine de las revoluciones vencidas. *Acta Poética*, v. 38, n. 1, Ciudad de México, 2017, p. 43.

⁴⁷ BORGE, Tomás. Entrevista realizada em 1979 e disponível no filme *O pequeno exército louco*.

⁴⁸ BOFF, Leonardo. *Seleção de textos militantes*. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 69.

também deve se estabelecer nas relações entre os indivíduos de uma sociedade e em projetos sociais e “não apenas na alma (dimensão pessoal), nem somente no céu (dimensão trans-histórica)”.⁴⁹ Os salmos de Cardenal, portanto, representam somente a fé pessoal do indivíduo, mas também aquela comprometida com as utopias das causas sociais em consonância com os fundamentos da “teologia da libertação”.

Após esse trecho da fala de Borge, que evoca uma sociedade idealizada através de uma referência bíblica, o comandante sandinista descreve imagens mais concretas desse novo país a ser construído, “cheio de fábricas, ruas asfaltadas e escolas”, para então passar a uma descrição do que seriam qualidades humanas ideais, mas atribuídas a um sujeito coletivo, isto é, a nova sociedade nicaraguense “generosa, desprendida de egoísmo”. Borge então conclui que a descrição que havia feito dessa Nicarágua do futuro, seria a de um “paraíso na terra” – o lugar ideal e harmonioso que ainda não existe – o “bom lugar” e o “nenhum lugar” característicos de uma utopia.

Se o filósofo e historiador polonês Bronislaw Baczko define a utopia pela representação imaginada de uma sociedade que se opõe à existente, ao evocar as imagens de uma Nicarágua do futuro, o sandinista Tomás Borge faz uma descrição desta nova sociedade através das lentes da utopia, caracterizando uma sociedade ideal profundamente distinta daquela preexistente. Ainda segundo Baczko, a utopia também é caracterizada pela organização outra da sociedade tomada como um todo; pela alteridade das instituições e das relações que compõem a sociedade como um todo; pelos modos outros segundo os quais o cotidiano é vivido.⁵⁰

As imagens da população formada por homens e mulheres, adolescentes, jovens, adultos e velhos, que acompanham os sandinistas no triunfo até a capital, e que são trazidas pelo filme, buscam demonstrar a enorme euforia presente naquele momento. Uma senhora idosa caminha como se não sentisse a idade, enquanto fala emocionada para a câmera: “Hoje somos livres. Choramos de gozo. Antes era de angústia”, fazendo uma distinção evidente entre um passado de angústia que, em sua visão, acabava de ficar para trás, e um presente de alegria e liberdade. Neste sentido, a utopia também pode significar uma ruptura emocional, uma vez que é capaz de transformar os sentimentos de um indivíduo e criar uma nova emoção compartilhada coletivamente.

Após essa cena, o filme mostra uma sequência de planos abertos com a tomada do centro de Manágua, capital da Nicarágua, pela multidão, que se apinha para escutar o discurso da Nova Junta de Governo (figura 10). A cor vermelha, tanto das bandeiras como das roupas das pessoas presentes neste grande ato, é um dos elementos cênicos que mais salta aos olhos. Também as imagens de crianças empunhando cartazes com os dizeres como: “Sandino vive en el Pueblo organizado”, e assinado pelo Comitê de Barrio Sandinista Colonia Centro Americana (figura 11), contribui para enfatizar o caráter fortemente popular da revolução.

⁴⁹ BOFF, Leonardo e BOFF, Clodovis. *Teologia da libertação no debate atual*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 20.

⁵⁰ Ver BACZKO, Branislaw. *Lumières de l'utopie*. Paris: Payot, 1978, p. 405.

Figuras 10 e 11. As cores vermelhas no plano da multidão no centro da capital da Nicarágua em *O pequeno exército louco*.



Em meio às imagens da multidão que comemora cada anúncio feito pela junta, e remete ao clima de esperança vivenciado naquele período, surgem as imagens dos novos líderes da FSLN em suas respectivas cadeiras, todos homens, apesar de a organização ter sido formada por aproximadamente 1/3 de mulheres.⁵¹ Em seguida, as crianças dessa nova Nicarágua que o sandinista Tomás Borge havia mencionado em seu depoimento são representadas pelos registros de imagens em movimento de meninos usando lenços vermelhos no pescoço, brincando de atirar um nos outros com armas de brinquedo e pedaços de paus dos escombros, de maneira descontraída e alegre (figuras 12 e 13), como se agora os combatentes da FSLN substituíssem o *bang-bang* dos cowboys norte-americanos no imaginário dos heróis infantis. A trilha escolhida para acompanhar a sequência contribui para criar uma atmosfera idílica, onde a violência existiria apenas de brincadeira e não seria mais parte de uma realidade cotidiana como no passado.

Figuras 12 e 13. Crianças representam o futuro da revolução em *O pequeno exército louco*.



⁵¹ Cf. BLANDÓN, María Teresa. Relación del movimiento de mujeres y feminista con el movimiento y gobierno sandinistas de Nicaragua durante los últimos 40 años. *Monograma*. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento, n. 2.1, Tomelloso, 2018, p. 103.

Após o triunfo dos revolucionários em Manágua, a gravação sonora da Rádio Sandino faz um chamado à população para que se inicie o processo de reconstrução do país. Enquanto imagens de pessoas se abraçando, comemorando, fazendo o “V” da vitória são encadeadas pelo filme, a voz do locutor fala: “Estudantes, camponeses, sindicatos, este é um chamado para que voltem ao trabalho para que comecemos a levantar a economia, a saúde e a educação do nosso povo minada por mais de 4 décadas pela nefasta ditadura so-mozista”. A Nicarágua, portanto, passava por um processo de reconstrução total, onde as instituições existentes, como o executivo e o judiciário, haviam sido aniquiladas, sendo preciso “começar do zero”. A voz do locutor da rádio, então, anuncia o início de um sonho coletivo de construção de um novo país, totalmente distinto daquele que existia, que começava a ser posto em prática.

Contudo, a nova conjuntura marcada pela ofensiva dos Estados Unidos na Nicarágua sob o comando do presidente Ronald Reagan, que financiava grupos contrarrevolucionários no país denominados de “contras”, influencia de maneira evidente a montagem final do filme. Assim, além das imagens e sons captados na Nicarágua, o filme também insere ao longo de sua narrativa trechos de outros filmes de documentário, ficção e jornalísticos, que buscam demonstrar a interferência estadunidense ao longo da história da Nicarágua. Na primeira sequência, um documentário em preto e branco narrado em inglês conta sobre a primeira intervenção dos EUA no país, em 1910, que derubou o governo do período para instalar outro que fosse apoiado pelos norte-americanos.

Ainda de acordo com essas imagens de arquivo em movimento inseridas no filme, dois anos depois, o país é ocupado pela marinha norte-americana sob a justificativa de defender o país de intervenções estrangeiras. A sequência prossegue até chegar na figura de Augusto Sandino, líder popular dos anos 1930 que se tornaria inspiração para a criação da FSLN e cuja principal bandeira era a da resistência ao imperialismo dos EUA, e que foi assassinado pelas forças intervencionistas estadunidenses. Essa espécie de prólogo do filme, que ajuda a contextualizar a nova situação do país diante da ofensiva estadunidense, termina com a frase “os EUA provaram sua dedicação à paz e à liberdade no mundo”. Com as imagens das sequências posteriores mostrando o combate entre o exército sandinista e os contras, fica evidente o uso irônico feito pela realizadora ao reempregar essas imagens e sons pré-existentes na sequência inicial do filme. Dentre as diversas variações do reemprego fílmico, o filme de Murat faz um tipo de uso que implica um processo de reconfiguração ou de recontextualização do material reciclado.⁵²

Ao final do filme, Murat faz uso de material fílmico pré-existente para enfatizar o seu posicionamento diante da intervenção dos EUA na Revolução Sandinista, que futuramente seria considerado um dos principais responsáveis por alterar os rumos do processo de reconstrução do país. A imagem de arquivo de meios oficiais mostra um discurso de 1983, em que o então presidente dos EUA, Ronald Reagan, assegura ao Congresso estadunidense que em hipótese alguma enviaria tropas militares para a Nicarágua. A imagem apare-

⁵² Cf. BRENEZ, Nicole. Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas: Revue d'Études Cinématographiques*, v. 13, n. 1-2, Montréal, 2002

ce desacelerada, dando ênfase à expressão de Regan e às suas palavras. Ao término de seu discurso, Reagan é aplaudido de pé por praticamente todos os presentes. Logo em seguida, a imagem da explosão de um navio norte-americano soltando um artifício explosivo próximo à costa nicaraguense é usada para contradizer o discurso oficial veiculado na imagem anterior. Dessa maneira, há nessa sequência novamente a estratégia do reemprego crítico, que recontextualiza o material de arquivo no intuito de gerar uma ironia⁵³ e fortalecer a argumentação discursiva do documentário.

A conotação irônica está presente igualmente na escolha pelo título do filme, pois, se por um lado, *O pequeno exército louco* possui um sentido heroico, em que é ressaltada a audácia que os sandinistas tiveram em lutar mesmo diante de condições extremamente desfavoráveis, por outro, também faz referência à utopia como uma espécie de loucura, de algo impossível de ser alcançado. Pois, se é verdade que os sandinistas saíram vitoriosos ao derrotar uma ditadura violenta que já durava mais de 40 anos, por outro, acabaram tendo que encarar uma realidade que colocou à prova o sentido para o qual caminhava a revolução.

O contexto de ditadura militar no Brasil, que mesmo em sua fase final ocasionou a censura de filmes políticos em andamento na Embrafilme, acabou por interferir diretamente no processo de construção de *O pequeno exército louco*, uma vez que o cancelamento dos recursos fez com que a produção tivesse que ser modificada de sua intenção inicial. Além disso, o adiamento da finalização do filme, cuja montagem só foi realizada quatro anos após as imagens captadas na Nicarágua, em uma conjuntura marcada pela atuação dos contrarrevolucionários financiados pelos EUA, também influenciou a narrativa fílmica proposta pela realizadora no sentido de enfatizar a intervenção imperialista estadunidense na Nicarágua: “Isso já tinha passado algum tempo [...] era o Reagan, já estava invadindo lá, já tinha os contras. E aí eu achei interessante atualizar. Por isso que eu coloco o final com os filmes do Reagan”.⁵⁴

Desse modo, às imagens de utopia captadas pelo documentário são combinadas sequências de imagens de arquivo acerca da intervenção dos Estados Unidos na Nicarágua, dando a entender que se a vitória sandinista expressava certa euforia rumo à possibilidade de uma transformação radical da sociedade com uma conotação positiva, a nova conjuntura da reação estadunidense frente aos avanços da revolução poderia abalar a crença de que essa sociedade imaginada de fato se realizaria.

A luta continua

Não é hora de chorar e *O pequeno exército louco* são importantes obras para pensarmos sobre as maneiras pelas quais os sentimentos de derrota e desesperança dos realizadores, em um contexto em que os movimentos de es-

⁵³Apesar de nos concentrarmos na análise dos testemunhos no filme de Luiz Sanz, ressaltamos aqui que a conotação irônica é um dos procedimentos usados no início de *Não é hora de chorar*. Em uma clara intenção de ironizar o ufanismo da propaganda da ditadura, fotografias de revistas da época são usadas na montagem sob a narração em voz *over*, em espanhol, que contrapõe os feitos do “milagre econômico” à fome do povo brasileiro.

⁵⁴MURAT, Lúcia. Entrevista, *op. cit.*

querda latino-americanos se encontravam desmontados e a maioria dos países viviam sob violentas ditaduras militares, são transformados quando seguram a câmera para filmar e realizar os projetos imaginados na urgência dos acontecimentos.

Em *Não é hora de chorar* são relatados diferentes aspectos de violações dos direitos humanos cometidos pelos agentes da ditadura, especialmente o modo específico da misoginia nos procedimentos de tortura. Com isso, é produzido um filme que se torna um importante testemunho histórico sobre as práticas da repressão no Brasil. Um filme possível, justamente, porque foi produzido no exílio. *O pequeno exército louco*, por sua vez, só pode ser realizado pela ousadia da cineasta que consegue um passaporte falso e começa uma saga pelo Panamá, Costa Rica para, enfim, chegar à Nicarágua em busca “não exatamente do cinema, mas de sua geração na América Latina”⁵⁵, como ela mesma relata. Para uma ex-guerrilheira da luta armada contra a ditadura brasileira, a possível vitória de um movimento revolucionário em um país latino-americano reacendeu as chamas da utopia em meio a um contexto de desilusão e fracasso.

Ambos os filmes, cada um à sua maneira, buscam no cinema um caminho de renovação e esperança para a continuação de um projeto político interrompido, seja filmando testemunhos a fim de se erigir contra o esquecimento e o Estado criminoso, seja refletindo sobre novas formas de lutas revolucionárias e de resistência. Ao utilizarmos uma metodologia que busca informações não somente sobre o contexto de produção das imagens, mas também sobre as experiências pessoais daqueles que as produzem, nossa proposta é a de captar o espírito de uma época marcada por um intenso engajamento político e compreender as estratégias que aqueles que viveram a militância encontraram para dar continuidade à luta interrompida pela violência repressiva da ditadura. O método colabora para as pesquisas nos campos do cinema e da história que enfatizam a importância das vivências e das trajetórias de cineastas que atuaram na militância política e partidária durante o período da ditadura. É preciso lembrar que Luiz Sanz e Lúcia Murat estão entre os poucos cineastas brasileiros que foram presos e torturados durante a vigência do regime repressivo⁵⁶ e que partiram dessa experiência para produzir filmes. Como vimos, os filmes realizados pelos dois cineastas não só reiteram a finalidade do cinema para ações do tempo presente quanto guardam para o futuro testemunhos das situações vividas que, impressos na materialidade da película, perduram como documentos visuais para serem usados na elaboração de memórias da ditadura militar brasileira.

Artigo recebido em 8 de maio de 2023. Aprovado em 18 de agosto de 2023.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Podemos citar ainda Renato Tapajós e Olney São Paulo. Outros cineastas, como Glauber Rocha, Joaquim Pereira dos Santos e Norma Bengell tiveram breve passagem pela polícia por conta da participação em protestos.

Férias no Sul (1967) e a reinvenção da Blumenau germânica: construindo a imagem da cidade através do cinema



Anúncio de divulgação de *Férias no Sul*. *Jornal do Brasil*, 1967, fotografia do autor (detalhe).

Maurício Biscaia Veiga

Doutorando em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Coorganizador, entre outros livros, de *Contar histórias: uns passarão e outros passarinhos*. Joinville: Univille, 2022. mauricio_b_811@yahoo.com.br

***Férias no Sul* (1967) e a reinvenção da Blumenau germânica: construindo a imagem da cidade através do cinema**

Férias no Sul (1967) and the reinvention of Germanic Blumenau: building the image of the city through cinema

Maurício Biscaia Veiga

RESUMO

O artigo apresenta uma análise de *Férias no Sul*, longa-metragem de 1967 dirigido pelo cineasta mato-grossense Reynaldo Paes de Barros. Classificado como drama e romance, sua maior peculiaridade é seu cenário pouco usual no cinema brasileiro: Blumenau, em Santa Catarina, conhecida nacionalmente como uma cidade marcada culturalmente pela imigração alemã. Tendo tido certa circulação no Brasil e sido recebido com polêmica em Blumenau, acabou, contudo, por ser esquecido na cinematografia brasileira. Buscam-se aqui dois objetivos: primeiramente, compreender a trajetória histórica da obra, através da investigação de seus contextos de produção e recepção. Para tanto, utilizam-se como fontes notícias publicadas à época na mídia impressa. Além disso, analisa-se como Blumenau e sua cultura foram retratadas, trazendo o próprio filme, com seus elementos estéticos e narrativos, como o principal documento histórico. Propõe-se tal análise defendendo a hipótese de que *Férias no Sul* teria contribuído para o posterior projeto de revalorização da cultura germânica na cidade, transformada em mercadoria e espetáculo turísticos a partir da década de 1970.

PALAVRAS-CHAVE: cinema e história; *Férias no Sul*; análise fílmica.

ABSTRACT

This article presents an analysis of *Férias no Sul* (1967), long-feature film directed by Mato Grosso filmmaker Reynaldo Paes de Barros. Classified as drama and romance, its greatest peculiarity is its unusual location in Brazilian cinema: Blumenau, in Santa Catarina state, nationally known as a city culturally marked by German immigration. Being a film that had a certain circulation in Brazil, and was quite controversial in Blumenau, it ended up, however, being forgotten within Brazilian cinematography. Two objectives are here sought: firstly, to understand the historical trajectory of the film, through the investigation of its production and reception contexts. To this end, news published at the time in the printed media were used as sources. Furthermore, we seek to analyze how Blumenau and its culture were portrayed, bringing the film itself, with its aesthetic and narrative elements, as the main historical document. This analysis is proposed, defending the hypothesis that *Férias no Sul* would have contributed to the subsequent project of revaluing Germanic culture in the city, transformed into a tourist product and spectacle from the 1970s onwards.

KEYWORDS: cinema and history; *Férias no Sul*; film analysis.



Nos anos 1960, quando os cineastas do Cinema Novo brasileiro se voltavam, principalmente, para o sertão nordestino e para as duas grandes metrópoles do Sudeste como cenários para a construção de um autêntico cinema nacional que representasse o povo brasileiro e suas dificuldades, um outro cineasta pouco conhecido, o mato-grossense Reynaldo Paes de Barros, escolheu Blumenau, no interior de Santa Catarina, como tema e cenário de seu primeiro longa-metragem de ficção: *Férias no Sul*, lançado em 1967.¹

Passando longe de representações marcantes do cinema nacional de vanguarda e comercial da época, como cangaceiros, sertanejos, caipiras e retirantes, ou moradores e trabalhadores das favelas e periferias das grandes metrópoles, o filme apresentava ao país a imagem de uma cidade no sul do Brasil diferente daquilo que se entendia como representativo de uma identidade nacional brasileira, visto que, por meio de uma história ficcional, retrata uma Blumenau influenciada pela cultura germânica trazida por imigrantes alemães, algo pelo qual a cidade é até hoje nacionalmente conhecida, sendo por vezes referida em propagandas turísticas como “um pedaço da Alemanha no Brasil”. Neste artigo, parte-se da hipótese de que o filme teve algum papel, mesmo que de forma não proposital, na construção (ou reinvenção) de tal imaginário, como será visto adiante.

Entendendo *Férias no Sul* como um raro documento histórico, dada a peculiaridade de sua temática e locação para a sua época, o presente artigo, ancorado nas discussões que se utilizam do cinema como fonte para a construção de conhecimento histórico, se propõe a dois objetivos: primeiramente, contextualizar a obra em seu tempo, e como a mesma se insere dentro de uma cinematografia nacional e, mais especificamente, catarinense. Além disso, através de análise crítica de seus elementos estéticos e narrativos, busca-se problematizar a forma como a cidade foi representada, e como tais representações dialogam com aspectos culturais e políticos do momento no qual foi produzido. Para tanto, utiliza-se aqui a perspectiva metodológica proposta por Morettin² e Napolitano³, de alçar o próprio filme como a fonte principal, focando-se no que eles chamam de “específico fílmico”, ou seja, elementos próprios do cinema que fazem de um filme uma fonte diferenciada de outras.

O artigo está dividido em três partes, percorrendo o caminho proposto por autores como Meneses⁴ na análise de fontes visuais, pensando *Férias no Sul* quanto à sua produção, em suas representações e na sua circulação/recepção, traçando uma espécie de “biografia” da obra. Como principais fontes de pesquisa, utilizam-se, para a primeira e a terceira parte, notícias e entrevistas publicadas na mídia impressa.⁵ E, na segunda parte, como já apon-

¹ Ver BARROS, Reynaldo Paes de. *Férias no Sul*. RPB Filmes, 1967, 98 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DI-xGdYbWdw&t=997s&ab_channel=CesarBlumenau>. Acesso em 15 jan. 2024.

² Ver MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011.

³ Ver NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. *História: Questões & Debates*, v. 70, n. 1, Curitiba, jan.-jun. 2022.

⁴ Ver MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, São Paulo, jul. 2003.

⁵ Tal material foi coletado no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, em Blumenau, e na Hemeroteca Digital Brasileira <memoria.bn.br>.

tado, o próprio filme, em diálogo com bibliografia especializada sobre a história catarinense, buscando compreendê-lo como construtor de um olhar e de uma narrativa a respeito da cidade, na qual ela desponta como uma importante personagem.

Produção: Blumenau nas telas, de Santa Catarina para todo o Brasil

Esquecido durante décadas, *Férias no Sul* retornou aos olhos do público nos anos 2010, ao ser digitalizado e disponibilizado na internet. Seu diretor, Reynaldo Paes de Barros⁶, antes de se tornar cineasta, havia estudado cinema na Universidade da Califórnia (Ucla), tendo participado na produção de alguns filmes estrangeiros. De volta ao Brasil, em 1963, e radicado no Rio de Janeiro, atuou como diretor de fotografia em *Menino de engenho*, dirigido por Walter Lima Jr. e produzido por Glauber Rocha, tendo sido à época bastante elogiado pela crítica cinematográfica por esse trabalho.⁷ Através desta produção, filmada na Paraíba, Paes de Barros esteve ligado ao Cinema Novo, embora tenha seguido um caminho diverso. Funda então a sua própria produtora, a R.P.B. Filmes, realizando de forma totalmente independente e com recursos próprios a sua estreia como diretor.⁸ *Férias no Sul* foi, ao que se sabe, o primeiro longa-metragem de ficção filmado em Santa Catarina a circular nacionalmente.⁹

Em setembro de 1966, o jornal Blumenauense *A Nação* confirmava o que até então era mera especulação: “será mesmo realizado um film [sic] em Blumenau intitulado ‘Férias no Sul’”.¹⁰ Dois meses depois, quando Reynaldo Paes de Barros e sua equipe de filmagem já se encontravam em Blumenau, *A Tribuna*, outro jornal local, orgulhosamente anunciava que “a paisagem maravilhosa de Blumenau serve de cenário à [sic] filme nacional”.¹¹ A presença da equipe e a perspectiva de ter a sua imagem reproduzida nacionalmente no cinema causou grande alvoroço na cidade, que tinha cerca de 50000 habitantes.¹² Ainda na mesma reportagem, *A Tribuna* especulava que “quem lucrará mesmo com a película será Blumenau que terá, assim, sua imagem transmitida a milhares de futuros espectadores que assistirão [...] ‘Férias no Sul’”.¹³

⁶ Nascido em 1937, no município de Santo Antônio do Leveger (MT). Para mais informações biográficas, ver <<https://www5.sefaz.mt.gov.br/-/reynaldo-paes-de-barros-sera-o-homenageado-do-15-festival-de-cinema-e-video-de-cuiaba>>. Acesso em 16 jan. 2024.

⁷ Elogios à fotografia de *Menino de engenho* aparecem em vários jornais e críticas da época. O *Diário de Pernambuco* (Recife, 9 mar. 1965), por exemplo, se referia a Paes de Barros como “uma das grandes revelações do cinema brasileiro”. Mais recentemente, em 2021, o próprio cineasta concedeu uma entrevista falando sobre seu trabalho no filme. Disponível em <<https://correiodoestado.com.br/correio-b/aos-84-anos-reynaldo-paes-de-barros-relembra-como-criou-as-imagens-do/385903/>>. Acesso em 16 jan. 2024.

⁸ Cf. entrevista concedida por Paes de Barros ao jornal *Mensageiro Artex*, Blumenau, jan. 1967.

⁹ Na década anterior, em 1958, havia sido produzido em Florianópolis *O preço da ilusão*, tido como o primeiro longa ficcional catarinense, mas que, devido a problemas técnicos, acabou não circulando, estando hoje perdido em quase sua totalidade. Ver <<https://www.nsctotal.com.br/noticias/o-enigma-de-o-preco-da-ilusao-historia-sobre-o-desaparecimento-do-primeiro-longa-de-sc-e->>. Acesso em 3 jan. 2024.

¹⁰ Será mesmo realizado um filme em Blumenau intitulado “Férias no Sul”. *A Nação*, Blumenau, 14 set. 1966.

¹¹ A paisagem maravilhosa de Blumenau serve de cenário à filme nacional. *A Tribuna*, Blumenau, 21 nov. 1966.

¹² Dados populacionais apresentados por FERREIRA, Cristina. Imprensa de fábrica e culturas de classe na ditadura militar em Blumenau-SC (1963-1968). *História & Perspectivas*, n. 56, Uberlândia, jan.-jun. 2017.

¹³ A paisagem maravilhosa de Blumenau serve de cenário à filme nacional, *op. cit.*

Ao longo dos meses de novembro e dezembro daquele ano, período em que ocorreram as filmagens, os jornais blumenauenses quase todos os dias publicavam notícias a respeito, dado o inusitado evento para aquela então pacata cidade industrial. Enquanto esteve presente, o diretor foi bastante requisitado pela imprensa local, tendo, inclusive, concedido uma entrevista de cinco páginas para o jornal *Mensageiro Artex*¹⁴, publicada em janeiro de 1967, na qual contava sobre o processo de produção do filme. Questionado a respeito de sua motivação e a escolha por Blumenau, onde estivera pela primeira vez em 1964, Paes de Barros respondeu:

*Eu queria fazer um documentário aqui em Blumenau, porque é uma área característica dentro do Brasil, isto é, uma área diferente. Aqui a influência germânica é muito grande, é bem marcada. Então eu queria explorar isto em documentário. Mas um documentário não tem possibilidade comercial no Brasil. Cheguei à conclusão de que devia estender este documentário em longa-metragem para poder lucrar alguma coisa com isto. Esta foi a razão. A mim me interessava a área que queria conhecer e inclusive explorar isso no cinema, o que não tinha sido feito antes.*¹⁵

Embora o filme tenha cenas filmadas nas cidades catarinenses de Itajaí e Balneário Camboriú, bem como nas gaúchas Caxias do Sul, Gramado e Canela, a maior parte do enredo se desenvolve em Blumenau. Com duração de 98 minutos e filmado em preto e branco e em 35 mm, conta a história de Celso, um jovem estudante universitário paulista residente no Rio de Janeiro que vai passar as férias em Santa Catarina, onde acaba se envolvendo com duas diferentes mulheres: Isa, uma carioca também em viagem ao sul para escrever um livro sobre Blumenau, e Helga, uma moça blumenauense de uma família tradicional. Com a primeira, Celso mantém uma relação de amizade e descompromissado envolvimento sexual, enquanto com a segunda, ele se envolve romanticamente. Em meio a seus passeios para conhecer a cidade e os arredores, Celso vai intercalando encontros com as duas mulheres. Assim, em uma primeira camada narrativa, o foco da história, categorizada como drama e romance, está nas aventuras amorosas e sexuais do protagonista. Entretanto, com base na entrevista concedida por Paes de Barros à época, podemos inferir que o diretor pretendia que a trama ali encenada servisse de pretexto para se mostrar Blumenau e sua cultura, visto ser este um enredo bastante genérico que poderia se passar em qualquer outro lugar.

Celso é interpretado pelo ainda desconhecido David Cardoso, mais tarde grande ícone das pornochanchadas e da Boca do Lixo, tendo *Férias no Sul* sido seu primeiro trabalho como protagonista. As duas personagens femininas são interpretadas, respectivamente, pelas atrizes Elizabeth Hartmann e Dagmar Heidrich. A primeira delas, atriz gaúcha representando uma carioca, já tinha atuado em outros filmes nacionais¹⁶, enquanto a segunda fazia sua

¹⁴ Jornal mensal produzido pela empresa têxtil blumenauense Artex, voltado aos seus funcionários.

¹⁵ BARROS, Reynaldo Paes de *apud* Blumenau, palco do filme *Férias no Sul*. *Mensageiro Artex*, Blumenau, jan. 1967. Entrevista disponível em <<https://adalbertoday.blogspot.com/2012/03/entrevista-sobre-filme-ferias-no-sul.html>>. Acesso em 16 jan. 2024.

¹⁶ Em reportagem exaltando a beleza de Elisabeth Hartmann, a edição n. 324 da revista *Cinelândia* a apresentava como “a loura gaúcha de Férias no Sul”, citando-a como uma descoberta de Walter Hugo Khoury, tendo seu primeiro papel no filme *A ilha*, de 1963.

estreia como atriz. Em 1963, Dagmar Heidrich havia sido eleita Miss Blumenau¹⁷, o que era frequentemente lembrado pela imprensa blumenauense quando se referia à atriz. Ela foi escolhida pelo diretor quando ele já estava na cidade, a partir de testes “que causaram magnífica impressão”¹⁸, dando o papel da personagem local a uma atriz local, embora anteriormente outras atrizes tenham sido cotadas.¹⁹ Outro personagem importante é Jorge, amigo de Celso, interpretado pelo ator carioca Claudio Viana, que também fazia sua estreia no cinema.²⁰

Se a realização de um longa ficcional nacional na cidade consistia em algo inédito, essa não seria, contudo, a primeira vez que a imagem de Blumenau iria ser levada às telas dos cinemas. Ao contrário do que poderia se supor, os primeiros cineastas/cinegrafistas catarinenses não eram da capital, Florianópolis, mas de Blumenau, que, já no início do século XX, devido à sua industrialização precoce, era uma potência econômica no estado. Nas décadas de 1920 e 1930, os pioneiros José Julianelli e Alfredo Baumgarten, de forma independente um do outro, filmavam paisagens e eventos na região, tendo inclusive produzido documentários e cinejornais no sistema de “cinema de cavação”.²¹ Os filmes realizados por eles, todos silenciosos, costumavam retratar uma cidade pacata, mas também enfatizando seu processo de modernização.²² E embora naquele período a cultura e a língua alemã ainda fossem predominantes, seus filmes não costumavam se focar neste aspecto.

Em 1935, Blumenau, como localidade que teve significativa adesão popular ao movimento fascista do Integralismo, foi palco de um grande congresso da Ação Integralista Brasileira, sobre o qual foram produzidos, pelo menos, dois cinejornais: um por Baumgarten e outro pelo cineasta cavaador paranaense João Baptista Groff, tendo as obras provavelmente circulado nacionalmente à época.²³ O filme que foi preservado, atribuído a Baumgarten²⁴, reforça o caráter nacionalista brasileiro do evento ali registrado. Contudo, a Blumenau ali retratada de forma pitoresca em algumas das imagens, com casas cercadas de morros, poderia até mesmo ser confundida com uma cidade europeia, caso fosse apresentada dessa forma. Essa paisagem pitoresca foi, no mesmo perío-

¹⁷ O mesmo concurso que relevaria pouco tempo depois a atriz blumenauense Vera Fischer.

¹⁸ S./ título. *A Nação*, Blumenau, 6 nov. 1966.

¹⁹ O jornal *A Nação*, Blumenau, em 21 out. 1966, revelava, por exemplo, que Helga seria interpretada pela atriz e modelo Sofia Burk, “paulista, 20 anos, loira de olhos azuis”. Pesquisando na internet sobre a desconhecida atriz, a descoberta de uma curiosidade inusitada: a partir dos anos 1970, seu rosto se tornaria conhecido nacionalmente como a moça da embalagem dos palitos “Gina”. Ver <<https://www.digorestenews.com.br/2023/03/por-onde-anda-modelo-e-atriz-zofia-burk.html>>. Acesso em 1 jan. 2024.

²⁰ Cf. Cinematografia por Herbert Holetz. *A Nação*, Blumenau, 21 out. 1966.

²¹ Modo como era pejorativamente chamada à época a prática de cinegrafistas independentes em filmar eventos locais e regionais, geralmente patrocinados por políticos ou empresários. Apesar de ser desconsiderada por muito tempo pela crítica e historiografia do cinema brasileiro, foi uma prática fundamental para o desenvolvimento do cinema nacional. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

²² O cineasta catarinense Zeca Pires (2000) foi quem fez um “resgate” dos dois cineastas pioneiros, tendo levantado e catalogado toda sua produção ainda existente. Ver PIRES, Zeca. *Cinema e história: José Julianelli e Alfredo Baumgarten, pioneiros do cinema catarinense*. Blumenau: Edifurb, 2000.

²³ Cf. NASCIMENTO, Giceli Warmling. *O cinema como instrumento de propaganda política integralista (1932-1937)*. Dissertação (Mestrado em História) – UEM, Maringá, 2016.

²⁴ O filme está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OJPDbQh0jak>>. Acesso em 16 jan. 2024.

do, segundo Blank²⁵, retratada em cinejornais de propaganda nazista, produzidos por cinegrafistas alemães para serem exibidos na Alemanha, mostrando ao público daquele país um local do outro lado do Atlântico que, conforme narrado, mantinha as tradições do povo alemão e a “pureza” da “raça ariana”. Segundo a autora, tais filmes não chegaram a ser exibidos no Brasil.

Já nas décadas de 1950 e 1960, cinejornais e filmes publicitários para empresas chegaram também a ser produzidos, geralmente por cineastas ou produtoras de fora do estado contratados. Tem-se como exemplo dois curtas sobre Blumenau, um de 1950 e outro de 1963²⁶, produzidos pelo cineasta independente paulista William Gericke, que, entre as décadas de 1930 e 1960, viajou por todo o Brasil, tendo realizado uma vasta quantidade de filmes desse tipo, os quais costumavam ser exibidos nos cinemas no início de cada sessão. Os cinejornais de Gericke costumavam promover um discurso nacionalista de progresso e modernidade, focando-se em aspectos como o desenvolvimento urbano, da indústria e do comércio, servindo como propaganda.²⁷ Isso pode ser percebido no seu curta de 1963, *O comércio e a indústria de Blumenau*, que enaltece seu perfil industrial e apresenta com destaque os dois principais ícones da arquitetura modernista de Blumenau: o Grande Hotel e a nova catedral, recém-inaugurados, em 1962 e 1958, respectivamente. Embora seja citado no filme o “povo laborioso”, ideia ainda hoje frequentemente associada ao estado como um suposto legado da imigração alemã, não há nenhum elemento no curta, seja verbal, visual ou sonoro, que remeta à ideia de Blumenau como uma cidade de tradições germânicas. Muito pelo contrário, a Blumenau ali apresentada se volta para o futuro, dentro do ideal de progresso da nação brasileira. Aquele era um momento em que a Blumenau germânica tal como hoje é conhecida estava ainda por ser (re)inventada. E *Férias no Sul* pode ter sido parte desse processo.

Representação: construindo a Blumenau germânica para turistas do Sudeste brasileiro

Passando por esse brevíssimo panorama histórico do cinema documental realizado em e sobre Blumenau entre as décadas de 1920 e 1960, podemos perceber diferentes representações sobre o mesmo local, embora em períodos distintos. Todas as obras aqui citadas partiam de imagens capturadas de uma cidade real para construir um discurso sobre ela, seja a pequena cidade que se modernizava nos anos 1920, a cidade “ariana” e a “cidade integralista”²⁸ dos filmes fascistas, ou ainda a moderna cidade industrial voltada ao futuro nos anos do nacional-desenvolvimentismo.

²⁵ Ver BLANK, Thais Continentino. *Imagens do Brasil nos cinemas alemães: os cinejornais sobre o Brasil de 1934 a 1941*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

²⁶ O primeiro está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zq_v01727yI&t=208s> e o segundo, em <<https://www.youtube.com/watch?v=Jh76gYD65Bg&t=6s>>. Acesso em 16 jan. 2024.

²⁷ Para mais informações sobre William Gericke, ver COELHO, Tiago da Silva e ESPÍNDOLA, Isabela F. A trajetória do documentarista William Gericke: o audiovisual entre ‘ontem’ e ‘hoje’. *Sillogés*, v. 3, n. 2, Porto Alegre, jul.-dez. 2020.

²⁸ Na década de 1930, em Blumenau, bem como em outras cidades catarinenses colonizadas por imigrantes alemães, o apoio popular ao integralismo seria tão forte que elas receberiam de Plínio Salgado o título de “cidades integralistas”, inclusive aparecendo no intertítulo do filme.

Os sentidos atribuídos àquelas imagens se dão na construção da narrativa fílmica, uma vez que, como aponta Meneses, ao abordar fontes visuais na pesquisa histórica, “as imagens não têm sentido em si, imanentes. [...] É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente [...] determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar”.²⁹ Trazendo esta ideia para a análise fílmica, especialmente com relação às representações fílmicas de uma cidade, destaca-se que, como analisa Pinto, “as imagens cinematográficas de uma cidade real não deixam de ser ficcionais. Simultaneamente icônicas e simbólicas, elas permitem o reconhecimento de cenários urbanos concretos, mas também a apreensão de ideias, mitos e crenças, todos expressos pela visualidade”³⁰, de modo que “a representação fílmica de uma cidade nunca é neutra, mas produzida de acordo ou contra imaginários sociais vigentes”.³¹

Com base nessas reflexões, questiona-se: que Blumenau é apresentada ao público em *Férias no Sul*? Como as suas representações se apropriam dos imaginários sociais vigentes nos anos 1960? Em que sentido diferem de outras vistas anteriormente? Que discurso é construído por Paes de Barros sobre a cidade a partir das imagens por ele capturadas? Proponho aqui pensar tais construções analisando os lugares selecionados para integrarem o filme, bem como a forma como foram filmados e inseridos no enredo, pensando também nas relações que os personagens estabelecem com eles.

Antes de se falar propriamente da narrativa e das imagens de Blumenau, cabe pontuar que não há em *Férias no Sul* grande preocupação com inventividade ou experimentalismo no campo estético. Segue na verdade uma linguagem clássica bastante convencional, algo que o aproxima muito mais dos filmes comerciais do período do que de qualquer proposta vanguardista. Em entrevista recente sobre a produção de *Menino de engenho*³², Paes de Barros afirma, inclusive, ter propositalmente recusado sugestões estéticas de Glauber Rocha, defendendo e mantendo a gramática do cinema clássico aprendida na Califórnia, o que seria aprofundado em *Férias no Sul*. Desse modo, apesar de surgir de alguma forma ligado ao fazer cinematográfico do Cinema Novo, o filme acaba se desvinculando de suas propostas, tanto no campo estético como temático.

Sobre a Blumenau do filme, um dos aspectos mais importantes a serem destacados é que a cidade é ali vista por um olhar externo a ela, uma vez que tanto o diretor como grande parte da equipe técnica e do elenco, além do próprio protagonista dentro do campo ficcional, não tinham relações com a cultura local.³³ Dessa maneira, é um filme que reproduz um olhar de uma classe média provinda do eixo Rio-São Paulo e que era direcionado, principalmente, ao público espectador destes mesmos estados. O próprio título, *Férias no Sul*, carrega a ideia de que ali há o olhar de um visitante que não é do “Sul”, sugere

²⁹ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de, *op. cit.*, p. 28.

³⁰ PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955 - 1970)*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2013, p. 24.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 24.

³² Disponível em <<https://correiodoestado.com.br/correio-b/aos-84-anos-reynaldo-paes-de-barros-relembra-como-criou-as-imagens-do/385903/>>. Acesso em 16 jan. 2024.

³³ Uma exceção era o diretor de produção, Geraldo Mohr, catarinense de Rio do Sul, mas que já trabalhava com Reynaldo Paes de Barros no Rio de Janeiro, conforme o jornal *Mensagem Artex*, Blumenau, jan. 1967.

rindo a representação de determinada classe social, uma vez que, naquela época, férias remuneradas e com condições de se fazer turismo pelo país, viajando de avião, eram algo bastante restrito. A cidade é então mostrada com certo exotismo, peculiar por suas características germânicas, e se apropriando do imaginário de um Sul “desenvolvido”, em oposição a um Nordeste “atrasado”, este presente nas telas em diversas obras no período.

O olhar do filme é também masculino e machista, tanto que as personagens femininas apenas orbitam os desejos e ações do protagonista homem. As cenas em que elas aparecem estão apenas relacionadas ao seu envolvimento com Celso. Além disso, é um olhar que objetifica as mulheres, principalmente as que se encaixam no padrão “loira de olhos azuis” do Sul, olhando-as de forma sexualizada, especialmente através do personagem Jorge, o amigo carioca de Celso que o recebe, e que aparece apenas nos primeiros dezoito minutos. Seus diálogos, que expressam uma rixa entre cariocas e paulistas, com provocações mútuas, giram em torno de suas habilidades em conquistar mulheres. Jorge tem falas explicitamente machistas, enquanto Celso apresenta uma postura mais comportada e comedida, mas não de fato um contraponto. As cenas iniciais já acabam por introduzir essa temática que será constante.

A história se inicia com a chegada de Celso no aeroporto de Itajaí³⁴, sendo então recepcionado por Jorge, cuja função narrativa é introduzir o protagonista naquele novo ambiente e dar ao espectador as primeiras informações sobre Blumenau. Ao ver uma jovem mulher loira, Jorge comenta com Celso: “Olha lá. Essas alemãs aqui do Vale do Itajaí são umas coisinhas lindas!”. Pouco depois, já no carro, Jorge diz: “São umas coisinhas deliciosas, muito civilizadas, mas cama que é bom, é fogo”. No mesmo diálogo, quando estão a caminho de Blumenau, Celso lhe pergunta como é a cidade, ao que Jorge responde: “Cidade chata, de trabalho, de gente que dorme e acorda cedo. Tipo de cidadezinha ideal pra um papa-livros como você, mas que não mata a fome de turistas à cata de prazeres mais imediatos como eu”.³⁵ Poderia estar contida nessas falas, bem como na forma como Jorge olha e assedia várias mulheres nos poucos minutos em que aparece no filme, alguma apologia a um turismo sexual? Ou seria “apenas” uma manifestação explícita do machismo da época, visto com normalidade? Apesar disso, a forma como as mulheres são filmadas é na verdade até bastante comportada, não havendo cenas de nudez (o que ainda era algo pouco frequente no cinema brasileiro) ou planos fechados nas partes íntimas de seus corpos. E as relações sexuais são apenas sugeridas, sendo suprimidas na montagem.

Por outro lado, a despeito do machismo gritante ao olhar atual, o filme, em alguns aspectos, se mostra progressista para a época, em alguns aspectos, retratando mudanças culturais presentes na sociedade brasileira dos anos 1960, principalmente com relação ao sexo, relacionamentos e empoderamento feminino. A personagem Isa, por exemplo, é uma mulher independente, que viaja sozinha e que se permite ter relações sexuais sem ser casada, não sendo julgada ou rebaixada por isso por Celso. E uma das revelações ao longo da história é de que Helga, que forma o par romântico com o protagonista, não é

³⁴ Aeroporto que atendia a região até o seu fechamento em 1970, quando foi inaugurado o aeroporto de Navegantes.

³⁵ BARROS, Reynaldo Paes de. *Férias no Sul*, op. cit., 3’50”.

mais virgem.³⁶ Apesar de se mostrar frustrado a princípio, Celso posteriormente se retrata e diz a ela que “não é o problema de ser ou não ser virgem, entende? Acho que sou bastante arejado pra essas coisas”³⁷, mantendo assim o romance com promessas de casamento. Além dessas questões, o filme toca sutilmente em outros temas tabu na época, como a pílula e o divórcio, vistos de forma favorável pelo olhar de Celso.

Somente tais temáticas são passíveis de render uma extensa análise e debate, pois a obra pode ser vista também como um documento sobre questões de gênero e da revolução sexual no Brasil dos anos 1960. Embora não seja o foco deste artigo, importa mencionar como são abordadas pelo filme, pois fazem parte do olhar do diretor sobre Blumenau, sendo fundamentais para se compreender a recepção negativa que *Férias no Sul* obteve na cidade, conforme examinado mais adiante. Uma discussão mais aprofundada sobre essas questões fica ainda por ser feita, porque focarei, a partir de agora, na representação de Blumenau e na construção de sua imagem como cidade de cultura germânica, considerando ser esta a maior peculiaridade do filme.

Em meio às aventuras amorosas de Celso, ao longo de *Férias no Sul*, apresentam-se aspectos históricos e culturais de Blumenau, construindo através dos diálogos e das imagens uma ideia do que é a cidade. Pela análise das imagens e com base na entrevista com Paes de Barros anteriormente citada, pode-se supor que o diretor teria procurado construir um discurso “verdadeiro” a respeito de Blumenau, no sentido de que insere lugares e percursos reais, inclusive citando nomes, como o Grande Hotel, o tradicional Clube Tabajara e a Biblioteca Dr. Fritz Muller, e se reporta a elementos culturais de fato existentes. Assim, ao mostrar a cidade a um público externo que não a conhece, as inserções no enredo sobre Blumenau e região poderiam ter na própria concepção do filme um propósito de assumir uma perspectiva documental. Sabemos, contudo, que todo documentário constrói a sua própria “verdade” através de seus elementos cinematográficos, passando sempre por escolhas a respeito do que e do como deve ser mostrado para a construção de um discurso.

