

ArtCultura

ISSN 2178-3845

Revista de História, Cultura e Arte

V.26 N.49 JUL.-DEZ. 2024

*Dossiê:
Las artes de Argentina entre la posdictadura
y los proyectos democráticos*



*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!

MIAR

Miguilim

REDIB

Sumários de Revistas Brasileiras
(sumarios.org)

Portais

Periódicos de Minas,

Portal de Periódicos UFU

Portal de Periódicos da Capes

Pede-se permuta

Pédese canje

On demande échange

We ask for exchange

Wir bitten um Austausch

Si richiede lo scambio

ArtCultura Revista de História, Cultura e Arte

Instituto de História | Programa de Pós-graduação em História

Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 — Campus Santa Mônica — Bloco 1H — Sala 1H36

Cep 38400-902 — Uberlândia — MG

Telefone: [34] 3239-4130, ramal 27

www.seer.ufu.br/index.php/artcultura | e-mail: artcultura@inhis.ufu.br

pt-br.facebook.com/RevArtCultura/ | instagram: @revistaartcultura

Editores

Adalberto Paranhos — UFU/MG

Kátia Rodrigues Paranhos — UFU/MG

Conselho Editorial

Alexandre de Sá Avelar — UFU/MG

Artur Freitas — Unespar/PR

Charles Monteiro — PUC-RS/RS

Fábio Franzini — Unifesp/SP

Jean Luiz Neves Abreu — UFU/MG

José Roberto Zan — Unicamp/SP

Julio Bentivoglio — Ufes/ES

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 espetáculo do Festival Internacional de Teatro de Rio Preto. 2 jul. 2022, fotografia sem autoria, 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 e Universidad Nacional de Quilmes/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 · 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 Cevalco — 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 Anhembi Morumbi/SP · Sidney Chalhoub — Unicamp/SP e Harvard University/EUA · Tania Regina de Luca — Unesp-Assis/SP · Zélia Lopes da Silva — Unesp-Assis/SP

Estagiário

Hugo Matias Marques

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

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

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 26, n. 49, jul.-dez. 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

Aula inaugural

As fronteiras porosas da história e da ficção7
Júlio Pimentel Pinto



Palestra

Festas negras: direitos e modernidade musical no Rio de Janeiro, séculos XIX/XX14
Martha Abreu



Ponto de vista

Beatriz Sarlo, o rigor e a lucidez35
Idelber Avelar

Minidossiê: Las artes de Argentina entre la posdictadura y los proyectos democráticos

Organizadoras: *Alejandra Soledad González e Daniela Lucena*
 Reconstrucciones situadas desde cuatro ciudades39

El II Salón de Artes Plásticas Franklin Rawson: entre obras y contextos de San Juan durante 198441
Agostina Silva Mallea

Memoria y postdictadura: los museos de arte de Mendoza (1983-1989)57
María del Rosario Zavala

Un episodio de posvanguardia en el retorno democrático argentino: la exposición de máquinas-objetos dentro de la cuarta feria *El Arte en Córdoba* (1987)73
Alejandra Soledad González

Reciclaje y reinención: moda y diseño de indumentaria en Buenos Aires98
Daniela Lucena

Artigos

Decolonialidade e o giro ético-político: cultura popular e branquitude na música da *Belle Époque* de Fortaleza121
Ana Luiza Rios Martins

Narciso em férias: trauma e tropicália143
Rafael Marino



Cuba, a revolução traída? Atravessamentos discursivos e simbólicos sobre a Revolução Cubana em *O Globo* e *Folha de S. Paulo* (décadas de 1960 e 1990) ...162
Rosana Berjaga Méndez e Wanderley Anchieta

Miguel Rio Branco an-arquivista176
Osvaldo Fontes Filho

Além-Brasil

Melancolia documental barroca en el cine documental argentino de la década de 1980194
Javier Campo

Entrevista

A formação teatral no interior de São Paulo, segundo Humberto Sinibaldi Neto: uma história do FIT, o Festival Internacional do Teatro de São José do Rio Preto (1969-2016)210
Marcelo Lapuente Mahl e Raquel Discini de Campos

Resenhas

Mito, história e natureza na ocupação das Minas no século XVIII221
Jean Luiz Neves Abreu

O maxixe como símbolo nacional e sua presença na história social brasileira ...227
Nathália Basil

Por uma leitura “marginal” dos anos 1960: Torquato Neto, tropicália e a pós-modernidade brasileira232
Hermano Carvalho Medeiros

O trauma no centro da discussão237
Robson Scarassati Bello

Nossos pareceristas244

Referências das imagens246

Normas de publicação250



Apresentação

Presentation

“A vida vem em ondas, como o mar”, já disse o poeta Vinicius de Moraes, autoqualificado como o “branco mais preto do Brasil”. E, com ela, mais uma edição (49), de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Uma vez mais, como quem avança em câmera lenta, ela mixa rotas e temáticas distintas, espalhadas pelas suas 252 páginas, que transpassam tempos e lugares variados. Pelo caminho, recolhemos, de forma criteriosa, colaborações oriundas da Argentina (de 5 diferentes universidades), Estados Unidos, França e, claro, do Brasil, mais especificamente dos estados do Ceará, Minas Gerais, Piauí, Rio de Janeiro e São Paulo.

O repertório deste número transita pela Literatura, Música, Artes Visuais, Moda, Desenho, Imprensa, Cinema e Teatro, sempre em conexão com a História. O ponto de partida remete à aula inaugural do segundo semestre do Programa de Pós-graduação em História da UFU, que enfatiza a porosidade das fronteiras entre os universos da História e da ficção. Prossegue com uma palestra sobre festas e canções negras, em sintonia com o momento atual em que a negritude, quando não a pretitude, como afirmar os *rappers*, está em alta. De resto, o tema se mostra presente em outros dois textos. Na sequência, rendemos uma homenagem a uma das figuras ímpares da cultura latino-americana, a múltipla Beatriz Sarlo, que nos deixou há pouco.

De uma argentina a outras, desembocamos no minidossiê “Las artes de Argentina entre la posdictadura y los projetos democráticos”, organizado por Alejandra Soledad González, da Universidad Nacional de Córdoba, e por Daniela Lucena, da Universidad de Buenos Aires, ambas pesquisadoras do Conicet. Nele o olhar de quatro investigadoras se espraia por experiências culturais que marcaram, nesse período, quatro cidades do país vizinho: San Juan, Mendoza, Córdoba e Buenos Aires. Associado, de alguma maneira, a esse conjunto de textos, na seção Além-Brasil desponta outra contribuição sobre o cinema documental produzido na Argentina na década de 1980.

A *ArtCultura* 49 acolhe ainda mais 4 artigos e uma entrevista. Nesta se evidencia que, sob a aparente calmaria interiorana da época da ditadura militar, outros mundos se agitavam. Por mais que se buscasse, então, impor a paz dos cemitérios no país, o pulso da criatividade e da contestação teimava em pulsar, como se via nos festivais de teatro da supostamente pacata São José do Rio Preto, fincada no interior do estado de São Paulo. O fecho desta edição vem com a seção Resenhas, cujos colaboradores se dedicam a passar em revista quatro obras relevantes lançadas por historiadores estabelecidos no exterior e no Brasil.

De