A imagem da germanidade é reforçada em várias cenas, podendo criar no espectador a impressão de uma homogeneidade étnica e cultural, como se toda a população blumenauense fosse constituída de descendentes de imigrantes alemães, o que é longe de ser uma verdade, apesar das contínuas tentativas ao longo do tempo de apagamento e invisibilização de outros grupos. Pode-se assim dizer que, sendo um olhar externo, ele acaba por se apropriar da narrativa histórica hegemônica construída pelas elites industriais da cidade.³⁸ Isto já é perceptível em um dos diálogos iniciais. No percurso entre Itajaí e Blumenau, Jorge explica ao amigo: “você sabe que o Vale do Itajaí é a maior área de colonização alemã do Brasil? [...] Quando os primeiros colonos alemães chegaram, isto era uma área vazia. Mataram as onças e os mosquitos, expulsaram os índios e tomaram conta da terra”.³⁹ Desse modo, na apresenta-

³⁶ No final do filme, Helga revela o que lhe ocorreu. Embora não seja utilizado o termo “estupro”, não há, atualmente, como não definir dessa forma quando ela diz: “eu tinha bebido demais [...] eu não vi como aconteceu”. *Idem, ibidem*, 1:26’05”.

³⁷ *Idem, ibidem*, 1:25’44”.

³⁸ Ver FROTSCHER, Méri. *Etnicidade e trabalho alemão: outros usos e outros produtos do labor humano*. Dissertação (Mestrado em História) – UFSC, Florianópolis, 1998.

³⁹ BARROS, Reynaldo Paes de. *Férias no Sul*, *op. cit.*, 3’35”.

ção verbal a respeito de Blumenau já se percebe a reprodução da narrativa do colonizador que teria trazido a civilização para uma terra de “selvagens”. A própria fala de Jorge, embora seja contraditória quando diz que era uma “área vazia” e que “expulsaram os índios”, reproduz o discurso dominante que nega a humanidade e o direito à terra dos povos originários. Sempre necessário lembrar que o chamado “Vale europeu”, tal como as campanhas turísticas se referem ao Vale do Itajaí, foi construído com base no extermínio dos povos indígenas que habitavam a região.⁴⁰

A Blumenau retratada em *Férias no Sul* pode também ser vista como um lugar onde há uma oposição e embate entre tradição e modernidade: uma cidade de costumes conservadores e que se mantinha fiel a suas raízes, mas que, ao mesmo tempo, se voltava para um projeto de modernização, tanto no seu aspecto material como também cultural. Em cenas diversas, os personagens locais (interpretados por atores locais) trocam saudações em alemão, como *Guten Tag!* ou *Auf wiedersehen!* Em sua estadia, Celso vai a diversas festas e bailes, incluindo uma festa típica, regada por canecos de cerveja ao som de música folclórica alemã, tocada por uma banda vestindo trajes típicos. Em contraste com a festa tradicional, vai a um baile no qual os personagens dançam ao som de rock instrumental no estilo da Jovem Guarda, demonstrando que Blumenau não era isolada culturalmente no país, havendo um convívio entre o tradicional e o moderno.

Figuras 1 e 2. Chope e trajes típicos na festa alemã. *Férias no Sul*, 1967.



As imagens da festa tradicional presentes no filme, como a cerveja e os trajes típicos, podem parecer bem familiares a um público contemporâneo acostumado com a publicidade da Oktoberfest. Contudo, a festa das “tradições alemãs” foi criada somente quase duas décadas depois, tendo sua primeira edição realizada em 1984. Não que antes não existissem festas “alemãs”, e o próprio filme atesta isso, mas a Oktoberfest em si não existia como um evento tradicional, podendo ser um exemplo de “tradição inventada”.⁴¹ Conforme

⁴⁰ Ver SANTOS, Sílvio Coelho. *Índios e brancos no sul do Brasil: a dramática experiência dos Xokleng*. Florianópolis: Edeme, 1973.

⁴¹ Cf. HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Flores⁴², sua criação teve muito mais o objetivo de estimular o turismo do que por manutenção de uma tradição, criando assim uma encenação da germanidade, juntando em um grande evento elementos e manifestações que se encontravam dispersos. Saber disso é chave para se compreender que Blumenau é essa que é apresentada em *Férias no Sul*, estando sua representação ligada a um momento bastante específico da história da cidade: o período em que começa a ocorrer uma maior revalorização (ou mesmo uma reinvenção) da cultura e das tradições alemãs, que haviam sido suprimidas à força pela Campanha de Nacionalização, empreendida por Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945).

A campanha buscou, por vezes de forma bastante violenta, apagar os traços de germanidade, numa tentativa de integrar plenamente as comunidades estrangeiras a um ideal de nação brasileira. Até então, a cultura e a língua alemã tinham grande influência em toda a região, havendo frequentes tensões entre as esferas governamentais (federal e estadual) e as colônias alemãs em Santa Catarina desde, pelo menos, o início do século XX, tendo a Campanha de Nacionalização sido o ápice desse processo.⁴³ Como resultado da campanha, “as expressões públicas de germanidade foram abafadas. Deixou-se de falar a língua alemã em público; diminuíram as atividades das sociedades e clubes recreativos; [...] a memória dos antepassados, ou seja, os fios que teciam a germanidade foram silenciados”.⁴⁴

Tal silenciamento vinculava-se a um contexto maior do pós-guerra, que imprimia aos alemães e seus descendentes um sentimento de vergonha devido às atrocidades cometidas pelo nazismo, bem como pela violência por eles sofrida durante a Campanha de Nacionalização. E, dado o nacionalismo pulsante incentivado pelo governo federal naquele período, hostilidades contra as populações teuto-brasileiras não eram raras. Nesse cenário, como analisa Frotscher⁴⁵, as elites empresariais de Blumenau (grande parte descendentes de alemães), que antes exaltavam a germanidade, passaram então a celebrar o sentimento de brasilidade, apoiando a integração da região à cultura nacional. Segundo a autora, a mudança se dá, principalmente, por questões econômicas e políticas, tendo tais elites abraçado o discurso nacionalista do governo federal para que mantivessem, sem maiores atritos, o poder político na região.

Blumenau chegaria à década de 1960 muito diferente do que havia sido três décadas antes. Certamente que uma cultura predominante por quase um século não seria apagada em uns poucos anos, de modo que, apesar das hostilidades e silenciamentos, a cidade mantinha vivos, de forma dispersa, aspectos culturais legados pela imigração alemã, porém, sem que houvesse uma acentuada celebração da germanidade. Era também uma época marcada por uma euforia pela modernização do projeto nacional-desenvolvimentista, ideia ressaltada no já mencionado filme publicitário de 1963, de William Ge-

⁴² Ver FLORES, Maria Bernadete Ramos. *Oktoberfest: turismo, festa e cultura na estação do chopp*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1997.

⁴³ Sobre a Campanha de Nacionalização, ver FALCÃO, Luiz Felipe. *Entre ontem e amanhã: diferença cultural, tensões sociais e separatismo em Santa Catarina no século XX*. Itajaí: Univali, 2000.

⁴⁴ FLORES, Maria Bernadete Ramos, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁵ Ver FROTSCHER, Méri. *Da celebração da etnicidade teuto-brasileira à afirmação da brasilidade: ações e discursos das elites locais na esfera pública de Blumenau (1929-1950)*. Tese (Doutorado em História) – UFSC, Florianópolis, 2003.

ricke. Produzido nesse momento, *Férias no Sul* incorpora, pela via da ficção, um discurso similar ao do curta documental, de exaltação do progresso. Entretanto, ao mesmo tempo, parece antecipar um processo que ocorreria com grande força na segunda metade da década seguinte, aparentando ali uma cidade muito mais germânica do que de fato poderia parecer.

A Blumenau daquele momento já não era mais aquela paisagem pitoresca com aparência de uma pequena cidade alemã mostrada com orgulho pelos integralistas e nazistas nos anos 1930. Mudanças culturais à parte, sua aparência era outra. Sua arquitetura, por exemplo, tinha sido bastante modificada, tendo já se iniciado o seu processo de verticalização, havendo vários exemplares de edificações com influência modernista. Nota-se, assim, já no início de *Férias no Sul*, uma contradição entre o que ele pretende dizer e aquilo que de fato mostra. Na cena em que Celso e Jorge chegam em Blumenau, ouvimos a voz do protagonista exclamando impressionado: “Parece uma vila alemã, não fossem os edifícios modernos”.⁴⁶ Porém, nas imagens que fazem parte da cena, não há nada que realmente sugira a aparência de “vila alemã”, prevalecendo edifícios modernos que poderiam remeter a qualquer outra cidade brasileira. Texto e imagem se contradizem, de modo que, através da fala do personagem, já é criada no espectador uma ideia pré-concebida sobre aquele local, mesmo que os seus olhos não confirmem o que está sendo dito.

Figuras 3 e 4. “Parece uma vila alemã”. *Férias no Sul*, 1967.



Figuras 5 e 6. Catedral de Blumenau. Tanto o plano externo como o interno ressaltam sua monumentalidade e suas linhas verticais modernas. *Férias no Sul*, 1967.



⁴⁶ BARROS, Reynaldo Paes de. *Férias no Sul*, op. cit., 8'36".

Nas figuras 3 e 4 se vê o prédio do Grande Hotel, que aparece outras vezes no filme. Na mesma cena, quando passam em frente à nova catedral, ouvimos nova exclamação de surpresa de Celso, ao que os amigos decidem fazer uma visita. A catedral é mostrada, tanto externa como internamente, com grande destaque dentro do plano, trazendo, através dessas imagens, bem como da admiração do protagonista, a exaltação ao projeto modernizador então vigente. Ainda no interior da catedral, passado o momento de contemplação da grandiosidade arquitetônica, como uma cena “cômica”, há mais um episódio de objetificação sexual de uma jovem mulher loira pelo olhar malicioso de Jorge, que a segue lambendo os lábios e com um olhar que nitidamente percorre a parte traseira de seu corpo. Quando a mulher vira para trás, Jorge desvia os olhos, se ajoelha e faz o sinal da cruz.

Em diferentes cenas, Celso passeia pela cidade, seja sozinho de bicicleta (e é num destes momentos que ele conhece Helga, sendo quase atropelado por ela), seja caminhando, ou de carro com as personagens femininas. As cenas dos passeios aleatórios pelas ruas da cidade podem até mesmo remeter a outras práticas cinematográficas da época, como da *Nouvelle Vague* francesa ou mesmo do Cinema Novo, em filmes nos quais personagens de classe média vagueiam despreocupadamente pelas ruas. Nos passeios de Celso, além das edificações modernas, por vezes se veem casas com jardins floridos, crianças loiras brincando nos jardins, e uma ou outra casa de aparência “germânica”, como uma casa de enxaimel ou a tradicional Casa Husadel.⁴⁷ Em um dos passeios com Helga, a personagem serve de cicerone. Pela sucessão de imagens na montagem, vemos que passaram por vários lugares, mostrando também algumas vistas panorâmicas. Não ouvimos o que eles falam, havendo apenas música nesta cena, mas por vezes pode-se ver Helga falando e apontando para fora do carro, como se estivesse explicando sobre os lugares por onde passavam.

Percebe-se, não só, mas, especialmente, pelos lugares mostrados durante as cenas de passeios, que o filme vai buscando construir um olhar turístico, selecionando e dando destaque apenas àquilo que é pitoresco e característico da cidade, e que possivelmente seria atrativo ao olhar de um visitante de férias. Remete assim ao que Kaminski e Busnardo denominam como “cinema-postal”⁴⁸, em que as imagens dos lugares em filmes com tal abordagem costumam evidenciar grandes semelhanças com cartões-postais e fotografias de promoção turística, com ângulos e enquadramentos que destacam ou engrandecem um monumento ou edificação, como visto nas imagens a seguir (figuras 7 e 8).

Juntamente com o que está aparente, é importante refletir sobre o que não é mostrado. Nos passeios de Celso, não se vê sinais de pobreza, mas uma cidade higienizada. Seria muito ingênuo pensar que ela não existisse na Blumenau naquele período, estando escondida nas periferias e atrás de seus mor-

⁴⁷ A propósito, ver <<https://www.blumenau.sc.gov.br/secretarias/fundacao-cultural/fcblu/memaoria-digital-casa-husadel38>>. Acesso em 2 jan. 2024.

⁴⁸ KAMINSKI, Rosane e BUSNARDO, Larissa. Um cinema-postal: as cidades do Paraná, de João Baptista Groff (1936). *Vivomatografias*: Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica, n. 7, Buenos Aires, dez. 2021.

ros.⁴⁹ Não era interessante ver essa outra Blumenau, tanto por contradizer o discurso oficial de modernização do nacional-desenvolvimentismo como o de ordem e limpeza como parte das tradições germânicas legadas pelos imigrantes. Também sob esse aspecto, *Férias no Sul* toma um caminho completamente distinto das propostas temáticas e estéticas do Cinema Novo, representando uma região pouco conhecida do Brasil apenas como cenário pitoresco para um romance açucarado de personagens brancos de classe média.

Figuras 7 e 8. Casa de enxaimel e Casa Husadel. *Férias no Sul*, 1967.



Mesmo com imagens que sugerem uma oposição entre o tradicional e o moderno, a imagem da Blumenau turística era assim construída a partir da junção de fragmentos dispersos que reforçavam a ideia da cidade de cultura alemã. Pois, naquele momento, a Blumenau de aparência germanizada, tal como hoje a conhecemos, ainda não existia. Não há como saber se existe alguma relação direta com o filme, mas é fato que no ano seguinte ao seu lançamento, em 1968, Blumenau lançaria uma campanha turística chamada “Adivinhe que país é este”, veiculada nacionalmente na revista *Seleções do Reader’s Digest*, apresentando-se como um pedaço da Alemanha no Brasil.⁵⁰ Anteriormente, a cidade já tinha sido referida como “paisagem alemã no Brasil”, como, por exemplo, nos já citados cinejornais da Alemanha nazista⁵¹, mas seria, provavelmente, pela primeira vez desde o fim da guerra, que a própria cidade venderia sua imagem dessa forma. Isso se dá num momento em que o projeto de integração nacional da população teuto-brasileira já havia sido vitorioso. Consequentemente, reivindicar uma identidade germânica já não mais era encarado como uma ameaça à segurança nacional, especialmente conside-

⁴⁹ Um caso notório de política higienista na história de Blumenau foi o da Favela Farroupilha, que existiu durante as décadas de 1930 e 1940, situada em local bem visível no centro da cidade. Removida em 1949, seus moradores foram transferidos para outros locais distantes dos olhos. Sobre tal favela, ver <<https://alexandrejose.com/2021/10/historia-farroupilha-passado-e-esquecimento-por-andre-bonomini/>>. Acesso em 3 jan. 2024.

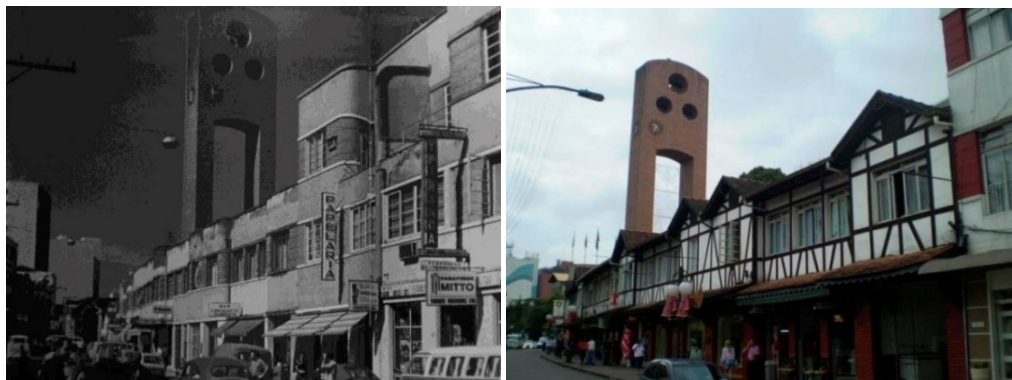
⁵⁰ Sobre a campanha turística “Adivinhe que país é este”, de 1968, ver MOSER, Magali. *Jornalismo forjado: a participação da imprensa na imposição da identidade germânica em Blumenau*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – UFSC, Florianópolis, 2016.

⁵¹ Cf. BLANK, Thais Continentino, *op. cit.*

rando que as elites empresariais do Vale do Itajaí foram grandes apoiadoras do golpe de 1964 e da ditadura militar.⁵²

Com relação à campanha turística de 1968, Flores analisa que “a paisagem arquitetônica, formada pela reunião de fotografias impressas no folder, dava a aparência de conjunto, mas na realidade esses traços germânicos eram apenas traços dispersos do que restava de uma arquitetura enxaimel”⁵³, de modo que “esta cidade, performatizada no estilo germânico, tinha que ser construída”.⁵⁴ Blumenau começaria, então, a investir nesta imagem, fazendo ressurgir certas manifestações culturais, mas, ainda segundo a autora, não de forma espontânea de revalorização de tradições esquecidas, mas focada na criação de uma cidade turística. Assim, “foi a partir da década de 1970 que houve um investimento deliberado para construir a imagem da Blumenau germânica”⁵⁵, promovendo-se uma reformulação estética do centro da cidade, com a arquitetura neo-enxaimel, que apenas simulava a aparência das casas de enxaimel da época da colonização, ou que buscava modelos na Alemanha que sequer tinham relação com a arquitetura trazida pelos imigrantes.⁵⁶ Tal projeto culminaria na criação da Oktoberfest, em 1984, sendo vendida a ideia de que tais tradições haviam sido mantidas com o tempo, discurso que conseguiu se impor e prevalece até hoje. E é justamente na Blumenau pré-“regermanizada” esteticamente, mas que iniciava esta revalorização e comercialização de uma identidade, que o personagem Celso passa suas férias no filme.

Figuras 9 e 10. Edificações modernas com fachada reformulada no centro de Blumenau (anos 1970/2013).⁵⁷



⁵² Cf. FABRICIO, Edison Lucas. *A produção do espectro comunista: imprensa, política e catolicismo*. (Blumenau 1960-1964). Dissertação (Mestrado em História) – UFSC, Florianópolis, 2011.

⁵³ FLORES, Maria Bernadete Ramos, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 73.

⁵⁶ É o caso de uma das mais icônicas edificações de Blumenau: o Castelinho da Rua XV (originalmente Castelinho da Moelmann e atual Castelinho da Havan), inspirado na prefeitura da pequena cidade alemã de Michelstadt. Cf. *idem, ibidem*.

⁵⁷ A implantação de tal estilo arquitetônico nos anos 1970 e 1980, em cidades catarinenses, foi tema de minha dissertação de mestrado. Ver VEIGA, Maurício Biscaia. *Arquitetura neo-enxaimel em Santa Catarina: a invenção de uma tradição estética*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – USP, São Paulo, 2013.

Para além da representação imagética de Blumenau, *Férias no Sul* toca em outro ponto marcante e frequente nos discursos oficiais da cidade: a ideia de ser focada no trabalho e na ordem. O filme, porém, em vez de um enaltecimento do espírito trabalhador, sugere um olhar desinteressado sobre o tema. Retomando o já citado diálogo entre Celso e Jorge, vimos que este descreve Blumenau como uma “cidade chata, de trabalho, de gente que dorme e acorda cedo”⁵⁸, o que certamente não é uma apropriação positiva deste aspecto tão exaltado pela população local. E mesmo ao longo do enredo, esta imagem construída por Jorge não chega de fato a ser desconstruída. Em certo momento, Helga, quando questionada por Celso a respeito do que os jovens fazem para se divertir, responde: “a gente não tem muita escolha por aqui. [...] É o que você tem visto: clube, bailes, cinema, passeios. Eu sinto muita saudade de Curitiba⁵⁹, principalmente agora nas férias, que não tem o trabalho pra preencher o tempo”.⁶⁰ Assim, aquilo que seria orgulho para os blumenauenses, é ali mostrado com indiferença e até mesmo de forma negativa.

Entende-se, a partir daí, que a representação feita sobre Blumenau é dúbia: uma cidade interessante e exótica (e com mulheres loiras bonitas sexualizadas) ao mesmo tempo que monótona e conservadora. Este segundo aspecto pode ser percebido também na cena em que Celso e Jorge visitam a catedral. Ao saírem dela, os dois amigos se deparam com uma placa na parede externa que diz: “Centro de Defesa Moral – Orientação do serviço de informação cinematográfica da conferência nacional dos Bispos do Brasil”.⁶¹ Abaixo desta, se lê em outra placa: “cotação moral dos filmes”. Vemos em seguida o rosto dos personagens com olhar e gestos de reprovação. Jorge balança a cabeça, como se estivesse incrédulo com relação à censura promovida pela igreja. Poderia talvez ser uma discreta crítica à censura promovida pela ditadura militar, utilizando a censura moral da igreja como pretexto? Fato é que *Férias no Sul* acabou por se tornar bastante polêmico na cidade, por conta de suas representações que não agradaram muitos blumenauenses. E, além disso, se tornou vítima da censura que criticava.

Recepção: Blumenau se vê refletida na tela?

Se, entre novembro e dezembro de 1966, a produção tinha sido acompanhada com grande entusiasmo pela imprensa blumenauense, no ano seguinte haveria grande expectativa para seu lançamento. Em março de 1967, foi confirmado pelo próprio diretor que o filme teria sua pré-estreia nacional em Blumenau, já em abril.⁶² Entre várias mudanças de data, o evento foi, enfim, confirmado para o dia 19 daquele mês, sendo anunciado no jornal *A Nação* que “a noite de ‘avant-première’ de ‘Férias no Sul’ será um acontecimento festivo na vida de Blumenau, nada ficando a dever às grandes exposições que assina-

⁵⁸ BARROS, Reynaldo Paes de. *Férias no Sul*, op. cit., 3’35”.

⁵⁹ No enredo, a personagem havia morado um tempo em Curitiba e tinha recém-retornado a Blumenau.

⁶⁰ BARROS, Reynaldo Paes de. *Férias no Sul*, op. cit., 49’11”.

⁶¹ *Idem*, *ibidem*, 9’42”.

⁶² Ver *Férias no Sul*. *A Nação*, Blumenau, 10 mar. 1967.

lam a primeira apresentação ao público de uma película de renome”.⁶³ E, finalmente, no dia da primeira exibição pública, o jornal anunciava que, “indubitavelmente, o filme em apreço irá projetar nossa cidade no cenário nacional, [...] focalizando os seus pontos mais pitorescos, suas tradições e sua beleza. Tudo isso dentro de um roteiro bem planejado de excelente nível cinematográfico”.⁶⁴ O evento contaria com a presença do diretor, citado pelo jornal como “renomado homem de cinema”, e do elenco, sendo os artistas recepcionados no Cine Blumenau ao som de uma banda marcial.

As três sessões previstas no dia da estreia estiveram tão lotadas, que uma quarta sessão teve de ser aberta. *A Nação* reportava que “uma avalanche de gente, ávida por assistir o primeiro filme rodado nesta cidade lotou todas as dependências do Cine Blumenau”.⁶⁵ Em coluna no mesmo jornal, Herbert Holetz⁶⁶ relatava que havia tanta gente que chegaram a quebrar os vidros das bilheterias ao forçar as portas de entrada, relatando ser um “sucesso nunca visto”⁶⁷, tendo aproximadamente 7000 pessoas assistido ao filme nos dois primeiros dias de estreia. Na mesma coluna, Holetz tecia comentários elogiosos sobre as atuações de Cláudio Vianna e Dagmar Heidrich, enquanto avaliava a de David Cardoso como “apenas aceitável, um tanto apática”.⁶⁸ Sobre a produção como um todo, Holetz opinava:

*Não é uma realização de “gabarito”, e tão pouco uma fita sofrível, e sim, um filme bastante aceitável, um pouco prejudicado na sua montagem e cortes. Não levando em consideração as contrariedades verificadas em certos locais da filmagem, [...] o filme tem a seu favor uma excelente fotografia, muito bem iluminada, focalizando belos aspectos da região, [...] excelente fundo musical de autoria de Remo Usai e algumas excelentes sequências.*⁶⁹

O filme teve uma enorme repercussão na cidade. Conforme relatava *A Nação*, ele se tornou “o assunto agora dominante nas rodas de comentários, uns achando-o ‘forte’ e outros considerando-o de ótima qualidade em todos os seus detalhes”.⁷⁰ É admissível especular que os temas fortes que impactaram parte do público seriam principalmente com relação à naturalidade com que é tratado o relacionamento concomitante de Celso com duas mulheres e a não virgindade da mocinha, que (atenção para o *spoiler*) morre em um acidente no final (uma punição moralista, pelo fato de ela não ser mais “pura”?), o que deve ter causado grande desagrado. Também provavelmente em razão dessas temáticas, já que o filme é, como visto, comportado em suas imagens, *Férias no*

⁶³ Enorme expectativa em torno da “avant-première” nacional de *Férias no Sul* no próximo dia 19. *A Nação*, Blumenau, 12 abr. 1967.

⁶⁴ Cercada de enorme expectativa a “avant-première” nacional de *Férias no Sul*: Cine Blumenau. *A Nação*, Blumenau, 19 abr. 1967.

⁶⁵ Êxito financeiro. *A Nação*, Blumenau, 23 abr. 1967.

⁶⁶ Herbert Holetz (1935-2013) foi um famoso cinéfilo e promotor cultural em Blumenau, que atuou por mais de 40 anos como gerente de salas de cinema. Mantinha nos anos 1960 uma coluna em *A Nação*, fazendo divulgação e crítica de filmes exibidos na cidade.

⁶⁷ Cinematografia por Herbert Holetz. *A Nação*, Blumenau, 27 abr. 1967.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ HOLETZ, Herbert *apud idem*.

⁷⁰ Êxito Financeiro, *op. cit.*

Sul acabou por ser classificado como impróprio para menores de 18 anos pela Censura Federal.⁷¹

No que concerne às polêmicas envolvendo a obra, não foram encontradas para este artigo fontes do período que discorram sobre elas, apenas uma matéria, também de *A Nação*, reportando em tom de vitória que o filme que “tanto movimento provocou (houve até quem liderasse um fracassado abaixo-assinado) continua rodando por este Brasil”⁷², estando naquele momento circulando pelo interior de São Paulo. Quem liderou o abaixo-assinado e o que ele reivindicava são perguntas que permanecem em aberto. Entretanto, é viável recorrer a memórias posteriores de quem assistiu a *Férias no Sul* e acompanhou a sua repercussão na época.

A escritora blumenauense Urda Alice Klueger, por exemplo, relata que, apesar das imensas filas durante dias para se ver o filme, ele foi mal-recebido pela população. Para ela, a opinião geral foi “de que ele denegrira a imagem de Blumenau. Malhou-se o pau em *Férias no Sul* como nunca se tinha malhado o pau em filme nenhum”⁷³, até mesmo por pessoas que sequer o tinham assistido. Ela diz ainda que o que mais escandalizou a cidade foi uma cena bem específica. Durante a festa típica alemã, Celso acaba por ter uma relação sexual casual com uma terceira mulher, interpretada por uma atriz local e que só aparece ali. O ato em si não é mostrado, mas, no final da cena, a mulher, que vestia trajes típicos, arruma suas roupas, “e suprassumo da sem-vergonhice para a época, deixa ver a alça do seu sutiã!”⁷⁴ Tal momento é praticamente imperceptível. No entanto, “o escândalo foi tão grande que essa moça [...] teve que ir embora da cidade”.⁷⁵ Com esse tipo de relatos, observamos que o conservadorismo “denunciado” pelo diretor acabou por se revelar verdadeiro na recepção pelo público blumenauense. Também compartilhando suas memórias, o jornalista Braga Mueller traz uma visão bastante negativa, afirmando que *Férias no Sul* “não representou nada para a cultura local. Pelo contrário, as insinuações maldosas que o filme apresentou no roteiro criaram mal-estar na comunidade”.⁷⁶

Com boa repercussão em Blumenau, o filme parece ter tido relativa boa circulação no país. Um mapeamento mais completo a respeito dos lugares onde foi assistido teria que ser feito, mas foram encontradas notícias sobre sua exibição em pelo menos três outros estados: no Rio de Janeiro, onde ficou alguns meses em cartaz⁷⁷, em São Paulo e em Mato Grosso⁷⁸, onde diretor e par-

⁷¹ Cf. *Férias no Sul* impróprio até 18 anos. *A Nação*, Blumenau, 18 jun. 1967. Até o fechamento deste artigo não obtive acesso ao parecer dos censores, o que nos esclareceria as razões de ter sido considerado impróprio. Por isso, as únicas informações sobre censura aqui disponíveis são aquelas publicadas pela imprensa da época.

⁷² *Férias no Sul*. *A Nação*, Blumenau, 5 set. 1968.

⁷³ KLUEGER, Urda Alice. *Férias no Sul*. *Blumenau em Cadernos*, v. 1/2, Blumenau, jan.-fev. 2001, p. 116 e 117.

⁷⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 117.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ MUELLER, Braga *apud* Reportagem publicada no *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 20 dez. 2012. Disponível em <<http://adalbertoday.blogspot.com/2012/12/filme-ferias-no-sul-45-anos.html>>. Acesso em 12 jan. 2024.

⁷⁷ No *Correio da Manhã*, por exemplo, o título *Férias no Sul* pode ser visto continuamente na programação dos cinemas do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense entre os meses de dezembro de 1967 e fevereiro de 1968.

te do elenco foram recepcionados com pompa⁷⁹, já que tanto Reynaldo Paes de Barros como David Cardoso são mato-grossenses.⁸⁰ Jornais e revistas de cinema publicavam críticas e opiniões, geralmente elogiando a fotografia e o roteiro, ou ainda dando destaque tanto aos cenários inusitados para o cinema brasileiro, como também à beleza de suas atrizes, como é o caso da revista *Cinelândia*, em reportagem intitulada “A loura gaúcha de ‘Férias no Sul’”. A matéria destacava que “toda a beleza paisagística de uma vasta região sulina [...] serve de décor a um drama bastante verossímil, que tece seu romance de amor em termos nada convencionais, porém profundamente verdadeiros”.⁸¹

Figura 11. A polêmica cena com a alça do sutiã. *Férias no Sul*, 1967.



Se o filme em si contém um olhar problemático ao olhar contemporâneo no que diz respeito à representação das mulheres, uma análise sobre tais temáticas poderia também ser estendida ao modo como a obra foi divulgada pela mídia, por vezes com chamadas sensacionalistas. Um exemplo pode ser visto em anúncio do *Jornal do Brasil*, que vilaniza a personagem Isa, chamando-a de “mulher sem escrúpulos” e mostrando seu rosto parcialmente na sombra e com um olhar pouco amigável direcionado à mocinha em primeiro plano, como se fosse Isa o empecilho à felicidade do casal. Isso, contudo, não têm qualquer correspondência com o enredo do filme. Seria “sem escrúpulos” por ser uma mulher independente? Se algum personagem pudesse ser enquadrado como tal seria o protagonista, se considerarmos que naquele momento poligamia e relacionamentos abertos ou poliamorosos não estavam em pauta

⁷⁸ Em julho de 1967, o filme estreava em Campo Grande (cf. *A Nação*, Blumenau, 20 jul. 1967), quando Mato Grosso do Sul não havia ainda sido criado. E, em abril de 1968, estreava na capital, Cuiabá, onde se deu destaque ao fato de ser feito por “dois mato-grossenses”. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, 23 abr. 1968.

⁷⁹ Ver *Astros de “Férias no Sul”* condignamente recepcionados na cidade de Campo Grande. *A Nação*, Blumenau, 20 jul. 1967.

⁸⁰ Jornais da época erroneamente informavam que os dois eram naturais de Campo Grande. Fontes mais recentes, no entanto, se referem a outros locais de nascimento para ambos.

⁸¹ *Cinelândia*, n. 324, Rio de Janeiro, 1967, s./n.

para a maior parte da sociedade. Vemos, assim, a culpabilização da mulher em vários aspectos: no próprio filme (com a morte da mocinha), na sua divulgação pela imprensa e, mais grave ainda, nos ataques pessoais à atriz em Blumenau.

Figura 12. Anúncio de divulgação: Isa como vilã do filme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1967.



As polêmicas ocorridas em Blumenau não parecem ter ganhado espaço em outras regiões do país. Todavia, no Rio de Janeiro, se nos fiarmos no noticiário da imprensa, em medida totalmente autoritária de um militar, *Férias no Sul* chegou a ser proibido de ser exibido, mas por outra razão. Em 18 de setembro de 1967, estreava na cidade. Três dias depois, o *Jornal do Brasil* anunciava que, mesmo o filme já tendo sido aprovado pela Censura Federal, um brigadeiro, chamado Rui Presser Belo, ao assistir a ele, embora o tenha qualificado como “um dos melhores, tecnicamente, dos últimos tempos”⁸², com um simples telefonema, exigiu que as salas de cinema o tirassem de exibição. O motivo: em um diálogo ocorrido em uma praia entre Isa e Celso, este se referia aos militares, que ocupavam, então, as cúpulas do poder estatal, utilizando o

⁸² *Férias no Sul* é retirado de cartaz por telefonema do Brigadeiro Presser Belo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 set. 1967.

termo “milicos”, o que foi interpretado pelo brigadeiro como uma “técnica comunista de solapamento das instituições e de desprestígio das Forças Armadas”.⁸³ Puro delírio autoritário e sem qualquer base na realidade, característico de tantos “milicos”. Em dezembro do mesmo ano, após o trecho com a referida palavra ter sido cortado, o filme voltava a ser exibido nos cinemas do Rio de Janeiro.⁸⁴ Na cópia disponível no *YouTube*, ao se assistir à cena, não se vê qualquer menção aos militares, sendo possível notar um corte brusco com uma fala incompleta.⁸⁵

Apesar de todas as polêmicas que o envolveram, bem como de ter tido uma circulação relativamente boa e uma crítica favorável, *Férias no Sul* acabou por se tornar esquecido (talvez exceto para os blumenauenses que o viram na época, sempre lembrado de forma negativa). Da mesma forma, o seu diretor não costuma ser lembrado entre os cineastas do período, tendo posteriormente atuado como fotógrafo em várias pornochanchadas e realizado apenas mais três longas-metragens como diretor, mas que não foram bem-sucedidos.⁸⁶

Digitalizado e disponibilizado na internet na última década, o filme torna-se novamente acessível ao público. A partir disso, novas memórias sobre ele e sobre a cidade passam a ser construídas, especialmente na região de Blumenau, onde matérias jornalísticas e memorialísticas o têm lembrado ao público mais velho e trazido uma história curiosa aos mais jovens, geralmente dando grande atenção às polêmicas ocorridas na cidade.⁸⁷ Mesmo antes disso, em 2001, a escritora Urda Alice Klueger, após revê-lo, já havia lançado à população blumenauense o convite para que também o revissem, “para poderem rir de seus velhos preconceitos”. E complementa: “quase não dá pra imaginar que Blumenau, um dia, já foi assim”.⁸⁸ No entanto, considerando que Blumenau ainda hoje é bastante conservadora, cultural e politicamente, penso que é, sim, possível imaginar que já foi muito mais. Seja como for, lendo os comentários deixados na página do filme no *YouTube*, percebe-se que, de modo geral, o sentimento de vergonha foi substituído por um tom nostálgico a respeito de uma Blumenau que não existe mais.

Para além da construção de novas memórias pelo público blumenauense, *Férias no Sul* é uma obra que está por ser redescoberta no restante do Brasil, assim como uma desmistificação da ideia de uma identidade e tradições germânicas que foram preservadas ao longo do tempo, que corresponde

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Cf. matéria s./ título. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1967.

⁸⁵ Novamente resalto que as únicas fontes às quais obtive acesso a respeito da censura foram os relatos publicados na imprensa da época. Naquele momento, anterior ao AI-5, havia ainda algum espaço para críticas ao governo e aos militares na imprensa. Desse modo, os jornais podem ter em seu relato maximizado a medida autoritária do brigadeiro, sem destacar o processo de análise feito pela censura federal. Apenas o parecer oficial dos censores pode trazer um maior esclarecimento do ocorrido.

⁸⁶ Reynaldo Paes de Barros realizaria ainda mais três longas posteriormente: *Aginaldo, perigo à vista* (1969), que também teria algumas cenas gravadas em Santa Catarina, em Joinville, *Pantanal de sangue* (1969) e *A noite dos imorais* (1979). Nos anos 2010 ele produziu alguns curtas-metragens. Mais recentemente, em 2021, foi condenado por racismo, em Campo Grande, ao propagar discurso de ódio contra indígenas em um curta-metragem produzido em 2014 com recursos públicos do estado de Mato Grosso do Sul, onde reside. Ver <<https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2021/11/26/justica-federal-condena-cineasta-por-racismo-ao-incitar-odio-contra-indigenas-em-filme-gravado-em-ms.ghtml>>. Acesso em 15 jan. 2024.

⁸⁷ Alguns exemplos podem ser vistos em <<https://omunicipioblumenau.com.br/das-kino-o-dia-em-que-um-filme-gravado-em-blumenau-escandalizou-cidade/>> e <<https://alexandrejose.com/2021/03/historia-o-cinema-de-blumenau-com-ferias-no-sul-por-andre-bonomini/>>. Acesso em 15 jan. 2024.

⁸⁸ KLUEGER, Urda Alice, *op. cit.*, p. 116 e 117.

mais a uma imposição ideológica de uma elite do que de fato uma real valorização da cultura. Pelo contrário, é a tentativa de se congelar uma imagem no tempo, imagem, aliás, que o próprio filme nos mostra que sequer existia em 1967 da forma como hoje conhecemos. Nesse sentido, é interessante notar que, no embate entre tradição e modernidade ali representado, em certos aspectos, a tradição foi vencedora, tendo sido transformada, através do *marketing*, em produto e espetáculo turísticos. A concepção de uma Blumenau germânica, a despeito de, a rigor, não ser condizente com a “cidade real”, conseguiu prevalecer no imaginário nacional. E *Férias no Sul* pode ter sido um dos produtos que deu o pontapé inicial em tal projeto. Quase que em um tom “profético”, Reynaldo Paes de Barros parece ter construído seu olhar externo sobre Blumenau representando uma cidade de aparência germanizada, feita para turistas, que ainda não existia, mas que estava prestes a ser criada.

Artigo recebido em 26 de fevereiro de 2024. Aprovado em 15 de abril de 2024.

Além-Brasil

Tradução

Transferências culturais,
imprensa e periódicos:
da *Gazette d'Augsbourg* à
Revue de Métaphysique et de Morale



Bandeiras da França e da
Alemanha, fotografias,
montagem (detalhes).

Michel Espagne

Doutor pela Paris IV-Sorbonne. Pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS-ENS Transferts Culturels). Autor, entre outros livros, de *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999. michel.espagne@ens.fr

Transferências culturais, imprensa e periódicos: da *Gazette d'Augsbourg* à *Revue de Métaphysique et de Morale*

Cultural transfers, press and periodicals: from the Gazette d'Augsbourg to the Revue de Métaphysique et de Morale

Michel Espagne

Tradução: *Valéria dos Santos Guimarães**

RESUMO

As pesquisas sobre transferências culturais têm procurado testar novas possibilidades para ir além do quadro nacional da história cultural e examinar o processo de transferência de um objeto cultural de um contexto inicial para um contexto de recepção. A ênfase é colocada no papel dos diferentes mediadores e na inevitável reinterpretação semântica da importação. A partir do exemplo da *Gazette d'Augsbourg* e de seu colaborador mais ilustre, Heinrich Heine, a imprensa alemã de meados do século XIX concentrou-se na conjuntura social, política e artística de Paris, o tradicional laboratório de revoluções. Em outro sentido, e como muitas outras publicações da época, a parisiense *Revue de Métaphysique et de Morale*, no final do século XIX, só estava interessada na filosofia alemã, ou seja, em sua maneira de refletir sobre o mundo, com a finalidade de se aproveitar de seus debates para a elaboração de sua própria filosofia, mas sem se submeter a eles. É sobre a circulação de ideias entre os dois países por meio dos periódicos que o artigo se concentra.

PALAVRAS-CHAVE: ressemantização; transferências culturais França/Alemanha; revistas de filosofia.

ABSTRACT

Research on cultural transfers aims to test new possibilities for going beyond the national framework of cultural history and examining the process of moving a cultural object from an initial context to a host context. The focus is on the role of the various mediators and the inevitable semantic reinterpretation of the import. Following the example of the *Augsburger Zeitung* and its most illustrious contributor, Heinrich Heine, the German press of the mid-19th century focused on the social, political and artistic situation in Paris, the traditional laboratory of revolutions. In another sense, and like many other publications of the time, the *Revue de Métaphysique et de Morale*, at the end of the 19th century, was only interested in German philosophy – i.e., its way of thinking about the world – with the aim of drawing on their debates to develop his own philosophy, but without submitting to them. The article focuses on this circulation of ideas between the two countries through periodicals.

KEYWORDS: *resemantization; cultural transfers Germany/France; philosophical journals.*



* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca). Autora, entre outros livros, de *Le transferts culturels : l'exemple de la presse en France e au Brésil*. Paris : L'Harmattan, 2011. valeria.s.guimaraes@unesp.br

Apresentação do autor

Conhecido germanista francês, Michel Espagne vem renovando a história cultural, em particular a história comparada, com contribuições fundamentais para se pensar a circulação e recepção de suportes e ideias, com especial atenção para a análise hermenêutica e a problemática da ressignificação dos conceitos. Suas análises sobre as trocas circunscritas ao que ele chamou de espaço cultural franco-alemão, sobretudo na área da filosofia dos séculos XVIII e XIX, encontraram na figura do polímata de Düsseldorf, o poeta romântico Henrich Heine, campo aberto para a reflexão, que se tornou tema de sua tese de *habilitation*.

Heine participava do debate sobre o socialismo utópico, e sua obra não encontrou boa acolhida na Alemanha, tendo sido considerada subversiva. Proibido de lecionar nas universidades de seu país de origem, não lhe restou outra alternativa que não o exílio definitivo em Paris da Monarquia de Julho, onde continuou a difundir ideias de liberdade. Lá exerceu prolífica produção de textos literários e viu sua poesia ser musicada por Robert Schumann, Brhams, Richard Wagner e outros mais. No meio acadêmico concentrou-se na reflexão filosófica e histórica sobre a conjuntura alemã, publicando em periódicos de grande projeção no cenário intelectual francês como a *Revue des Deux Mondes* e a *Gazette d'Augsbourg*.

Ao lado do colega Michaël Werner, Espagne publicou diversos trabalhos sobre a expressiva atuação de Henrich Heine, cuja obra foi de tal importância que continuou repercutindo dos dois lados da fronteira um século depois, quando seus livros foram incinerados pelos nazistas no fatídico 10 de maio de 1933, preconizando o terror que ele mesmo previra em 1820: “Là où l'on brûle des livres on finit par brûler des hommes” (Onde se queimam livros acabam queimando pessoas).

Michel Espagne dedica-se, assim, a explorar a atuação desse alemão radicado em Paris e de outros importantes mediadores culturais no processo de formação de um repertório da filosofia e cultura alemãs na França e vice-versa. Ele propõe ultrapassar o quadro mais recorrente nos estudos da história e literatura comparadas e da recepção cultural, apontando saídas que propiciem uma análise mais complexa no campo da história intelectual, ao lançar mão de conceitos como ressemantização, reinterpretação, mediadores culturais (*passseurs culturels*), espaço cultural e, principalmente, do que chamou de transferências culturais, em oposição ao uso mais recorrente do conceito de influência.

Neste artigo, revisado e ampliado, apresentado originalmente como conferência de abertura do V Encontro Transfopress Brasil (edição comemorativa de 10 anos) e II Encontro Imprensa francófona das Américas, realizado na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, entre 18 e 23 de setembro de 2023¹, Michel Espagne trata do recorte mais específico do papel dos periódicos impressos na circulação dos debates intelectuais entre a França e a Alemanha por meio de importantes revistas eruditas, a *Gazette d'Augsbourg* e a *Revue de Méta-*

¹ Ver <<https://transfopressbrasil.franca.unesp.br/noticias/encontrorio2023/>>.

physique et de Morale, sublinhando as problemáticas advindas das apropriações singulares de conceitos em contextos tão diversos.

Valéria dos Santos Guimarães

* * *

Seguindo o exemplo da *Gazette d'Augsbourg* e de seu colaborador mais ilustre, Heinrich Heine, a imprensa alemã de meados do século XIX se dedicou à situação social, política e artística de Paris, tradicional laboratório de revoluções. Como muitos outros no final do século XIX, a *Revue de Métaphysique et de Morale* e seu editor fichteano Xavier Léon (1868-1935) tinham interesse apenas pela filosofia alemã, sua maneira de pensar o mundo e nas possibilidades de tirar proveito dela sem, contudo, se submeter a ela. Neste caso há muito a dizer sobre transferências culturais. Mas para analisar esse fenômeno na história dos livros, precisamos colocá-lo no contexto mais amplo das análises das transferências culturais.

Alguns aspectos da noção de transferências culturais

A pesquisa sobre transferências culturais tem procurado testar novas possibilidades para ir além do quadro nacional da história cultural e examinar o processo de deslocamento de um objeto cultural de um determinado contexto a outro.² A ênfase está no papel dos vários mediadores (viajantes, tradutores, livreiros, editores, colecionadores) e na incontornável reinterpretação semântica da importação. Trata-se de examinar, em particular, a mudança que a importação cultural provoca no contexto de recepção e, inversamente, o efeito positivo desse contexto de recepção sobre o significado do objeto. Portanto, estamos a meio caminho entre a hermenêutica e a sociologia da cultura.

A questão da mudança semântica associada à transferência cultural se desdobra no uso de termos que são semelhantes em vários idiomas e são considerados equivalentes, porém têm significados diferentes em contextos diferentes. Esse é, sem dúvida, o caso do vocabulário das ciências humanas e sociais em geral. Pressupõe-se que a palavra filosofia tem o mesmo significado na Alemanha e na França do século XIX, apenas para nos maravilharmos com a transformação radical de um tratado filosófico alemão que, traduzido para o francês, ganha novos significados. O pesquisador interessado em transferências culturais é guiado pela consciência de que os termos usados nas ciências humanas e sociais em diferentes países europeus impedem a comunicação até que seu significado específico seja esclarecido por um estudo histórico do termo. A história conceitual desenvolvida pelo teórico histórico alemão Reinhart Koselleck (1923-2006)³ é, portanto, de grande utilidade para a pesquisa sobre transferências culturais, com a restrição de que essa história deve ser transnacional.

Outra questão controversa é a do sujeito observador em um processo de transferência. Qualquer trabalho nas ciências humanas ou sociais é confrontado com essa questão de perspectiva, que pode ser descrita como um

² Ver ESPAGNE, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999.

³ Ver KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 1979, e *idem et alii. Geschichtliche Grundbegriffe*. Stuttgart: Klett Cotta, v. 8, 1972-1997.

grande obstáculo aos estudos comparativos. Também na história nacional, o ponto de vista do historiador molda o curso de sua narrativa e, por isso, deve ser analisado. Na historiografia transnacional, entretanto, o problema se torna ainda mais perceptível. O pesquisador pode, a qualquer momento, ser suspeito de projetar no contexto estrangeiro o sistema de categorias no qual foi formado cientificamente, de tal forma que a relevância de seus resultados se torna questionável. A rigor, só se poderia pesquisar o próprio hibridismo, ou seja, os processos de transferência dos quais se origina a própria identidade cultural provisória, porque assim a reflexão sobre os próprios pré-requisitos é feita no decorrer do processo de pesquisa em si. No entanto, o risco de reflexão insuficiente na apresentação de configurações transnacionais pode ser reduzido por dois fatores. De um lado, a socialização científica na Europa não está mais limitada ao nível estritamente nacional. Os mesmos autores ou abordagens teóricas são cada vez mais considerados como fontes e autoridades. Por outro lado, pode-se esperar que uma história intercultural das ciências humanas forneça a ajuda necessária para combater o viés de pontos de vista subjetivos.

Os vestígios materiais de uma operação de transferência cultural certamente incluem coleções de livros, que adquirem sua maior importância, desse ponto de vista, quando estão muito distantes do local onde foram produzidos. A venda de livros no exterior é uma evidência de uma possível, ou até mesmo provável, transferência cultural. A busca sistemática por acervos estrangeiros só foi realizada nas bibliotecas europeias nos últimos anos, onde também se faz necessário pesquisar não apenas a existência de tais acervos, mas sua origem e a política de aquisição adotada pela equipe da biblioteca, uma incógnita que persiste sem solução.⁴ É claro que os livros estrangeiros reunidos nas grandes bibliotecas desde o século XVIII podem simplesmente ser esquecidos e só passar do status de memória latente para o de memória ativa quando as condições forem favoráveis. Todavia, as revisões críticas sistemáticas dos *corpora* estrangeiros, como o *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, alimentados especialmente pelas inúmeras resenhas de livros do médico e crítico literário Albrecht von Haller (1708-1777), ou o *Année Sociologique* (1898-1925) de Émile Durkheim, no final do século XIX, demonstram claramente a preocupação constante de alterar o *status* dessas coleções para uma memória ativa.

A passagem para a memória ativa corresponde a uma forma de reconfiguração desses livros importados. A tentativa de criar um escritor estrangeiro importante de acordo com as necessidades do contexto de recepção, como foi o caso de Diderot na Alemanha no final do século XVIII, também deve ser entendida como uma consequência da história do livro. Uma pesquisa relevante atestou recentemente como, com base nos livros de Diderot em bibliotecas particulares, bem como em resenhas publicadas em vários anúncios acadêmicos e, às vezes, copiadas umas das outras, foi construído um Diderot especificamente alemão, que não era menos legítimo do que o modelo francês, mas tinha uma aparência muito diferente.⁵ A combinação da história do livro com a pesquisa

⁴ Cf. RAMEL, Nathalie. La constitution de fonds étrangers en bibliothèques publiques: l'exemple allemand. *Bulletin des Bibliothèques de France* (BBF), n. 6, Paris, 1993.

⁵ Cf. SAADA, Anne. *Inventer Diderot: les constructions d'un auteur dans l'Allemagne des Lumières*. Paris: CNRS-éditions, 2003.

sobre as transferências possibilita o rastreamento dos processos de apropriação e reinterpretação de figuras centrais nas culturas europeias.

As reescrituras realizadas nos contextos de recepção podem ajudar a criar uma identidade literária no contexto em que os textos foram produzidos. Como Sébastien Rozeaux mostrou recentemente em sua tese *La genèse d'un "grand monument national": littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-1880)*⁶, uma história literária pode estar perfeitamente enraizada nas publicações de periódicos estrangeiros, em uma interação duradoura com estes. O romantismo brasileiro nasceu de uma cumplicidade com o liberalismo francês, como se a alteridade fosse um componente essencial na construção de uma identidade literária, ela própria destinada a formar a base da identidade nacional. Quem procura hoje material para uma autopercepção da China, da Índia, da Rússia ou da África com base em artigos publicados nos principais jornais franceses, alemães ou ingleses se depara, em muitos casos, com a disseminação de textos de propaganda em grande parte pré-formatados, expressando as expectativas das classes dominantes do país em que os periódicos em questão foram produzidos. De forma muito mais impressionante do que no século XIX, a mídia está sujeita a considerações geopolíticas e tem como objetivo obscurecer a imagem dos países ou até mesmo desafiar as autopercepções culturais dos países em questão. É difícil imaginar que as opiniões sobre a China expressas e publicadas no *Le Monde* por um jornalista de uma escola de Comunicação que, na verdade, é a École des Sciences Politiques (Sciences Po), seriam usadas pelos leitores chineses para imaginar uma mudança na situação local. O especialista em artigos de opinião sobre a China no *Le Monde*, expressando sua rejeição ao país em uma coluna atrás da outra, foi tão longe que uma reação oficial particularmente virulenta do embaixador chinês transformou o fato em um incidente diplomático. O papel da mídia mais estabelecida nas transferências culturais se modifica profundamente ao longo dos tempos.

Heine, um jornalista alemão em Paris

No entanto, a história da imprensa no século XIX e em grande parte do século XX é, até certo ponto, uma história de produção jornalística dedicada a países estrangeiros e destinada a transformar o próprio país do jornalista, como se o estrangeiro fosse um componente natural das mudanças desejadas no contexto em que o texto é produzido. Um caso particularmente fascinante é o dos artigos sobre a França sob a Monarquia de Julho, escritos pelo escritor alemão Heinrich Heine e publicados na *Gazette d'Augsbourg* entre 1840 e 1844.⁷ Esses artigos foram posteriormente reunidos em um volume intitulado *Lutetia* (1854), que apresentava uma visão abrangente do que o modelo francês da década de 1840 poderia oferecer à Alemanha. Uma versão francesa em alguns aspectos divergente, intitulada *Lutèce* (1855), mostrou ao público francês o que

⁶ Ver ROZEAUX, Sébastien. *La genèse d'un "grand monument national": littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-1880)*. Tese (Doutorado em História Contemporânea) – Université Lille Nord de France, Lille, 2012.

⁷ Ver ESPAGNE, Michel. *Federstriche. Die Konstruktion des Pantheismus in Heines Arbeitshandschriften*. Hambourg: Hoffmann und Campe Verlag, 1991.

a Alemanha esperava da França. Ela apresenta a situação social na França sob uma luz mais crítica do que a versão alemã, como se a língua estrangeira fosse para o jornalista Heine uma língua confidencial. Um sistema de espelhos projetado para transformar cada cultura de acordo com as perspectivas de uma análise crítica da cultura vizinha foi, de qualquer forma, implementado. Isso se tornou ainda mais complexo pelo fato de que entre a redação desses artigos e sua reescrita publicada em um volume tenha havido a revolução de 1848 em Paris, o que alterou algumas das perspectivas e incentivou uma reescrita retrospectiva. Deve-se acrescentar que o editor da *Gazette d'Augsburg*, onde os artigos de Heine foram publicados, Johann Friedrich Cotta (1764-1832) também foi o editor de Goethe, Schiller, Fichte, Kleist, Jean Paul Richter e muitos outros representantes da literatura alemã. Heine não foi o único jornalista alemão em Paris a contribuir para essa revista, embora talvez tenha sido o mais representativo, e as outras publicações editadas por Cotta são indicativas das ambições de seu jornal.

Vamos dar um exemplo. Em maio-junho de 1840, dois eventos ocuparam a atenção do público parisiense: o retorno a Paris dos restos mortais de Napoleão, que havia morrido em Santa Helena em 1821, e o chamado caso dos judeus de Damasco, uma acusação de assassinatos rituais atribuída à população judaica dessa cidade do Oriente Médio com a cumplicidade virtual do cônsul francês, o conde de Ratti-Menton. Em seu artigo de 20 de maio de 1840, Heine começou elogiando os talentos políticos do ministro Thiers, que, em um discurso na Câmara, evocou os problemas da beterraba usada na açucareira, se bem que poderia facilmente ter tratado da filosofia alemã e do trabalho de Hegel e Schelling com a mesma clareza. Ele então se volta para a discussão sobre o entusiasmo popular provocado pela questão das cinzas de Napoleão, um entusiasmo que o ministro Thiers soube usar a seu favor. Pode parecer que Heine está simplesmente oferecendo uma imagem de uma monarquia parlamentar às margens do Sena e das estratégias de Thiers para se manter no poder, mas, na verdade, de um lado ele está sugerindo que a filosofia alemã seria uma ferramenta útil para entender a situação às margens do Sena e, por outro lado, está falando a seus leitores alemães que viviam no contexto da Santa Aliança sob um regime parlamentar.

Em 30 de maio de 1840, Heine retornou ao tema de Napoleão. Essa foi uma oportunidade de evocar as reservas que figuras literárias como Benjamin Constant, Chateaubriand e, acima de tudo, Madame de Staël, autora do ensaio filosófico *De l'Allemagne* (1813), tinham em relação ao imperador. De certa forma, o discurso sobre a sombra de Napoleão, realizado pelo escritor alemão em Paris, também diz respeito à Alemanha. O mesmo poderia ser dito sobre o caso dos judeus de Damasco, do qual se ocupa o artigo de 27 de maio de 1840. Heine afirma que não deixaria de elogiá-los por esse compromisso, se esse fosse realmente o caso, contudo os judeus parisienses pareciam estar mais interessados no futuro das empresas ferroviárias do que no destino dos judeus de Damasco. Entretanto, essa foi uma oportunidade para elogiar a atitude de Rothschild e, especialmente, a decisão do advogado Adolphe Crémieux, defensor de um judaísmo francês moderno, de ir ao Egito para participar de um possível julgamento perante o Paxá Mehemet Ali. Esse é um discurso de várias camadas. Por um lado, Heine expressa algumas reservas sobre o interesse dos judeus parisienses nos negócios. Ao mesmo tempo, porém, revela a exis-

tência de uma burguesia judaica em Paris que desempenhou um papel predominante na modernização da sociedade, o que ainda não era o caso na Alemanha, e, por outro lado, evidencia o interesse de figuras como Crémieux por uma emancipação completa. Mais uma vez, o artigo que descreve Paris é, em muitos aspectos, uma tentativa de oferecer novas perspectivas aos leitores alemães. Todos os artigos que compõem a coleção *Lutèce* têm o objetivo de interpenetrar e entrelaçar dois espaços culturais, cada um servindo de espelho para o outro e, acima de tudo, cada um se apropriando do outro para transformá-lo. O artigo de 20 de junho de 1842 refere-se a um evento aparentemente menor. Uma sessão da Académie des Sciences Morales et Politiques dedicada ao trabalho de Destutt de Tracy (1754-1836), representante da corrente materialista dos Ideólogos. Essa foi uma oportunidade para Heine apontar que Napoleão estava curioso sobre a filosofia de Kant, embora muito desconfiado dos ideólogos. Ele deveria ter suspeitado mais legitimamente da filosofia alemã, sugere Heine, que engendraria revoluções mais sérias do que o esgotado materialismo francês. E, no artigo de 15 de junho de 1843, uma espécie de apêndice de *Lutetia*, Heine vai ainda mais longe e se engaja na procura de um filósofo francês que possa ser um filósofo de qualidade ou alemão por natureza. Como ocorre frequentemente com Heine, a questão formulada, a do esclarecimento da sociedade francesa pela filosofia alemã para o maior benefício dos leitores alemães, é mais importante do que a avaliação final. Dois espaços culturais tendem a se fecundar mutuamente, se cruzar.

Revistas francesas de filosofia alemã

Se os textos de Heine sobre a França dos anos de 1840 são publicados principalmente na *Gazette d'Augsburg*, aqueles sobre a Alemanha vieram à luz no principal periódico generalista do século XIX em Paris, a *Revue des Deux Mondes*. Heine ali publicou, sobretudo, suas reflexões sobre a filosofia alemã, o primeiro rascunho de sua principal obra sobre a *História da religião e da filosofia na Alemanha* (1834).

O uso de periódicos para evocar a filosofia alemã seria uma característica constante de várias revistas.⁸ A *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* e a *Revue de Métaphysique et de Morale* desempenharam um papel importante na formação da vida intelectual francesa entre as décadas de 1870 e 1920, tomando como referência um debate contínuo com correntes mais antigas ou contemporâneas do pensamento e das ciências sociais alemãs.

A *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, publicada a partir de 1876 pelos dois principais editores de obras sobre a Alemanha, primeiro Germer-Baillièrre e depois Félix Alcan, esteve no centro do sistema das edições sobre filosofia da *maison* Alcan. Ela permitia que os assuntos abordados na *Bibliothèque de Philosophie Contemporaine*, uma série de obras sobre as relações franco-alemãs também publicada por Alcan, fossem divulgados para um público amplo. Ela também acolhia uma grande variedade de literatura estrangeira. Por fim, a revista lutou pela especialização do campo da filosofia em torno de disciplinas recentes, em particular a psicologia, que se tornou a ciên-

⁸ Ver *idem*, *En deçà du Rhin: l'Allemagne des philosophes français au XIX^e siècle*. Paris: Cerf, 2004.

cia de referência na Alemanha com Wilhelm Wundt (1832-1920) e Gustav Fechner (1801-1887). A *Revue Philosophique* foi uma das mais destacadas adversárias do “cousinismo”, o pensamento de Victor Cousin e a retórica espiritualista sem propósito preciso, cujo monopólio os jovens filósofos que atingiam a maturidade intelectual na época da guerra de 1870 não podiam mais tolerar. Acima de tudo, a *Revue Philosophique* marcou a cumplicidade de dois homens, Alcan (1841-1925) e Théodule Ribot (1839-1916).

Filho de um farmacêutico bretão que ingressou na École Normale em 1862, Ribot frequentou aulas na Sorbonne ministradas por Elme Caro, o qual havia publicado livros sobre o pensamento de Goethe e Schopenhauer, bem como os primeiros ensinamentos do kantiano Jules Lachelier (1832-1918). Depois de obter seu diploma em 1865, lecionou em liceus antes de defender sua tese *L'hérédité, étude psychologique* em 1873⁹, que foi aceita pela Sorbonne com apenas algumas ressalvas. Desde o momento em que fundou a *Revue Philosophique* em 1876, Ribot, que importou a psicologia alemã para a França, fez de sua colaboração com o editor judeu asquenaze Félix Alcan, de Metz, uma atividade em regime de dedicação exclusiva. Ele permaneceu como diretor da revista até 1916, quando foi substituído por Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), ele próprio um historiador da filosofia alemã e autor de um livro sobre o filósofo alemão Heinrich Jacobi. O principal ponto de virada na carreira de Ribot ocorreu em 1888, graças às suas relações de amizade com Ernest Renan, que na época era administrador do Collège de France, e que obteve do Ministério, para o benefício de Ribot, a criação de uma cadeira de psicologia experimental e comparada.

Outro ponto de virada foi marcado pela criação, em 1893, da *Revue de Métaphysique et de Morale*, destinada a jovens ricos e metafísicos, um periódico “transcendental, acadêmico e sorbonnarde (sorboniano)” que Ribot não podia deixar de ver como concorrente. Nos anos anteriores e posteriores à fundação de sua própria revista, Ribot frequentou os hospitais psiquiátricos de La Salpêtrière e Sainte Anne, assistiu às palestras de Charcot e aos cursos sobre o sistema nervoso ministrados na Sorbonne, e se esforçou para construir uma nova identidade disciplinar, a do psicólogo.

O peso da psicologia na revista era certamente notável, o que a situava na vanguarda das discussões internacionais quando, em 1877, ela assume uma posição na polêmica de Ewald Hering, professor de fisiologia em Praga, contra a lei de Gustav Fechner sobre a noção de psicofísica acerca da medição dos fenômenos mentais com base em seus correlatos fisiológicos. Ribot naturalmente usou o periódico como um balão de ensaio antes de publicar seus próprios textos. Entretanto, seria errado imaginar a revista de Ribot como um corpo monolítico ou conceber as relações entre as duas revistas como particularmente tensas, ou as escolhas intelectuais de Ribot como exclusivas. É verdade que a *Revue Philosophique* abre com um artigo de Hippolyte Taine, ele próprio um notável importador da psicologia alemã e do hegelianismo, dedicado ao tema da psicologia e reivindicando desde o início um estado de espírito científico e positivo. Mas, logo na sequência, saiu um artigo de Paul Janet

⁹ LACHELIER, Jules. *L'hérédité, étude psychologique*. Tese (Doutorado em Psicologia Científica) – Université Sorbonne, Paris, 1873.

sobre as razões fundamentais que deixavam evidente o desejo de abertura do periódico.

A partir de 1893, houve até mesmo numerosas trocas entre a *Revue de Métaphysique et de Morale* e a *Revue Philosophique*, formando um primeiro grupo de colaboradores de uma das duas revistas disposto em publicar também na outra. Por exemplo, sob a influência de Lévy-Bruhl, a *Revue Philosophique* publicou artigos do kantiano Léon Brunschvicg, do medievalista Etienne Gilson e do imigrante ortodoxo Léon Chestov. Ribot permaneceu, acima de tudo, um filósofo e não um cientista, e seu interesse por Schopenhauer seria suficiente para ilustrar a persistência dessa referência filosófica. Para ele, a psicologia precisava ser liberada, particularmente na esfera alemã, de uma teia metafísica na qual ainda estava aprisionada no trabalho de Herbart, Lotze, Fechner, Lazarus e Steinthal. E foi particularmente na tarefa de desvencilhá-la dessas amarras que vai se empenhar Ribot, sendo a *Revue Philosophique* a ferramenta para, a um só tempo, apropriar-se de e ressemantizar a filosofia alemã.

Ao folhear a *Revue Philosophique* serão encontrados, claro, artigos sobre a psicologia alemã. Logo no primeiro ano, Théodule Ribot dedicou um artigo à psicologia de Herbart e, três anos depois, houve um novo artigo sobre Herbart, sua vida e sua filosofia. Várias contribuições trataram em detalhes a obra do psicólogo alemão Lotze. No entanto, com relação tanto a Herbart quanto a Lotze, pode-se dizer que a psicologia permanece ligada a considerações puramente filosóficas. A psicologia empírica não está ausente, e o colaborador francês de Wilhelm Wundt, o grande psicólogo experimental de Leipzig, Victor Henri, descreve os laboratórios de psicologia experimental na Alemanha ou aborda um problema tão preciso quanto “ações de interrupções em fenômenos de fala”¹⁰ ou “sugestionabilidade natural em crianças”.¹¹

A *Völkerpsychologie* [Psicologia dos povos] de Wundt, uma obra importante na fronteira entre a psicologia e a antropologia, também está listada na revista. Mas, quer estejamos lidando com a *Völkerpsychologie* ou com a metafísica, há uma tendência óbvia na obra de Wundt para tratar a psicologia empírica de um ponto de vista ainda filosófico, de uma filosofia em que o criticismo se esforça para salvar a metafísica inclusive na história das ciências. Já em 1877, Emile Boutroux, um dos mestres da futura *Revue de Métaphysique et de Morale*, ali publicou a teoria da história da filosofia do neokantiano Edouard Zeller.¹²

Em 1881, Alfred Fouillée, uma das pessoas que apresentou Nietzsche à França, falou sobre o lugar da filosofia neokantiana na França. Quando abordou a questão das origens de nossa estrutura intelectual e cerebral, ele se esforçou para combinar um estudo do kantianismo com considerações sobre o evolucionismo. Henri Lévy-Bruhl falou sobre Jacobi em 1894. Auguste Penjon, em um artigo intitulado “Une forme nouvelle de criticisme (African Spir)” [Uma nova forma de criticismo], defende e ilustra seu amigo kantiano russo de língua alemã, cuja tradução ele disponibilizou. Até mesmo a filosofia da moda de Edouard von Hartmann, um explorador do inconsciente, e a de Nietzsche tiveram lugar em uma revista que se concebia como um espaço para a cientificiza-

¹⁰ HENRI, Victor. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, Paris, 1894-1, p. 608-620.

¹¹ *Idem*, *ibidem*, 1894-2, p. 337-347.

¹² Ver ZELLER, Edouard. Première partie: La philosophie des Grecs avant Socrate. In: *La philosophie des grecs considérée dans son développement historique*. Paris: Hachette, 1882.

ção do discurso filosófico. Há temas filosóficos aos quais a revista gosta de se dedicar. A questão do monismo na Alemanha, abordada, por exemplo, por Désiré Nolen, tradutor de Wundt e do neokantiano Lange, permite conciliar uma reflexão sobre as ciências e a filosofia. O mesmo se aplica aos problemas epistemológicos. Nolen estava igualmente interessado nos lógicos alemães.

Juntamente com a cientificização da psicologia, a *Revue Philosophique* também procurou incentivar que a filosofia se voltasse para a sociologia. As referências alemãs desempenharam um papel significativo nesse processo. Antes de dar a público suas contribuições sobre o método sociológico em geral, Durkheim publicou um longo artigo sobre “La science positive de la morale en Allemagne” (A ciência positiva da moral na Alemanha), que era uma avaliação de sua própria estadia nas universidades e seminários do outro lado do Reno. Ao lado de Durkheim, o sociólogo franco-hispano-russo Eugène de Roberty (1843-1915), formado na Alemanha e marcado pelo espírito do positivismo, foi o autor de várias colaborações que situam a sociologia em tensão entre a teoria durkheimiana e o positivismo puro. A recepção do pensamento alemão nas revistas de filosofia francesas determinou uma virada em direção às ciências sociais na história intelectual francesa.

É precisamente por causa de suas ambiguidades e das muitas tensões que ela veicula que a *Revue Philosophique* tem seu interesse para um estudo da referência à Alemanha. Um elemento dessa ambiguidade é a considerável importância dada à estética. Charles Bénard, que introduziu a estética hegeliana e a filosofia de Schelling na França, foi um colaborador incansável de uma estética que estava, reconhecidamente, se desintegrando. Junto com essa referência à tradição de penetração da estética alemã, há artigos que, lembrando a relação entre estética, *aisthesis* e a psicologia da percepção, articulam filosofia e psicologia. Por mais de 15 anos, a *Revue Philosophique* de Ribot abriu espaço para essa coincidência entre a curiosidade epistemológica e o resgate da metafísica que caracterizou a *Revue de Métaphysique et de Morale*. A alusão à Alemanha está ligada a ambos os níveis, o filosófico e o das ciências psicológicas e sociais.

A *Revue de Métaphysique et de Morale* foi fundada em 1893, em parte para contrabalançar a *Revue Philosophique* de Ribot e em parte com a ambição menos claramente declarada de continuar o empreendimento neocriticista da *Critique Philosophique* de Renouvier, que deixou de ser publicada em 1889. No centro dessa fundação estava Xavier Léon, uma rede de amigos provenientes da melhor burguesia parisiense, muitos dos quais haviam se conhecido nas aulas do Lycée Condorcet, que Marcel Proust também frequentou no final da década de 1880. Xavier Léon, filho de um médico do Exército, cuja saúde frágil o impediu de fazer o exame de *agrégation* (concurso para professor do ensino médio e superior) em filosofia e ensino, era um especialista em Fichte, a quem dedicou duas obras notáveis, tentando situar, essencialmente, o arauto do nacionalismo alemão na continuidade de um compromisso jacobino e “salvá-lo” dos excessos nacionalistas da Alemanha wilhelminiana, para transformar o campeão do nacionalismo alemão em um fervoroso defensor do republicanismo francês e uma referência fundadora para a nação francesa.¹³

¹³ Cf. GUEROULT, Martial. Fichte et Xavier Léon. *Revue Philosophique de la France et de L'étranger*, n. 136, Paris, 1946.

Mas, acima de tudo, ele foi movido por uma ideia de amizade filosófica que o levou não somente a doar sua fortuna pessoal à revista, como ainda a fundar a *Société Française de Philosophie* e a dar início aos primeiros congressos filosóficos internacionais. Entre os amigos íntimos de Xavier Léon estavam Louis Couturat, o especialista em Leibniz, Auguste Penjon, o tradutor de filosofia alemã, e Célestin Bouglé (1870-1940), que, como Durkheim, pesquisou as fontes da sociologia na Alemanha, onde havia estudado, e escreveu um livro sobre seus estudos lá. Embora esses jovens formassem um grupo muito ativo de intelectuais, eles precisavam de patrocínio oficial. Receberam-no de Emile Boutroux, o principal professor de filosofia alemã em Paris, e de Jules Lachelier, a personificação do neokantismo, bem como do schellingiano Félix Ravaisson. Este último foi muito receptivo ao projeto de Xavier Léon e, desde a primeira edição, concordou em escrever um artigo substancial comentando a própria denominação da revista, um título claramente inspirado pelos interesses fichteanos do diretor. Por meio de Ravaisson, o periódico estava revivendo a tradição espiritualista pós-schellingiana, da qual o autor do tratado sobre *L'habitude* (O hábito, 1838) era o maior expoente. Entretanto, a habilidade dos editores consistiu em não se deixarem prender entre uma posição a favor da metafísica e o positivismo cientificista que a *Revue Philosophique* teria representado. A história da ciência desempenhava um papel muito relevante na *Revue de Métaphysique et de Morale*, que foi criticada por conceder muito espaço à lógica, à matemática e à epistemologia da ciência em suas primeiras edições. Além disso, o círculo dos principais colaboradores de uma das duas grandes revistas concordou em publicar na outra. Lucien Lévy-Bruhl, o futuro diretor da *Revue de Philosophie* depois de Ribot, também trabalhou na *Revue de Métaphysique et de Morale*.

A abertura da *Revue de Métaphysique et de Morale* para as ciências foi complementada pela preocupação em não excluir as nascentes ciências sociais. Por exemplo, Durkheim, assim como Bergson, foi incluído na lista de colaboradores e, entre 1894 e 1895, Célestin Bouglé publicou artigos sobre as ciências sociais na Alemanha e, mais especificamente, sobre os sociólogos Simmel e Ihering. Entre os colaboradores mais assíduos, o leibniziano Louis Couturat forneceu 36 contribuições. O revigoramento da metafísica sob os auspícios de Fichte implicou um interesse contínuo na filosofia alemã, e, entre os colaboradores mais proeminentes, vários eram germanistas. Assim, Théodore Ruysen (1868-1967), autor de obras sobre Kant e Schopenhauer, mas, acima de tudo, criador da solidariedade internacional e da sociedade das nações¹⁴, publicou 26 artigos, incluindo vários dedicados à filosofia alemã.

O psicólogo germanista e especialista em misticismo H. Delacroix contribuiu com 15 artigos, um dos quais voltado para a formação do idealismo mágico no poeta romântico Novalis (1908), porém os 16 artigos do germanista Charles Andler foram mais intensos. A referência alemã foi ainda construída em diálogo com os artigos do hegeliano Georges Noël, que escreveu vários textos sobre a lógica hegeliana em meados da década de 1890. Ela foi construída em torno das contribuições de Victor Delbos (1862-1916), muitas das quais,

¹⁴ Cf. LORRAIN, Sophie. *Des pacifistes français et allemands pionniers de l'entente franco-allemande (1870-1925)*. Paris: L'Harmattan, 1999.

das 27 colaborações publicadas, tratavam da Alemanha. Destaca-se a série intitulada “Os fatores kantianos da filosofia alemã”, divulgada após sua morte, de 1919 a 1928, bem como uma apresentação de Husserl. Victor Delbos foi, sem dúvida, um dos melhores conhecedores do idealismo alemão entre os colaboradores da revista. A evolução da referência alemã se manifestava igualmente pelos vários textos sobre a Alemanha escritos pelo italiano Croce. Ela passa pelos artigos que o filósofo vitalista alemão e Prêmio Nobel Rudolf Eucken aceitou disponibilizar para seus amigos franceses.

Com seus 320 assinantes por volta de 1893 e 600 assinantes por volta de 1906, a *Revue de Métaphysique et de Morale* havia se tornado uma das principais fontes de informação sobre a filosofia alemã. O estudo das relações com uma cultura estrangeira por meio da imprensa periódica em geral e das revistas em particular constitui, assim, um marcador particularmente eloquente dos movimentos de transferência. Pelo número de artigos e por sua extensão, é possível proceder à quantificação, inclusive. Todavia, essa talvez não seja a dimensão mais importante. A imprensa e as revistas possibilitam o rastreamento de estratégias complexas para modificar e adaptar elementos importados, para espelhar outras culturas e para usá-las para reformular o contexto da cultura anfitriã.

A dinâmica dos processos de transferência, inicialmente estudados a partir de uma perspectiva franco-alemã, não deve ser entendida como uma tentativa de repetir as características da história nacional no nível de um todo mais amplo, europeu, como se os estudiosos das ciências humanas e sociais tivessem simplesmente de cumprir o mandato tácito da UE (União Europeia) e documentar a unidade cultural da Europa. Com base em observações de processos de hibridização e na reinterpretação de ideias importadas, a pesquisa sobre transferências tem como objetivo renovar a história das ciências humanas. Ela enfatiza o papel da mediação e lida com a hierarquia das determinações espaciais (nação, região, cidade); ela se esforça para descrever as complexas interdependências entre vários contextos sistêmicos.

Na medida em que o método de transferência pode desencadear uma historiografia focada em transições, ele está imune ao perigo de produzir um todo indiferenciado ou de isolar um espaço europeu do mundo exterior. Desde os primeiros pintores mexicanos, que encontraram uma fonte de inspiração nas *Metamorfoses* de Ovídio, passando pela leitura de Goethe leitor de Hafiz e pelos pintores franceses do século XIX, atraídos pelos sonhos orientais com a conquista da Argélia, até a adoção da arte da África negra no cubismo, os processos de transferência não devem de modo algum se restringir à Europa. Se a busca por transferências indica que a história cultural europeia deve ser aberta como um novo laboratório, então esse laboratório deve se recusar obviamente a minimizar a comunicação com o resto do mundo. Quer estejamos falando dos monumentos arquitetônicos da Babilônia situados na Ilha dos Museus, em Berlim, quer do obelisco egípcio de Luxor em Paris, os objetos de prestígio das capitais europeias apontam para mecanismos de importação que nos levam muito além das fronteiras da Europa.

Tradução recebida em 14 de março de 2024. Aprovada em 2 de maio de 2024.

Transferts culturels,
presse et périodiques:
de la *Gazette d'Augsbourg* à la
Revue de métaphysique et de morale



Bandeiras da Alemanha e da França, fotografias, montagem (detalhes).

Michel Espagne

Doutor pela Paris IV-Sorbonne. Pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS-ENS Transferts Culturels). Autor, entre outros livros, de *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999. michel.espagne@ens.fr

Transferts culturels, presse et périodiques: de la *Gazette d'Augsbourg* à la *Revue de métaphysique et de morale*

Michel Espagne



À l'exemple de la *Gazette d'Augsbourg* et de son collaborateur le plus illustre, Heinrich Heine, la presse allemande du milieu du XIX^e siècle se focalise sur la situation sociale, politique et artistique de Paris, laboratoire traditionnel des révolutions. Comme bien d'autres la *Revue de Métaphysique et de Morale* à la fin du XIX^e siècle et son directeur le fichtéen Xavier Léon (1868-1935) n'a d'intérêt que pour la philosophie allemande, sa manière de penser le monde et les possibilités d'en tirer profit sans s'y asservir. Il y a là matière à parler de transfert culturel. Mais pour analyser ce phénomène ressortissant à l'histoire du livre il convient de le situer dans le cadre plus large des analyses de transferts culturels.

Quelques dimensions de la notion de transfert culturel

La recherche sur les transferts culturels s'est efforcée de tester de nouvelles possibilités de dépasser le cadre national de l'histoire culturelle et d'examiner le processus de déplacement d'un objet culturel d'un contexte initial vers un contexte d'accueil.¹ L'accent est mis sur le rôle des différents médiateurs (voyageurs, traducteurs, libraires, éditeurs, collectionneurs) et sur l'incorrigible réinterprétation sémantique de l'importation. Il s'agit d'examiner en particulier, le changement qu'une importation de culture a induit dans le contexte de réception et, inversement, l'effet positif de ce contexte de réception sur le sens de l'objet. On se situe donc à mi-chemin entre herméneutique et sociologie de la culture.

La question du changement sémantique associé au transfert culturel trouve un prolongement dans l'utilisation de termes qui se ressemblent dans plusieurs langues et sont considérés comme équivalents mais ont des significations différentes dans des contextes différents. C'est sans doute le cas pour l'ensemble du vocabulaire des sciences humaines et sociales. On prétend que le mot philosophie a le même sens dans l'Allemagne et la France du XIX^e siècle, pour s'émerveiller de la transformation radicale d'un traité philosophique allemand par sa traduction en français et dans le contexte français de création de sens. Le chercheur intéressé par les transferts culturels est guidé par la conscience que les termes utilisés dans les sciences humaines et sociales dans les différents pays européens empêchent la communication jusqu'à ce que leur sens spécifique ait été clarifié par une étude historique du terme. L'histoire conceptuelle développée par le théoricien allemand de l'histoire Reinhart

¹ ESPAGNE, Michel. *Les transferts culturels Franco-allemands*. Paris: PUF, 1999.

Koselleck (1923-2006)² est donc de la plus grande utilité pour la recherche de transfert, avec la restriction que cette histoire doit être transnationale.

Une autre question controversée est celle du sujet observateur dans un processus de transfert. Tout travail en sciences humaines ou sociales est confronté à cette question de perspective, qui peut être décrite comme un obstacle majeur par rapport aux études comparatives. Dans l'histoire nationale aussi, le point de vue de l'historien façonne le cours de son récit et doit donc être analysé. Avec chaque historiographie transnationale, cependant, le problème devient encore plus perceptible. Le chercheur peut à tout moment être suspecté de projeter sur le contexte étranger le système de catégories dans lequel il a été socialisé scientifiquement de telle manière que la pertinence de ses résultats devient douteuse. À proprement parler, on ne pourrait rechercher que sa propre hybridité, c'est-à-dire les processus de transfert dont est issue sa propre identité culturelle provisoire, car alors la réflexion sur ses propres prérequis est donnée dans le processus de recherche lui-même. Cependant, le risque d'une réflexion insuffisante dans la présentation de configurations transnationales peut être réduit par deux facteurs. D'une part, la socialisation scientifique en Europe n'est plus limitée au niveau strictement national. Les mêmes auteurs ou approches théoriques sont de plus en plus considérés comme des sources et des autorités. D'autre part, l'aide nécessaire contre le biais des points de vue subjectifs peut être attendue d'une histoire interculturelle des humanités.

Parmi les traces matérielles d'un transfert culturel figurent certainement les collections de livres, qui acquièrent à cet égard leur plus grande importance lorsqu'elles se trouvent très loin de leur lieu de fabrication. La vente de livres à l'étranger marque les traces d'un transfert culturel possible, voire probable. Une recherche systématique des fonds étrangers n'a été entreprise dans les bibliothèques européennes que depuis quelques années, où il faut rechercher non seulement l'existence des fonds mais aussi leur origine et la politique d'acquisition, une question qui se poursuit jusqu'à nos jours.³ Certes les livres étrangers rassemblés dans les grandes bibliothèques depuis le XVIII^e siècle peuvent être simplement oubliés et ne passer du statut de mémoire latente au statut de mémoire active que lorsque les conditions sont favorables. Mais les revues de critique systématique des corpus étrangers, comme les *Göttingische Gelehrte Anzeigen* [Annonces savantes de Göttingen], alimentées notamment par les innombrables comptes rendus de lecture du médecin et critique littéraire Albrecht von Haller (1708-1777) ou *l'Année Sociologique* (1898-1925) d'Emile Durkheim à la fin du XIX^e siècle montrent bien le souci permanent de passer à la mémoire active.

Le passage à la mémoire active correspond à une forme de recreation des livres importés. La tentative de créer une figure d'écrivain étranger important selon les propres besoins du contexte d'accueil, comme ce fut le cas pour Diderot en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle, est aussi à comprendre comme une conséquence de l'histoire du livre. Des recherches pertinentes ont récem-

² KOSELLECK, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 1979; KOSELLECK, Reinhart et alii. *Geschichtliche Grundbegriffe*. Stuttgart: Klett Cotta, v. 8, 1972-1997.

³ RAMEL, Nathalie. La constitution de fonds étrangers en bibliothèques publiques l'exemple allemand. *Bulletin des Bibliothèques de France* (BBF), n. 6, p. 28-34, 1993.

ment montré comment, à partir des livres de Diderot dans les bibliothèques privées, à partir des critiques publiées dans les diverses publicités savantes et parfois copiées les unes des autres, s'est construit un Diderot spécifiquement allemand qui n'était pas moins légitime que le modèle français mais avait l'air très différent.⁴ La combinaison de l'histoire du livre et de la recherche de transfert permet de retracer les processus d'appropriation et de réinterprétation de figures centrales des cultures européennes.

Les réécritures opérées dans les contextes de réception peuvent contribuer à créer une identité littéraire du contexte producteur des textes. Comme l'a montré récemment Sébastien Rozeaux dans sa thèse *La genèse d'un grand monument national: littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-1880)*⁵, une histoire littéraire peut parfaitement prendre ses racines dans des publications de périodiques étrangers, dans une interaction durable avec ces périodiques étrangers. Le romantisme brésilien naît d'une connivence avec le libéralisme français, comme si l'altérité était une composante essentielle dans la construction d'une identité littéraire, elle-même destinée à fonder l'identité nationale. Quiconque chercherait aujourd'hui sur la Chine, l'Inde, la Russie ou l'Afrique les matériaux pour une auto-perception de ces espaces à partir des articles publiés dans les grands journaux français, allemands ou anglais se heurterait dans bien des cas à la diffusion de textes de propagande largement pré-formatés, exprimant les attentes des classes gouvernantes du pays dans lequel les périodiques en question ont été produits. De façon bien plus frappante qu'au XIX^e siècle les médias sont soumis à des considérations géopolitiques et visent à obscurcir l'image de pays voire à remettre en cause les auto-perceptions culturelles des pays concernés. On ne peut guère imaginer que les prises de position sur la Chine conçues et publiées dans *Le Monde* par un journaliste issue de l'École de Communication qu'est en fait l'École des Sciences Politiques soient utilisées par des lecteurs chinois pour imaginer une modification de la situation locale. Le spécialiste des tribunes sur la Chine dans le journal *le Monde*, exprimant son rejet du pays à longueur de colonnes, est allé si loin qu'une réaction officielle de l'Ambassadeur de Chine particulièrement virulente en a fait un incident diplomatique. Le rôle des médias les mieux implantés se modifie profondément dans les transferts culturels au cours des âges.

Heine, journaliste allemand à Paris

Pourtant l'histoire de la presse au XIX^e siècle et durant une large partie du XX^e siècle est pour une part une histoire de production journalistique consacrée à des pays étrangers et visant à transformer le pays du journaliste lui-même, comme si l'étranger était naturellement une composante dans les évolutions souhaitée dans le contexte du journaliste. Un cas particulièrement passionnant est celui des articles sur la France de la Monarchie de Juillet rédigés par l'écrivain allemand Heinrich Heine et publiés dans la *Gazette d'Augsbourg*

⁴ SAADA, Anne. *Inventer Diderot: les constructions d'un auteur dans l'Allemagne des Lumières*. Paris: CNRS-éditions, 2003.

⁵ Thèse (Doctorat en Histoire Contemporaine), Université Lille Nord de France, Lille, 2012.

entre 1840 et 1844.⁶ Plus tard ces articles ont été regroupés dans un volume *Lutetia* (1854) qui donne un panorama complet de ce que le modèle de la France des années 1840 pourrait apporter à l'Allemagne. Une version française différente sur certains points, intitulée *Lutèce* (1855), montre au public français ce que l'Allemagne attendait de la France. Elle présente la situation sociale de la France sous un jour plus critique que la version allemande, comme si la langue étrangère était pour l'écrivain journaliste Heine une langue des confidences. Un système de miroirs destiné à transformer chaque culture d'après les enseignements d'une analyse critique de la culture voisine s'est en tout cas mis en place. Il a été rendu plus complexe encore par le fait qu'entre les articles et leur réécriture en un volume a eu lieu la révolution de 1848 à Paris, ce qui a modifié quelques perspectives et favorisé une réécriture rétrospective. Il faut aussi ajouter que l'éditeur de la *Gazette d'Augsbourg* où paraissent les articles de Heine, Johann Friedrich Cotta (1764-1832), a aussi été l'éditeur de Goethe, Schiller, Fichte Kleist, Jean Paul Richter et bien d'autres représentants de la littérature allemande. Heine n'était pas le seul journaliste allemand à Paris contribuant à ce journal, mais peut-être le plus représentatif et les autres publications éditées par Cotta sont révélatrices des ambitions de son journal.

Prenons un exemple. En mai-juin 1840 deux événements occupent par exemple l'attention du public parisien, le retour à Paris de la dépouille de Napoléon, mort en 1821 à Sainte Hélène, et l'affaire dite des Juifs de Damas, accusation de meurtres rituels portée contre la population juive de cette ville du Moyen-Orient avec la quasi-complicité du consul de France, le Comte de Rattimenton. Dans son article du 20 mai 1840 Heine commence par louer les talents politiques du ministre Thiers qui, dans un discours à la chambre, a évoqué les problèmes de la betterave à sucre mais aurait aussi bien pu avec la même clarté traiter de la philosophie allemande et de l'œuvre de Hegel et de Schelling. Il passe ensuite à l'enthousiasme populaire provoqué par la question des cendres de Napoléon, un enthousiasme que le ministre Thiers sait utiliser à son profit. Certes il semble que Heine offre simplement un tableau d'une monarchie parlementaire au bord de la Seine et des stratégies déployées par Thiers pour se maintenir au pouvoir, mais d'une part il suggère que la philosophie allemande serait un outil bien utile pour comprendre la situation qui prévaut au bord de la Seine, et d'autre part il montre à ses lecteurs allemands vivant dans le cadre de la Sainte Alliance un régime parlementaire.

Le 30 mai 1840 Heine aborde de nouveau la question de Napoléon. C'est l'occasion d'évoquer les réserves de figures de la vie littéraire comme Benjamin Constant, Chateaubriand et surtout Madame de Staël, l'auteur de *De l'Allemagne* (1813), vis-à-vis de l'Empereur. D'une certaine manière le discours sur l'ombre de Napoléon tenu par l'écrivain allemand de Paris concerne aussi l'Allemagne. On pourrait dire la même chose à propos de l'affaire des Juifs de Damas qui occupe l'article du 27 mai 1840. Ici Heine reprend des notes de journaux allemands qui évoquaient l'engagement des Juifs parisiens en faveur de leurs coreligionnaires de Damas; Heine prétend qu'il ne manquerait pas de les louer pour cet engagement si c'était bien le cas mais les Juifs parisiens lui

⁶ ESPAGNE, Michel. *Federstriche. Die Konstruktion des Pantheismus in Heines Arbeitshandschriften*. Hambourg: Hoffmann und Campe Verlag, 1991.

semblent davantage intéressés par l'avenir des compagnies de chemin de fer que par le sort des Juifs de Damas. Mais c'est tout de même l'occasion de louer l'attitude de la maison Rothschild et surtout la décision de l'avocat Adolphe Crémieux, défenseur d'un judaïsme français moderne, de partir en Egypte pour assister à un éventuel procès devant le Pacha Mehemet Ali. On a affaire à un discours à plusieurs niveaux. D'une part Heine exprime quelques réserves vis-à-vis de l'intérêt des Juifs parisiens pour les affaires. Mais en même temps il révèle l'existence d'une bourgeoisie juive occupant à Paris une situation dominante dans la modernisation de la société, ce qui n'est pas encore le cas en Allemagne, et d'autre part il révèle l'intérêt de figures comme Crémieux pour une émancipation complète. Là encore l'article décrivant Paris relève à bien des égards d'une tentative de donner des perspectives nouvelles aux lecteurs allemands. L'ensemble des articles qui composent le recueil de *Lutèce* vise à une interpénétration et imbrication de deux espaces culturels chacun servant de miroir à l'autre et surtout chacun s'appropriant l'autre pour le transformer. L'article du 20 juin 1842 évoque un événement en apparence mineur. Une séance de l'Académie des Sciences Morales et Politiques consacrée à l'œuvre de Destutt de Tracy (1754-1836), représentant du courant matérialiste des Idéologues. C'est pour Heine l'occasion de rappeler que Napoléon était curieux de la philosophie de Kant mais se méfiait beaucoup des Idéologues. Il aurait dû plus légitimement se méfier, suggère Heine, de la philosophie allemande qui engendrerait des révolutions plus sérieuses que le matérialisme français épuisé. Et dans l'article du 15 juin 1843 qui sera une sorte d'appendice à *Lutetia* Heine va plus loin encore et s'engage dans la recherche d'un philosophe français qui pourrait être un philosophe de qualité ou de nature allemande. Comme souvent chez Heine la question formulée, celle de l'éclairage de la société française par la philosophie allemande pour le plus grand profit de lecteurs allemands, est plus importante que le jugement final. Deux espaces culturels tendent à se féconder mutuellement.

Revue française de philosophie allemande

Si les textes de Heine sur la France des années 1840 sont principalement parus dans la *Gazette d'Augsbourg*, ceux sur l'Allemagne sont aussi parus dans le grand périodique généraliste parisien au XIX^e siècle, la *Revue des Deux Mondes*. Heine y publia notamment ses réflexions sur la philosophie allemande, première mouture de son grand ouvrage sur *l'Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne* (1834).

Cette utilisation des périodiques pour évoquer la philosophie allemande va être une constante de plusieurs revues.⁷ La *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* et la *Revue de Métaphysique et de Morale* vont très largement contribuer à donner forme à la vie intellectuelle française des années 1870 aux années 1920 à partir d'un débat incessant avec les courants plus anciens ou contemporains de la pensée et des sciences sociales allemandes.

La *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, qui paraît à partir de 1876, chez les deux grands éditeurs d'ouvrages sur l'Allemagne, d'abord

⁷ ESPAGNE, Michel. *En deçà du Rhin: l'Allemagne des philosophes français au XIX^e siècle*. Paris: Cerf, 2004.

Germer-Baillière puis Félix Alcan est au cœur du dispositif de la maison Alcan en matière philosophique. Elle permet de faire connaître auprès d'un large public les sujets abordés dans la *Bibliothèque de Philosophie Contemporaine*, série d'ouvrages portant largement sur les interactions franco-allemandes et publiés également chez Alcan. Elle recense largement la littérature étrangère. Elle milite enfin pour une spécialisation du domaine de la philosophie autour de disciplines récentes, en particulier la psychologie qui est devenue en Allemagne avec Wilhelm Wundt (1832-1920) ou Gustav Fechner (1801-1887) la science de référence. La *Revue Philosophique* a en effet comme principal adversaire le cousinisme, la pensée de Victor Cousin, la rhétorique spiritualiste sans objet précis dont les jeunes philosophes parvenant à leur maturité intellectuelle au moment de la guerre de 1870 ne supportent plus le monopole. La *Revue Philosophique* marque surtout la connivence de deux hommes, Alcan (1841-1925) et Théodule Ribot (1839-1916).

Fils d'un pharmacien breton entré à l'école normale en 1862 Ribot a suivi à la Sorbonne les cours d'Elme Caro qui avait publié des livres sur la pensée de Goethe et de Schopenhauer, mais aussi le début de l'enseignement du kantien Jules Lachelier (1832-1918). Après l'agrégation qu'il passe en 1865, il enseigne dans des lycées avant de soutenir sa thèse *L'hérédité, étude psychologique* en 1873⁸ qui n'est acceptée par la Sorbonne qu'avec quelques réserves. À partir du moment où il fonde en 1876 la *Revue Philosophique* Ribot, importateur en France de la psychologie allemande, fait de sa collaboration avec la maison de l'éditeur juif ashkénaze, venu de Metz, Félix Alcan, une activité à plein temps. Il restera directeur de la revue jusqu'en 1916, date à laquelle il est remplacé par Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), lui-même historien de la philosophie allemande et auteur d'un livre sur le philosophe allemand Heinrich Jacobi. La carrière de Ribot a connu son principal tournant en 1888 grâce à ses relations amicales avec Ernest Renan, lorsque celui-ci, alors administrateur du Collège de France, obtint du Ministère, à l'intention de Ribot, la création d'une chaire de psychologie expérimentale et comparée. Un autre tournant est marqué par la création en 1893 de la *Revue de Métaphysique et de Morale*, revue de jeunes gens riches et métaphysiciens, revue "transcendante, universitaire et sorbonnarde" dans laquelle Ribot ne pouvait pas ne pas voir une concurrence. Dans les années qui précèdent et suivent la fondation de sa propre revue, Ribot fréquente les hôpitaux psychiatriques de la Salpêtrière, de Sainte Anne, les cours de Charcot, les enseignements sur le système nerveux donnés à la Sorbonne et s'efforce de construire une identité disciplinaire nouvelle, celle du psychologue.

Certes le poids de la psychologie dans la revue est sensible et se situe au meilleur niveau des discussions internationales quand dès 1877 la revue prend position dans la polémique de Ewald Hering, professeur de physiologie à Prague, contre la loi de Gustav Fechner à propos de la notion de psychophysique, de mesure de phénomènes mentaux à partir de leurs corrélats physiologiques. Ribot va naturellement se servir de la revue comme banc d'essai avant la publication de ses propres textes. Pourtant on aurait tort de se représenter la revue de Ribot comme un organe monolithique ou les relations entre les deux revues comme particulièrement tendues et les choix intellectu-

⁸ Thèse (Doctorat en psychologie scientifique), Université Sorbonne, Paris, 1873.

els de Ribot comme exclusifs. Certes la *Revue Philosophique* s'ouvre sur un article d'Hippolyte Taine, lui aussi importateur notable de psychologie allemande et d'hégélianisme mêlés, consacré à une question de psychologie, se réclamant d'emblée d'un état d'esprit scientifique et positif. Mais à la suite vient un article de Paul Janet sur les causes finales qui met en évidence la volonté d'ouverture de la revue. Il y aura même à partir de 1893 de nombreux échanges entre la *Revue de Métaphysique et de Morale* et la *Revue Philosophique*, le premier cercle des collaborateurs d'un des deux organes ayant à cœur de publier également dans l'autre. On peut observer par exemple que la *Revue Philosophique* publie sous l'influence de Lévy-Bruhl des articles du kantien Léon Brunschvicg, du médiéviste Etienne Gilson, de l'immigré orthodoxe Léon Chestov. Ribot reste avant tout un philosophe plus qu'un scientifique et son intérêt pour Schopenhauer suffirait à illustrer cette persistance de la référence philosophique. Car la psychologie doit être dégagée, notamment dans le domaine allemand, d'une gangue métaphysique dans laquelle elle serait encore emprisonnée chez Herbart, Lotze, Fechner, Lazarus, Steinthal et c'est notamment à cette extraction que va s'employer Ribot, la *Revue Philosophique* étant l'outil d'une appropriation et d'une resémantisation en même temps de la philosophie allemande.

En dépouillant la *Revue Philosophique* on rencontre bien évidemment des articles concernant la psychologie allemande. Dès la première année Théodule Ribot consacre un article à la psychologie de Herbart et trois ans plus tard on trouve un nouvel article sur Herbart, sa vie et sa philosophie. Plusieurs contributions abordent en détails l'œuvre du psychologue allemand Lotze. Mais aussi bien à propos d'Herbart que de Lotze, on peut dire que la psychologie reste liée à des considérations purement philosophiques. La psychologie empirique n'est pas absente, et le Français collaborateur de Wilhelm Wundt, grand psychologue expérimental de Leipzig, Victor Henri, décrit les laboratoires de psychologie expérimentale en Allemagne ou aborde un problème aussi précis que "les actions d'arrêt dans les phénomènes de la parole"⁹ ou "de la suggestibilité naturelle chez les enfants".¹⁰

La *Völkerpsychologie* [psychologie des peuples] de Wundt grand ouvrage à la limite de la psychologie et de l'anthropologie est aussi recensée dans la revue. Mais qu'on s'occupe de la *Völkerpsychologie* ou qu'on aborde la métaphysique chez Wundt il y a une propension évidente à traiter de la psychologie empirique d'un point de vue encore philosophique, d'une philosophie où le criticisme s'efforce de sauver la métaphysique jusque dans l'histoire des sciences. Dès 1877 Emile Boutroux, l'un des maîtres à penser de la future *Revue de Métaphysique et de Morale*, y présente la théorie de l'histoire de la philosophie du néokantien Edouard Zeller.

Alfred Fouillée, un des introducteurs de Nietzsche en France, évoque dès 1881 la place de la philosophie néokantienne en France. Le même, lorsqu'il aborde la question des origines de notre structure intellectuelle et cérébrale, s'efforce d'articuler une étude du kantisme avec des considérations sur l'évolutionnisme. Henri Lévy-Bruhl parle en 1894 de Jacobi. Auguste Penjon dans

⁹ Voir ZELLER, Edouard. Première partie: La philosophie des Grecs avant Socrate In: *La philosophie des Grecs considérée dans son développement historique*. Paris: Hachette, 1882.

¹⁰ GUEROUULT, Martial. Fichte et Xavier Léon. *Revue Philosophique de la France et de L'étranger*, n. 136, 1946, p. 170-207.

un article, “Une forme nouvelle de criticisme (African. Spir)”, procède à une défense et illustration de son ami kantien russe germanophone dont il a procuré une traduction. Même la philosophie à la mode d'Edouard von Hartmann, explorateur de l'inconscient, ou celle de Nietzsche ont droit de cité dans une revue qui se veut un espace de scientification du discours philosophique. Il y a des thèmes philosophiques auxquels la revue se consacre volontiers. La question du monisme en Allemagne abordée par exemple par Désiré Nolen, traducteur de Wundt ou du néo-kantien Lange, permet de concilier une réflexion sur les sciences et sur la philosophie. Il en va de même des problèmes épistémologiques. Nolen s'intéresse aussi aux logiciens allemands.

À côté de la scientification par la psychologie la *Revue philosophique* cherche aussi à favoriser un virage de la philosophie vers la sociologie. La référence allemande joue dans ce virage un rôle important. Avant de publier ses contributions sur la méthode sociologique dans sa généralité Durkheim fait paraître un long article sur “La science positive de la morale en Allemagne” qui est un bilan de son propre séjour dans les universités et séminaires d'outre-Rhin. À côté de Durkheim le sociologue franco-hispano-russe formé en Allemagne et marqué par l'esprit du positivisme, Eugène de Roberty (1843-1915), est l'auteur de nombreuses contributions qui situent la sociologie dans une tension entre théorie durkheimienne et pur positivisme. L'accueil dans les revues françaises de philosophie de la pensée allemande détermine un virage vers les sciences sociales dans l'histoire intellectuelle française.

C'est précisément à ses ambiguïtés et aux nombreuses tensions qu'elle véhicule que la *Revue Philosophique* doit son intérêt dans une étude de la référence à l'Allemagne. Un des éléments de cette ambiguïté est la place considérable accordée à l'esthétique. Charles Bénard, l'introducteur en France de l'esthétique hégélienne et de la philosophie de Schelling est un infatigable auteur de contributions à une esthétique marquée il est vrai par des phénomènes d'effritement. À côté de cette référence à la tradition de pénétration de l'esthétique allemande on trouve des articles qui, rappelant la relation entre esthétique, *aisthesis* et psychologie de la perception, font une articulation entre philosophie et psychologie. Pendant plus de quinze ans la *Revue Philosophique* de Ribot prépare cette coïncidence de curiosité épistémologique et de sauvetage de la métaphysique qui caractérise la *Revue de Métaphysique et de Morale*. La référence à l'Allemagne est liée aux deux niveaux, à celui de la référence proprement philosophique comme à celui des sciences psychologiques ou sociales.

La *Revue de Métaphysique et de Morale* est fondée, elle, en 1893 avec d'une part la volonté de faire contrepoids à la *Revue philosophique* de Ribot et d'autre part avec l'ambition moins clairement affirmée de poursuivre l'entreprise néocriticiste de la *Critique philosophique* de Renouvier qui cesse de paraître en 1889. À la base de cette fondation il y a un homme Xavier Léon, un réseau d'amis issus de la meilleure bourgeoisie parisienne qui pour une large part d'entre eux se sont rencontrés dans les classes du lycée Condorcet que fréquenta aussi Marcel Proust à la fin des années 1880. Xavier Léon, fils d'un médecin aux armées que sa santé fragile avait détourné de l'agrégation de philosophie et de l'enseignement, fut le spécialiste de Fichte, auquel il consacra deux ouvrages marquants, tentant essentiellement de situer le héraut du nationalisme allemand dans la continuité d'un engagement jacobin et de le “sauver” des dérives nationalistes de l'Allemagne wilhelminienne, de trans-

former le champion du nationalisme allemand en fervent partisan du républicanisme français et en référence fondatrice de la nation française. Mais il était surtout animé par une idée de l'amitié philosophique qui le poussa non seulement à consacrer sa fortune personnelle à la revue mais encore à fonder la Société française de philosophie et à initier les premiers congrès philosophiques internationaux. Parmi les proches de Xavier Léon il convient de citer les noms de, Louis Couturat le spécialiste de Leibniz, d'Auguste Penjon, le traducteur de la philosophie allemande, de Célestin Bouglé (1870-1940) qui comme Durkheim rechercha en Allemagne, où il avait été étudiant, les sources de la sociologie et écrivit un livre sur ses études en Allemagne. Si ces jeunes gens formaient un groupe d'intellectuels très actifs, ils avaient besoin de patronages officiels. Ils les reçurent notamment d'Emile Boutroux, principal enseignant de philosophie allemande à Paris et de Jules Lachelier, incarnation d'un néokantisme, mais aussi du schellingien Félix Ravaisson. Ce dernier reçut fort bien le projet de Xavier Léon et accepta dès le premier numéro de commenter dans un article substantiel le titre même de la revue, un titre visiblement inspiré des intérêts fichtéens du directeur. Par Ravaisson la revue renouait avec la tradition spiritualiste post-schellingienne dont l'auteur du traité sur *L'habitude* (1838) était le principal représentant. Pourtant l'habileté des éditeurs consista à ne pas se laisser enfermer entre une prise de position en faveur de la métaphysique et un positivisme scientifique qu'aurait représenté la *Revue Philosophique*. L'histoire des sciences joue un très grand rôle dans la *Revue de Métaphysique et de Morale* à laquelle on reprocha plutôt de laisser dès les premiers numéros trop de place à la logique, aux mathématiques, à l'épistémologie des sciences. Au demeurant le cercle des principaux collaborateurs de l'une des deux grandes revues a aussi accepté de publier dans l'autre. Ainsi Lucien Lévy-Bruhl, futur directeur de la *Revue de Philosophie* après Ribot, travailla également pour la *Revue de Métaphysique et de Morale*.

L'ouverture de la *Revue de Métaphysique et de Morale* aux sciences se complète par un souci de ne pas exclure les sciences sociales naissantes. C'est ainsi que Durkheim a pu, comme Bergson, se retrouver dans la liste des collaborateurs, ou que Célestin Bouglé fait paraître en 1894-1895 des articles sur les sciences sociales en Allemagne, plus particulièrement sur les sociologues Simmel et Ihering. Parmi les contributeurs les plus assidus, le leibnizien Louis Couturat fournit trente-six contributions, la remise en vigueur de la métaphysique sous les auspices de Fichte impliquait un intérêt soutenu pour la philosophie allemande et parmi les contributeurs les plus marquants plusieurs sont des germanisants. C'est ainsi que Théodore Ruysen (1868-1967), auteur de travaux sur Kant et Schopenhauer mais surtout concepteur de la solidarité internationale et de la société des nations¹¹, a publié vingt-six articles dont plusieurs consacrés à la philosophie allemande.

Le psychologue germanisant et spécialiste du mysticisme H. Delacroix intervient avec quinze articles dont un est consacré à la formation de l'idéalisme magique chez le poète romantique Novalis (1908), mais les seize articles du germaniste Charles Andler marquent une présence plus intense. La référé-

¹¹ LORRAIN, Sophie. *Des pacifistes français et allemands pionniers de l'entente franco-allemande (1870-1925)*. Paris: L'Harmattan, 1999.

rence allemande se construit aussi autour des articles de l'hégélien Georges Noël qui au milieu des années 1890 écrit plusieurs textes sur la logique hégélienne. Elle se construit autour des nombreux apports de Victor Delbos (1862-1916) dont beaucoup des vingt-sept contributions publiées portent sur l'Allemagne. Il faut signaler en particulier la série intitulée "les facteurs kantien de la philosophie allemande" qui paraît après sa mort de 1919 à 1928 mais aussi une présentation de Husserl. Victor Delbos est sans doute l'un des meilleurs connaisseurs de l'idéalisme allemand parmi les collaborateurs de la revue. L'élaboration de la référence allemande passe aussi bien par les divers textes que fournit l'Italien Croce sur l'Allemagne. Elle passe par les articles que le philosophe vitaliste et prix Nobel allemand Rudolf Eucken a accepté de fournir à ses amis français.

Avec ses trois-cent-vingt abonnés vers 1893, ses six-cents abonnés vers 1906, la *Revue de Métaphysique et de Morale* était devenue un des premiers vecteurs d'information sur la philosophie allemande. L'étude de la relation à une culture étrangère développée dans la presse et dans les revues constitue un marqueur particulièrement éloquent des mouvements de transfert. On peut en fonction du nombre d'articles et de leur longueur parvenir à les quantifier. Mais ce n'est peut-être pas la dimension la plus importante. La presse et les revues permettent de suivre des stratégies complexes de modification et d'adaptation des éléments importés, de transformation des cultures autres en miroir, d'instrumentalisation en vue de réformer le contexte de la culture d'accueil.

La dynamique des processus de transfert, étudiés initialement à partir de l'espace franco-allemand, ne doit pas être comprise comme une tentative de répéter les caractéristiques de l'histoire nationale au niveau d'un ensemble plus vaste, européen, comme si les universitaires en sciences humaines n'avaient qu'à remplir le mandat tacite de l'UE et à documenter l'unité culturelle de l'Europe. À partir d'observations de processus d'hybridation ou de réinterprétation d'idées importées, la recherche sur les transferts s'attache à renouveler l'histoire des humanités. Elle insiste sur le rôle de médiation et traite de la hiérarchie des déterminations spatiales (nation, région, ville); elle s'efforce de décrire les interdépendances complexes entre plusieurs contextes systémiques.

Dans la mesure où la méthode du transfert pourrait enclencher une historiographie centrée sur les transitions, elle s'immunise contre le danger soit de produire un tout indifférencié, soit d'isoler un espace européen du monde extérieur. Des premiers peintres mexicains, qui ont trouvé une source d'inspiration dans les Métamorphoses d'Ovide, en passant par Goethe lecteur de Hafiz ou les peintres du XIX^e siècle français attirés dans les rêves orientaux par la conquête de l'Algérie, jusqu'à l'adoption de l'art d'Afrique noire dans le cubisme, les processus de transfert ne sauraient en aucun être restreints à l'Europe. Si la recherche de transferts indique que l'histoire culturelle européenne devrait être ouverte comme un nouvel atelier, alors cet atelier refuse évidemment de minorer la communication avec le reste du monde. Qu'il s'agisse des monuments architecturaux babyloniens de l'île aux musées de Berlin ou de l'obélisque parisien de Louqsor, les objets de prestige des capitales européennes pointent vers des mécanismes d'importation qui nous emmènent aussi bien au-delà des frontières européennes.

Artigo recebido em 2 de março de 2024. Aprovado em 12 de março de 2024.

A Independência em versos:
Teixeira e Sousa e a história do Brasil
por meio da epopeia



Teixeira e Sousa.
Fotografia sem
autoria, s./d.
(detalhe).

Eduardo Wright Cardoso

Doutor em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professor do curso de graduação em História e do Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. Autor do livro *A cor local e a escrita da história no século XIX: o uso da retórica pictórica na historiografia nacional*. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. edu.wright@gmail.com

A Independência em versos: Teixeira e Sousa e a história do Brasil por meio da epopeia*

Independence in verses: Teixeira e Sousa and the history of Brazil through the epic

Eduardo Wright Cardoso

RESUMO

Como seria possível entender o descompasso entre uma obra que foi concebida como monumental e sua presença limitada ao rodapé? Mobilizando essa questão como abertura para este artigo, busca-se discorrer sobre o intuito historiográfico e memorialístico expresso pela epopeia *A Independência do Brasil*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861), publicada em dois tomos em 1847 e 1855. De que maneira a história de um evento contemporâneo, como a emancipação política de 1822, é figurada no poema? O propósito de refletir acerca da história a partir da literatura repousa no pressuposto da interrogação mútua entre os dois saberes e fundamenta-se, por um lado, numa vigorosa tradição de histórias da literatura e, por outro, no valor creditado à matéria histórica que, de modo prescritivo, compõe o gênero épico. Para isso, procura-se contemplar a recepção do poema por alguns de seus contemporâneos a fim de identificar traços comuns na sua fortuna crítica. Além disso, pretende-se abordar como os eventos históricos são (re)construídos pelo autor com o objetivo não apenas de narrar a história pátria, mas sobretudo de celebrá-la. Por último, espera-se oferecer uma possível chave de leitura para a questão sobre o lugar secundário destinado ao monumento de Teixeira e Sousa.

PALAVRAS-CHAVE: epopeia; escrita da história; independência.

ABSTRACT

*How is it possible to understand the discrepancy between a work that was conceived as monumental and its presence limited to the footnotes? Using this question as a starting point for this article, the aim is to discuss the historiographical and memorialistic intent expressed by the epic *A Independência do Brasil*, by Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861), published in two volumes in 1847 and 1855. How is the history of a contemporary event portrayed in the poem? The purpose of reflecting on history through literature rests on the assumption of mutual interrogation between the two types of knowledge and is based, on the one hand, on a vigorous tradition of literary histories and, on the other, on the value given to historical material that, in a prescriptive way, composes the epic genre. To this end, the aim is to look at the reception of the poem by some of its contemporaries in order to identify common traits in its critical fortune. In addition, we intend to address how historical events are (re)constructed by the author with the purpose of not only narrating the country's history but, above all, celebrating it. Finally, we hope to offer a possible explanation for the secondary place given to Teixeira e Sousa's monument.*

KEYWORDS: epic, history writing, independence.

* Uma versão, preliminar e bastante resumida, desse material foi apresentada no evento 1822-2022: A escrita do futuro, realizado no Rio de Janeiro em junho de 2022, e publicada no blog *Brasil: Bicentário das Independências*. Disponível em <<https://bicentenario2022.com.br/a-independencia-do-brasil-em-cantos-teixeira-e-sousa-e-o-monumento-a-historia-da-nacao-no-seculo-xix/>>. Agradeço o convite dos organizadores e, em especial, às professoras Maria Elisa Noronha de Sá e Ivana Stolze Lima. Aproveito também para agradecer aos/às pareceristas da *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, em particular a Cleber Vinicius do Amaral Felipe, que ofertaram sugestões e comentários valiosos para refletir sobre o argumento e aprimorar a redação do texto. [Nota dos Editores: a identificação de um dos pareceristas decorre da autorização explícita, mediante consulta prévia, desse integrante do conselho consultivo da *ArtCultura*].



A Ti mais que a ninguém, Senhor, pertence/ Meu canto, onde só fala a natureza;/ Presta ouvidos à Lira Fluminense,/ Ajuda-me a vencer tamanha empresa!/ Ah! Que se o vate tanto esforço vence,/ Maior honra não quer, maior grandeza!! Pois tenho o prêmio na elevada glória/ De haver cantado ao mundo a pátria História!¹

No Canto de abertura de sua epopeia, o eu lírico do poeta expõe o seu principal anseio: narrar a “Pátria História” ao mundo, ou melhor, contar alguns dos acontecimentos que culminaram no evento maior que dá título à obra, *A Independência do Brasil*. Para isso, Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861), afrodescendente nascido em Cabo Frio, trinta e cinco anos antes, versejou longamente e dedicou um extenso período de sua vida: o poema épico, publicado em dois tomos, nos anos de 1847 e 1855, é composto por doze cantos e nada menos do que treze mil versos. Segundo seu autor, ao endereçar a obra “Aos brasileiros”, apenas o tomo inicial teria lhe custado quase cinco anos.²

A persistência e a dedicação também se expressam na amplitude do projeto. Os eventos pátrios, narrados a partir das ações do então Príncipe Regente Pedro, mais tarde Imperador Pedro I, são articulados às histórias da América e da Europa, contrastados com exemplos da Antiguidade clássica e encadeados a concepções cristãs e pagãs. Esse acúmulo de perspectivas permite não apenas registrar o passado, mas igualmente desvelar o futuro da nação. Nesse sentido, a Pátria recentemente liberta e independente pode agora competir ou mesmo sobrepor-se às demais nações ocidentais. Segundo profetiza o “Anjo dos Destinos”, personagem da épica: “– Rasgai ante ele [o Liberalismo] as nuvens do futuro,/ Onde pode o Brasil mostrar-lhe o Fado/ Livre, rico, polido e já seguro/ Sobre os demais Impérios colocado;/ No prazer d’abundância grato, e puro/ Pelas vistas dos Céus abençoado”.³

Desse modo, a obra de Teixeira e Sousa que narra a “Brasília História” e, para o escritor, um de seus principais acontecimentos políticos, é, em muitos sentidos, um empreendimento grandioso. Grandioso devido ao tempo dispensado para sua elaboração, também em virtude do arco temporal construído na cena poética – que envolve o longo recorte da gênese e da criação do mundo até o futuro do Império brasileiro –, e finalmente, devido à sua vastidão. A epopeia é mais extensa, por exemplo, do que muitas de suas congêneres, como a *Eneida* ou *Os lusíadas*, referências que o poeta, aliás, faz questão de mencionar e que lhe serviram de modelo emulatório. A emulação, afinal, como sintetiza João Adolfo Hansen, constitui-se como uma prática cumulativa, cujo intuito é produzir uma obra “análoga – mas não idêntica – à da obra au-

¹ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*: poema épico em XII cantos, t. I. Rio de Janeiro: Tipografia de Francisco de Paula Brito, 1847, p. 13. Optei por atualizar a grafia da fonte de modo a tornar a leitura mais fluída.

² Ver *idem, ibidem*, s./p.

³ *Idem, ibidem*, t. II. Rio de Janeiro: Tipografia de Francisco de Paula Brito, 1855, p. 304.

torizada do costume competindo com ela em engenhosidade e arte”.⁴ Inserindo-se na linhagem de Virgílio e Camões, e considerando os predicados de sua composição, como o intuito de narrar os acontecimentos relacionados à Independência, Teixeira e Sousa não hesita em caracterizar sua epopeia como um “monumento”.⁵ Chama a atenção, no entanto, que esse monumento, salvo raras exceções – como os trabalhos de Marcos Nunes⁶ e Sheyla Castro⁷ –, costuma frequentar apenas as bordas das histórias literárias ou, para tomar de empréstimo a expressão de Hebe da Silva, as “margens do cânone”.⁸ Se a produção em prosa do escritor tem recebido maior atenção da crítica, ainda que seu valor esteja circunscrito à precedência no romance, sua épica se caracteriza, contudo, pela escassez de estudos. Como seria possível entender esse descompasso entre a obra que foi concebida como “monumental” e sua presença limitada ao rodapé?

Mobilizando essa questão como abertura para o presente artigo, busco discorrer sobre o intuito historiográfico e memorialístico expresso pela epopeia de Teixeira e Sousa. De que modo a história de um evento contemporâneo, como a emancipação política de 1822, é figurada em *A Independência do Brasil*? O propósito de refletir acerca da história a partir da literatura repousa no pressuposto da interrogação mútua entre os saberes⁹ e fundamenta-se, por um lado, numa vigorosa tradição de histórias da literatura¹⁰ e, por outro, no valor creditado à matéria histórica que compõe, de modo prescritivo, o gênero épico.¹¹ Ainda assim, é importante reconhecer que a épica, tal como elaborada no século XIX, tende a incorporar valores diversos daqueles que a originaram.¹² Segundo Mikhail Bakhtin, diante do romance, gênero característico da época moderna, “todos os [outros] gêneros começam a ressoar de maneira diferente”.¹³

O argumento parece válido para a obra de Teixeira e Sousa. Assim, para tratar da história por meio da épica do escritor de Cabo Frio, o artigo encontra-se dividido em três partes. No momento inicial, procuro contemplar, sem o intuito de esgotar a questão, a recepção do poema por alguns de seus contemporâneos a fim de identificar alguns traços comuns na sua fortuna crítica. Na sequência, na parte central deste texto, pretendo abordar como os eventos históricos são (re)construídos pelo autor com o propósito não apenas de nar-

⁴ HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: prosopopeia, o Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A confederação dos Tamoios, I-Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 20.

⁵ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e, *op. cit.*, t. I, *op. cit.*, s./p.

⁶ Ver NUNES, Marcos Machado. Transformações da heróicidade épica em *A Independência do Brasil*, de Teixeira e Sousa. In: VÁZQUEZ, Raquel, SAMARTIM, Roberto, FEIJÓ, Elias Torres e BRITO-SEMEDO, Manuel (orgs.). *Estudos da AIL em literatura, história e cultura brasileiras*. Santiago de Compostela-Coimbra: AIL, 2015.

⁷ Ver CASTRO, Sheyla Rocha de. *Representações da Independência na literatura brasileira, séculos XIX-XXI*. Dissertação (Mestrado em História) – USP, São Paulo, 2019.

⁸ SILVA, Hebe Cristina da. A recepção de Teixeira e Sousa – o escritor renomado e o autor secundário. *Revell: Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 2, n. 7, Campo Grande, 2013, p. 116.

⁹ Ver LACAPRA, Dominick. *History, literature, critical theory*. Ithaca: Cornell University Press, 2013, p. 4.

¹⁰ Ver JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

¹¹ Ver HANSEN, João Adolfo, *op. cit.*, p. 15-91.

¹² Ver FRIEDLEIN, Roger, NUNES, Marcos Machado e ZILBERMAN, Regina (orgs.) *A epopeia em questão: debates sobre a poesia épica no século XIX [recurso eletrônico]*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2019.

¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 427.

rar a história pátria, mas sobretudo de celebrá-la. Desse modo, tento mapear como as temporalidades são figuradas e como o poeta trava um diálogo entre a sua contemporaneidade e a tradição da poesia clássica. Por fim, espero oferecer uma possível chave de leitura para refletir sobre o lugar secundário destinado ao “monumento” de Teixeira e Sousa.

O apetite da Musa: a recepção da obra de Teixeira e Sousa

No *Dicionário da língua brasileira*, de Luiz Maria da Silva Pinto, um dos significados atribuídos a “monumento” expressa, com precisão, o objetivo de Teixeira e Sousa: no sentido figurado, o termo remete às “escrituras que conservam a memória de quaisquer sucessos e feitos”.¹⁴ O anseio monumental não é, contudo, pontual no poema. Ao contrário, a ideia aparece desde a abertura do texto, quando o escritor oferece, como de praxe no período, seu poema aos dirigentes e mandatários políticos, como Dom Pedro II, a família imperial e José Clemente Pereira, Desembargador do Conselho do Imperador. A épica, assim, adere às prescrições dos tratados sobre o gênero, tanto que é possível identificar no material aquilo que Hansen chama de “partes de quantidade”, ou seja, título, proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo.¹⁵ Ainda nos paratextos, de forma sintética, o poeta afirma: “O monumento que intentei erguer à Independência do meu país, Senhor, é este”.¹⁶ Logo na sequência, o vocábulo reaparece inserido também na cena poética, ou seja, na ficção criada pelo eu lírico. Aqui, no Canto Primeiro, o escritor concebe sua obra como um “Monumento” erigido com um único instrumento: “o amor da Pátria”, “puro e santo”.¹⁷ Como uma prerrogativa do gênero, além disso, o intuito memorialista é também consubstancializado em uma edificação, algo perceptível, ao longo dos cantos, nas múltiplas referências ao “templo da imortal memória”,¹⁸ nas variações como “prêmio da imortal Memória” ou “imortal memória gloriosa”¹⁹, além de “Padrões d’alta Memória” e outras alusões semelhantes.²⁰ A citação tanto no paratexto quanto na cena poética talvez permita identificar uma sobreposição – ou mesmo uma identificação – entre o escritor Teixeira e Sousa e o vate que regula o cantar da história poética. Se essa característica transgride o regramento usual da épica, é importante reiterar que o gênero, no século XIX, está sujeito a adaptações. Voltarei à essa possível convergência na sequência deste artigo. Antes disso, é válido retomar a observação inicial: o zelo em relação à memória expresso na obra contrasta com o virtual esquecimento da própria epopeia. Construído como monumento, como explicar sua erosão ao rodapé?

A questão aqui é tomada como motor da reflexão e a eventual resposta não pretende ser, evidentemente, unívoca. No entanto, eu não descartaria um tratamento seletivo – elitista e aristocrático – da composição ficcional de Teixeira e Sousa. De família humilde, o poeta enfrentou, ao longo da vida, condi-

¹⁴ PINTO, Luís Maria da Silva. *Dicionário da língua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

¹⁵ HANSEN, João Adolfo, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e, *A Independência do Brasil*, t. I, *op. cit.*, s./p.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 14.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 3, 11; *idem, A Independência do Brasil*, t. II, *op. cit.*, p. 304.

¹⁹ *Idem, A Independência do Brasil*, t. I, *op. cit.*, p. 6 e 7.

²⁰ *Idem, ibidem*, t. II, *op. cit.*, p. 259.

ções econômicas e sociais adversas e, para garantir seu sustento, precisou aprender ofícios técnicos como a carpintaria e a tipografia. Joaquim Norberto de Sousa Silva, em texto biográfico publicado na década de 1870, sintetiza as diversas ocupações do sujeito que foi capaz de combinar atividades intelectuais com profissões manuais: “carpinteiro, homem de letras, revisor de provas, tipógrafo e editor, mestre de primeiras letras”, além de “escrivão de primeira vara”.²¹ Ainda que, no fim de sua carreira, tenha galgado postos e ocupações de maior rendimento e prestígio – aliás obtidos como recompensa pela sua epopeia – o escritor teve uma existência difícil e ao morrer, em 1861, deixou a família, informa Joaquim Manuel de Macedo, “não em miséria, mas em honrada pobreza”.²² Nos relatos biográficos acerca do autor são comuns as alusões à sua condição modesta e à sua cor, características que possivelmente contribuíram para a avaliação crítica de sua produção. Segundo José Veríssimo: “é lícito supor que a humildade de condição do poeta fosse parte na justiça que lhe faziam”.²³ Além de sua condição humilde, também a sua cor poderia ser mobilizada para justificar o apagamento de sua obra. Como demonstraram Fernanda Rodrigues de Miranda e Marcello Moraes de Assunção, os cânones literário e historiográfico brasileiros foram construídos a partir de sistemáticas políticas de silenciamento e apagamento de não brancos.²⁴

Um dos testemunhos mais eloquentes a respeito do tratamento seletivo direcionado a Teixeira e Sousa é o comentário de Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro no seu *Resumo de história literária* publicado em 1873. Ao avaliar, uma década após a morte do autor, sua diversificada produção ficcional, Fernandes Pinheiro argumenta: “N’ardente fornalha da composição [Teixeira e Sousa] arrojava os mais heterogêneos elementos; faltava-lhe tempo e disposição para depurar impurezas, e gravar à buril os acantos do estilo. Além de que (digamo-lo com franqueza) obedecia o nosso conterrâneo à pior das inspirações – a da musa da fome”.²⁵

A franqueza não esconde, ao contrário, apenas a depreciação sobre a obra do escritor de Cabo Frio. O crítico parece sustentar que a um poema como *A Independência do Brasil* – épica longamente concebida e elaborada – teria faltado, sobretudo, “tempo” e “disposição”. Há ainda, como se verifica, uma razão suplementar: o escritor teria a pena guiada não pelas nobres inspirações poéticas, mas por objetivos mais rasteiros, associados à sua própria existência. Diante disso, talvez fosse difícil esperar uma recepção mais compreensiva de sua produção ficcional.

A publicação da épica foi também impactada por um tratamento análogo, tanto por contemporâneos, quanto por críticos posteriores. Alfredo Bosi em seu clássico *História concisa da literatura brasileira*, publicado em 1970, faz



²¹ SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Notícia sobre Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa e suas obras. *Revista do IHGB*, t. 39, Rio de Janeiro, 1876, p. 212.

²² MACEDO, Joaquim Manuel de. *Suplemento do Ano Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1880, p. 81.

²³ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013, p. 222.

²⁴ Ver RODRIGUES DE MIRANDA, Fernanda e ASSUNÇÃO, Marcello de. Colonialidade e silenciamento nos cânones literário e historiográfico brasileiros, *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, n. 22, Córdoba, 2022, p. 206.

²⁵ FERNANDES PINHEIRO, Joaquim Caetano. *Resumo de história literária*, t. II. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1873, p. 469.

alusão à obra apenas para imediatamente descartá-la com a seguinte caracterização: “infeliz poemeto épico”.²⁶ Entre os seus contemporâneos, segundo constatou Marcos Nunes, a epopeia recebeu comentários divididos que tanto elogiavam a adesão do épico à tradição, quanto criticavam suas adaptações.²⁷ O intuito aqui não é evidentemente esgotar a recepção do poema entre os contemporâneos, mas destacar que o debate envolvia a viabilidade ou a impossibilidade do desenvolvimento da épica no século XIX.

Assim, inicialmente sob o pseudônimo de *Optimus Criticus*, Gonçalves Dias elabora, logo após a divulgação da primeira parte do texto, uma áspera crítica. Em diversos artigos no jornal *Correio da Tarde*, em 1848, o escritor sugere que a composição é cansativa, enfadonha e excessivamente longa, além de equivocada na ideia e na execução. Ao cabo, uma das principais reprimendas diz respeito à opção de Teixeira e Sousa por cantar um acontecimento moderno, como a Independência, utilizando um gênero literário antigo. De acordo com a resenha, as “regras de Horácio” “já caducaram” e os épicos conhecidos “foram bons para o seu tempo”.²⁸ A acusação revela-se uma estratégia recorrente, no período, para descredibilizar textos modelados em gêneros alegadamente antigos.²⁹ Esse suposto descompasso em relação ao presente não impediria Gonçalves Dias de, somente três anos depois (em 1851), publicar, também ele, uma obra com traços épicos, o poema *I-Juca-Pirama*. A justificativa da “inadequação” temporal, portanto, não é capaz de vetar por completo iniciativas semelhantes, até porque, se a épica não é o gênero dominante no período, isso não significa que esteja ausente do repertório disponível em meados do século XIX. Diversas iniciativas podem ser arroladas nesse sentido. Vale destacar a própria épica *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, publicada em 1856. Conforme João Adalberto Campato Júnior, essa epopeia permitia “nobilizar o Império recém-independente, louvar a figura de Pedro II, legitimar seu poder, agradar a elite dominante brasileira, consolidar o *statu quo*”.³⁰ Intuitos análogos também podem ser atribuídos à obra de Teixeira e Sousa. Assim, os motivos para a desaprovação relativa à sua épica provavelmente envolvem, como apontado anteriormente, outras justificativas.

É válido considerar aqui a estratégia da intervenção pública como um modo de ingressar e participar do restrito mundo das Letras no período – procedimento identificado por Roberto Ventura³¹ e João Cezar de Castro Rocha,³² por exemplo. Afinal, Gonçalves Dias, naquele momento, estava publicando suas primeiras composições. No entanto, é importante sugerir que uma postu-

²⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015, p. 102.

²⁷ Ver NUNES, Marcos Machado, *op. cit.*, p. 112.

²⁸ DIAS, Antônio Gonçalves (*Optimus Criticus*). Crítica literária: a Independência rimada. *Correio da Tarde*, n. 21, Rio de Janeiro, jan. 1848, p. 1.

²⁹ Argumento análogo, por exemplo, será mobilizado por José de Alencar na conhecida disputa literária em torno do épico de Gonçalves de Magalhães, *A confederação dos Tamoios*. Ver ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos, por IG* (publicadas no *Diário*). Rio de Janeiro: Empresa Typographica Nacional do Diário, 1856. Para um aprofundamento da questão, ver MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005, p. 117-159.

³⁰ CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. A Confederação de Magalhães: epopeia e necessidade cultural. In: TEIXEIRA, Ivan (org.), *op. cit.*, p. 836.

³¹ Ver VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 148.

³² Ver ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, p. 61.

ra diferente estava igualmente disponível. A década de 1850 é também o momento no qual um jovem escritor, de nome Joaquim Maria Machado de Assis, começa a escrever seus primeiros textos. Um deles é justamente dedicado a Teixeira e Sousa: “Toma a lira de novo, e um canto vibra/ E depois ouvirás a nossa terra/ Orgulhosa dizer: – Grécia, emudece, / Dos vates berço, abrilhantado surge/ O Gênio adormecido”!³³ Nesse período, conforme demonstrou Antonio Sanseverino, Machado procurou participar do debate sobre a possibilidade da elaboração de uma épica nacional composta a partir da fusão do legado clássico com a ambiência e as condições locais.³⁴ Além dessa reflexão, o escritor se incumbiu da tarefa de defender o colega nascido em Cabo Frio. Publicados na *Marmota Fluminense*, periódico administrado pelo escritor e jornalista Francisco de Paula Brito, os versos de Machado possuem a mesma tipografia de algumas das obras de Teixeira e Sousa. Assim, é possível sugerir que o elogio do jovem Machado de Assis expressava tanto um sincero entusiasmo pelo “Gênio adormecido”, quanto uma defesa da segunda parte do “monumento”, publicado no mesmo ano de 1855, conforme sugere Cristiane Rodrigues.³⁵

De acordo com Hebe Silva, a recepção da prosa romanesca de Teixeira e Sousa sofreu um influxo na segunda metade do século XIX: inicialmente, os contemporâneos o concebiam como um escritor importante e referencial, daí o fato de que muitos de seus textos ganharam novas edições; entretanto, a mudança nos critérios da crítica tendeu a relegar sua produção a uma posição secundária, valorizada apenas por sua precedência no gênero romanesco.³⁶ Em relação à épica, os comentários parecem tender mais à censura do que ao louvor. Para além da discussão acerca do mérito da obra e sem desconsiderar as motivações do poeta, penso, todavia, que o poema de Teixeira e Sousa permite discutir alguns pontos acerca da escrita da história em meados do XIX. O conteúdo histórico, aliás, é recorrente na produção literária do escritor de Cabo Frio, sendo mobilizado em diferentes gêneros de escrita. Em 1840, escreve *O cavaleiro Teutônico ou a freira de Marienburg*, uma tragédia que se passa no século XIV e que só seria publicada em 1855; em 1854, publica *A providência*, romance que tem por subtítulo “recordação dos tempos coloniais”. O mesmo subtítulo também é adotado para o romance de 1856, *As fatalidades de dois jovens*. Em *Gonzaga ou a Conjuração do Tiradentes*, de 1848-1851, por sua vez, o escritor se mostra atento às diferenças entre a história e a literatura, mas consciente igualmente das possibilidades de diálogo entre os saberes. Nos seus termos, “assim a história é para o romancista, como a poesia para o músico; a história oferece o assunto sobre o qual pode o romancista discorrer a seu livre arbítrio, sem que imponha-lhe o menor freio; da mesma sorte a poesia oferece ao músico os versos sobre os quais compõe ele sua música a seu bel-

³³ ASSIS, Machado de. *Obra completa*: v. 3 – conto, poesia, teatro, miscelânea, correspondência. São Paulo: Nova Aguilar, 2015 [1855], p. 683 e 684.

³⁴ Ver SANSEVERINO, Antônio Marcos. No meio desta prosa atual, um poema épico. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 22, n. 40, Niterói, ago. 2020, p. 5.

³⁵ Ver RODRIGUES, Cristiane. Um caso de legitimação: Teixeira e Sousa por Machado de Assis (e Paula Brito). *Machado de Assis em Linha*, v. 13, n. 30, São Paulo, ago. 2020.

³⁶ Ver SILVA, Hebe Cristina da, *op. cit.*, p. 105.

prazer”.³⁷ A afirmação revela que o autor participava das disputas, comuns no período, que ora aproximavam, ora distanciavam a história da literatura.³⁸ Um ano antes dessa declaração, Teixeira e Sousa publicara aquela que talvez seja a sua produção mais ambiciosa, *A Independência do Brasil*. Como então a história é figurada no poema épico?

A Independência em cantos: a poesia como veículo da “história sem freios”

É tarefa difícil sintetizar o enredo integral da épica. Para narrar o episódio central da Independência do Brasil, o poeta reproduz discursos políticos, descreve os debates nas cortes de Lisboa e na imprensa do período, reconstrói episódios de luta entre portugueses e brasileiros, narra cosmogonias e motivos indígenas, personifica figuras como a Liberdade, a Discórdia e a Mentira, acompanha anjos na descrição física e geográfica do Império, mesclando temas mundanos e divinos e articulando, como dito, a história brasileira aos registros pagão e cristão. Conforme sugere Anazildo da Silva, é possível resumir, de modo esquemático, o enredo da épica a partir “de duas viagens de D. Pedro I, a primeira Rio/província de Minas/Rio, intervalo com relato de eventos históricos no Rio, e a segunda Rio/São Paulo/Rio, que culminam com o heroico brado ‘independência ou morte’, ato simbólico de declaração da Independência do Brasil”.³⁹ Intercaladas às viagens, o poeta acrescenta longas exposições com reflexões – objetos de interesse para esse artigo – sobre temas e assuntos históricos. Recorro, mais uma vez, a Silva: “Os eventos históricos da realidade imediata do herói, que levaram à proclamação da Independência, se inserem no percurso épico através de uma ampla contextualização da História do Brasil, desde o descobrimento, da História da América pré e pós-colombiana, inclusive as lutas pela independência das nações americanas, da História de Portugal e da História geral, encadeada episodicamente no relato narrativo”.⁴⁰

A relação da épica com a matéria histórica não é nova, como se discutirá abaixo, mas chama atenção o intuito do poeta de abordar vastos conteúdos históricos e, sobretudo, um evento recente como a Independência. A abordagem de uma história contemporânea tendia a desconcertar os indivíduos na primeira metade do século XIX. Aliás, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), órgão criado em 1838 e responsável pelo registro da história, oscilava em relação à possibilidade de uma história do tempo presente. Se Gonçalves de Magalhães tem a sua *Memória histórica e documentada da revolução da província do Maranhão desde 1839 até 1840*, publicada e premiada pelos sócios da agremiação em 1848, o projeto de Felizardo Pinheiro de Campos de elaborar uma obra coletiva, a cargo do Instituto, para registrar os acontecimentos políticos, morais e religiosos referentes ao reinado de Dom Pedro II é vetado. O argumento utilizado para a recusa é que uma história que estava “sob as

³⁷ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga ou A Conjuração de Tiradentes*. Rio de Janeiro: Tipografia de Teixeira e C., 1848, s./p.

³⁸ Para uma leitura recente da questão, ver LIMA, Luiz Costa. *O insistente inacabado*. Recife: Cepe, 2018, cap. 2.

³⁹ SILVA, Anazildo Vasconcelos. *Formação épica da literatura brasileira*. Jundiaí: Paco, 2017, p. 225.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 225.

vistas” de todos poderia ser escrita pela imprensa e, portanto, não carecia do auxílio dos sócios, como demonstrou Eliete Tiburski.⁴¹ Diante de oscilações como essas, Teixeira e Sousa decide tomar a pena e narrar, poucos anos depois do evento de 1822, a Independência, com a especificidade de que a história aqui é apresentada com rimas e versos.

Assim, o gênero adotado pelo poeta revela-se simultaneamente adequado e inadequado. Isso porque, de acordo com Hansen, a poesia épica prescritivamente fundamenta-se num acontecimento histórico, ainda que jamais se resume a ele. Nas suas palavras: “a forma da poesia épica [...] deve ser semelhante à matéria da história – guerras históricas, feitos de homens históricos – mas não idêntica. Se o fosse, o poema não seria poesia, nem causaria prazer com a engenhosidade do artifício verossímil”.⁴² Regradas por tratados, manuais e por um ensino baseado na manutenção, ainda no século XIX, das disciplinas de Retórica e Poética, é possível supor a circulação e o conhecimento de preceitos normativos entre os letrados e escritores do período, como constata Roberto Acízelo de Souza.⁴³ O argumento ajuda a explicar a observação feita acima: se a épica já não era mais um gênero dominante no século XIX, em virtude da disseminação de valores ditos modernos e românticos, isso não significa a completa eliminação das epopeias. De modo diverso, trabalhos recentes têm sugerido a recorrência, senão a importância, da épica para o século XIX, a ponto de ser possível conceber a existência de um “ciclo épico romântico”⁴⁴ e também a elaboração, no período, de ajustes, adaptações e acréscimos ao gênero épico.⁴⁵

Desse modo, a epopeia de Teixeira e Sousa pode ser lida, afirma Nunes, a partir da “dinâmica de transformação e conservação da tradição épica”.⁴⁶ Ao mesmo tempo em que a obra presta contas com o repertório canônico, também há adaptações como a formulação de um novo ideal de heroicidade, caracterizado menos pelo domínio na guerra, e mais por valores ligados à pacificação, como a eloquência, a prudência, a serenidade e a afetividade. Se não são virtudes completamente novas para o Romantismo, sua mobilização no poema indica uma “reversão completa” do paradigma clássico do herói.⁴⁷ Outro traço potencialmente diverso adotado pelo poeta diz respeito ao “tempo” da matéria histórica. De acordo com Hansen, desde o século XVI, os preceptistas determinaram que a matéria histórica mobilizada pela epopeia não pode ser nem muito antiga, nem demasiado moderna, pois o afastamento excessivo ou a proximidade imediata comprometeriam o caráter verossímil da imitação e o desenvolvimento das ações maravilhosas-sobrenaturais.⁴⁸ Bakh-

⁴¹ Ver TIBURSKI, Eliete Lucia. O passado presente, ou como se escrevia a história do tempo presente no século XIX. Gonçalves de Magalhães e a memória histórica da Revolução da Província do Maranhão (1839-1840). *Diálogos*, v. 22, n.1, Maringá, 2018, p. 215.

⁴² HANSEN, João Adolfo, *op. cit.*, p. 41.

⁴³ Ver SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Eduerj/Eduff, 1999.

⁴⁴ SILVA, Anazildo Vasconcelos, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁵ Ver FREITAS, Olívia Barros de. *Dialética e historicidade do gênero épico no processo de formação da literatura brasileira*. Tese (Doutorado em Letras) – UFRGS, Porto Alegre, 2016, e FRIEDLEIN, Roger, NUNES, Marcos Machado e ZILBERMAN, Regina (orgs.), *op. cit.*

⁴⁶ NUNES, Marcos Machado, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁷ Ver *idem, ibidem*, p. 116-119.

⁴⁸ Ver HANSEN, João Adolfo, *op. cit.*, p. 56 e 57.

tin, nesse sentido, é taxativo: “A referência e a participação do mundo representado no passado é o traço constitutivo formal do gênero épico. A epopeia jamais foi um poema sobre o presente, sobre o seu tempo”.⁴⁹

Ora, Teixeira e Sousa escolhe para acontecimento central de sua épica um tema contemporâneo, ocorrido menos de três décadas antes. Daí a incorporação como matéria poética de discursos parlamentares, debates políticos e mesmo referências a um dos principais periódicos do período, o *Revérbero Constitucional Fluminense*, cuja circulação ocorreu entre os anos de 1821 e 1822.⁵⁰ O “enlace histórico” do poema também aparece no anseio do poeta de, caso dispusesse de mais tempo, ilustrar a épica de “algumas notas históricas e geográficas onde precisas fossem”.⁵¹ Notas essas que, de fato, aparecem no segundo tomo, de 1855, ainda que chamem atenção não pela presença, mas pela escassez: apenas seis notas, todas circunscritas ao Canto Oitavo e voltadas fundamentalmente à tradução de termos indígenas.⁵² Se a inscrição na realidade compromete a fabulação da obra, de um ponto de vista historiográfico o texto torna-se relevante, reitero, para a análise das concepções de história e de tempo mobilizadas no período em questão. A épica pode ser incluída, portanto, no repertório, sugerido por Valdeci Lopes de Araujo, de formas de “ler e aprender com a história” na primeira metade do século XIX.⁵³

Com o intuito de narrar a história da Independência, o tempo é uma dimensão recorrente na obra de Teixeira e Sousa. Na épica, as temporalidades são dotadas de agência e relacionadas, com frequência, a verbos de ação. O tempo “escoa”, “passa”, “corre”, “volve”, “consome”, “perde-se” e “voa”. Além disso, é caracterizado, enquanto uma entidade dotada de autonomia, como um fenômeno que produz esquecimento e é figurado como uma “lima atroz”.⁵⁴ Daí justamente a necessidade do registro dos acontecimentos e, mais especificamente, da memória, que oferece, por sua vez, uma “ruidosa afronta contra o tempo”.⁵⁵ Semelhante ao projeto biográfico desenvolvido no IHGB, conforme estabelecido por Maria da Glória de Oliveira⁵⁶, Teixeira e Sousa almeja imortalizar também os personagens – citando-os nominalmente – que contribuíram para a libertação da Pátria: “Contra teu ferro, ó Tempo, então se armaram/ Com memória, que tu jamais consumes!/ D’eternos luzimentos esmaltaram/ De fama, pra além do túmulo, altos renomes!/ Nomes eternos para eterna glória,/ Que eternos luzirão na pátria História!”⁵⁷

Na obra, os tempos também são pluralizados e adjetivados, definindo períodos mais amplos e dotados de homogeneidade. É possível falar, numa linha cronológica ascendente, de tempos “de horrores” e de “escravidão” em direção às “altas glórias”. O poeta articula ainda eventos políticos e estabelece uma relação direta entre, por exemplo, a Independência e a Inconfidência Mi-



⁴⁹ BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*, p. 405.

⁵⁰ Ver SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e, *A Independência do Brasil*, t. I, *op. cit.*, p. 161.

⁵¹ *Idem, ibidem*, s./p.

⁵² Ver *idem, ibidem*, t. II, p. 65, 68, 84, 89.

⁵³ Ver ARAUJO, Valdeci Lopes de. Formas de ler e aprender com a História no Brasil joanino. *Acervo*, v. 22, n. 1, Rio de Janeiro, 2009.

⁵⁴ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. I, *op. cit.*, p. 219.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, t. II, p. 23.

⁵⁶ Ver OLIVEIRA, Maria da Glória de. *Escrever vidas, narrar a história: a biografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

⁵⁷ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. I, *op. cit.*, p. 162.

neira. O vínculo permite aludir não apenas ao passado histórico, expresso na luta pela Liberdade, mas também à tradição literária e aos poetas anteriores, como Alvarenga Peixoto, Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antonio Gonzaga, referidos no Canto Primeiro da épica.⁵⁸ Trata-se, como uma prerrogativa de uma leitura moderna do tempo, de um movimento de dupla inscrição: por um lado, é possível perceber a sugestão de uma história progressiva que esboça o futuro a partir da expansão do Liberalismo, enquanto por outro lado, o passado adquire espessura com a incorporação de uma história literária progressiva, recortada da tradição clássica e redimensionada com a seleção de uma produção “local” capaz de contribuir para a identidade nacional. A proximidade entre as épicas de Cláudio Manuel da Costa e de Teixeira e Sousa, já sugerida por Silva⁵⁹, poderia, de fato, oferecer um tema de aprofundamento posterior, até porque *Vila Rica*, embora tenha sido concluída em 1773, só foi publicada em 1839⁶⁰, ou seja, quase no exato momento em que o poeta de Cabo Frio decidiu começar a escrever *A Independência do Brasil*.

Na alusão ao episódio da Inconfidência Mineira e em diversos outros momentos da épica, o vate recorre a narradores diversos: figuras políticas, estrangeiros, anjos, representantes dos povos originários, enfim, a história brasílica é cantada por múltiplas vozes e narrada tanto por personagens envolvidos diretamente nos acontecimentos, como o Regente Pedro, quanto associada a um conhecimento que exige dedicação às letras, ou seja, demanda uma formação continuada e erudita. Ainda no canto de abertura, a memória da “americana história” é simultaneamente uma necessidade e um desafio: “– Muitos de vós a americana história/ Sabem tanto, como eu, é bem verdade;/ Nem hoje mostro de a saber vanglória/ Pois orgulho não tenho, e nem vaidade:/ Mas a muitos de nós falta a memória,/ Outros não têm para as letras maior vontade/ Por tanto desculpai; pois até cabem/ Muitas cousas aqui, que muitos sabem”.⁶¹

O poeta criticado por seguir a inspiração da “musa da fome”, que teve uma educação difícil e descontínua, expressa, na cena poética, as dificuldades do empreendimento. É possível identificar aqui a tópica, catalogada por Ernst Curtius e presente desde a Antiguidade, relativa às dificuldades e agruras do fazer poético e intelectual.⁶² No entanto, a obra permite realçar a fusão da tradição épica com os valores românticos. Emulando a história profissional tal como praticada no IHGB, a épica retoma temas que ocupavam os historiadores da agremiação e que diziam respeito, por exemplo, à discussão sobre as origens, as precedências e as eventuais motivações que teriam levado à nomeação do continente americano. Segundo o narrador: “– De Américo Vespúcio, improvisado / Por seu descobridor, impropriamente / Foi o nome de América lhe-dado! / Quem sabe se Colombo exatamente / Viu primeiro este solo abençoado?” E, atuando como um historiador, não deixa de oferecer a resposta: “Mas se a história dos dois se não desmente,/ Do Genovês que fique a honra

⁵⁸ Ver *idem, ibidem*, p. 29.

⁵⁹ Ver SILVA, Anazildo Vasconcelos, *op. cit.*, p. 223

⁶⁰ Ver RODRIGUES, Henrique E. Cláudio Manuel da Costa e o caráter da história. *Revista Maracanan*, v. 8, n. 8, Rio de Janeiro, dez. 2012, p. 59.

⁶¹ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. I, *op. cit.*, p. 37.

⁶² Ver CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 498-504.

pura,/ E caiba ao Florentino essa impostura!”.⁶³ Solucionada a questão, o “historiador” da épica explica que a afirmação não é resultado de uma mera opinião, mas depende do trabalho de erudição da prática histórica: “– Mas sem que de Colombo negue a glória,/ Entre os casos famosos do passado/ Pesquisando sucessos a memória/ Revestida da crítica e cuidado,/ Que merece a moderna, a antiga história;/ Quem sabe se tão grande, e fausto achado/ Das antigas nações já foi sabido,/ Ou pelas modernas conhecido?”⁶⁴

Ainda que expressa pela épica – que garante liberdade ao poeta –, a história é reconhecida como um saber fundamental e derivado de um conjunto de práticas ou técnicas que asseguram sua legitimidade. Associado, mais uma vez, à memória, o saber histórico destina-se a registrar grandes acontecimentos e, para tanto, requer não apenas zelo, mas também a mobilização da crítica. Desse modo, é possível dirimir dúvidas, registrar as origens de acontecimentos históricos e memorizar as ações de indivíduos considerados importantes – intuítos caros igualmente ao IHGB. No conhecido *Discurso* inaugural do Instituto, proferido por Januário da Cunha Barbosa, é possível identificar alguns dos pressupostos, formulados de modo retórico, que nortearam a criação da agremiação: “Porém, senhores, se em geral são estas as vantagens da história, quais não serão ainda as do nosso país, se o amor da glória nacional nos levar a depurá-la de suas inexatidões e a escrevê-la com nossa atilada crítica que deve formar o caráter de um verdadeiro historiador?”.⁶⁵ Se Cunha Barbosa, assim, participa da fundação da prática histórica e do historiador, conforme depreende Manoel Luiz Salgado Guimarães⁶⁶, Teixeira e Sousa contribui para a consolidação da atividade historiográfica e do seu agente ao tematizá-los na sua poesia.

O tema da primazia – e as alusões ao trabalho historiográfico – reaparecem na disputa pelo primeiro “aventureiro” a ingressar no “porto” do Rio de Janeiro: “Mas dizem que d’Europa o aventureiro, / Que neste porto belo e afamado / Com ânimo constante entrou primeiro, / Fora também Vespúcio celebrado; Mas fique o pesquisar verdadeiro / aos historiadores reservado”.⁶⁷ Se o livre arbítrio do escritor dota a ficção de possibilidades múltiplas, o registro histórico, como sugerido, adquire ascendência e submete a elaboração poética. Diante das eventuais indefinições, o “pesquisar verdadeiro” deve ser desempenhado prioritariamente por aqueles que se dedicam à história.

História essa que, como mencionado acima, é composta de diferentes vozes e personagens. O extenso poema encontra assim espaço para registrar a história indígena – o que o aproxima de outras obras do gênero com temáticas indianistas tanto do século XVIII, quanto do XIX – ingredientes que constituem aquilo que Regina Zilberman denomina de “receita da épica americana”.⁶⁸ No Canto Oitavo, por exemplo, Pedro encontra na sua viagem um “indígena

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 39.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ BARBOSA, Januário da Cunha. *Discurso*. *Revista do IHGB*, t. 1, Rio de Janeiro, 1908 [1839], p. 14.

⁶⁶ Ver GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista. In: CARVALHO, José Murilo de (org.). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

⁶⁷ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. II, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁸ ZILBERMAN, Regina. Dois projetos inacabados de poesia americana. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 22, n. 40, Niterói, maio-ago. 2020, p. 45.

idoso”, neto de Tibiriçá. A ocasião permite o relato de eventos anteriores à colonização portuguesa, mas o vate cristão também aproveita o ensejo para rearticular a história do Império à história cristã e sua atuação nas Américas através da presença de São Tomé. De posse da palavra, o antigo indígena relata a memória dos povos originários, o que inclui seus hinos, costumes e práticas. Se o trecho retoma o tratamento exótico endereçado aos indígenas, a épica não deixa de denunciar também o extermínio praticado contra as populações americanas no processo de avanço da colonização nas Américas. Mesclando, uma vez mais, o vocabulário cristão à história americana, o narrador expõe as violências cometidas contra as populações nativas: “heróis foram queimados”, “esposas espancadas” e “filhos no berço [d]espedaçados”. Ao cabo, o projeto colonizador espanhol é caracterizado como um “dilúvio de sangue”.⁶⁹

Afinada aos desígnios da historiografia moderna e, portanto, aos procedimentos adotados no IHGB, a épica, contudo, também é tributária de concepções antigas das letras e da história. Nesse sentido, a obra de Teixeira e Sousa talvez possa ser lida também a partir da famosa distinção aristotélica entre a poesia e a história. Esta, por se referir ao particular, seria então menos nobre e filosófica do que aquela, voltada ao geral.⁷⁰ Se a poesia oferece espaço e instrumentos para a escrita da história, também é importante delimitar as fronteiras entre ambas e mesmo os excessos da elaboração poética. Reproduzindo o diálogo entre um estrangeiro e Pedro, o visitante reconhece: “– Desvairado por certo em tal pintura/ Leva-me aqui dos meus esta verdade;/ Mas saiu-me a linguagem franca, e pura,/ Excedendo talvez à honestidade;/ Vênia devo implorar: não é cordura/ Louvar dos seus tão alta qualidade”.⁷¹ Na cena em questão, a oposição ao despotismo e à crueldade, conduz o estrangeiro a exaltar, em demasia, o caráter do brasileiro. As desculpas restituem a validade da apreciação “externa”.

O pequeno desvio em relação à verdade, inconcebível para a escrita da história, é permitido e estimulado na épica, na medida em que, como visto, o poeta dispõe de uma liberdade “sem freios”. Entretanto, outras diferenças entre as práticas podem ser identificadas, pois a poesia carrega também um fardo que a diferencia da historiografia. Enquanto esta é concebida, em *A Independência do Brasil*, como sinônimo da memória gloriosa e portadora de lições, a poesia precisa contemplar, não sem ressalvas, também cenas fatídicas e trágicas. No Canto Nono, o narrador retoma as diferenças entre o saber poético e o saber histórico: “Antiquíssimos povos, oh verdade! / Vossos pais ali deram culto ao crime! / E entregar a Poesia há de à memória / Quanto de tudo isto ignore a história!”.⁷² Aristotelicamente, portanto, a épica ultrapassa a história. O trecho permite também sugerir a existência, na obra de Teixeira e Sousa, da “metapoesia” ou daquilo que Roger Friedlein chama de “autorreflexividade” da epopeia indianista, isto é, elaborações poéticas, expressas na própria composição, referentes a temáticas como o poeta, a mensagem elaborada ou o

⁶⁹ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. I, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁰ Ver ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 97.

⁷¹ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. I, *op. cit.*, p. 136.

⁷² *Idem, ibidem*, t. II, *op. cit.*, p. 144.

público da obra.⁷³ Se o intuito da épica era “monumentalizar” e glorificar os acontecimentos, o poeta vê-se impelido a subverter a regra do decoro para incorporar eventos sensíveis ou dramáticos. É necessário abordar, por isso, na própria trama poética, as características e diferenças da história e da poesia.

A oposição, aliás, já havia sido mencionada um pouco antes. Ao relatar o ataque perpetrado pelos soldados portugueses ao Mosteiro da Lapa, evento ocorrido na Bahia em fevereiro de 1822, o vate defende: “– Não graves por piedade, ó escritores,/ Sobre as solenes páginas da história/ estes infandos, téticos horrores,/ Esta infamante e pérfida vitória!/ (Olvidem-se estes males, estas dores/ Que causou desses entes turba inglória!)/ Nem que do altar fizeram-se inimigos/ Esses lusos cristãos, cristãos antigos)/ Não saibam nossos filhos no futuro/ Dos males que esses homens nos causaram/ E nem que nesse dia atroz e escuro./ Irmãos de nossos pais assim obraram”.⁷⁴

Nessa perspectiva, segundo a épica do escritor, caberia aos historiadores do século XIX, apenas uma memória positiva, isto é, produtora de um repertório de ações e exemplos que devem ser imitados. Por extensão, ao propor uma seleção dos fatos, à história se reivindica também um silenciamento, um esquecimento deliberado daquilo que deveria ser abandonado no registro do passado. As solenes páginas da história parecem não comportar acontecimentos pérfidos como a invasão de um mosteiro. Se o registro histórico deve subsidiar um futuro virtuoso, os pósteros precisam esquecer aquilo que inviabilizaria essa trajetória. A constatação permite ao poeta inclusive a elaboração de uma distinção entre “cristãos antigos” e, por oposição, “cristãos novos”. A cisão, contudo, não é absoluta, pois os portugueses permanecem como “pais do Brasil”. O corte geracional e a ação portuguesa ajudam, contudo, a justificar a própria Independência, a maioria dos filhos. As novas gerações, portanto, poderiam prescindir da memória desses eventos. Excluído da história, o tema pode ser acolhido pela poesia. Tanto que, na sequência, o cantor se vê compelido a desculpar-se com os leitores: “Assim passou-se a cena desastrosa/ Que ainda hoje entre nós horror inspira!/ Assim passou a cena sanguinosa/ Cheia de tanto horror, de crime, e d’ira! Perdoa a lembrança dolorosa,/ Desculpa o cantor se em sua lira,/ Vos despertou, ó filhos da Bahia,/ As funestas memórias deste dia!”⁷⁵

Não é difícil, então, entender as fronteiras e os limites entre a poesia e a história em *A Independência do Brasil*. Enquanto esta precisa produzir exemplos a serem seguidos e deve descartar os eventos trágicos, a cena poética abarca todos os acontecimentos, pode ultrapassar a verdade e, sobretudo, dispõe do auxílio das musas e dos anjos; trata-se, enfim, da liberdade “sem freios”. O poeta, desse modo, dificilmente está só. Ao contrário, ele solicita – seguindo também os cânones da poesia épica, tal como sugerido por Curtius⁷⁶ – a cooperação das musas que virão, dos céus, reger o canto: “Musa de Homero, Musa de Virgílio/ Gentil deidade de ficção antiga,/ Sofre que hoje a implorar o teu

⁷³ Ver FRIEDLEIN, Roger. A autorreflexividade na epopeia indianista romântica: Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Daniel Campos. *Brasil/Brazil*, v. 31, n. 58, Porto Alegre, 2018, p. 2.

⁷⁴ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. II, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 115.

⁷⁶ Ver CURTIUS, Ernst Robert, *op. cit.*, p. 237.

auxílio,/ Em um tão grande empenho, em tal fadiga,/ [...] Revestida de puro, e nobre encanto/ Virá dos céus reger da Pátria o canto!”⁷⁷

O canto da pátria história recebe o subsídio da Musa, a deidade da ficção antiga que, no entanto, aparece agora cristianizada. Curtius relata a disputa travada entre os valores cristãos e os valores clássicos: a vitória do cristianismo não significou a exclusão das musas, porque afinal, “a tradição da Antiguidade também vencera”.⁷⁸ Ao mobilizar o clássico gênero da epopeia para narrar temas e acontecimentos novos, portanto, Teixeira e Sousa parece estar ciente da necessidade de adaptações. Conforme argumenta ainda no Canto Primeiro: “Com altíloqua voz, que ao tempo afronta,/ Ó Musa do Brasil, ao mundo conta!...”.⁷⁹ A musa clássica “afronta” o tempo para narrar o evento moderno e se transformar assim, fundindo os dois registros, em Musa do Brasil. Processo análogo também é empregado na referência às diversas divindades pagãs: se Baco, Minerva e Netuno, entre tantos outros, são evocados, o autor não deixa de reafirmar que “Tem outros deuses o cristão poeta”.⁸⁰ Ou, dito de outro modo, as deidades evocadas são partes fundamentais do registro antigo, mas demandam reformulações para a nova conjuntura, o tempo moderno: a musa é não apenas cristianizada, mas também “nacionalizada”.

Os ajustes, contudo, não se fazem sem custos. Em diversos momentos, a própria potencialidade da musa se revela insuficiente. Se na épica antiga, o poema era resultado do diálogo, de uma “cooperação” entre a musa e o poeta, conforme argumenta Jacyntho Lins Brandão,⁸¹ aqui, diante das adaptações, o entendimento se desfaz e a musa silencia. Já no fim do material, no Canto Décimo Primeiro, diante de uma cena de grande emoção, o vate sugere: “Ó Musa, tu não tens toda energia/ Para cantando narrar tanta alegria!”⁸² Evocada no canto inicial e fundamental para o funcionamento da épica, nos trechos finais do poema a musa se vê subitamente dispensada. A princípio, sua presença ajudava o poeta a cantar e descrever o território nacional, todavia, a visão agora do Rio Ipiranga, imortalizado como local da Independência, isenta sua contribuição: “Sempre, ó preclaro Rio celebrado,/ Te orne florente, genial beleza,/ Dos frescores das brisas bafejado!/ Teatro da mais nobre gentileza,/ Não precisa da Musa etérea glória/ Para ser imortal tua Memória”.⁸³ Diante de um evento moderno como a Independência, não contemplado, portanto, pelo repertório clássico, a musa vê-se dispensada. A própria localidade – teatro do evento – dispõe de autonomia e, nesse sentido, torna-se imortalizada. Na sequência, é possível evidenciar um novo recuo da Musa e mesmo da própria Poesia, ambas limitadas diante de tamanho encantamento e da celebração de um dos motivos do poema, a Liberdade: “Quem poderá pintar tanta alegria,/ Tanta ventura, amor, fraternidade/ Deste supremo, deste grato dia,/ Eterno nos anais da Liberdade;/ Tanta força não tens, santa Poesia,/ Pra esboçar desta cena a



⁷⁷ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. I, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁸ CURTIUS, Ernst Robert, *op. cit.*, p. 249.

⁷⁹ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. I, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 6.

⁸¹ Ver BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A antiga musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 43.

⁸² SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. II, *op. cit.*, p. 249.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 253.

majestade,/ Ante tão sacrossanto entusiasmo,/ Recua a Musa com respeito e pasmo!”⁸⁴

Não se pense, contudo, que o poeta está só. Se o recuo da Musa limita a fabulação ficcional, também aqui a épica cristã de Teixeira e Sousa recebe o suporte necessário para prosseguir no canto da Pátria História. No lugar da musa silenciosa e esquiva, surge a figura do anjo. A troca não parece ocasional, na medida em que o ente cristão possui as mesmas prerrogativas da musa – de tudo saber sobre o passado e o futuro – prerrogativa, aliás, importante para uma épica sobre a história: “De todos os dos céus Anjos mais puros,/ Gozam de Deus o dom da profecia, / Veem o passado, e um tanto dos futuros: / o quanto a mente humana sonha ou cria / tudo veem, e de não errar seguros, / os segredos do mundo”.⁸⁵

Os anjos revelam-se mesmo mais poderosos do que as musas. Só eles, por exemplo, poderiam ingressar no Inferno – ecoando a trajetória de Dante – para relatar os discursos proferidos no concílio. O eu lírico assim solicita ao Anjo da poesia: “Dita-me pois, tu podes, essas cenas/ Que eu assombrado as narrarei apenas”.⁸⁶ Outra especificidade aparece nos diálogos construídos pela cena ficcional. Se as musas estabeleciam acordos com os poetas, os anjos são capazes de interagir diretamente com os personagens da épica. O futuro Imperador assim antevê a posteridade da nação, em sonho, a partir da ação divina. Quando acorda, no entanto, o mesmo Anjo que lhe prognosticou o porvir o faz esquecer o relato. A medida é importante como um modo de preservar a liberdade humana: “Terás esta visão toda esquecido,/ Pois a lei da Suprema Majestade/ Quer sempre intacta a humana liberdade”.⁸⁷ Afinal, a Independência nada mais é do que a vitória da Liberdade sobre o Despotismo, prerrogativa que é necessário assegurar também aos indivíduos.

No Canto derradeiro da epopeia, mobiliza-se uma dialética também fundamental à história: o tema da lembrança e do esquecimento. Ele envolve a memória das ações relativas ao processo político, mas também a recordação do próprio empreendimento poético – o que permite identificar um novo capítulo da autorreflexividade acima discutida. Num primeiro momento, o eu lírico recusa qualquer registro. Seu nome e seus feitos poderiam ser ignorados, porque lhe bastaria a transmissão da vida aos filhos. É suficiente também um porvir tranquilo, sem atribulações: “Nada sou: nada quero, e nada tenho; / Não me pungem remorsos do passado, / Não me leiga ao presente um só empenho / E nem pelo porvir vivo assustado / A pedir-vos, meu Deus, bem pouco venho; Só um resto de vida descansado”.⁸⁸ A recusa aos elogios é reiterada na penúltima estrofe da épica, quando o poeta retoma seu colóquio com as musas e os anjos que guiaram sua pena: “Musa descida da mansão tão bela,/ Enche a Pátria dos bens de teus sacrários,/ [...] / Eu não quero um só louro, uma capela/ Em prêmio de trabalhos literários;/ Pois quanto me outorgou teu fogo ardente,/ À Pátria minha consagrei contente”.⁸⁹ A estratégia ainda sugere

⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 315.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, t. I, *op. cit.*, p. 273.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 262.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, t. II, *op. cit.*, p. 313.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 272.

⁸⁹ *Idem, ibidem, op. cit.*, p. 324.

a tópica da humildade.⁹⁰ Recorrente no período e no gênero, ela parece, todavia, estar restrita ao presente, à contemporaneidade do próprio poema. Em relação à posteridade, contudo, o vate parece carregar mais esperanças: “Entrego hoje os meus cantos ao futuro:/ Ah, mais que o do presente o seu juízo/ Imparcial será, será mais puro/ Lá suscetíveis peitos não diviso,/ Por isso apelo para lá seguro./ Em mim d’encômios vãos não há cobiça,/ Eu só quero, ó Porvir, de vós justiça”.⁹¹ Assim, após mais de doze mil versos, o eu lírico do poeta parece falar em nome de Teixeira e Sousa. Esse deslocamento em relação ao cânone poderia ser lido, conforme sugere Bakhtin, a partir da “destruição da distância épica”, na medida em que, a partir do advento do romance, gênero dominante do período, novos valores contaminam a épica. Ao contrário desta, encerrada no passado, o romance “busca predizer e influenciar o futuro real, o futuro do autor e dos leitores”.⁹² Dito de outro modo, *A Independência* de Teixeira e Sousa encontra-se mais próxima de um anseio moderno. Afinal, após as severas críticas em relação ao primeiro tomo da obra, o escritor retomou seu projeto sobre a “Brasília História” e parece agora almejar, no porvir, algum tipo de reconhecimento por ter cantado tanto as glórias quanto as infames cenas que culminaram naquele que, até o momento, parecia ser o evento de maior importância da história política nacional.

Para re(ler) A Independência do Brasil

De acordo com François Hartog, a história “emerge da epopeia. Vem dela e a abandona”.⁹³ Teixeira e Sousa, com sua épica romântica, parece fazer o movimento contrário: sua obra incorpora a história e a expressa por meio de rimas e cantos. O verso inicial reproduzido na abertura deste artigo recuperava o anseio do eu lírico: cantar ao mundo a História pátria. Ainda que pouco estudada devido às críticas contemporâneas e indiferença posterior, a extensa épica do escritor de Cabo Frio permite abordar, como tentei sugerir, diversos temas caros tanto à escrita da literatura, quanto da história na primeira metade do século XIX. A exemplo de alguns escritores que também exercitaram a epopeia, Teixeira e Sousa escolhe, para narrar o moderno evento da Independência, um gênero literário antigo e, desse modo, precisa elaborar adaptações em relação ao modelo clássico. A liberdade “sem freios” permite ao vate incluir fatos e acontecimentos que escapam ao repertório da história e da poética clássica. No entanto, o gênero também apresenta limites e fissuras ao ser mobilizado num contexto já marcado, como classificou Bakhtin, pelas alterações em relação à épica. As eventuais dificuldades e inadequações podem ser identificadas nos recorrentes recuos da Musa devido aos excessos da pintura ao longo dos cantos e nos lamentos expressos pelo narrador ao abordar eventos sensíveis e mais adequados ao esquecimento do que à memória.

Ainda assim, a épica mostra-se afinada aos desígnios do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado na década anterior, e que também al-

⁹⁰ Cf. CURTIUS, Ernst Robert, *op. cit.*, p. 86-89.

⁹¹ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. II, *op. cit.*, p. 274.

⁹² BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*, p. 420.

⁹³ HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 13.

mejava, por meio da crítica, depurar o passado e a história das lacunas e erros, além de registrar começos, datas e personagens. A história no poema está associada ao relato da memória e é constitutiva, sobretudo, de um repertório de grandes ações e personagens considerados exemplares. O laço cristão, por sua vez, permite inclusive caracterizar a historiografia a partir da figura de um anjo: “Resplende ante sua alma a Eternidade!/ Ali o Anjo imparcial da História/ Votando ao Nome sua perpetuidade,/ O grava nos Padrões d’alta Memória!/ E Ele entre os Heróis da Liberdade/ Brilha com eterna auréola de Glória!”.⁹⁴ A partir dessa amplitude, enfim, a história, de acordo com Teixeira e Sousa, estaria capacitada para, como parte das acepções antigas, oferecer lições e modelos de conduta no presente. Além disso, ao optar por restringir o artifício poético e priorizar a matéria histórica, o relato é concebido como um “monumento”, isto é, uma edificação da memória que, diante de uma temporalidade volúvel e incessante, permite estabilizar o passado, apreender um evento contemporâneo e oferecer uma imagem duradoura e brilhante para o futuro. Inacessível ou desconfortável à escrita da história do IHGB, a história contemporânea é, portanto, acolhida na épica de Teixeira e Sousa.

Concebida como um “monumento”, a própria obra de Teixeira e Sousa, por vezes, parece flertar com Lete, a divindade feminina do esquecimento. Filha da Discórdia e par contrastante da Memória, como lembra Harald Weirich⁹⁵, o esquecimento da épica é resultado das críticas de ontem e hoje que tendem a relegar, como sugerido, o “gênio adormecido” e a sua obra ao “rodapé”. Se sua produção em prosa é referenciada, ao menos, como inaugural do romance, o mesmo não pode ser dito de sua epopeia – criticada e desconsiderada no próprio século XIX. Mas talvez seja útil partir desse lugar secundário para (re)ler a sua obra. A recusa em considerar a épica seriamente talvez acabe deixando de lado também reflexões importantes sobre a história do período, as formas de apreensão do tempo, além, evidentemente, dos objetivos do poeta, suas motivações e possibilidades de ascensão social. O grandioso monumento à Independência construído pelo humilde artesão poderia, assim, ser lido à luz da noção de “literatura menor”, tal como concebida por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Ainda que a categoria tenha sido elaborada para abordar a produção literária de um período posterior, creio que ela pode ser mobilizada para refletir sobre a épica de Teixeira e Sousa, na medida em que permite evidenciar e enfatizar algumas características do poema e de seu contexto de elaboração.

A noção é constituída por três dimensões: o agenciamento coletivo da enunciação, a ligação do individual com o imediato político e, por fim, a desterritorialização da língua.⁹⁶ Ora, ressalvadas as diferenças contextuais e as concepções literárias vigentes, creio que as três características podem ser identificadas em *A Independência do Brasil* e na sua fortuna crítica. A coletividade da enunciação deriva da posição de um autor que “está à margem ou a distân-

⁹⁴ SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *A Independência do Brasil*, t. II, *op. cit.*, p. 259.

⁹⁵ Ver WEIRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 24.

⁹⁶ Ver DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2003, p. 41, e BATALHA, Maria Cristina. O que é uma literatura menor? *Cerrados*, v. 22, n. 35, Brasília, 2013.

cia da sua frágil comunidade”⁹⁷, algo perceptível tanto na desconsideração de sua épica da literatura nacional oitocentista, sua posição – nos termos de Hebe da Silva – “à margem do cânone”, quanto em parte do tratamento destinado pelos contemporâneos. O vínculo entre a dimensão individual e o escopo político aparece no deslocamento promovido pela épica romântica, na transição de uma heroicidade aristocrática para a identificação da coletividade nacional moderna, conforme sugerido por Nunes. Por fim, a desterritorialização que, conforme sintetiza Maria Cristina Batalha, “implica um deslocamento provocado por uma descaracterização cultural, em função do espaço e da língua, operada por grupos ou subgrupos étnicos, raciais ou culturais que, em dado momento histórico, acham-se submetidos a um processo de marginalização”⁹⁸, também pode ser constatada em relação ao escritor, devido aos comentários que extrapolam o âmbito estético e literário para ressaltar sua cor ou suas origens humildes. Verifica-se aqui, afinal, a política sistemática de apagamento de não brancos, tal como sugerida por Rodrigues de Miranda e Assunção. Assim, a “literatura menor” se revela útil para refletir sobre *A Independência do Brasil*: seu “infeliz poemeto épico” é menor porque tende a escapar do cânone das épicas oitocentistas nacionais; menor porque ao adaptar um gênero clássico, também produz desvios e inovações; menor, enfim, porque Teixeira e Sousa narra a história inspirado por uma musa que teima em permanecer atuante mesmo no Brasil contemporâneo: a “musa da fome”.

Artigo recebido em 26 de dezembro de 2023. Aprovado em 31 de janeiro de 2024.

⁹⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁸ BATALHA, Maria Cristina, *op. cit.*, p. 115.

A inserção do conto *A escrava*,
de Maria Firmina dos Reis,
nos debates sobre a abolição no Maranhão
e a luta dos escravizados pela sua liberdade



Escultura de Maria Firmina
dos Reis, de Flory Gama,
1975, fotografia (detalhe).

Sálua Francinele Ribeiro

Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora de História no Colégio Estadual da Polícia Militar Nivo das Neves de Caldas Novas (CEPMG).
saluafr@hotmail.com

A inserção do conto *A escrava*, de Maria Firmina dos Reis, nos debates sobre a abolição no Maranhão e a luta dos escravizados pela sua liberdade*

The inclusion of the short story *A escrava*, by Maria Firmina dos Reis, in the debates on abolition in Maranhão and the struggle of the enslaved for their freedom

Sálua Francinele Ribeiro

RESUMO

Este artigo tem por objetivo inserir o conto *A escrava* (1887), de Maria Firmina dos Reis, nas discussões públicas referentes à escravidão e à abolição no Brasil. Com base nessa fatura bibliográfica, que engloba a colaboração prestada a vários jornais do Maranhão, estado no qual ela nasceu, reunimos elementos que nos possibilitam analisar como a autora representa o negro (escravizado) como sujeito político dotado de voz própria, por meio da qual expressou sua memória, subjetividade e afetividade no contexto da maternidade escravizada. Evidenciamos, por essa via, como Maria Firmina dos Reis interveio no cotidiano de sua época por intermédio da literatura. O exame dos seus escritos permite que haja a ressignificação da história dos negros, mas dessa vez por uma mulher, escritora e afro-brasileira, sem falar que isso reabre a discussão sobre a inclusão ou exclusão de sua produção na crítica literária e historiográfica nacional.

PALAVRAS-CHAVE: memória; subjetividade; maternidade escravizada.

ABSTRACT

The aim of this article is to place the short story *A escrava* (1887), by Maria Firmina dos Reis, in the public discussions about slavery and abolition in Brazil. Based on this bibliographical survey, which includes her work for various newspapers in Maranhão, the state in which she was born, we have gathered elements that enable us to analyze how the author represents the (enslaved) black person as a political subject with her own voice, through which she expressed her memory, subjectivity and affectivity in the context of enslaved motherhood. In this way, we can see how Maria Firmina dos Reis intervened in the daily life of her time through literature. The examination of her writings allows for the re-signification of black history, but this time by a woman, a writer and an Afro-Brazilian, not to mention that this reopens the discussion about the inclusion or exclusion of her production in national literary and historiographical criticism.

KEYWORDS: memory; subjectivity; enslaved motherhood.



Maria Firmina dos Reis nasceu em São Luís do Maranhão, em 11 de outubro de 1825, no bairro de São Pantaleão, e morreu em 1917, na vila de

* Este texto, com pequenas alterações, corresponde a um dos capítulos de RIBEIRO, Sálua Francinele. *Por uma literatura afro-brasileira: memória, subjetividade, afetividade e maternidade na obra de Maria Firmina dos Reis*. Tese (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia, 2022, que teve orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos.

Guimarães, interior da província.¹ Publicou o romance, *Úrsula*² (1857), os contos “*A escrava*”³ (1887) e “*Gupeva*”⁴ (1861) e um livro de poesias, “*Cantos á beira mar*”⁵ (1871), além de poemas, charadas e a letra do hino de libertação dos escravizados em terras maranhenses. Ela participou assiduamente da imprensa do Maranhão, escrevendo em jornais literários como *A Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha* e *Federalista*. Apesar de sua produtividade criativa, morreu pobre, cega e esquecida, em 1917.

O conto *A escrava*, foi publicado na *Revista Maranhense*⁶, um ano antes da promulgação da Lei Áurea. Na década de 1880, os debates em torno da abolição se tornaram mais candentes, principalmente se levarmos em consideração o avanço do movimento abolicionista, as discussões sobre a Lei dos Sexagenários, em 1885, e a luta dos escravizados (com o aumento do número de fugas, revoltas, negociações, ações por sua liberdade e por melhores condições de vida).

Pretendemos colocar os assuntos abordados pela autora em diálogo com os escritos e opiniões sobre a abolição na imprensa maranhense e literatos e políticos em geral. Nessa época estavam na ordem do dia os temas relacionados ao fim da escravidão, como a fuga de escravizados (resistência), a loucura, a separação das mães escravizadas dos seus filhos, as associações abolicionistas e o direito ao pecúlio.

Antes de mais nada, convém apresentar as linhas básicas de *A escrava*. A narradora do conto nos é descrita como “uma senhora” declaradamente abolicionista. Em uma reunião com pessoas distintas e bem-posicionadas na sociedade, essa senhora relatou uma história vivida por ela e uma escravizada chamada Joana. Ambas se encontraram na sua fazenda durante a fuga de Joana, que apareceu aos gritos, fugindo do feitor Antônio. Ele era subordinado ao senhor Tavares e, na ocasião, buscava recuperar a escravizada, mas foi despedido pela senhora e tomou outro rumo. Logo após, surgiu um escravizado desesperado, procurando pela mãe. Era Gabriel, filho de Joana. A senhora conta que os abrigou.

Joana, que não estava nada bem, pôs-se a desfiar sua história, relembrando suas origens, seus pais e sua vida de escravidão. Ela revelou que teve um pai indígena e uma mãe negra escravizada. Seu pai, com muito esforço, comprou sua liberdade, porém, depois de sua morte, Joana, ainda criança, foi escravizada pelo senhor da fazenda. Nesse momento, sua mãe percebeu que ela e o marido foram enganados ao acreditarem na palavra de Tavares (senhor de engenho e escravocrata). A suposta carta de alforria de Joana, entregue ao

¹ Maria Firmina dos Reis era mulata, bastarda, prima do escritor maranhense Sotero dos Reis por parte de mãe. Em 1830, mudou-se com a família para a Vila de São José de Guimarães, no continente, município de Viamão. Viveu parte de sua vida na casa de uma tia materna “melhor situada economicamente”. Em 1847, concorreu à cadeira de Instrução Primária nessa localidade e, sendo aprovada, ali mesmo exerceu a profissão, como professora de primeiras letras, de 1847 a 1881. Cf. MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In: *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

² Ver REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e A escrava*. Florianópolis-Belo Horizonte: Mulheres/Editora PUC Minas, 2004.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*, Gupeva (1865). Edição fac-similar. In: MORAIS FILHO, José Nascimento (org.). *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de uma vida*. São Luís: COCSN, 1975.

⁵ *Idem, ibidem*.

⁶ *Idem*, A escrava. *Revista Maranhense*, ano 1, n. 3, nov.1887. Republicado em MORAES FILHO, José Nascimento, *op. cit.*

pai dela, na verdade, não possuía valor legal. Esse fato fez com que a mãe de Joana, muito desgostosa, viesse a falecer, por não suportar a ideia da filha se tornar uma escravizada. Após o ocorrido, Joana, continuou na fazenda, teve um filho chamado Gabriel e, anos mais tarde, dois filhos gêmeos (Carlos e Urbano). Ambos, aos oito anos, foram violentamente separados dela e vendidos a um traficante de escravizados. O destino dos irmãos foi o Rio de Janeiro, de onde nunca mais voltaram. Após a separação dos seus filhos, Joana teria “enlouquecido”, mantendo-se na fazenda apenas na companhia de Gabriel.

Depois de narrar toda sua história à senhora, Joana não resistiu e morreu. O feitor apareceu na fazenda e encontrou Joana e o filho, e, ao constatar que ela já estava morta, informou que deveria levar Gabriel de volta. Foi, no entanto, impedido pela senhora, que lhe entregou um cartão com seu nome, pedindo-lhe que o desse ao seu senhor. No dia seguinte, à tarde, o senhor Tavares compareceu na fazenda, alegando ser o legítimo dono de Gabriel, razão pela qual não permitiria que ele permanecesse lá. A senhora, então, lhe passou um volume de papéis, no qual constava a carta de liberdade do filho de Joana, concedida por um juiz de órfãos. O conto se encerra com a cena do senhor Tavares esbravejando por perceber que a lei, naquele momento, protegia o escravizado, que, mesmo sem a aprovação do seu senhor, poderia alcançar sua liberdade.

Assumindo posição ostensivamente antiescravista

Como vemos, no conto *A escrava*, assim como em seu romance *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis traz ao leitor várias cenas envolvendo a escravidão e a negação da maternidade escravizada. Mais: ela incorpora novos elementos acerca do antiescravismo, presentes no contexto histórico e político do Maranhão e do Brasil, de uma forma geral. No seu conto, a autora tem como personagens principais duas mulheres: uma escravizada (Joana) e uma mulher, membro de um clube abolicionista. Dessa forma, percebe-se o quanto ela está atenta aos acontecimentos do seu tempo, notadamente ao processo político que culminaria com o fim da escravidão, para o qual concorreram o protagonismo dos escravizados na luta pela sua liberdade e o fervor do movimento abolicionista.

No início do conto, a narradora, além de explicar aos demais convidados como foi seu encontro com a escravizada Joana, esclarece que todos ali presentes debatiam vários assuntos, entre eles o trabalho escravo, até porque persistiam opiniões divergentes. Ela ainda relata que outra senhora, “de sentimentos sinceramente abolicionistas”, se declarava pasma, pois não acreditava que em pleno século XIX houvesse pessoas escravocratas. Daí concluir que “a moral religiosa e a moral cívica aí se erguem e falam bem alto esmagando a hidra que envenena a família no mais sagrado santuário seu e desmoraliza e avilta a nação inteira”.⁷ Nesses termos, tanto quanto em *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis defende o fim da escravidão, recorrendo à fala de uma personagem que exalta a moral cristã e faz um apelo aos sentimentos e valores cristãos:

⁷ REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e A escrava*, op. cit., p. 241.

*Para que se deu em sacrificio o homem Deus, que ali exalou seu derradeiro alento? [...] Por qualquer modo que encaremos a escravidão, ela é, e sempre será, um grande mal. Dela [provém] a decadência do comércio; porque o comércio e a lavoura caminham de mãos dadas, e o escravo não pode florescer a lavoura; porque o seu trabalho é forçado. Ele não tem futuro; o seu trabalho não é indenizado; ainda dela nos vem o opróbrio, a vergonha; porque de frente ativa e desassombrada não podemos encarar as nações livres.*⁸

Dessa maneira, ao sustentar o argumento de que a continuidade da escravidão significava a decadência do comércio, demonstra-se a preocupação com a importância do trabalho livre, paralelamente à valorização da “moral cívica”, dos valores civilizatórios e da construção de uma sociedade baseada em ideais de liberdade. Por isso, Régia Silva ressalta que há diferenças significativas entre *Úrsula* e *A escrava* em relação ao tema da escravidão e da liberdade dos escravizados. Para essa historiadora, Maria Firmina dos Reis foi assimilando, ao longo do tempo, as mudanças de inflexão a respeito da discussão da escravidão. Tais alterações podem ser vistas na imprensa maranhense, nos debates parlamentares que, até meados do século XIX, resultavam em projetos que geralmente apontavam para a abolição gradual, com um tempo determinado para seu término. Nessa linha,

*Ao compararmos Úrsula e A escrava percebemos claramente uma mudança no olhar sobre a questão cativa: se em Úrsula a defesa do antiescravismo estava no humanitarismo e na religião católica, em A escrava as questões de progresso, civilização, raça e economia já são adicionadas à questão humanitária. Isso nos mostra que Firmina não estava alheia às mudanças que vinham ocorrendo no país afora e na província em relação à questão dos cativos e que incorporou estes discursos para fortalecer seus argumentos antiescravistas.*⁹

Régia Silva salienta que o discurso de teor econômico e civilizatório não era perceptível em *Úrsula*, pois, no ambiente cultural daquele tempo (1857), a discussão sobre a escravidão não girava ao redor dessas temáticas.¹⁰ Somente na década de 1880 é que as coisas, de fato, mudaram de figura.

Associações e clubes abolicionistas no Maranhão

Em meio aos novos ventos que sopravam no Maranhão e no Brasil do final do século XIX, destacavam-se os grupos abolicionistas e antiescravistas. Clubes e associações do gênero chegaram a se constituir naquela província, e suas opiniões foram veiculadas inclusive na imprensa. Não surpreende, portanto, que uma personagem de *A escrava* exibisse as credenciais da narradora.

Naquele contexto, não bastava ser livre para que um escravizado se tornasse um cidadão¹¹ detentor de direitos¹²; a liberdade poderia ter prazo de

⁸ *Idem, ibidem*, p. 242.

⁹ SILVA, Régia Agostinho da. *A escravidão no Maranhão: Maria Firmina dos Reis e a representação sobre escravidão e mulheres no Maranhão na segunda metade do século XIX*. Tese (Doutorado em História Econômica) – USP, São Paulo, 2013, p. 11.

¹⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 150-152.

¹¹ Chalhoub assinala as restrições à cidadania dos egressos da escravidão brasileira oitocentista. A Constituição de 1824 considerava cidadão brasileiro o liberto nascido no país. Nada dizia sobre os libertos

validade, como atestavam os vários casos de reescravização ilegal ou alforrias condicionais que, nas palavras de Sidney Chalhoub, configuravam uma “precariedade estrutural da liberdade”. Imperavam

*Restrições constitucionais aos direitos políticos dos libertos, a interdição dos senhores à alfabetização de escravos e acesso diminuto de libertos e negros livres em geral à instrução primária, o costume de conceder liberdades sob condição, a possibilidade de revogação de alforrias, as práticas de escravização ilegal de pessoas livres de cor, a conduta da polícia nas cidades de prender negros livres sob a alegação de suspeição de que fossem escravos fugidos.*¹³

José D’Assunção Barros acentua que havia uma luta de representações quanto à possibilidade de um mundo sem escravidão. Por um lado, percebia-se o cativo africano trazido ao Brasil como alguém escravizado (uma “desigualdade”); por outro, uma ideologia escravista procurava enxergar o africano como escravo e inferior, uma “diferença”. Para o autor, essas noções de “desigualdade” e “diferença” influenciaram diretamente os discursos emancipacionistas e abolicionistas no Brasil: “a ação dos abolicionistas à altura das décadas que precedem a abolição se daria precisamente em torno do reconhecimento de que na sociedade escravocrata brasileira o ‘negro escravo’ era já tratado como ‘diferença’, e que era importante reconduzir esta discussão ao plano de desigualdades”.¹⁴

Aliás, é possível explorar os discursos em relação à escravidão, enfatizando duas perspectivas distintas: emancipacionismo e abolicionismo.¹⁵ Nesse passo, José D’Assunção Barros evidencia que as ações abolicionistas foram múltiplas, existindo setores mais radicais que outros, com propostas diferenciadas, especialmente no que concerne ao incentivo à rebeldia dos escravizados. Ao retroceder no tempo, ele aponta José Bonifácio de Andrada e Silva como um antiescravista do tipo “emancipacionista”, já que a sua proposta era a de supressão gradual da escravidão:



africanos, que, ao adquirirem a liberdade, eram, para todos os efeitos, estrangeiros. Ver CHALHOUB, Sidney. Precariedade estrutural: o problema da liberdade no Brasil escravista (século XIX). *História Social*, n. 19, Campinas, 2010, p. 39.

¹² No sistema de eleições indiretas (em duas etapas) do Brasil oitocentista, estabelecido na Constituição, os libertos votavam unicamente nas eleições primárias, desde que satisfizessem os outros requisitos gerais exigidos de todos os cidadãos, em particular quanto à renda mínima anual, algo próprio do voto censitário. Podiam eleger e ser eleitos vereadores, mas não eram admitidos como eleitores nos escrutínios para deputados provinciais, deputados gerais e senadores. Como as qualificações de eleitor eram um requisito para o exercício de diversos cargos públicos, aos libertos estavam vedadas as funções de juiz de paz, subdelegado, delegado de polícia, promotor público, magistrado, membro do corpo diplomático, bispo e jurados. Eram admitidos na Guarda Nacional, se bem que não como oficiais. Algumas mudanças nesse quadro ocorreriam, entretanto, nos anos 1880. Cf. *idem, ibidem*, p. 40-42.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 34.

¹⁴ BARROS, José D’Assunção. Emancipacionismo e abolicionismo: tensões de um debate no Brasil escravista. *Cultura: Revista História e Teoria das Ideias*, v. 25, Lisboa, 2008, p. 200. Disponível em < <https://journals.openedition.org/cultura/695#article-695> >. Acesso em 2 jan. 2021.

¹⁵ Flávio Gomes e Maria Helena Pereira Toledo Machado frisam que a palavra abolicionismo “ganhou uso mais extensivo” somente na década de 1880 – antes, a mais utilizada era emancipação. Ver GOMES, Flávio e MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Da abolição aos pós-emancipação: ensaiando alguns caminhos para outros percursos. In: MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo e CASTILHO, Celso Thomas. *Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 20.

A proposta emancipacionista de José Bonifácio para esta escravatura que corrompia a sociedade como um todo, como se disse, era a da libertação gradual, não a libertação de toda a massa de escravos de uma única vez, pois isto poderia trazer problemas econômicos e sociais graves, mas sim a libertação por camadas escravas, passo a passo. Tratava-se de evitar a morte súbita da escravidão, que viria com a adoção da abolição instantânea, e de substituí-la pela morte lenta, assimilável à sociedade escravocrata. Por outro lado, o fator gradualista da proposta também apresenta um outro sentido, bem diverso, não mais relativo à massa escrava enquanto objeto, mas sim ao indivíduo escravo enquanto sujeito. Postula-se que não se pode passar de um polo a outro, de escravo a livre, como quem atravessa uma via pública. Era preciso uma preparação, esta envolvendo simultaneamente a massa escrava, cada indivíduo escravo a ser libertado, a elite senhorial, e a economia do país como um todo. De qualquer maneira, depois de uma arguta análise da conjuntura mais imediata de seu tempo, na continuidade do texto de José Bonifácio [Representação contra a escravidão] parecem ser evocadas claramente as desigualdades que ainda estariam por vir, já ao nível liberto, caso o processo de abolição não fosse adequadamente conduzido e não fossem proporcionadas as devidas oportunidades de sobrevivência e trabalho aos ex-escravos a serem absorvidos pela sociedade já como cidadãos livres.¹⁶

Na contramão dessa visão emancipacionista, José D'Assunção Barros menciona as posturas de abolicionistas como Joaquim Nabuco e José do Patrocínio. Este, em artigos que escrevia para a imprensa, já se referia aos escravizados como “pessoas livres reduzidas à escravidão”, buscando associar a desigualdade escrava não somente a um problema de justiça social, como igualmente de legalidade. Outras publicações abolicionistas, à semelhança de segmentos da intelectualidade e do meio político, também começaram a aderir ao discurso que se conectava à expressão da desigualdade:

Sintoma bastante claro de que a base do discurso abolicionista é o reconhecimento da escravidão como desigualdade, e não como diferença, é o fato de que os abolicionistas mais radicais não se limitavam a propor simplesmente a extinção imediata da escravidão, mas também preconizavam a sua articulação com outras medidas relacionadas com o âmbito da desigualdade, como por exemplo: a de uma reforma agrária que incluísse a distribuição de terras para os ex-escravos e o de uma reforma educacional que incluísse a construção de escolas públicas para os filhos dos libertos. Portanto, suprimir a desigualdade escrava não deveria se dar como um ato isolado, mas sim acompanhado de outras medidas que visariam, concomitantemente, evitar que a desigualdade escrava logo se convertesse em desigualdade liberta (o que de fato aconteceu).¹⁷

A propósito, a proposta do abolicionista André Rebouças, difundida em seu livro *Agricultura nacional*, de 1874, demonstra que ele já atentara para o fato de que, após três anos da promulgação da Lei do Ventre Livre, não haviam sido tomadas providências acerca da educação dos “ingênuos” e emancipados para assegurar-lhes uma efetiva liberdade e cidadania. Concretamente,

Suas preocupações de fato, voltavam-se para muito além da mera emancipação jurídica do escravo, tocando em questões como: a educação, a participação política, e sobretudo

¹⁶ BARROS, José D'Assunção, *op. cit.*, p. 203 e 204.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 216.

*o direito à terra. Data de 1883 a sua obra mais explícita sobre a necessidade de vincular liberdade e acesso à terra com a importância adicional de que agora a discussão era trazida diretamente para a pregação de um abolicionismo radical que ficou registrado neste panfleto intitulado “Abolição imediata e sem indenização”.*¹⁸

Nesse quadro mais amplo é que devemos situar as referências às associações abolicionistas feitas por Maria Firmina dos Reis em *A escrava*. Emergia no seu pensamento, bem como na imprensa maranhense do final do século XIX e nos clubes abolicionistas, a preocupação em lutar pela libertação dos escravizados, sem se restringir à discussão se a liberdade deveria se dar de modo gradual, imediato, com ou sem indenização aos senhores, e, sim, levando em conta como os ex-escravizados viveriam em uma sociedade com condições de igualdade

Voltemos, agora, ao conto *A escrava*, descendo a mais detalhes. A narradora, propõe ajuda e proteção ao escravizado Gabriel, que acabara de fugir da fazenda em busca de sua mãe, a escravizada Joana, que também tinha fugido e estava com um feitor à sua procura. A senhora afirma: “Estás em segurança, pobre mulher, disse-lhe, tu, e teu filho estão sob a minha proteção. Descansa, aqui ninguém lhes tocará com um dedo. Como não devem ignorar, eu já havia constituído então membro da sociedade abolicionista da nossa província e da do Rio de Janeiro. Expedi de pronto um próprio à capital”.¹⁹

Joana, ao relatar sua história para a senhora, diz que sua mãe era africana e escravizada, e seu pai, índio. Ele redobrou seu trabalho para conseguir um fundo de reserva e, assim, comprar sua alforria. Quando juntou a quantia necessária para tanto, entregou-a ao senhor, que lhe garantiu que quando fosse à cidade traria sua carta. Mesmo tendo demorado para providenciá-la, enfim passou às mãos do pai de Joana uma folha de papel escrita, que seria a carta de alforria de sua filha. Logo após esse episódio, Joana começou a ter aulas, para aprender a ler e, como ela falava, “viver com alguma liberdade”. Depois de dois anos, seu pai faleceu, e o senhor ordenou: “— Joana que vá para o serviço, tem já sete anos, e eu não admito escrava vadia”. A mãe, confusa e surpresa, cumpriu a ordem do seu senhor sem pestanejar. Joana prossegue:

*Nunca a meu pai passou pela ideia que aquela suposta carta de liberdade era uma fraude: nunca a deu a ler a ninguém; mas minha mãe, à vista do rigor de semelhante ordem, tomou o papel, e deu-o a ler àquele que me dava as lições. Ah! Eram umas quatro palavras sem nexos, sem assinatura, sem data! Eu também a li, quando caiu das mãos do mulato. Minha pobre mãe deu um grito, e caiu estrebuchando. Sobreveio-lhe febre ardente, delírios e três dias depois estava com Deus. Fiquei só no mundo, entregue ao rigor do cativo.*²⁰

Desse modo, a maternidade foi negada a Joana mais de uma vez: além de perder sua mãe muito cedo, aos sete anos, teve seus dois filhos vendidos ainda pequenos. A senhora abolicionista, ao ouvir toda a história de Joana e presenciar sua morte, agiu em prol de seu filho. Antes do falecimento de Joana

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 217.

¹⁹ REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e A escrava*, op. cit., p. 252.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 254 e 255.

na, diante de tamanho sofrimento, ela lhe prometera que Gabriel não retornaria ao poder do seu senhor custasse o que custasse.²¹

Inexistem informações precisas sobre se Maria Firmina dos Reis frequentou reuniões de associações ou clubes abolicionistas. O certo que ela sabia do funcionamento dessas instituições, até porque sua formação, suas reuniões e propostas foram divulgadas na imprensa maranhense. Além do mais, os abolicionistas podiam ou não agir dentro da lei. Muitos deles ofereciam proteção e facilitavam a fuga de escravizados para quilombos ou outras regiões. Tais fugas muitas vezes eram financiadas mediante doações de determinado clube abolicionista que arrecadava dinheiro de pessoas ilustres e simpatizantes da causa. A narradora do conto pareceu apelar para os meios legais para lograr a libertação de Joana e Gabriel, pois, como já mencionado, diz que expediu um mensageiro à capital a fim de comprar a alforria de ambos.

Ao final do conto, veio a liberdade, mas, infelizmente, apenas para Gabriel, porque sua mãe falecera na casa da senhora. O senhor Tavares, proprietário de Gabriel e Joana, ao chegar no local, constata que Joana estava morta e, como relatado anteriormente, exige que Gabriel lhe seja entregue. De imediato, a mulher lhe repassa um maço de papéis que, ao serem abertos, causam espanto em Tavares:

Sim, minha cara senhora, redarguiu, terminando a leitura; o direito de propriedade, conferido outrora por lei a nossos avós, hoje nada mais é que uma burla... A lei retrogradou. Hoje protege-se escandalosamente o escravo, contra seu senhor; hoje qualquer indivíduo diz a um juiz de órfãos “em troca desta quantia exijo a liberdade do escravo fulano”, haja ou não aprovação do seu senhor. Não acham isso interessante?

— Desculpe-me, senhor Tavares, disse-lhe: em conclusão, apresento-lhe um cadáver e um homem livre. Gabriel ergue a fronte, Gabriel, és livre! O senhor Tavares cumpriu e retrocedeu no seu fogaço alazão, sem dúvida alguma mais furioso que um tigre.²²

No término da história, Tavares recebeu, pelo seu escravizado Gabriel, a quantia estipulada por um juiz de órfãos. Isso nos permite verificar quanto Maria Firmina dos Reis estava atenta aos debates em torno da abolição no seu tempo, à ação de membros de sociedades abolicionistas, em prol da garantia da liberdade para os escravizados, e, principalmente, à mudança operada na legislação. O Estado passara a intervir na relação entre o senhor e seu escravizado, a começar pela Lei do Ventre Livre, que abriu precedentes para que o escravizado pudesse adquirir sua liberdade através de pecúlio.

A autora respirava, obviamente, os ares de sua época. Naquele momento, como mostra Wellington Santos, atuavam alguns grupos abolicionistas do Maranhão, como A Sociedade Manumissora 28 de Julho e o Centro Artístico Abolicionista Maranhense. Ambos realizaram várias atividades visando à alforria dos escravizados:

²¹ Ana Flávia Magalhães Pinto, ao pesquisar o abolicionismo de homens negros da imprensa, como Ferreira de Menezes, José do Patrocínio e Luiz Gama, adverte que a ação empreendida por eles foi muito além das ações de pessoas da elite que se viam como “porta-vozes” dos escravizados. Ver PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Fortes laços em linhas rotas: literatos negros, racismo e cidadania na segunda metade do século XIX*. Tese (Doutorado em História) — Unicamp, Campinas, 2014, p. 195.

²² REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e A escrava*, op. cit., p. 262.

Além da ação individual de alguns cativos e ex-escravos, várias foram as confederações que ficaram conhecidas no Brasil pela defesa do ideal abolicionista, numa campanha que se espalhou por todas as províncias após a Guerra do Paraguai, mais exatamente a partir de 1870. Intelectuais, políticos e jornalistas, como Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, José de Patrocínio, André Rebouças, Joaquim Serra e outros não só defendiam o ideal emancipacionista na imprensa e no parlamento como estimulavam as fugas e a auto-alforria, bem como atividades financeiras que instituições filantrópicas como as irmandades realizavam para o pecúlio escravo.²³

Wellington Santos avalia que no Maranhão a defesa da abolição foi “tímida”. A maioria dos projetos de libertação dos escravizados expostos nos jornais, livros e concursos objetivavam o fim da escravidão, desde que fosse assegurada a devida indenização aos senhores. De mais a mais, a visão predominante dos homens livres acerca do contingente de escravizados era extremamente depreciativa, por serem encarados como sujeitos indolentes e ociosos. Por isso, antes da abolição “os homens livres pobres deveriam ser educados” (forçados ao trabalho). Argumentava-se que os negros, desacostumados à liberdade, deveriam se submeter a um estágio de “preparação” para adentrarem no meio social.²⁴ Nesse contexto, o autor alude a duas propostas relativas à abolição formuladas por dois intelectuais maranhenses: Brandão Jr., em sua obra *A escravatura no Brasil* (1865)²⁵, e Aluísio de Azevedo, que veiculou artigos em jornais maranhenses e escreveu, entre outros, o romance *O mulato* (1881).²⁶

Brandão Jr., a despeito de tecer severas críticas ao Brasil por ainda manter a escravidão, mostra-se desfavorável a qualquer libertação dos escravizados de forma imediata, o que, no seu entendimento, arruinaria a aristocracia e feria o direito de propriedade. Daí sair em defesa de uma abolição gradual. Wellington dos Santos resume assim o seu projeto:

O primeiro passo seria libertar os cativos, mas não totalmente, ligando-os ainda à terra onde trabalhavam. Em seguida, deveria ser pago um salário, ao agora “servo da gleba”, proporcional a seu trabalho, até que o mesmo pudesse acumular o suficiente para pagar por sua alforria. Sabendo o cativo que o ordenado recebido seria convertido em prol de sua libertação, trabalhariam eles mais, aumentando seu pecúlio e, conseqüentemente, a produção, o que seria bom para o escravo e para seu senhor.²⁷

Já Aluísio de Azevedo, ao criticar a escravidão, em *O mulato*, discute a abolição e o lugar que os descendentes dos ex-escravizados ocupariam na sociedade. Como sublinha Wellington dos Santos, apesar de realçar os sofrimentos vividos pelos escravizados, ele não via com bons olhos o sincretismo da

²³ SANTOS, Wellington Barbosa dos. *Confederações abolicionistas no Maranhão na 2ª metade do século XIX* (1870-1888). Monografia (Graduação em História) — Uema, São Luís, 2008, p. 11.

²⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 17.

²⁵ BRANDÃO JR., Francisco Antônio. *A escravatura no Brasil precedida d'um artigo sobre agricultura e colonização no Maranhão*. Bruxelles: Typographie H. Thiry-Van Buggenhoudt, 1865. O autor nasceu em Codó e formou-se em Ciências Naturais na Universidade de Bruxelas, onde publicou seu livro.

²⁶ AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1982. Aluísio de Azevedo nasceu em São Luís do Maranhão, em 14 de abril de 1857, e faleceu em 21 de janeiro de 1913. Iniciou sua carreira literária e sua luta abolicionista nos jornais maranhenses. É autor dos livros *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço*.

²⁷ SANTOS, Wellington Barbosa dos, *op. cit.*, p. 19.



cultura africana com a europeia e exteriorizava uma visão negativa sobre os quilombos, “para ele uma massa embrutecida de vadios que em nada lembra qualquer atitude heroica”:

Outro aspecto que evidencia o pouco apreço do autor à influência da cultura africana, e aparece igualmente na trama de “O Mulato” está no plano dos costumes. Os negros levariam os brancos à decadência por causa do “desavergonhado envolvimento” com as escravas, degradando as famílias. Quando não, as negras, em contato com as brancas desde a infância, influenciariam as mesmas a se tornarem “supersticiosas” e sonhadoras”, tal como a personagem do romance Ana Rosa. As críticas de Azevedo referem-se aos maus tratos sofridos pelos negros, que os embrutecia ainda mais, bem como tornava a sociedade insensível, além de ser nociva aos próprios brancos, por inculcá-los elementos de uma “cultura inferior”, afastando-a da “civilização”.²⁸

Indo além, o historiador analisa a casa legislativa maranhense entre 1870 e 1888. Ele enfatiza que a Assembleia Provincial, como um dos espaços mais representativos da conservadora aristocracia rural, também atuou com vistas a conter o avanço da extinção do trabalho escravizado no Brasil: “a principal preocupação dos deputados provinciais do Maranhão era encontrar um substituto para a mão de obra escrava, já que a abolição, nesse período [...], parecia inevitável”.²⁹ Preocupavam-se sobretudo com as consequências que esse processo acarretaria à produção agrícola, sem falar dos problemas decorrentes do crescimento da população livre na província, que alimentaria, na sua ótica, a “ociosidade e indolência”, tidas como características dos pobres. Paralelamente,

Em alguns discursos, deputados mencionavam que o processo de desagregação agrícola da Província geraria também a “ruína do pequeno lavrador”. Outros deputados defendiam que, de acordo com a necessidade, os homens livres pobres acabariam por se inserir no mercado de trabalho da Província. Contudo era quase unânime, embora para uns mais e para outros menos, que a Província deveria contratar migrantes estrangeiros ou nacionais, ou mesmo os dois.³⁰

Ainda segundo Wellington dos Santos, as irmandades religiosas incorporaram a pauta abolicionista quando o movimento antiescravista se alastrou. Por outro lado, entre os componentes das entidades leigas, havia membros da elite intelectual e de outras classes sociais. No entanto, aquela não estava totalmente comprometida com essa luta: ela propugnava mais por um *status* civilizador para o país, influenciada por ideias liberais.

De fato, as associações leigas, como frisa Santos, não eram homogêneas em suas ações abolicionistas. Uma delas, registrada em São Luís, era A Sociedade Manumissora 28 de Julho, constituída em 1869 por Tolentino Augusto Miranda, com o intuito de promover a libertação dos escravizados. Outra era o Centro Artístico Abolicionista, fundado igualmente na capital provincial em 1881, com a diferença de que favoreceu a fuga de escravizados.³¹

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 20.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 20 e 21.

³⁰ *Idem*.

³¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 33.

Além dessas duas entidades, existiam outros grupos abolicionistas, como o Centro Emancipador, Sociedade Abolicionista, Os Apóstolos da Liberdade, Sociedade Emancipadora Maranhense, Clube Libertador Maranhense, Centro da Amizade Abolicionista e o Club Abolicionista, uma demonstração de que fervilhavam as ideias abolicionistas, independentemente do significado concreto que elas assumissem para essas associações. Detenhamo-nos, a título de exemplificação, no Centro Emancipador, que começou a organizar suas reuniões a partir de 1881, inserindo anúncios de seus ideais antiescravistas no jornal *Pacotilha*, como na edição de 13 de setembro de 1881:

Alguns jovens amantes do progresso e da liberdade acabam de fundar uma sociedade com este título. O seu fim é a emancipação dos escravos. Não há um só país civilizado que ainda conserve esta negra chaga, que, infelizmente, é a vergonha do Brasil. Ultimamente a republica dos Estados Unidos, imitando as outras nações, aboliu completamente a escravidão. É o que deve fazer o Brasil. Mas, se algum brasileiro há que trabalha para esse fim, há outros também que abandonam essa grande e santa causa, intitulam-se de escravocratas e guerreiam aqueles, que, incessantemente, trabalham em prol da liberdade. E são os filhos do Brasil que querem tirar a liberdade de outros filhos do Brasil, seus próprios irmãos! Em quase todas as províncias brasileiras há clubes de emancipação, e os jovens maranhenses, querendo mostrar que a sua terra natal, essa Athenas brasileira, também caminha pela estrada do progresso, resolveram fundar o Centro Emancipador. Acabe-se com a escravidão e poderá então o Brasil caminhar com a frente erguida ao lado de suas irmãs. O Centro Emancipador é mais um louro colhido pelos talentosos atletas do futuro, é mais uma glória para as páginas de nossa pátria e é mais um alicerce que sustentará essa grande ideia, a liberdade. Consta-nos que a sessão de instalação terá lugar no dia 28 de setembro, decenário da humanitária lei do ventre livre, lei que imortalizou o grande estadista brasileiro Visconde do Rio Branco. Ao Centro Emancipador, os nossos sinceros parabéns.³²

No dia 29 de setembro de 1881, *Pacotilha*, divulgou manifestação do Centro Emancipador, na qual explicitava melhor seus fundamentos e objetivos:

O Centro Emancipador esforça-se por ser o intérprete d'estes sentimentos e d'estes ideais [de Visconde do Rio Branco e da Lei do Ventre Livre]. Quer sistematizar todas as forças, que existem entre nós, em favor da emancipação; quer gradualmente, sem abalo, aquilo que provocou a deplorável guerra civil dos Estados Unidos; aspira a ser um dos trabalhadores que concorrem para a solução de um problema, que deve ser a nossa maior preocupação. Compreende o Centro Emancipador a extensão dessa calamidade que se chama escravidão. Deve-se aboli-la em benefício das nossas relações econômicas; procura suprimi-la em proveito da verdade das nossas instituições políticas, condenando-a em nome da moral, principio e fim de toda a organização social. Mas compreende também que fora temerão romper bruscamente com todos os preconceitos, abalar uma instituição, a que se prendem atualmente os interesses os mais graves, fazer uma forte brecha na fortuna individual e lançar impetuosamente sobre a sociedade uma grande massa de cidadão sem educação, sem sólidos princípios de moral e sem laços de família [...]. Em outros termos, a emancipação não deve ser obtida de um só golpe e não pode ser gratuita. De um lado aparece-nos como consequência des-

³² *Pacotilha*, São Luís, 13 set. 1881. O anúncio da fundação do Centro Emancipador foi assinado por "Zeca". Nada de novo: "os membros deste grupo, preocupados com possíveis hostilidades dos conservadores, publicavam artigos assinando-os com pseudônimo". SANTOS, Wellington Barbosa dos, *op. cit.*, p. 34.

*tas ideais a necessidade de uma indenização em favor do senhor, que perde parte de sua fortuna; de outro, a urgência de dar ao liberto a educação bastante para fazê-lo compreender a sua nova posição de cidadão de um país livre. É esse o fim principal do Centro Emancipador. Promoverá o maior número de manumissões, por meio de uma retribuição pecuniária razoável; e colocará ao alcance do manumitido o que for necessário para fazê-lo um homem independente, honesto e útil.*³³

A defesa da emancipação gradual, sob o argumento de não gerar caos na sociedade, se estendia a grande parte da imprensa e dos políticos no século XIX. Com o pretexto de que os escravizados deveriam ser preparados e “educados” para um mundo de liberdade e trabalho, insinuava-se, no discurso de muitos abolicionistas, a necessidade de controlar os libertos diante do receio dos usos que viriam a fazer da liberdade. De todo modo, as associações abolicionistas do Maranhão promoveram reuniões, festas e peças teatrais para angariar fundos a fim de arcar com a emancipação dos escravizados.

Maria Firmina dos Reis, em alguma medida, se inspirou nessas entidades para compor a personagem da senhora que habita seu conto. Mas a autora não discute como deveria se processar a abolição, se gradualmente ou não, nem entra no mérito da questão do pagamento ou não de indenização aos senhores. Nem por isso deixam de sobressair umas tantas diferenças entre a sua visão do escravizado e a do Centro Emancipador, por exemplo. Este julgava os escravizados despreparados para a vida em liberdade, razão pela qual urgia educar esses seres destituídos de boa moral. Maria Firmina dos Reis, como se nota em *Úrsula*, concebe o escravizado sob outra ótica: ele é visto como um sujeito que, mesmo com a escravidão, não tivera sua alma embrutecida.

De quebra, no conto *A escrava*, a história da escravidão é recontada por uma mulher, negra e escravizada, assim como o faz Suzana no romance *Úrsula*. E, na narrativa, Joana é apresentada como uma pessoa ciosa da manutenção dos seus vínculos familiares. Numa passagem, a escravizada é despertada pela voz do filho, Gabriel. Ao ser chamada de mãe duas vezes, ela pensa estar sendo chamada pelos seus dois filhos de oito anos – Carlos e Urbano –, que naquela altura dos acontecimentos haviam sido vendidos e despachados para o sul. Ao ouvir a palavra mãe sendo proferida, Joana se remete ao passado e pergunta a Gabriel para onde seus filhos foram. A senhora, a narradora do conto, o questiona sobre a quem Joana está se referindo, ao que ele responde: “é doida, minha senhora; fala de meus irmãos Carlos e Urbano, crianças de oito anos, que meu senhor vendeu para o Rio de Janeiro. Desde esse dia ela endoideceu”.³⁴

Para Gabriel sua mãe enlouquecera após a venda de seus irmãos. Já o feitor, ao sair em busca de Joana e se deparar com a senhora abolicionista, disse-lhe que Joana se “fingia de doida” e que fugira diversas vezes da fazenda. É interessante pontuar que a “fuga” de Joana é considerada pelo feitor como decorrência de fingimento, uma justificativa para não trabalhar³⁵, enquanto o

³³ *Pacotilha*, São Luís, 29 set. 1881.

³⁴ REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e A escrava*, op. cit., p. 252.

³⁵ Sabidamente, os escravizados, em muitos casos, se fingiam de doentes, alegavam estar às voltas com o encosto de maus espíritos, para, astutamente, furtar-se às obrigações do trabalho compulsório e brutal.

filho a tacha como um ato de loucura, não como um ato de resistência de alguém dotado de subjetividade, afetividades e memória.

À parte sua suposta “loucura”, as constantes fugas de Joana se associavam, a nosso ver, à venda dos filhos Carlos e Urbano e a não conformidade com a situação de não poder exercer o direito de ser mãe. Evidentemente, tal fato, narrado no conto, não se limitava às páginas literárias. Isso se desdobrava em um sem-número de capítulos da vida real. Enidelce Bertin, por exemplo, nos conta a história de Maria, uma africana trazida ao Brasil depois de 1831 e que, ao ser considerada livre, teve seus serviços arrendados a senhores particulares e a estabelecimentos públicos. Ela foi encaminhada pelo juízo de órfãos de Santos, em 1837, para trabalhar na Fazenda Normal. Transcorridos três meses, o administrador do lugar solicitou sua devolução, com a alegação de que ela fugira duas vezes por não querer saber de trabalho. Na sequência, Maria foi contratada por Ana Francisca, por um ano, para realizar serviços particulares, mediante o pagamento de apenas 4 mil réis, justificado por ela possuir dois filhos pequenos. Após seis meses a patroa enviou um pedido ao juizado de órfãos. Entre outras alegações, dizia que Maria era pouco obediente e muito altiva. Novamente, ela foi entregue ao juiz de órfãos para aguardar nova arrematação. Nesse período, empreendeu outra fuga. Interpelada, explicou “que assim procedia era só por se livrar outra vez de serem arrematados os seus serviços, quando devia ser antes deixada para cuidar da criação dos seus dois filhos”.³⁶

A partir de 1840, por ordem do governo provincial de São Paulo, Maria começou a servir no Seminário de Santa Ana. Ela chegou grávida e com dois filhos pequenos. Na semana seguinte, o mais novo veio a falecer e, dali alguns dias, ela fugiu do seminário, levando consigo seu primogênito. Recapturada, evadiu-se novamente. O presidente da província quis que o diretor da instituição a aceitasse de volta, mas ele em princípio se recusou a acolhê-la mais uma vez. Dentre os motivos que fundamentavam a sua recusa, o diretor informou que tomou conhecimento, através de dois negros que também trabalhavam no seminário e que já haviam estado com ela na Fazenda Normal, que Maria passara a maior parte do tempo fugida. Além do mais, continuava, era atrevida, de má língua, possuía do espírito da liberdade, e que só desejava comer o feito e ficar com o filho nos braços.³⁷ Para Enidelce Bertin a fala do diretor é significativa: “A liberdade pela qual Maria anseia, assim como a maternidade que tenta exercer, tem significados diferentes para ela e para o diretor. Este, ao vê-la como escrava, não considera a possibilidade de ela não ter no trabalho a única atenção. Ao dividirem o tempo de Maria, os filhos são vistos como estorvo porque provocam ruptura na condição da africana livre tutelada”.³⁸

Maria fugia para fazer valer seu direito de ser mãe. Priorizava seus filhos. Infelizmente, para Joana restavam somente a dor e a saudade. Porém, as

³⁶ BERTIN, Enidelce. Uma “preta de caráter feroz” e a resistência ao projeto de emancipação. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. Anpuh, São Paulo, jul. 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300241394_ARQUIVO_EBertin_Anpuh_11_Texto.pdf>. Acesso em 24 dez. 2020.

³⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 131.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 133.



fugas de ambas eram expressão de resistência, seja para exercerem a maternidade, seja porque era descabido trabalhar para um senhor que vendera seus filhos. Enidelce Bertin relembra que o diretor do Seminário de Santa Ana desqualificava Maria como mãe: “pode-se dizer que, para o diretor, a repulsa pela ‘negra atrevida’ e pelo ‘estorvo’ dos filhos indica que, sendo uma servente e mãe, ela rompia com o projeto social”.³⁹ O certo é que Joana fugia sempre por causa dos seus filhos, e Maria, para cuidar dos seus – com a força que a maternidade tinha para elas –, se tornou, aos olhos alheios, sinônimo de insubmissão ou de loucura.

Registre-se que os saberes médicos no Brasil – a exemplo do que acontecia em outras partes do mundo – estavam sendo definidos e redefinidos, o que afetava a concepção do que constituía loucura. Em meio à influência das ideias higienistas, do combate à “ociosidade” e à “vagabundagem”, muitas pessoas das camadas pobres da sociedade sofriam com a imputação de “loucura”, independentemente de uma avaliação médica adequada. Atitudes contrárias à ordem social estabelecida eram por vezes vinculadas à “loucura”.⁴⁰

Machado de Assis, um observador do seu tempo com agudo senso crítico, ironizou situações semelhantes em *O alienista*, obra publicada no início dos anos 1880. Nela o escritor conta a estória de Simão Bacamarte, médico que passa a internar compulsoriamente pessoas na instituição chamada Casa Verde, local que ele mandou construir mediante autorização oficial. O nó da questão do conto ou novela é que o alienista (designação atribuída ao que conhecemos como psiquiatra), que se define como homem de razão e cientificidade, com o decorrer do tempo desanda a proceder à internação de meio mundo, ao enxergar “loucura” em hábitos, atitudes, falas e manias costumeiras do povo: “daí em diante foi uma coleta desenfreada [...] tudo era loucura. Os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia”.⁴¹ Quase nada escapava ao seu poder discricionário de polícia médica. Ao classificar sentimentos e enquadrar subjetividades como demonstração de insanidade, muitos indivíduos padeciam no hospício, sob a pecha de loucos, tal como Joana, que teria “enlouquecido” devido ao sofrimento causado pela separação dos seus dois filhos.

No conto *A escrava*, após relatar sua história à senhora abolicionista, Joana definiu; “entretanto a enferma pouco a pouco recobrava as forças, a vida e a razão. Fenômenos da morte, por assim dizer”.⁴² O fato de ser dada a fugir a convertera numa transgressora. Daí a ser adjetivada como “louca” era um passo, uma maneira da sociedade escravista silenciar vozes e as memórias dos escravizados, cujas histórias não seriam dignas de serem contadas. Todavia, Joana tinha muito o que contar. Desde a denúncia de sua escravização ilegal, uma vez que Tavares vendera a seu pai sua alforria, à cruel negação de

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 134.

⁴⁰ Isso não se limitou ao século XIX. Pelo contrário, persistiu em pleno século XX, como mostra Daniela Arbex em *Holocausto brasileiro: como se não bastasse*, tristeza, epilepsia, alcoolismo, homossexualidade, prostituição, perda da virgindade e gravidez precoce foram, em muitos casos arrolados por essa jornalista, razões determinantes de internação em hospícios. Ver ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro – genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

⁴¹ ASSIS, Machado de. *O alienista*. São Paulo: Martin Claret, 2008, p. 58.

⁴² REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e A escrava*, *op. cit.*, p. 252.

seu direito de ser mãe e à denúncia de castigos físicos sobre seu outro filho, Gabriel.⁴³

Avançando nessa perspectiva, Maria Firmina dos Reis recorre ao expediente literário de inversão e desconstrução. Por essa via, a “loucura” da sua personagem assumiria em seu conto o papel inverso do que se pretendia com essa expressão no século XIX, no qual ela se prestava a consolidar uma prática de silenciamento, de controle e de exclusão. O discurso do senhor Tavares perante a senhora abolicionista não dava margem a dúvidas:

Sei que esta negra está morta, exclamou ele, e o filho acha-se aqui. Esta negra, continuou, olhando fixamente para o cadáver, esta negra era alguma coisa monomaniaca, de tudo tinha medo, andava sempre foragida, nisto consumiu a existência. Não lamento esta perda: já para quase nada prestava. O Antônio, meu feitor que é um excelente e zeloso servidor, é que se cansava em procurá-la. Porém, minha senhora, este negro! – designava o pobre Gabriel –, com este negro a coisa muda de figura: minha querida senhora, este negro está fugido: espero, me entregará, pois sou o seu legítimo senhor, e quero corrigi-lo.⁴⁴

Para Tavares, Joana seria, portanto, uma monomaniaca. O que vem a ser isso? Monomania é descrita na psiquiatria como um tipo de obsessão do paciente por uma ideia fixa. Ora, indiscutivelmente, a “ideia fixa” e racional de Joana consistia em reencontrar seus filhos, que ela se recusava a esquecer. Sua obsessão era sair fugida à procura deles, mesmo sabendo que haviam sido levados para longe. Aí seu sofrimento e dor falam mais alto, como se a constrangessem a fazer alguma coisa, a não permanecer imóvel, no lugar em que lhe tiraram praticamente tudo.

Tavares, do alto da sua prepotência, resume toda subjetividade dessa mulher e sua história de privações e sofrimento a um caso patológico de “loucura”. Afinal, seria exigir muito de um tipo como ele o reconhecimento de todo o padecimento que ele provocara na vida de Joana.

Ecos da discussão sobre a abolição na imprensa maranhense e nos meios intelectuais

Simultaneamente à produção da obra de Maria Firmina dos Reis, a discussão sobre os múltiplos aspectos que envolviam a extinção da escravidão

⁴³ Quanto aos castigos físicos, conforme Ricardo Pirola, “no dia 15 de outubro de 1886, o Parlamento brasileiro aprovou a criação de uma lei que aboliu a aplicação da pena de açoites em escravos. A nova norma legal revogou o artigo 60 do Código Criminal e a lei de 10 de junho de 1835, na parte em que instituiu a sentença de açoites para os cativos julgados pelos tribunais do Império. Na prática isso significava que os escravos só poderiam ser condenados, a partir de então, às penas de prisão, prisão com trabalho, galés e de morte. Tratava-se, assim, de uma medida que diminuía as distâncias entre as normas criminais voltadas para os escravos e aquelas destinadas aos livres no contexto de desmantelamento do escravismo. O fim da pena de açoites, contudo, não representava a extinção do castigo senhorial, segundo buscaram esclarecer os parlamentares quando da aprovação daquela lei. Para os representantes da nação na Corte, o artigo 14, parágrafo 6º, do Código Criminal do Império, que considerava o ‘açoite moderado’ aplicado pelos senhores em seus escravos um ‘crime justificável’, mantinha-se intacto. A escravidão encolhia, mas resistia em abrir mão de mecanismos considerados essenciais para a manutenção da ordem”. PIROLA, Ricardo Figueiredo. O castigo senhorial e a abolição da pena de açoites no Brasil: justiça, imprensa e política no século XIX. *Revista de História*, n. 176, São Paulo, 2017, p. 3. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rh/n176/2316-9141-rh-176-a08616.pdf>>. Acesso em 15 nov. 2019.

⁴⁴ REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e A escrava*, op. cit., p. 260 e 261.

ecoava nos jornais provinciais. Trataremos disso brevemente, como fecho deste artigo. Giovana Ribeiro⁴⁵, ao analisar opiniões variadas acerca do fim da escravidão em alguns jornais abolicionistas, assinala que a imprensa jogou um papel importante ao possibilitar a circulação de posicionamentos em prol da abolição. Para ela, duas perspectivas disputavam a hegemonia: a dos emancipacionistas e a dos abolicionistas.⁴⁶ Segundo a autora, faziam parte do bloco emancipacionista os jornais *Diário do Maranhão* e *O Paiz*. Participavam do segundo os periódicos *Carapuça* e *Pacotilha*. Um denominador comum unia os dois grupos: a defesa da substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre. Entretanto, divergiam sobre o seu encaminhamento.⁴⁷ Em síntese,

*Os emancipacionistas defendiam a abolição gradual da escravatura mediada pela indenização de proprietários de terras e escravos. E, por outro lado, os abolicionistas defendiam a abolição imediata do trabalho escravo, a industrialização e o progresso como as novas referências econômicas para a província. Desta perspectiva esboçada se compreende que os articulistas desses jornais estavam sensibilizados na defesa dos interesses das classes dominantes, embora “falassem” em nome da província.*⁴⁸

Em *Carapuça*, por exemplo, a postura dos seus donos e colaboradores era a de proferir um discurso abolicionista, já que acreditavam que a agricultura mercantil baseada no trabalho escravizado estava em declínio. E, naquele momento, seria necessário criar novas práticas econômicas e formas de trabalho que garantissem o progresso material da província. Impunha-se erradicar o “suplício” da escravidão, uma instituição que, “vergonhosamente”, afrontava a civilização.⁴⁹ Era imprescindível, porém, de acordo com o jornal, preservar os interesses vigentes e conduzir o processo abolicionista de modo pacífico:

*Devemos trabalhar para o engrandecimento da pátria, da nossa terra natal, e, para acompanharmos o progresso, é preciso que fique extinta pelos meios legais a escravidão. Ajuda-nos com o concurso de vossas penas e da vossa palavra a convencer de que não necessitamos do trabalho escravo; sem o qual passaremos melhor, pois que é ele quem atrasa a nossa lavoura, miseravelmente decadente e sem esperança alguma de reerguer-se [...]. A permanência da escravidão no nosso seio não servirá senão para impedir o nosso progresso [...]. Não queremos com a presente ideia extorquir o direito de propriedade e nem com a força do absurdo arrancá-lo a outrem, porque isto daria em resultado a luta sanguinolenta do oprimido contra o opressor. Somos abolicionistas, mas não desejamos ver o direito de prepotência exercido sobre a garantia e haveres dos povos.*⁵⁰

⁴⁵ Ver RIBEIRO, Giovana Caroline da Silva. *Vistam a carapuça: jornais abolicionistas em São Luís (1880-1884)*. Monografia (Graduação em História) – Uema, São Luís, 2017, p. 19.

⁴⁶ Ressalve-se que, para além das posturas genericamente denominadas como tais, talvez seja possível identificar nuances entre um abolicionismo moderado e um radical. Cf. BARROS, José D’Assunção, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁷ Ver RIBEIRO, Giovana Caroline da Silva, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 46.

⁵⁰ *Carapuça*, São Luís, 18 jun. 1884.

Nessa ótica, como salienta Cláudia Santos⁵¹, a partir do momento em que se ganhou corpo a discussão sobre a “crise de mão de obra”, reforçou-se a tendência a associar a visão de liberdade do escravizado à ociosidade e à vagabundagem. De acordo com a autora,

*a ideia de que não se poderia contar com o liberto na economia pós-escravista afirmou-se aos poucos e se tornou o argumento central em alguns debates que acompanharam o processo de dissolução da ordem escravista. Em torno desse argumento, reuniam-se os defensores da emancipação gradual, os adeptos da imigração como solução para o ‘problema de mão de obra’ e os propagadores da necessidade de medidas coercitivas no pós-abolição.*⁵²

Para eles, sem a coerção estatal, o liberto se converteria num problema social.⁵³ Ao examinar o problema sob outro ângulo, Hebe Mattos de Castro observa que, “se para o liberto o fim da condição escravizada associava-se ao fim do trabalho na grande lavoura, identificada à escravidão, a liberdade nem por isso significava a ociosidade. Para o escravo no mundo rural, a liberdade significava a posse, mesmo instável, de uma pequena parcela de terra a partir da qual seria possível um ‘modo de vida camponês’”.⁵⁴

Sob o pesado clima intelectual do período, as discussões sobre as implicações da abolição corriam soltas. André Rebouças, um líder abolicionista, apresentou um projeto que discutia a necessidade de se realizar uma “reforma agrária” no país. A seu ver, não bastava dar aos escravizados a liberdade jurídica: era preciso flexibilizar a posse de terras para que eles conseguissem trabalhar para sua subsistência. Indo adiante, Maria Helena Machado, em *O plano e o pânico*, menciona projetos de liberdade concebidos pelos próprios escravizados e libertos, e destaca a diversidade de planos sociais existentes na década da abolição para os diferentes abolicionismos.⁵⁵ Os escravizados, enfim, como aprendemos com Maria Firmina dos Reis, não eram simples seres passivos, carentes de ideias próprias. E, de certa maneira, isso era atestado por André Rebouças:

Reconhecendo os desejos de tornar-se agricultor independente que animavam os projetos de liberdade dos escravos, bem como criticando radicalmente o sistema da grande propriedade escravista que inviabilizava o progresso do país, o pensamento de Rebouças em relação à reforma agrária escorava-se na crença da necessidade de estabele-

⁵¹ Ver SANTOS, Cláudia Regina Andrade dos. Abolicionismo e visões de liberdade. *Revista IHGB*, v. 437, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/19538270/Abolicionismo_e_vis%C3%B5es_de_liberdade>. Acesso em 13 abr. 2020.

⁵² *Idem, ibidem*, p. 322.

⁵³ Cf. *idem, ibidem*, p. 323. A autora adverte que muitos estudiosos (principalmente da escola sociológica paulista, que inclui nomes como os de Octavio Ianni e Fernando Henrique Cardoso) entendiam, em meados dos anos 1960, que, por causa do processo de brutalização do cativo, ele seria incapaz de ter reações e sentimentos humanos, por exemplo, o amor pela liberdade, já que era submetido a um processo de sociabilização incompleta, proibido de constituir ou manter relações familiares, o que lhe impossibilitava estabelecer vínculos de solidariedade.

⁵⁴ CASTRO, Hebe Maria Mattos de. O estranho e o estrangeiro. In: SILVA, Jaime da, BIRMAN, Patrícia e WANDERLEY, Regina (orgs.). *Cativeiro e liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 1998.

⁵⁵ Ver MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *O plano e o pânico: os movimentos sociais na década da abolição*. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora UFRJ-Edusp, 1994. Sobre o assunto, ver também MARTINS, Gabriela Pereira. *Entre a espada e a coroa: abolicionistas em confronto político no imediato pós-abolição (1888-1889)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – USP, São Paulo, 2017.

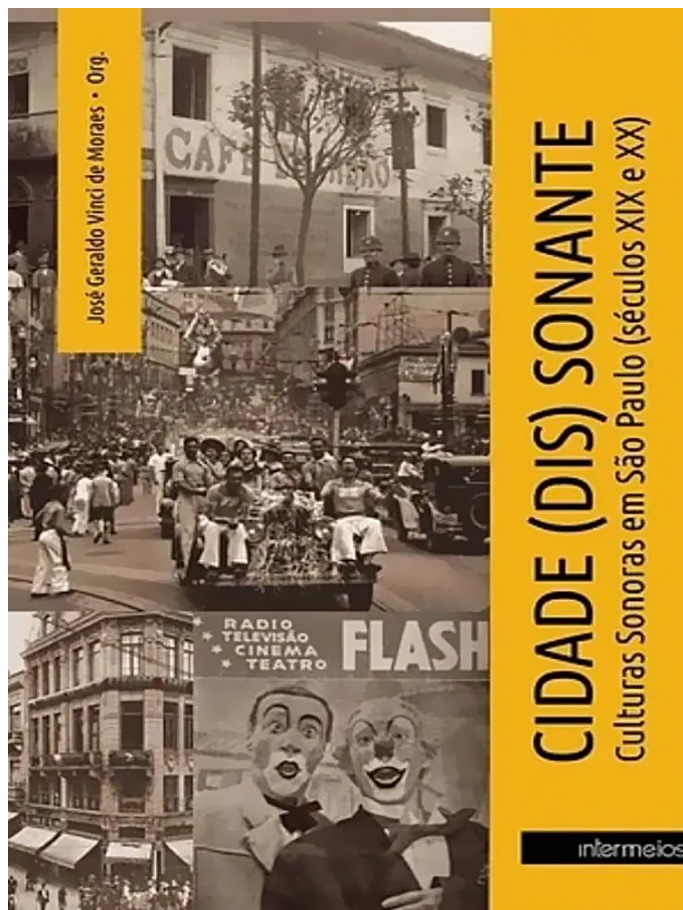
er, paralelamente à abolição, amplas reformas na estrutura fundiária do país. Embora defensor fervoroso da imigração, seu projeto de reforma da agricultura nacional colocava em pé de igualdade o estrangeiro imigrado espontaneamente, o liberto e o trabalhador nacional, enquanto setores que, atraídos pela disponibilidade de terras, assentaram-se em torno dos engenhos centrais, aos quais caberiam todas as tarefas mais sofisticadas de beneficente e escoamento da produção realizadas pelo pequeno proprietário.⁵⁶

Num momento em que pululavam ideias as mais diversificadas sobre a extinção da escravidão, Maria Firmina dos Reis, em *A escrava*, ao caracterizar uma personagem mulher como abolicionista, se aproxima, de alguma forma dos discursos, opiniões e projetos de sujeitos que se intitulavam abolicionistas. No conto, convém repetir, não há menção a projetos referentes aos libertos, notadamente àqueles que envolviam noções de cidadania e de direitos. No entanto, Maria Firmina não compactua com a visão da suposta ociosidade e indolência dos escravizados. De mais a mais, sobressaem, em toda a sua obra, a voz dos negros e sua subjetividade. A defesa do fim da escravidão é justificada por questões humanitárias, econômicas e religiosas. *A escrava*, contudo, se conserva à margem do debate sobre como os negros deveriam ser inseridos na sociedade e silencia acerca de projetos formulados pelos próprios escravizados (libertos) a esse respeito.

Artigo recebido em 10 de outubro de 2023. Aprovado em 5 de dezembro de 2023.

⁵⁶ MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *O plano e o pânico*, op. cit., p. 66.

Barulhos modernos, ruídos coloniais:
a sonora São Paulo entre os séculos XIX e XX



Biancamaria Binazzi

Mestra em Culturas e Identidades Brasileiras pela Universidade de São Paulo (USP). Coorganizadora do disco-livro *Goma-Laca: cantos populares do Brasil de Elsie Houston*. São Paulo: B. Binazzi, 2019. binazzi.biancamaria@gmail.com

Barulhos modernos, ruídos coloniais: a sonora São Paulo entre os séculos XIX e XX

Modern clatters, colonial noises: audible São Paulo between the 19th and 20th centuries

Biancamaria Binazzi

MORAES, José Geraldo Vinci de (org.). *Cidade (dis)sonante: culturas sonoras em São Paulo (séculos XIX e XX)*. São Paulo: Fapesp/Intermeios, 2022, 406 p.



Enquanto emissoras de rádio recém-nascidas irradiam pelo ar perturbações atmosféricas e sinfonias de teias de aranha, a banda do Ettore Fieramosca desce a ladeira trompetando hinos em volume interplanetário. Pa, pa, pa, pum! Um boi mugiu. Na Sé, o Ofertório da Missa de Santa Cecília desperta murmúrios sobre um esquecido mestre de capela português, e sambistas engraxates batucam seus caixotes e latinhas. No Brás, as andorinhas desafiam o apito da fábrica de tecidos. Um barbeiro assobia a “Napoletana”. Buzinas gritam como porco do mato. O violão do Canhoto no bar Cascata e a orquestra da Rádio Record paralisam quem passa pela Quintino Bocaiuva. Na saída do Theatro Municipal, engarrafamento de automóveis e cavalos. Logo de manhã, um menino rasgado grita as últimas notícias do jornal: Extra! Extra! Balbúrdia no Café Cantante e falatório de gramofones na Rua XV de Novembro.

Em *Cidade (dis)sonante: culturas sonoras em São Paulo (séculos XIX e XX)*, organizado por José Geraldo Vinci de Moraes, somos convidados a escutar, ainda que com o ouvido atrás da porta, as transformações vertiginosas de uma cidade rural e aristocrática que se modernizava e abria espaço para novas práticas, culturas e sensibilidades sonoras. Entre barulhos modernos e sons coloniais, o livro nos faz ouvir ecos de uma São Paulo sonante e dissonante em suas multiplicidades, tensões e conflitos.

Ao denunciar uma relativa surdez da historiografia para os sons do passado, ele se propõe a examinar sons, ruídos, música e silêncios e quem os produzia, reproduzia e escutava. Essa compreensão sobre o som e a escuta, nas suas dimensões subjetivas, históricas, sociais, políticas e culturais, é tarefa que vem crescendo pelo mundo e tem sido desenvolvida há décadas pelo historiador José Geraldo Vinci de Moraes e pelos demais autores e autoras da obra, todos com uma significativa produção científica voltada às sonoridades paulistanas e associados ao Laboratório de História da Cultura Sonora da USP, coordenado por Vinci.

Nos oito capítulos, escutamos o passado da cidade a partir da combinação de rastros sonoros encontrados em obras literárias, registros de viagem, memórias, documentos oficiais, arquivos da imprensa e registros fonográficos. Ao final de cada texto, um roteiro sonoro com *QR Codes* nos direciona a algumas das gravações citadas, o que torna a leitura ainda mais prazerosa e ima-

ginativa. Em trabalhos como esse, em que se evidencia como o advento da gravação sonora agigantou os horizontes da pesquisa sobre som, música e escuta, nunca é tarde para mencionar a importância dos colecionadores e dos arquivos públicos e privados para a preservação, conservação e disponibilização desses fonogramas históricos.

Em “Drama musical em três atos. São Paulo no começo do século XX”, o organizador de *Cidade (dis)sonante* se debruça sobre algumas expressões culturais que, apesar de terem passado de modernas a obsoletas em poucas décadas, contribuíram para a formação de um circuito de difusão musical em São Paulo. O autor nos conduz em um passeio pelos cafés cantantes, bares, confeitarias e tavernas, espaços de práticas musicais diversas daquelas conhecidas nos ambientes de concertos ou festividades oficiais. Nesses locais, a música era pano de fundo para o tilintar dos copos, conversas e confusões. Para Vinci, a cidade (dis)sonante virava o século ecoando “barulhos modernos” como “marcos civilizatórios”, e o mundo privado aprendia a ouvir (e aceitar) os rumores do mundo público. Entre as sonoridades que evocavam modernidade, além do burburinho dos bares e cafés, estavam máquinas, motores, buzinas, gramofones e, finalmente, as bandas civis e militares, às quais é dedicada uma significativa parte do capítulo, destacando seu potencial de coesão comunitária e atração de multidões, com ampla repercussão na imprensa e na nascente indústria fonográfica.

Embora as culturas dos cafés-cantantes e das bandas civis tenham sido ofuscadas a partir dos anos 1930, ainda é possível ouvir os ecos de sua existência em discos Odeon gravados em 1909, como “Em um café concerto”, cantado por Eduardo das Neves, Isaura Lopes, Mário Pinheiro e Nozinho, ou “Um ensaio de uma banda”, interpretado por Nozinho, ambos disponibilizados para a escuta, assim como as gravações da Banda Ettore Fieramosca e da Banda da Força Pública de São Paulo.

Em “O comércio fonográfico em São Paulo e os irmãos Figner”, Juliana Pérez González mapeia os estabelecimentos comerciais voltados à produção e ao comércio fonográfico da cidade de São Paulo em suas primeiras décadas. A historiadora se embrenha nos “vazios documentais sobre a fonografia paulistana” para nos dar notícias de que, ao contrário do que se poderia imaginar, São Paulo, desde o princípio, teve um mercado fonográfico ativo e cheio de particularidades que acompanhavam as transformações por que ela passava.

Uma figura importante e ainda pouco explorada nas historiografias do disco no Brasil é Gustavo Figner, um dos irmãos do comerciante tcheco Fred Figner, o fundador da Casa Edison no Rio de Janeiro e conhecido por inaugurar a indústria fonográfica no Brasil. Em 1898, Gustavo abriu um pequeno estabelecimento que iria dar origem à Casa Edison de São Paulo, que atuaria de maneira independente (e até concorrente) da homônima carioca.

Juliana Pérez busca compreender algumas estratégias de mercado, como por exemplo a escolha de repertórios ligados à música local ou discos estrangeiros para o público de imigrantes ou ainda a apresentação de discos e anúncios em alto-falantes nas calçadas. No roteiro sonoro do capítulo, podemos nos deliciar com um “Disco reclame”, gravado em 1911, que gritava para quem transitava pela rua: “Comprem máquinas falantes! Comprem máquinas falantes!”

No terceiro capítulo, “Ouvirão a seguir...: experiências de escuta nas primeiras décadas da radiofonia paulistana”, Giuliana Souza de Lima captura as frequências da metrópole nas transmissões radiofônicas emergentes: sinfonia de “teias de aranha”, “perturbações atmosféricas”, interferências, distorções, zumbidos e misteriosas interrupções. Tudo isso captado a duras custas pelos arames dos receptores do popular rádio de galena ou, a preços mais elevados, por equipamentos de rádio valvulados. Para além da programação das emissoras, a autora nos insere na atmosfera (dis)sonante da cidade que experimentava transportar palavras pelo ar desde 1923, com a inauguração da Sociedade Rádio Educadora por membros do Instituto de Engenharia de São Paulo.

Até a chamada “era de ouro” do rádio, foram necessários inúmeros esforços (dos falantes e dos ouvintes) à procura em busca da sintonia perfeita. Sobre esses ruidosos esforços de uma sociedade que se adaptava à nova prática de escuta, a pesquisadora nos oferece duas saborosas gravações em discos de 78 rotações produzidas nos anos 1930: a “Rádio pá virada”, interpretada por Jararaca (Columbia), e “No estúdio da rádio”, gravada por Luiz Dias (Arte-fone).

Em “Zoo-sonoridades urbanas. Os animais e seus sons na São Paulo ruidosa e musical (meados do século XIX às primeiras décadas do XX)”, Nelson Aprobato Filho “(re)compõe” historicamente, como o título do capítulo indica, as chamadas zoo-sonoridades urbanas e nos faz imaginar uma sinfonia para orquestra composta dos naipes de mamíferos, aves, insetos e anfíbios, acompanhada por um gigantesco coro formado por humanos e máquinas. De forma poética e musical, o texto mergulha nossa imaginação na trilha sonora paulistana.

Com base em um minucioso trabalho de pesquisa em documentos oficiais, imprensa, memórias e, sobretudo, na literatura brasileira, em autores como Mário de Andrade, Geraldina Marx, Antônio de Alcântara Machado, Monteiro Lobato e Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, Nelson Aprobato Filho capta notícias sobre sons e escutas daquele tempo e mostra que não eram apenas os ruídos da modernidade que causavam incômodo: os sons dos carros de boi, das carroças e dos pregões carregavam o desconforto de um passado colonial.

No capítulo “A música de André da Silva Gomes (1752-1844): memória, esquecimento e restauração”, o musicólogo Paulo Castagna lança uma reflexão sobre música e memória ao nos apresentar a trajetória de André da Silva Gomes e a reverberação de sua obra ao longo dos séculos. Nascido em Lisboa, o músico chegou no Brasil em 1774 para ocupar o posto de primeiro mestre de capela da Catedral de São Paulo e também teve uma relevante atuação como professor de gramática latina e como tenente-coronel integrante do governo provisório de 1821-1822. Para entender como a vida e a obra do compositor e regente passaram por períodos de valorização, esquecimento e relativa revitalização, o autor se vale do conceito de restauração, de Carl Dahlhaus, em que uma tradição é “recolocada no presente e com funções distintas e diversificadas da música criada, interpretada e ouvida em contextos do passado” (p. 220).

Em um aprofundado trabalho de pesquisa sobre vestígios de notícias acerca da vida e obra do compositor, Castagna parte de um momento de es-



quecimento sobre Silva, intensificado com sua morte em 1844 e imposições de repertório determinadas pelo papa Pio X. A partir do século XX, se inicia um longo e discreto movimento de recuperação de sua memória, que culminaria nos anos 1960, quando Régis Duprat localiza novos manuscritos do músico, e seu repertório recomeça a ser divulgado em apresentações e publicações. Fora do contexto sacro e com novos públicos, a música de André da Silva alcança sua restauração e hoje nos permite escutar criticamente o passado da cidade colonial.

No sexto capítulo, “Uma Babel dos palcos: teatro musicado na cidade de São Paulo (1914-1934)”, a historiadora Virgínia Bessa aborda o papel dessa linguagem teatral na formação e disseminação de novas culturas e sensibilidades auditivas no início do século XX. A autora focaliza a presença estrangeira nos palcos (e plateias) e demonstra como o intenso trânsito de artistas e companhias estrangeiras, com seus diferentes idiomas, contribuiu para a criação de um imaginário coletivo da “Babel dos palcos”.

Virginia Bessa é coordenadora do banco de dados Teatro Musicado em São Paulo, que reúne informações sobre mais de 3.590 espetáculos que aconteceram entre 1914 e 1934, período considerado a “fase áurea” do gênero. Apoiada nesse detalhado levantamento, a historiadora apresenta os principais teatros em que eram encenadas revistas, burletas, sertanejas, óperas e operetas, traz notícias sobre as companhias, os artistas e o público, e evidencia de modo primoroso como o teatro musicado repercutia no cotidiano da cidade, ecoando em assobios pelas ruas, no repertório das bandas, no comércio de discos, ou ainda na produção de novas gravações com versões, paródias e estilizações. Ao final do capítulo, Bessa disponibiliza um *pot-pourri* com alguns dos discos mais procurados pelos paulistanos em 1926 e comprova a predominância da música estrangeira.

Em “Violão paulistano: repertório e práticas do início do século XX”, Flavia Prando mostra que, ao contrário dos discursos que marginalizam o violão naquela época, existiu, em São Paulo, uma cultura bastante dinâmica em torno do instrumento. Para confirmar a existência de uma rede de sociabilidades sólida em torno do violão para além dos compositores e instrumentistas, Prando se propõe entender quem eram os mestres e suas escolas, como se dava o comércio e a fabricação de instrumentos, cordas, métodos e partituras, e como o violão paulistano se beneficiou do trânsito e das trocas com artistas de outras partes do país e do mundo. Do espanhol Gil-Orozco até o genial Canhoto, a autora elenca dezenas de outros nomes ligados aos primórdios do instrumento na cidade, como Agustín Barrios, Josefina Robledo, João Avelino de Camargo, Aimoré, Armandinho, Atilio Bernardini, Garoto e Francisco Larosa Sobrinho.

Flavia Prando também identifica uma linguagem própria do violão em São Paulo. De acordo com ela, o quadro sociocultural da cidade que se modernizava, mas ainda mantinha muitas de suas práticas rurais e tradicionais, teria proporcionado “uma genealogia poético-musical calcada em um imaginário que reunia nostalgia, saudade, melancolia, bucolismo e romantismo, que deram o tom à produção local” (p. 337). No roteiro sonoro traçado, somos apresentados com gravações caseiras de obras raras interpretadas pela própria

autora ao violão. Aliás, como fruto de sua pesquisa de doutorado, Flavia Prando lançou recentemente o disco *Violões na velha São Paulo (1880-1932)*.¹

É somente no oitavo capítulo de *Cidade (dis)sonante* que se dá ouvidos às vozes marginalizadas e com fome da metrópole que crescia. Em “Barbosi-nha, entre malocas, engraxates e demônios”, o historiador André de Oliveira Santos faz do jovem Adoniran Barbosa o guia que nos conduz a outros recantos da cidade, descortinando realidades diversas das tratadas até então. Com Adoniran, somos levados à Praça da Sé para escutar o samba dos engraxates ambulantes, que, ao arrepio da lei, faziam batucada com caixotes, latinhas de graxa e caixinhas de fósforo, cantavam sobre a vida em São Paulo e ensinavam o ritmo, a gíria e o “jeito gaiato de cantar samba”. O texto exemplifica como a rua e as sociabilidades das esquinas serviram de formação e inspiração para o artista que, em certa medida, amplificou, no radioteatro e no disco, vozes negras e pobres silenciadas pelas autoridades e pela historiografia tradicional.

André Santos procede a uma análise comparativa de duas versões do samba “Saudosa maloca” e reconhece na gravação dos Demônios da desta versão, que gruda Garoa, de 1955, a busca pela sonoridade dos engraxates nos ritmos e sotaques. Apesar do “quais quais quais” nos ouvidos e atravessa gerações, outro som da lírica de Adoniran Barbosa fala mais alto e segue reverberando em nossos ouvidos quando terminamos o capítulo. Na letra de “Minha vida se consome”, lançado em partitura em 1935, Adoniran revela um som dissonante escondido no fundo da orquestra da cidade do trabalho: um estômago que ruge e estala de fome.

Quem lê *Cidade (dis)sonante: culturas sonoras em São Paulo (séculos XIX e XX)* fica com vontade de passear a pé pelo centro da metrópole, revisitando com os ouvidos ruas e praças na tentativa de captar algum eco das histórias apresentadas. Talvez, a marca sonora da cidade hoje seja mesmo a insistente britadeira que perfura os tímpanos e derruba os últimos casarões onde um dia existiram os cafés-cantantes, teatros e lojas de discos.

Ainda assim, sons do passado repercutem no presente e se atualizam revelando velhas tensões e novas (dis)sonâncias na “capital do progresso”. Na Praça da Sé, enquanto badalam os sinos, uma caixa de som estoura a voz de uma pastora que prega o evangelho com microfone na mão. Ao lado da caixa, dois repentistas improvisam um desafio ao mesmo tempo em que vira-latas endiabrados uivam e rosnam para o acontecimento. Na República, senegaleses cantam e tocam tambores em roda. Ambulantes aumentam o volume das suas caixinhas de som e outros tric-tracs barulhentos. Quem passa pela Quintino Bocaiúva paralisa com o som de piano que sai da janela do antigo casarão onde funcionava a Rádio Record. Um estômago ruge de fome.

Resenha recebida em 25 de abril de 2024. Aprovada em 15 de junho de 2024.

¹ Flavia Prando. *Violões na velha São Paulo (1880-1932)*. CD independente, 2024.

Marvin Carlson em busca da história do teatro: *entre caminhos e atalhos*



Walter Lima Torres Neto

Doutor pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3/França. Professor dos cursos de graduação e de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Autor, entre outros livros, de *Introdução à direção teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2021. gualter20@gmail.com

Marvin Carlson em busca da história do teatro: entre caminhos e atalhos

Marvin Carlson in search of the history of theater: between paths and shortcuts

Walter Lima Torres Neto

CARLSON, Marvin. *Teatro: uma brevíssima introdução*. Tradução de Miguel Youshida. São Paulo: Editora Unesp, 2023, 191 p.



Foi lançado no finalzinho de 2023, *Teatro: uma brevíssima introdução*. Para a área dos estudos teatrais, seu autor, o professor Marvin Carlson, não precisa de grandes apresentações. O teatrólogo estadunidense já é bastante conhecido da gente de teatro brasileira. Ele já teve outros dois livros traduzidos para o português: *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, pela Editora da Unesp (1997) e *Performance: uma introdução crítica* (Editora da UFMG, 2009). Além disso, Carlson, nos últimos tempos, antes de se aposentar, esteve no Brasil atendendo a convites de vários programas de pós-graduação, bem como da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), para participar de eventos universitários e artísticos relacionados ao teatro. Com simpatia e disponibilidade, sua circulação ensejou uma colaboração entre docentes pesquisadores nativos. Dos diferentes pontos do país, brasileiros se deslocaram até a Cuny (The City University of New York), onde ele lecionava, para desenvolverem suas pesquisas ou estágios aproveitando da sua loquaz interlocução.

Pode-se estimar que *Teatro: uma brevíssima introdução* seja originário das notas de trabalho e de aulas para cursos de graduação e pós-graduação em estudos teatrais proferidas por Carlson. A primeira edição da versão em inglês é de 2014, e, como qualquer professor dedicado e antenado com as súbitas transformações do panorama teatral contemporâneo, ele foi atualizando esse tradicional conteúdo em benefício de seus estudantes, que também se renovam dia após dia. Entretanto, é impossível certificar-se desse expediente, pois o projeto editorial é muito ligeiro na sua expressão, e o livro não dispõe de uma introdução que localize a origem dessa sua reflexão. Uma reflexão, diga-se de passagem, que não deixa de confirmar o olhar de um pesquisador consagrado desde o seu lugar como espectador privilegiado do movimento teatral ocidental.

Porém, antes de prosseguir no comentário sobre o livro de Carlson e sobre sua tradução para o português, gostaria de chamar atenção dos leitores sobre onde essa tradução se inscreve. A meu juízo, ela se situa entre nós numa determinada tradição, a tradição das traduções de estudos teatrais. Surgida no interior do nosso sistema teatral, ela se deu graças ao interesse que a matéria teatral despertou no mercado editorial de modo geral, e em particular atraiu

aqueles editores que escolheram preencher a lacuna dos estudos sobre teatro. Esse movimento se iniciou durante a segunda metade do século XX, quando era tímida ainda a presença de editoras universitárias, se comparada à das editoras privadas.

São desse período traduções de títulos que formaram inúmeros profissionais, artistas da cena e professores universitários, que ainda hoje dedicam suas vidas ao teatro. Foram traduções que contribuíram igualmente para o aperfeiçoamento da própria classe teatral. Algumas editoras comercializaram, assim, traduções de obras escritas em língua estrangeira. E, para deslindar essa tradição que menciono, vou comentar abaixo um pequeno recorte (certamente incompleto) que se refere, exclusivamente, àqueles títulos atinentes à cultura teatral de expressão inglesa (principalmente estadunidense)¹, na qual se situam a formação intelectual de Carlson e a procedência de seu próprio livro.

Antes, porém, ressaltaria dois aspectos. O primeiro é que havia, na segunda metade do século XX, a determinação de alguns editores em contribuir com essas traduções para o processo de modernização do teatro nacional. O segundo é que, o leitor íntimo da matéria teatral perceberá que, majoritariamente, esses primeiros esforços tradutórios foram realizados por intelectuais teatrais, com destaque aqui para o trabalho de Bárbara Heliodora e alguns de seus amigos e colegas de anglofonia, como Sergio Viotti, Paulo Francis e Yan Michalski.

Do que consegui apurar superficialmente, a primeira tradução de Heliodora foi o livro de Robert Lewis cujas palestras foram compiladas em *Método ou loucura* (Editora Letras e Artes, 1962). Um ano depois da publicação dessa tradução, em novembro de 1963 saía pela mesma editora, a tradução do livro de Stark Young professor, autor e crítico teatral, *O teatro* (Editora Letras e Artes, 1963). Pouco conhecido, ele foi apresentado, segundo o texto da orelha assinado pelos editores, como “um dos críticos mais acatados no mundo inteiro, e seu trabalho é adotado em diversas universidades dos Estados Unidos”. Por fim, em 1964, ainda pela Letras e Artes era disponibilizada uma terceira tradução para esse velho novo título de Henning Nelms, *Como fazer teatro*.

Pode-se deduzir que com essas três primeiras traduções, Bárbara Heliodora incitava a superação de títulos que remontavam a uma lógica e estética teatral associadas ao “velho teatro” – Otávio Rangel, *Técnica teatral* (1949) e *Escola de ensaiadores* (1954); Paulo de Magalhães, *Como se ensaia uma peça: aula de técnica teatral* (1958). Pretendia-se uma atualização dessa bibliografia específica para além da transmissão de uma “mecânica teatral” ao gosto dos manuais que acenavam para o teatro do século XIX, fonte de inspiração para os livros de Magalhães e Rangel.²

Ainda pela lavra tradutória de Heliodora, somam-se os seguintes títulos editados pela Zahar em 1968: Martin Esslin, *O teatro do absurdo*, cujo lan-

¹ Sobre a recepção dessa bibliografia, ver BETTI, Maria Silvia. Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 1960/70: apontamentos introdutórios. *Aurora: Revista de Arte Mídia e Política*, n. 1, São Paulo, 2007. Neste artigo, a autora já chamava atenção para circulação entre nós da crítica norte-americana, mencionando os mesmos títulos que aludimos, relacionando-os com o movimento teatral do eixo Rio-São Paulo, com ênfase também para a recepção da moderna dramaturgia estadunidense.

² Ver a esse respeito MELLO, Augusto de. *Manual do ensaiador dramático* (org. TORRES NETO, Walter Lima). Curitiba: Editora da UFPR, 2022.

çamento se deu em abril, o livro de Lionel Abel, *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*, e o de Ronald Peacock *Formas da literatura dramática*. Acrescente-se a esta lista, mais uma tradução originária de outro homem de teatro, que também possuía uma sólida formação na cultura teatral inglesa, porém algum contratempo fez com que a obra acabasse sendo publicada por outra editora. Trata-se da tradução de Sergio Viotti para edição brasileira de *Como não escrever uma peça*, (Lidador, 1968), um original de Walter Kerr.³ Esse repertório de originais em inglês traduzidos parece ter estimulado o surgimento da “Coleção Teatro” da Zahar, a qual foi enriquecida por traduções encomendadas a Álvaro Cabral⁴, importante tradutor do período, e prefácios a Paulo Francis.

Até o final dessa década, Álvaro Cabral traduziu *O teatro de protesto*, de Robert Brustein (Zahar, 1967), *A experiência viva do teatro*, de Eric Bentley (Zahar, 1967), e *O teatro de Brecht: visto por oito aspectos*, de John Willett (Zahar, 1967). Complementava ainda o catálogo da Zahar a tradução de Yan Michalski – outro próximo de Bárbara Heliadora dos tempos de O Tablado e seu sucessor na crítica no *Jornal do Brasil* – para o livro de Eric Bentley *O teatro engajado* (Zahar, 1968).

E, finalmente, na década de 1970, apesar do golpe civil-militar e da implementação do regime ditatorial, em termos editoriais já estávamos noutra situação um pouco mais renovada em relação à década de 1950, os anos JK. São dessa época mais duas traduções de Heliadora para novos estudos de Martin Esslin: *Uma anatomia do drama* (Zahar, 1978), livro ainda hoje mencionado em diversos cursos de dramaturgia, e *Brecht, dos males, o menor: um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões* (Zahar, 1979). Conclui esse período um livro originalmente escrito em 1940, que foi revisto para sua nova versão de 1954 em inglês. Ele, dividido em dois volumes, também se tornaria uma referência para nossos cursos de graduação em teatro. *Mestres do teatro I e II* (Perspectiva) foram escritos por John Gassner, cuja publicação entre nós do primeiro tomo se deu em 1974 (sendo o segundo de 1980), enquanto a tradução foi um trabalho a quatro mãos entre os professores universitários Alberto Guzik e Jacó Guinsburg.

Isso posto, voltemos ao livro de Carlson, que se conecta, portanto, a nessa linha editorial tradutória. Em primeiro lugar, lembraria que todos esses livros escritos em inglês são conhecidos de nosso autor, nascido em 1935, não passando despercebida no trabalho de Carlson a presença viva de Eric Bentley.

Do ponto de vista do projeto editorial da obra, ao consultarmos o site da Editora da Unesp constatamos que ele se insere numa série que tem por mote apresentar textos que se configurem como “uma brevíssima introdução”. Nela o leitor encontrará títulos similares que prometem se debruçar sobre outros campos do conhecimento – psicologia, ética, filosofia, geografia, biologia e inteligência artificial –, o que pressupõe o aparecimento de mais uma coleção

³ A Lidador já havia editado o livro de GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*. Trad. Luiza Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

⁴ Álvaro Cabral era o pseudônimo de Antônio José Silva e Souza (1922-2009), tradutor português, que cursou pós-graduação em Londres e em Heidelberg.

para o estudante que se interessa em dar seus primeiros passos na exploração dessa ou daquela disciplina específica.

O livro de Carlson está organizado em cinco capítulos, os quais não escondem na metodologia e no tratamento da matéria teatral um olhar estadunidense em consórcio com matrizes teatrais europeias. O autor adota uma visão multiculturalista, expressando uma abordagem inclusiva ao associar a atividade de diversas culturas teatrais em volta do globo. Essa visão multi ou pluri é o reflexo da própria trajetória de espectador internacional interessado que traduz a marca dos estudos de Carlson.

No primeiro capítulo, “O que é teatro”, ele responde a essa pergunta descortinando um panorama tanto histórico quanto culturalista orientado cronologicamente, sendo o mais abrangente possível ao alinhar as origens de várias culturas teatrais em relação ao evento teatral em si com as propriedades dos espaços que acolhem tais manifestações no âmbito de uma diversidade social.

No capítulo seguinte, “Religião e teatro”, conserva-se o tratamento culturalista no sentido de abarcar agora as relações entre teatro e religião, desde o surgimento das três grandes religiões monoteístas, judaísmo, islamismo e cristianismo. Dos aspectos fundadores dessa relação entre o sagrado, o profano e suas expressões cênicas, Carlson estende seu olhar dos ritos religiosos e teatrais até a apropriação, na contemporaneidade, de temas religiosos tratados pela dramaturgia moderna e atual, como o espetáculo *O livro de Mórmon*.

“Teatro e drama” é como intitula-se o capítulo 3. Nele, percebe-se Carlson bastante à vontade, passeando do improvisado da *comedia dell’arte* ao teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann exibindo a variedade de propostas acerca da escrita do drama e as escritas da cena contemporânea. O autor salienta o experimentalismo em torno da figura humana que deságua na arte da *performance*.

O capítulo 4, “Teatro e *performance*”, remete ao seu livro anterior, publicado em inglês pela primeira vez em 1996. Temos aí um belo condensado dessa publicação que serve efetivamente como uma introdução à história dessa manifestação no teatro ocidental. Na fronteira entre artes visuais e artes da cena, a arte da *performance* se configura como um novo gênero ou uma nova forma de ação artística que intervém na realidade objetiva? O autor, num esforço historicista, sinaliza também a formalização dos estudos sobre a arte da *performance* no meio universitário desde a cultura teatral estadunidense.

Finalmente, o quinto capítulo se detém sobre os “Os fazedores de teatro”. Como é sabido, o evento teatral está fundamentado em etapas bem definidas: criação/concepção; realização/execução; recepção/fruição. Carlson ressalta, sempre de um ponto de vista histórico, o trabalho do ator, o teatro de bonecos, o trabalho teatral do diretor e do cenógrafo, enfatizando, por último, o papel da plateia. Ele argumenta que a audiência foi, ao longo do tempo, deixando sua condição passiva para se envolver e se arriscar no ato receptivo de um acontecimento teatral. Nesse painel mencionam-se experiências desde Augusto Boal, com as formas de seu teatro do oprimido, até as atuais tendências da cena contemporânea com o teatro imersivo.

O livro é finalizado por uma bibliografia, toda ela mantida em inglês, apesar de diversos títulos já terem sido traduzidos para o português e serem

nossos velhos conhecidos. Completa-o um índice remissivo de nomes e formas teatrais, onde de brasileiro só é arrolado Augusto Boal.

Direcionado às novas gerações de aspirantes aos estudos teatrais ou aos estudos das práticas formativas em vista da criação artística na área do teatro, o projeto editorial, no tocante à tradução dessa nova introdução – apesar de o livro ser escrito para nativos de países de fala inglesa –, ela poderia ter levado em consideração os conhecimentos já consolidados no campo e em parte indexados, por exemplo, no *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos* coordenado por Jacó Guinsburg (Perspectiva/Sesc-SP, 2006); isso evitaria algumas inconformidades.

Não serei exaustivo, pois essa seria tarefa para uma revisão técnica. Pontuarei apenas alguns casos mais curiosos, que chamaram minha atenção, porque identifiquei a ausência do nosso vocabulário teatral. Trata-se sobretudo de palavras traduzidas diretamente do inglês sem levar em conta o léxico teatral. Por exemplo, na p. 13 a afirmação de que “usavam fantasias” é extravagante, visto que não se remete a “baile de carnaval” nem a “festa à fantasia”. Talvez o mais adequado fosse “figurino” ou “indumentária” ou ainda “traje teatral”. Já na p. 21, a expressão “empresas de viagem”, deve querer se referir às “companhias teatrais ambulantes” ou “itinerantes”, como aquelas descritas em *Mambembe*, de Artur Azevedo. O mesmo tipo de imprecisão advém do reconhecido emprego no Brasil, desde o século XIX, da expressão “ator-empresário” ou “atriz-empresária”, como foi o caso de um Leopoldo Fróes ou e de uma Cinira Polônio, e não como é escrito na p. 164, “ator-gerente”, certamente traduzido diretamente do inglês.⁵

Como é sabido, algumas palavras em inglês podem englobar muitos significados, porém em português não se dá o mesmo. Isso pode ser embaraçoso ao pensarmos em “teatro de bonecos”. Na p. 35, “teatro de fantoches” designa, por exemplo, a modalidade de boneco *bunraku*. Ora, “fantoche” em português alude ao boneco de luva, manipulado unicamente pelas mãos e pelos dedos dos atores. Essa é uma das palavras empregadas de modo indiscriminado, notadamente desde a p. 155, em passagem na qual Marvin remonta à tradição do “teatro de bonecos” em diversas culturas teatrais. Modernamente seria cabível até “teatro de formas animadas”, mas a melhor saída talvez ainda fosse “teatro de bonecos”, que engloba a nossa modalidade nativa do mamulengo e, naturalmente, todas as modalidades de fantoches.

Chama atenção na p. 43 a expressão “palco de prosclênio”. Marvin alude ao “palco frontal” ou à “cena frontal”, ao palco cuja cena está emoldurada pelo arco do prosclênio. Enfim, o próprio Marvin possui livro específico sobre o assunto *Places of performance: the semiotics of theatre architecture* (Cornell University, 1989).

Mas talvez as palavras que mais criem ruído sejam “*performance*” e “*performer*” devido às suas utilizações indiscriminadas, aportuguesando-se a expressão de origem inglesa. Ao longo da tradução, tanto uma quanto outra são usadas para designar diferentes funções ou ofícios. Em português, tradicionalmente, um ator atua, interpreta ou representa quando está inserido no

⁵ Nesse mesmo sentido, a expressão “linha de negócios” na p. 152 é absolutamente incompreensível no vocabulário teatral nativo.

contexto de uma encenação teatral. Já um *performer* é um artista que cria e faz *performances*, como no caso de Berna Reale ou Eleonora Fabião (mas não só elas, evidentemente), aqui no Brasil.

Enfim, a despeito das brevíssimas imprecisões, a introdução vale a pena ser lida, pois vem atualizada pela visão culturalista, engenhosa e generosa de um dos maiores teatrólogos ainda vivos no planeta.

Resenha recebida em 26 de janeiro de 2024. Aprovada em 5 de março de 2024.

Imaginar el pasado para hacer la historia



Pablo Aravena Núñez

Doutor em Estudos Latinoamericanos por la Universidad de Chile (UC). Professor dos cursos de graduação em História e Ciências Sociais, do Mestrado em Estudos Históricos na Universidad de Valparaíso e do Doutorado em História na Universidad de Tarapacá/Chile. Autor, entre otros libros, de *Vivir sin lengua: cuando el tiempo ya no hace historia*. Valparaíso: Inubicalistas, 2023. pablo.aravena@uv.cl

Imaginar el pasado para hacer la historia

Imagine the past to make history

Pablo Aravena Núñez

TOZZI THOMPSON, Verónica (comp.). *El futuro práctico de la nueva filosofía de la historia*. Buenos Aires: Prometeo, 2022, 446 p.



En un contexto de extrema precariedad y violencia, detenerse a pensar en el pasado puede parecer un lujo, [pero] las narraciones del pasado construyen no solo pasados, sino también futuros.¹

El futuro práctico de la nueva filosofía de la historia tiene su origen en la coincidencia entre la conmemoración de los cincuenta años de la aparición de *Metahistoria*² (la paradigmática obra de Hayden White), y los veinte que cumple el grupo de investigación argentino que lleva ese mismo nombre (“Meta-historias”). Esta obra colectiva, compilada por Verónica Tozzi Thompson, es un homenaje al principal teórico de la historia del siglo XX, y este, mi texto de “comentario/ensayo”, también quiere serlo.

El libro se abre, literalmente, en la primera página de su introducción, con la referencia a un evento en el que me descubrí – a veinticuatro años ya – implicado como el extra de una película: la visita de White a Buenos Aires el año 2000 en el contexto del I Congreso Internacional de Filosofía de la Historia, en el que la mayor parte del citado grupo de estudios lo conoció personalmente. En dicha ocasión también tuve la suerte de conocerle (aunque “desde la última fila”), era la primera vez que yo viajaba a Buenos Aires, como estudiante de último año de la carrera de historia, a exponer un modesto trabajo, a exponer como excusa, porque en verdad viajaba tentado por la posibilidad de algún encuentro con unos autores sacados de una bibliografía inexistente en las asignaturas que cursé regularmente. Era una bibliografía de joven escéptico y autodidacta, pues me parece que la siguiente escena era común en muchos departamentos de historia en la década de los noventa: en el caso que alguien ahí dentro conociera a White, lo descartaba de inmediato por posmoderno (se le achacaba el pecado de homologar historia a literatura).

Cuando he señalado arriba que pude conocer a White, no me refiero sólo a que pude verlo y escucharlo en algunas de las mesas de aquel Congre-

¹ PÉREZ, Moira. Historia desde los márgenes, nuevos horizontes y resistencias: reflexiones políticas y epistemológicas para el futuro práctico”. In: TOZZI THOMPSON, Verónica (comp.). *El futuro práctico de la nueva filosofía de la historia*. Buenos Aires: Prometeo, 2022, p. 372 y 373.

² WHITE, Hayden. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992 [1973].

so. Alguien corrió la voz de que en las tardes daría un pequeño seminario en el local de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Buenos Aires, al que llegué, y, con un grupo que no pasaban las quince personas, White comenzó por repartirnos un par de páginas fotocopiadas de “Los hundidos y los salvados”, el famoso capítulo de *Si esto es un hombre*, de Primo Levi. El objeto de dicho seminario era invertir nuestra valoración del realismo mediante el desarrollo de la tesis que afirmaba que por el lenguaje figurativo era posible obtener más verdad que por la descripción literal. Y así, de la mano de White, leímos varios pasajes de Primo Levi, como el que sigue:

Henri es en cambio eminentemente social y culto, y su estilo de supervivencia en el Lager cuenta con una teoría completa y orgánica. [...] Según la teoría de Henri, para huir de la aniquilación tres son los métodos que el hombre puede poner en práctica sin dejar de ser digno de llamarse hombre: la organización, la compasión y el hurto. Él mismo practica los tres. [...] Henri tiene el cuerpo y la cara delicados y sutilmente perversos del San Sebastián de Sodoma: sus ojos son negros y profundos, todavía no tiene barba, se mueve con lánguida y natural elegancia [...] Como el icneumon paraliza a las gordas orugas peludas hiriéndolas en su único ganglio vulnerable, así aprecia Henri, con una mirada, al sujeto, son type; le habla brevemente, a cada uno con el lenguaje apropiado, y el type es conquistado: escucha con creciente simpatía, se conmueve con la suerte del joven desventurado, y no hace falta mucho tiempo para que empiece a rendirle provecho. [...] Y aquí está de nuevo, cerrado en la armadura, el enemigo de todo, inhumanamente astuto e incomprensible como la serpiente en el Génesis.³

Lo que hizo White en aquel pequeño seminario fue poner en la práctica lo que cuatro años más tarde plasmó en su trabajo “Realismo figural en la literatura testimonial”. Es citando este texto posterior que aquí reconstruyo el cómo White concluyó aquel ejercicio pedagógico:

Henri es exitosamente “reducido”, primero, al ser comparado con la pintura de (la homosexualidad cifrada) “San Sebastián”, del (homosexual notorio) pintor del siglo dieciséis “Sodoma” (Giovanni Antonio Bazzi, d. 1549), y luego figurado como un insecto-violador que mata a sus presas “penetrando” y plantando sus huevos dentro de ellas; y después, finalmente, definido como el tipo de seductor diabólico representado por la serpiente en el Jardín del Edén. [...] “esta secuencia de figuraciones es completamente y explícitamente referencial [...] es más, en la medida en que expresa la acusación moral que inspira su forma, puede decirse que es incluso más ‘objetivo’ que lo que sería cualquier intento de una descripción literal ¿Por qué Levi no quiere ver a Henri nuevamente?”⁴

Pero ¿por qué demorarme en lo que parece una anécdota? Pues porque creo que, de todos los problemas y soluciones aportadas por White, este es el que recorre con mejor claridad la mayoría de los textos reunidos en el presente libro, quizá de manera aún más clara en los cuestionamientos a la lógica representacional de la historia (realismo) que podemos encontrar en los trabajos abocados a la relación cine e historia (de Kalle Pinlaine, Natalia Taccetta y Gilda Bevilaqua), y sus apuestas por la vanguardia, el anacronismo y la ima-

³ LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2005, p. 58.

⁴ WHITE, Hayden. Realismo figural en la literatura testimonial. In: *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2010, p. 198-200.

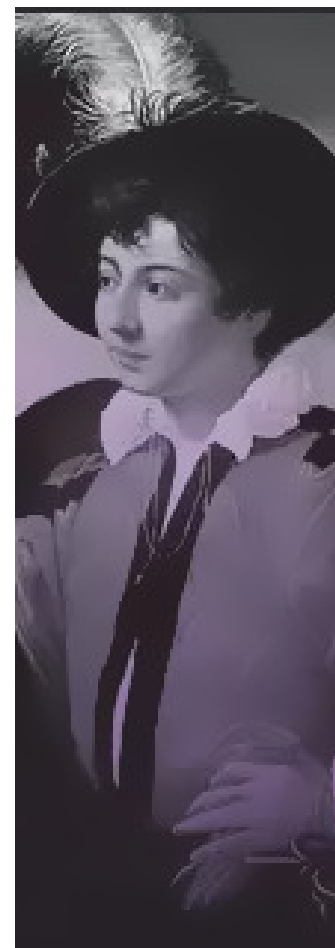
gen dialéctica, pero también con una notoria pertinencia en los trabajos sobre historiografía y literatura (Aitor Bolaños de Miguel, Paul A. Roth y Omar Murad). ¿Cuál es el problema con el realismo a la hora de componer un relato? Dicho rudimentariamente: el problema con el realismo es que no optamos por él, sino que lo asumimos como la única forma posible, pero ello supone, en principio al menos, la solidaridad del texto con la estructura de la sociedad en que fue concebido, de aquí que asumir formas experimentales de representación sea una apuesta no puramente estética sino además política.

Me he detenido también en este episodio de la obra de White, porque creo que constituye una respuesta incontestable a quienes, desde una historiografía sin imaginación, o no dispuesta a tomar riesgos epistemológicos, se afirman en la verdad de unos hechos recortados de los documentos y pegados en los libros de historia. Frente a la lectura de White (que pone énfasis en el alto contenido referencial del lenguaje figurativo), los hechos amontonados por dicha práctica vetusta se revelan como una verdad incompleta e incapaz de abrir la complejidad de lo real. La verdad de los hechos de historiografía tradicional resulta de la falta de voluntad de aprender a leer de esos historiadores.

Ya en esta pista, de las cosas que creen acerca de su propio oficio los historiadores, podemos traer acá una serie de trabajos que vuelven a lo que podríamos llamar la dimensión epistemológica de la historiografía, principalmente los contenidos en la cuarta parte del libro, me refiero a los textos de Ewa Domanska, Jouni-Matti Kukkanen y María de los Ángeles Martini. En efecto en todos ellos hay una vuelta a la cuestión de la huella, la fuente y la inferencia, es decir a las formas en que es posible, de manera fiable, el conocimiento del pasado. Pero, así como existen las cosas que los historiadores imaginan que hacen, para hacer efectivamente otras (o las contrarias), están aquellos procedimientos que efectúan, con bastante sofisticación, pero sin ser conscientes de ellos, ni de la trascendencia que dichas operaciones pueden tener para campos adyacentes a la disciplina, o para la propia vida de cada cual.

Hasta hace no mucho tiempo era imposible postular el pasado como una “construcción”. Los viejos historiadores siguen hoy sin aceptarlo (tal como no aceptan, bajo ningún punto, lo que pueda haber en común entre historia y literatura). Pero creo que la idea de que el pasado pueda ser una construcción suena todavía extraña también para los hombres y mujeres comunes y corrientes (especialistas y no especialistas se encuentran en esta pieza del sentido común): “¿Cómo es eso de que el pasado se construye? ¿No son los historiadores los especialistas en su reconstrucción para darnos una versión verás de lo que pasó?”

Afirmar que la historia construye, es decir que ficciona (*fictio* en latín quiere decir conformar, modelar, construir, y no meramente fantasear), no equivale a afirmar que inventa deliberadamente (caricatura que no tiene que ver con White, sino con los miedos atávicos de los historiadores). Si aseveramos que la historia construye, y que no meramente reconstruye, no es por una adhesión inmediata a lo que se suele llamar “narrativismo”, sino tan solo por guardar fidelidad con los procedimientos que efectúa en su práctica concreta la historiografía tradicional. Pues, ¿con qué materiales trabaja? Ante todo, con fragmentos presentes de un pasado inexistente. Son fragmentos siempre heterogéneos con los que se debe tratar de conformar un cuadro inteligible del



pasado, y para ello tiene esos fragmentos, pero también su imaginación, lo que aquí no oscurece nada, antes bien, es la condición misma de su conocimiento (del mismo modo que la formulación de una hipótesis posibilita el conocimiento en las ciencias).

White, en “Construcción histórica”, conferencia central de aquel congreso del 2000, compilada luego en un volumen a cargo de Manuel Cruz y Daniel Brauer⁵, desmitifica el proceso de composición del pasado que siempre se ejecuta en lo que el historiador llama “reconstrucción” (éste cree estar cerca del procedimiento del arqueólogo que encuentra un pasado oculto entre escombros que sólo debe remover). El asunto es que tampoco el arqueólogo se remite a dicho procedimiento tan elemental. Y esto no es de White, sino de mis observaciones propias: el arqueólogo más bien trabaja sobre unos pocos fragmentos dispersos de lo que – por ejemplo – pudo ser una vasija... son muy pocos y aislados, los dispone en el suelo y, siguiendo la curvatura de cada uno, los distribuye para trazar un dibujo y esbozar la forma de lo que alguna vez existió. Ya en su laboratorio el arqueólogo puede construir un modelo tridimensional y consigue proyectar con mayor precisión las curvas y “rellenar” con acrílico todo lo que falta entre fragmento y fragmento. Y aquí el problema: si el arqueólogo ha puesto más del ochenta por ciento del material de la vasija, ¿la ha reconstruido o la ha construido? ¿Cuánto pasado y cuanto presente hay en ella? Y, si es más bien una construcción, esta ¿ha sido arbitraria? ¿No se aproxima mejor a la construcción de una hipótesis científica que sigue la dirección de los datos disponibles (datos a su vez posibles por una teoría anterior)? El historiador no hace algo tan distinto, siempre aporta mucho más de “lo que encuentra”.⁶

Historiadores e historiadoras deben poner “lo que falta” para hacer inteligible una realidad que, de otro modo, de ceñirse nada más que a lo disponible, no podrían hablarnos. Sin embargo, “lo que falta” tampoco es algo que meramente se infiere (algo “del pasado”), sino que constituye –no pocas veces– un espacio de proyección propia (presente) a ese pasado. Habrá que insistir: pese a la idea que se haga de su trabajo, para el historiador la imaginación (algo distinto que la fantasía) no es un lastre, sino la condición misma de su conocimiento: “sus construcciones pueden lograrse sólo sobre la base de construcciones, tanto imaginativas o poéticas, como racionales o científicas”, sostiene White.⁷

Una última veta que descubro en este libro es la ligada a lo que se suele llamar “uso público de la historia”. Es esto lo que veo en la preocupación de Pereira y Araujo por la llegada del actualismo, propio de la era digital y su pérdida de la experiencia del tiempo por una radical acentuación de la lógica del progreso, que se percibe como aceleración pura: como la caducidad inmediata de todo lo que nos acompañaba. Nada logra ya durar. Lo mismo con los avances y retiradas paulatinas de la idea de género en tanto “construcción histórica” del texto de María Inés la Greca: las retiradas marcan momentos dogmáticos en donde el género y las relaciones sociales se naturalizan dando pie a autoritarismos varios. Y, desde luego, en la suspensión del tiempo secu-

⁵ Ver CRUZ, Manuel y BRAUER, Daniel (comps.). *La comprensión del pasado*. Barcelona: Herder, 2005.

⁶ Al respecto, ver WHITE, Hayden. *Construcción histórica*. In: CRUZ, Manuel y BRAUER, Daniel, *op. cit.*

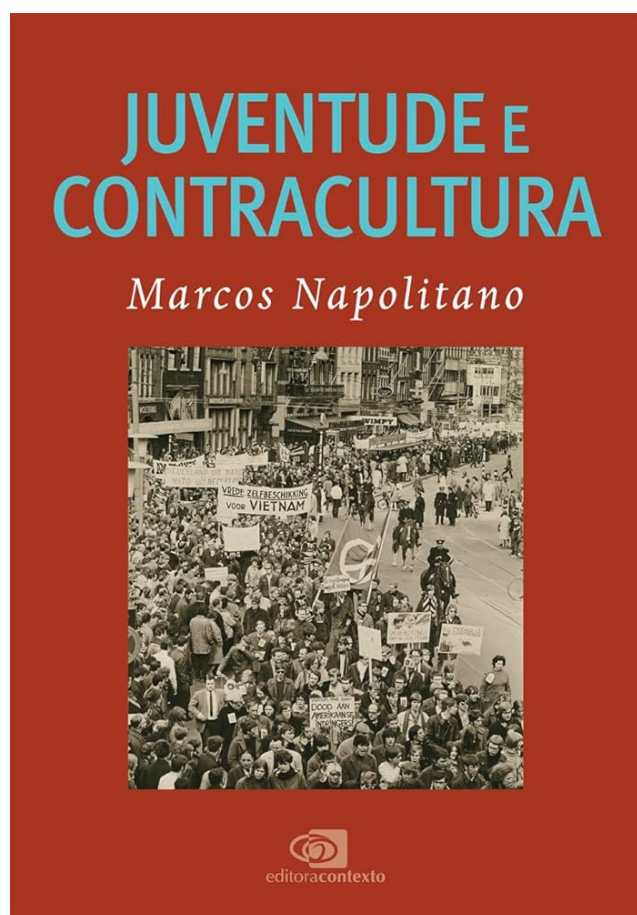
⁷ *Idem, ibidem*, p. 44.

lar, tratada por María Inés Mudrovcic, dado el avance de “lo religioso” en medio de fenómenos más o menos patológicos de la política contemporánea: el apoyo evangélico a Bolsonaro ha de ser pensado en toda su significación. Por su parte, los textos con los que concluye este libro, de Moira Pérez y Verónica Tozzi Thompson, me parece que afrontan la cuestión del uso público de la historia de modo más directo: la cita de la primera autora, que he dispuesto a modo de epígrafe, da cuenta de la trascendencia de aquello que se juega cuando hacemos algo con nuestro pasado: el futuro, pues de toda narrativa del pasado se desprende, por interpolación, un futuro como “derivado”.

El capítulo final, a cargo de Verónica Tozzi Thompson, problematiza el dilema acerca de si fueron 8.000 o 30.000 los desaparecidos de la última dictadura argentina, desplazando el centro, de una cuestión numérica a la dimensión ética de la investigación histórica, pues el problema central no es tanto la cantidad de casos, como la práctica de la desaparición que implica indisponibilidad intencionada de registros y archivos. Sostener los 30.000 es un compromiso de investigación, e investigar es una forma de encarar el problema de que, si no podemos aclarar los casos, y hacer justicia, no hay mucha democracia que esperar, dado que para que esta exista de verdad se requiere garantizar un mínimo de seguridad para que la gente ejerza su rol de sujeto activo. Y entonces otra vez aquí el futuro, porque la imposición de una “lógica de contabilidad”, si bien adquiere su fas más aberrante a propósito de las violaciones a los Derechos Humanos ligadas a nuestras recientes dictaduras, extiende su sombra también en cada política que suprime derechos sociales apelando a la reducción de costos o la eficiencia. La lógica de contabilidad hoy es la forma en que avanza una política inhumana, pues, dicho en su propio lenguaje: hipoteca el futuro.

Resenha recebida em 20 de abril de 2024. Aprovada em 19 de maio de 2024.

Uma juventude global, múltipla e plural: *nos tempos da contracultura*



Gabriel Amato

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais (IFSuldeminas- campus Três Corações). Autor, entre outros livros, de *Aula prática de Brasil no Projeto Rondon: estudantes, ditadura e nacionalismo*. São Paulo: Alameda, 2019. gabriel.amato@ifsuldeminas.edu.br

Uma juventude global, múltipla e plural: nos tempos da contracultura

A global, diverse, and plural youth: in the age of counterculture

Gabriel Amato

NAPOLITANO. Marcos. *Juventude e contracultura*. São Paulo: Contexto, 2023, 176 p.



“Não confie em ninguém com mais de trinta anos”. É possível que o(a) leitor(a) já tenha ouvido ou lido essa frase, com tons de sentença, em algum lugar. Mas, talvez, os caminhos percorridos no tempo e no espaço por essa afirmação não lhe sejam assim tão familiares. No Brasil, ela foi popularizada pela música popular. A canção “Com mais de 30”, composta pelos irmãos Marcos Valle e Paulo Sergio Valle, foi gravada pela cantora Cláudia – ironicamente, quando ela mesma havia acabado de completar 30 anos – em 1971. Mas a afirmação foi inicialmente dita em inglês: “Don’t trust anyone over 30”, em algumas versões; “Never trust anybody over 30”, em outras. Ao longo do tempo, sua autoria foi atribuída a personalidades distintas, todas associadas à década de 1960, a uma certa imagem de rebeldia juvenil progressista e à valorização da condição jovem como um valor (fosse moral, político, social ou estético) por si só. Do ativista político estadunidense Abbie Hoffman, um dos criadores da organização contracultural Youth International Party (YIP), à banda britânica The Beatles, muitos foram declarados como os seus eventuais autores.

Tudo indica, contudo, que a frase foi originalmente proferida pelo então estudante universitário Jack Weinberg, ativista do Congress of Racial Equality (Core) na Universidade de Berkeley, na Califórnia, e um dos fundadores do Free Speech Movement. Em uma entrevista concedida em 1964 ao jornal *San Francisco Chronicle*, Weinberg – como contou várias vezes, décadas mais tarde – havia se irritado com a postura do repórter que o entrevistava. Reproduzindo uma percepção comum ao imaginário anticomunista nos anos 1960 em diferentes partes do globo, o jornalista insistia que o ativismo estudantil nos EUA seria produto de uma manipulação estrangeira, dos soviéticos. Além de expressar uma sensibilidade própria à cultura da Guerra Fria – comum, aliás, também na imprensa brasileira da época –, essa insistência do jornalista colocava em jogo percepções sobre a condição juvenil. Afinal, ao acusar os jovens estadunidenses de serem “manipulados” pelos adultos soviéticos, o repórter questionava a autonomia da juventude em atuar como agente político. Impaciente, Weinberg teria declarado que os jovens não confiavam em “ninguém com mais de 30” e, por isso, agiam por sua conta, sem a hipotética manipulação exterior (fosse de adultos, fosse de soviéticos).

De qualquer forma, a frase do ativista estadunidense se tornou uma máxima associada ao processo de emergência da juventude como um sujeito a um só tempo político e artístico, num contexto em que os movimentos conectados à contracultura ganhavam o mundo. Suas expressões foram variadas e contraditórias, englobando desde os *beatniks* da década de 1950 ou o movimento hippie dos anos 1960 até a juventude politizada do Maio Francês, os tropicalistas no Brasil ou movimentos menos conhecidos de jovens negros. Complexas e contraditórias, essas manifestações da condição juvenil, fossem políticas ou artísticas, sinalizavam uma redefinição do ser jovem, ocorrida por volta das décadas de 1960-1970. Eis, justamente, o tema analisado pelo historiador Marcos Napolitano em *Juventude e contracultura*.

A circulação global da frase de Weinberg assinala, inclusive, uma característica fundamental da perspectiva interpretativa de Napolitano: a sua dimensão transnacional. Ou, como prefere o autor, a produção de uma “síntese plural, múltipla e global da contracultura e dos movimentos de contestação da juventude” (p. 169). Ainda que já reconhecido desde a época, esse caráter globalizado das expressões contraculturais das juventudes tem sido bem examinado em especial pela historiografia produzida desde os anos, particularmente a partir da efeméride do cinquentenário de 1968. Em diálogo com a chamada “história global”, a coletânea *The Routledge handbook of the global sixties: between protest and nation-building*, editada por Chen Jian, Martin Klimke, Masha Kirasirova, Mary Nolan e Marilyn Young¹, e a reflexão da socióloga argentina Elizabeth Jelin em favor da análise de 1968, tomando como referência básica o Sul global², são marcos importantes dessa abordagem historiográfica. Em *Juventude e contracultura*, o estabelecimento das conexões globais é algumas vezes deixado a cargo do(a) leitor(a) – uma decorrência, talvez, da organização dos capítulos do livro, que, em sua maior parte, são delimitados por critérios geográficos tradicionais (seja os EUA, a “Velha Europa” ou o Brasil). Mas, mesmo assim, Napolitano fornece pistas relevantes para que se pense numa juventude contracultural em escala transnacional.

A narrativa de Marcos Napolitano reitera, em grande medida, a interpretação historiográfica hegemônica sobre essa emergência da juventude como uma categoria – inicialmente, social; posteriormente, política – dotada de especificidades no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. Em um primeiro momento, especialmente na década de 1950, o ser jovem era vinculado à rebeldia diante das expectativas morais, ao comportamento tido como “desviante”, ao prazer, ao descompromisso ou ao inconformismo em relação aos padrões comportamentais normativos. O autor aponta, também, como esse modo de vivenciar a condição juvenil produziu um “pânico moral” em pais, professores e autoridades, processo alimentado, sob muitos aspectos, pela maneira como a imprensa comercial pautava a novidade representada por sociabilidades juvenis específicas. Essa situação era observada sobretudo nos

¹ IAN, Chen, KLIMKE, Martin, KIRASIROVA, Masha, NOLAN, Mary, YOUNG, Marilyn e WALEY-COHEN, Joanna (eds.). *The Routledge handbook of the global sixties: between protest and nation-building*. New York: Routledge, 2018.

² Ver JELIN, Elizabeth. El 68 desde el sur: historia y memorias en América Latina. In: CATELA, Ludmila da Silva, CERRUTTI, Marcela e PEREYRA, Sebastián (comps.) *Elizabeth Jelin. Las tramas del tiempo: familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Buenos Aires: Clacso, 2020.

debates sobre gangues juvenis ou rachas de automóveis, em realidades nacionais tão diversas como a dos Estados Unidos e a do Brasil. Como especialista na história social da cultura, Marcos Napolitano analisa esse processo recorrendo a estudos de casos do campo artístico. Nesse sentido, fenômenos que sobrepõem juventude e contracultura são sublinhados para sustentar o argumento do autor. Na área da música, o(a) leitor(a) é remetido(a) a gêneros musicais como o *rock 'n' roll* e movimentos como a Jovem Guarda; na literatura, ao livro *O apanhador no campo de centeio*, publicado por J. D. Salinger em 1951, ou à chamada “geração *beatnik*”; na filosofia, ao existencialismo dos franceses Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir; e, no cinema, a filmes como *Rebel without a cause*, que ao ser lançado em 1955 consagrou a figura de James Dean como espécie de síntese dessa condição juvenil e cujo título no Brasil foi significativamente traduzido como *Juventude transviada*.

Em um segundo momento, Marcos Napolitano se detém no processo de aparecimento propriamente político da juventude na cena pública durante a década de 1960. Em sua perspectiva, portanto, trata-se de uma metamorfose da condição juvenil, de categoria social tida como “desviante” na direção de um protagonismo político. Em sua argumentação, a luta contra a segregação racial e em favor dos direitos civis das pessoas negras nos Estados Unidos e os protestos contra a intervenção militar na Guerra do Vietnã no mesmo país aparecem como marcos decisivos desse processo. Foi a partir desses movimentos que organizações estudantis como a Students for a Democratic Society (SDS) se articularam e se radicalizaram. Além disso, o autor demonstra a abrangência e diversidade da ação política de jovens estudantes universitários, que respondiam a particularidades geográficas. No Brasil, a luta contra a desigualdade de acesso ao ensino superior eclodiu em meio às especificidades de uma ditadura militar imposta com o golpe de 1964. Na Alemanha e na Itália, as ações políticas da juventude se deram sob o embalo de um conflito intergeracional em que os jovens buscavam denunciar a persistência dos laços dos mais velhos – denominados, por setores da juventude alemã, de “geração Auschwitz” – com o nazifascismo no pós-guerra. Na Tchecoslováquia, governada por um regime de partido único de modelo soviético, os jovens lutavam pela ampliação das liberdades civis. E encontraram na “Segunda Cultura” (forma como expressões musicais ou literárias da contracultura eram denominadas no país do leste europeu) uma alternativa para canalizar suas demandas políticas após a repressão das tropas do Pacto de Varsóvia.

Contudo, se a análise de Napolitano parte dessa narrativa historiográfica já consagrada, em que a condição juvenil se move de uma categoria social para uma política, ele não se resume a ela. *Juventude e contracultura* dá um passo adiante ao reavaliar esses momentos-chave da história dos jovens pondo em evidência questões de gênero, classe e raça – temas candentes para o tempo presente e que foram inicialmente propostos na arena pública por alguns segmentos juvenis dos anos 1960 e 70, principalmente aqueles ligados aos movimentos negro e feminista. Isso porque, além de global, a juventude e a contracultura apresentadas por Napolitano em sua reflexão são, afinal, múltiplas e plurais. Seria melhor, como ele sugere (em concordância com vários historiadores e sociólogos dos jovens), falar em juventudes e não em juventude. Há algumas passagens centrais do livro em que esse movimento interpretativo fica evidente, como, por exemplo, no capítulo intitulado “Outras cores da con-



tracultura”. Nele, Napolitano questiona a própria imagem que temos da juventude contracultural, ao afirmar que “a história da contracultura também inclui outras imagens, rostos e lugares” (p. 133).

Um contraponto interessante à imagem canônica sobre a contracultura seria o Festival Cultural do Harlem, realizado no bairro homônimo, em New York, durante o verão de 1969, mesmo momento em que acontecia o consagrado Festival de Woodstock. Sua invisibilização pela historiografia, segundo o autor, evidencia a estreita associação da juventude dos anos 1960 com jovens brancos, louros e de classe média, se considerarmos que o festival do Harlem foi protagonizado por uma juventude negra e periférica. Outros contrapontos oferecidos pelo historiador se apoiam em uma racialização do olhar historiográfico para a juventude contracultural, por exemplo com a análise da atuação de Tony Tornado, no Brasil, ou do movimento rastafari, entre a Jamaica e a Inglaterra. Na esteira disso, um dos casos mais significativos desse esforço de pluralização racial das juventudes envolve a repressão às manifestações estudantis do Maio Francês. É lembrado um evento ocorrido poucos anos antes, em 1961, quando a polícia promoveu um massacre de jovens negros, muitos deles imigrantes provenientes do continente africano ou seus descendentes, durante um ato em defesa da independência da Argélia. Como argumenta Marcos Napolitano, “o tratamento dado aos jovens franceses pela polícia [em 1968] era até ‘moderado’ se comparado a outras juventudes que ocupavam as ruas parisienses. Afinal, mesmo para a mídia e para o *establishment*, há juventudes e juventudes” (p. 90).

Por todas essas razões, *Juventude e contracultura* é uma ótima leitura introdutória sobre o tema. Ela pode interessar tanto a estudantes de ensino médio quanto a graduandos em História ou cursos de Ciências Humanas. Uma de suas qualidades, por sinal, é justamente essa. O livro funciona como uma plataforma de formação crítica, com a apresentação das principais linhas interpretativas sobre o assunto. Complementarmente, ele conta com indicações de obras literárias, biografias, livros de memória escritos pelas próprias testemunhas, documentários e filmes de ficção ao final de cada capítulo. Essa curadoria, muito bem-feita, estimula a pesquisa e o aprofundamento das temáticas enfocadas.

Enfim, talvez maior mérito de Marcos Napolitano seja avaliar criticamente a narrativa progressista sobre a juventude e a contracultura dos anos 1960, descortinando um panorama múltiplo e abrangente. Nem por isso ele abandona por completo a interpretação hegemônica, tratando-a como pura e simples inverdade como certa historiografia revisionista tem feito em escala internacional desde o início do século XXI.³ Napolitano reconhece tanto os limites de alguns desses movimentos, que em alguns casos foram facilmente dragados pela indústria cultural, quanto a presença expressiva de setores conservadores, responsáveis por barrar várias das mudanças propostas por esses jovens. Porém o autor não nega os avanços dos movimentos protagonizados pelas juventudes desse contexto para a conquista de direitos de minorias soci-

³ Ver JANOVICEK, Nancy. “If you’d told me you wanted to talk about the ‘60s, I wouldn’t have called you back”: reflections on collective memory and the practice of oral history. In: SHEFTEL, Anna e ZEMBRZYCKI, Stacey (eds.). *Oral history off the record: toward an ethnography of practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

ais, como mulheres, pessoas negras e pessoas LGBTQIA+. Tal movimento intelectual, como ele ressalta em suas considerações finais, guarda dimensões políticas tão importantes quanto complexas, em uma conjuntura em que a própria concepção de rebeldia juvenil, tão fundamental para o cenário em análise, tem sido apropriada inclusive por movimentos de extrema-direita.

Resenha recebida em 17 de janeiro de 2024. Aprovada 30 de março de 2024.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre fotografia de Gustavo Moura do encarte do CD *Tocaia*, Tocaia da Paraíba, João Pessoa-Recife, Estúdio Pintorama-Plug Produções Artísticas, 2000, montagem (detalhe).
- p. 7 Philip Tagg. Fotografia sem autoria, s./d., (detalhe). Disponível em <<http://congresomuca.com/philip-tagg/>>. Acesso em 30 jun. 2024.
- p. 23 HOPPER, Dennis. *Sem destino (Easy rider)*. EUA, 1969, 95 min., fotograma (detalhe). Disponível em <<https://revistamonet.globo.com/Filmes/noticia/2014/10/motocicleta-classica-de-sem-destino-e-vendida-em-leilao-nos-eua.html>>. Acesso em 30 jun. 2024.
- p. 41 Sandro y Los del Fuego. Fotografia sem autoria, 1961 (detalhe). Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Argentine_rock#/media/File:Sandro_y_fuego.jpg>. Acesso em 29 jun. 2024.
- p. 61 DUARTE, Claudio. João Cabral de Melo Neto. Desenho, s./d., fotografia (detalhe). Disponível em <<https://terceiramargem.org/2020/01/09/nos-100-anos-de-nascimento-do-autor-de-morte-e-vida-severina-o-poeta-e-escritor-joao-cabral-de-melo-neto-poe-a-boa-mesa-pernambucana/>>. Acesso em 25 jun. 2024.
- p. 92 MOURA, Gustavo. CD *Tocaia*. Tocaia da Paraíba, João Pessoa-Recife, Estúdio Pintorama-Plug Produções Artísticas, 2000, capa e encarte, fotografias, montagens (detalhes).
- p. 95 MOURA, Gustavo. CD *Botando pra quebrar*. Tocaia da Paraíba, João Pessoa, SG Studio, 2005, capa e contracapa, fotografias, montagens (detalhes).
- p. 98 TCHELITCHEW, Pavel. *Itinerary for aerial Journey*, 1945, guache sobre papel, 14×11 in., 35.6 × 27.9 cm. The Metropolitan Museum of Art, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488701>>. Acesso em 12 mar. 2024.
- p. 110 ESCHER, Maurits Cornelis. *Autorretrato em esfera espelhada*, 1935, litografia, 31,8 x 21,3 cm. In: TJABBES, Pieter (curador). *O mundo mágico de Escher*. Brasília-Rio de Janeiro-São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2010/2011, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/img/EscherCatalogo.pdf>>. Acesso em 15 mar. 2024.

- p. 136 BARREIRA, Julio [copista]. *Reconquista da Bahia em 1625*, 1949, óleo sobre tela. Memorial da Câmara Municipal de Salvador, fotografia do autor (detalhe).
- p. 139 Cerimônia de entrega de *Reconquista da Bahia em 1625*, 1949, óleo sobre tela. *A Tarde*, Salvador, 14 jun. 1950, fotografia do autor (detalhe).
- p. 142 BARREIRA, Julio [copista]. *Reconquista da Bahia em 1625*, 1949, óleo sobre tela. *A Tarde*, Salvador, 25 jan. 1951, e ARGOLO, José Dirson. *Dossiês da restauração*: Pinacoteca da Câmara Municipal de Salvador. Salvador: Studio Argôlo Antiguidades e Restaurações, v. 1, 1997, fotografias do autor (detalhes).
- p. 147 Entrada do Palácio Rio Branco, antiga sede do governo da Bahia, Praça Tomé de Sousa, Salvador/BA, fotografia do autor (detalhe).
- p. 160 Sem autoria. La Rioja pintoresca. Una obra del pintor Alice. *Caras y Caretas*, n. 1019, Buenos Aires, 13 abr. 1918. Pinacoteca Samay Huasi, fotografía da autora (detalhe).
- p. 164 PERONA, Raúl. *Avenida de los siete sabios*, s./d., óleo sobre tela, 40 x 33 cm. Pinacoteca Samay Huasi, fotografía da autora (detalhe).
- p. 164 CALABRESE, Salvador. *La paila*, 1940, óleo sobre tela, 78 x 68 cm. Pinacoteca Samay Huasi, fotografía da autora (detalhe).
- p. 165 BONGIORNO, Raúl. Samay Huasi grabado para revista *Imagen*, 1948. Pinacoteca Samay Huasi, fotografía da autora (detalhe).
- p. 165 NESSI, Ángel Osvaldo. Viaje a Samay Huasi, 1954, desenhos. Pinacoteca Samay Huasi, fotografía da autora (detalhe).
- p. 167 Raúl Bongiorno junto a una tela con motivos de Samay Huasi. *El Argentino*, La Plata, 19 nov. 1941. Pinacoteca Samay Huasi, fotografía da autora (detalhe).
- p. 174 ARAGÓN, Carlos. *Burrito, piedra y algarrobo*, 1960, óleo, 57 x 78 cm. Pinacoteca Samay Huasi, fotografía da autora (detalhe).
- p. 176 GONZÁLEZ, Joaquín V. *Mis montañas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1963, edición ilustrada por Raúl Bongiorno. Pinacoteca Samay Huasi, fotografía da autora (detalhe).
- p. 178 Rolo de filme e claquete, s./d., fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://notisul.com.br/dia-do-documentario-brasileiro-cinemas-povos-brasis-por-uma-estetica-politica-da-pluralidade/>>. Acesso em 12 abr. 2024.
- p. 196 Presos banidos do território nacional (álbum), jan. 1971. Arquivo Nacional, fotografia das autoras (detalhe).

- p. 197 Documentos sobre materiais encontrados pela polícia na casa de Luiz Sanz. Superior Tribunal Militar/Brasil Nunca Mais, fotografias das autoras (detalhes). Disponível em <<https://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>>. Acesso em abr. 2023.
- p. 198 Ficha de Luiz Sanz. Deops/Arquivo do Estado de São Paulo, fotografias das autoras (detalhes).
- p. 199 Ficha de Lúcia Murat. Deops/Arquivo do Estado de São Paulo, fotografias das autoras (detalhes).
- p. 202 Documento do Centro de Informações do Exército sobre Lúcia Murat. Arquivo Nacional, fotografia das autoras (detalhe).
- p. 205 SANZ, Luiz. *Não é hora de chorar*. Plataforma Vimeo, 1971, fotogramas (detalhes).
- p. 210 MURAT, Lúcia. *O pequeno exército louco*. 1978-1980, fotogramas (detalhes).
- p. 224 BARROS, Reynaldo Paes de. *Férias no Sul*. RPB Filmes, 1967, 98 min, fotogramas (detalhes). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DI-xGdYbWdw&t=997s&abchannel=CesarBlumenau>>. Acesso em 15 jan. 2024.
- p. 226 Edificações modernas com fachada reformulada no centro de Blumenau (anos 1970/2013), fotografias do autor (detalhes).
- p. 226 Anúncio de divulgação de *Férias no Sul*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1967, fotografia do autor (detalhe).
- p. 237 e 250 WARPECHOWSKI, Eduardo sobre bandeiras da França e da Alemanha, montagens, fotografias (detalhes).
- p. 261 Teixeira e Sousa. Fotografia sem autoria, s./d., (detalhe). Disponível em <<http://zelhumortotal.blogspot.com/2013/03/cultura-de-cabo-frio-lanca-xxiii-semana.html>>. Acesso em 30 mar. 2024.
- p. 281 GAMA, Flory. Escultura de Maria Firmina dos Reis, 1975, Praça do Pantheon, São Luís/MA, fotografia da editoria, jan. 2024 (detalhe).

Normas de publicação

Aos colaboradores

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte publica artigos e resenhas inéditos da área de História, com interlocuções com o campo das Artes e da Cultura em geral. Para facilitar o trabalho de editoração, pede-se aos colaboradores que sigam as seguintes normas:

1. O material para publicação deverá ser encaminhado para artcultura@inhis.ufu.br, em Word 7.0 ou compatível. O nome do autor deve vir acompanhado de informações especificando a atividade que exerce, a instituição (se for o caso) em que trabalha e itens básicos de seu currículo.

2. Os artigos (com títulos em português e em inglês) deverão conter intertítulos, sem alusão a Introdução e Conclusão, e se estender por 15 a 25 páginas, enquanto as resenhas deverão ter entre 4 e 6 páginas. Os textos deverão ser digitados com letra Times New Roman tamanho 12, em espaço 1,5 (margens superior e inferior à base de 3 cm; margens laterais, 2,5 cm).

3. A simples remessa de originais implica autorização para publicação, incluídas eventuais alterações decorrentes do processo de revisão.

4. As traduções devem vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.

5. Os artigos serão submetidos, por meio de avaliação cega, à apreciação de dois pareceristas. No caso de eventual divergência entre os avaliadores, o conselho editorial enviará o trabalho a um terceiro consultor.

6. As notas deverão ser indicadas no corpo do texto por algarismo arábico, em ordem crescente, e listadas no rodapé da página. Ao mencionar uma obra pela primeira vez, fazer citação bibliográfica completa. Em caso de nova referência a ela, utilizar o padrão SOBRENOME, Nome, *op. cit.*, p., ou *idem*, *ibidem*, quando for o caso de uma segunda citação consecutiva de um mesmo autor e/ou de uma mesma obra.

7. Serão admitidas notas, desde que imprescindíveis e limitadas ao menor número possível.

8. As notas devem ser digitadas em espaço simples, com caracteres tamanho 10.

9. Para as citações com mais de cinco linhas, não é preciso abrir e fechar aspas, bastando colocar o trecho em itálico, proceder ao recuo das margens e digitá-lo em letra com tamanho 11, em espaço simples. Quanto ao mais, as palavras em itálico devem ser reservadas tão somente para expressões em idioma estrangeiro.

10. Para as citações com cinco linhas ou menos que apareçam no corpo principal do texto, simplesmente “abrir” e “fechar” aspas, sem recorrer a itálico ou a recuo das margens.

11. A revista não publica bibliografia ao final dos textos.

12. Os artigos devem vir acompanhados de resumo (em torno de 10 linhas), *abstract*, 3 palavras-chave e 3 *keywords*.

13. Os artigos podem ser acompanhados de imagens (reduzidas ao mínimo indispensável), em formato JPG e com resolução de 300 dpi.

Diretrizes para os autores

O processo de submissão e publicação de artigos na *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* não acarreta nenhum tipo de custo aos autores.

Padrão para citação

Livro

SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, ano de publicação, página citada (p.) ou páginas citadas (p.).

Ex.: DOSSE, François. *História e Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2004, p. 65.

Se houver subtítulo, este deve aparecer sem itálico.

Se houver outra edição do mesmo livro, esta deve ser indicada logo após o título.

Coletânea

SOBRENOME, Nome. Título do capítulo. *In*: SOBRENOME, Nome (org.). *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, data, página citada.

Ex.: ABREU, Martha. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de história. *In*: SOIHET, Rachel *et alii* (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2005, p. 410.

Artigo

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Título do periódico em itálico*, volume e número, Local, mês (abreviado) e ano de publicação, página citada.

Ex.: NEVES, Lucilia de Almeida. Memória e História: potencialidades da História Oral. *ArtCultura*, v. 5, n. 6, Uberlândia, jan.-jun. 2003, p. 33.

Tese acadêmica

SOBRENOME, Nome. *Título da tese em itálico*: subtítulo. Tipo de trabalho: Dissertação ou Tese (Mestrado ou Doutorado, com indicação da área do trabalho) – vinculação acadêmica, Local e data de defesa, página citada.

Ex.: MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise de filme*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo, 2001, p. 40.

Documentos eletrônicos

AUTOR(ES). Denominação ou Título. Indicações de responsabilidade. Data. Informações sobre a descrição do meio ou suporte.

Obs.: para documentos *on-line*, são essenciais as informações sobre o endereço eletrônico, apresentado entre os sinais < >, precedido da expressão “Disponível em” e a data de acesso ao documento, antecedida por “Acesso em”.

Ex.: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Troca de noivos na família imperial! 2003. Disponível em <<http://www.nossahistória.net>>. Acesso em 1 set. 2004.

Declaração de direito autoral

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos da licença Creative Commons, adotada a partir da *ArtCultura*, v. 21, n. 39 (jul.-dez. 2019).

CC BY-NC-ND 4.0: o artigo pode ser copiado e redistribuído em qualquer suporte ou formato. Os créditos devem ser dados ao autor original e mudanças no texto devem ser indicadas. O artigo não pode ser usado para fins comerciais. Caso o artigo seja remixado, transformado ou algo novo for criado a partir dele, ele não pode ser distribuído.

Autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Política de privacidade

Os nomes e endereços de e-mail neste *site* serão usados exclusivamente para os propósitos da revista, não estando disponíveis para outros fins.

Todo conteúdo da Revista *ArtCultura* de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura> está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.

Endereço

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte
Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de História
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica
Bloco 1H, sala 1H 36. Uberlândia – MG
CEP 38408-100
Fone: (34) 3239-4130, ramal 29
E-mail: artcultura@inhis.ufu.br
Home-page: www.artcultura.inhis.ufu.br
Instagram: @revistaartcultura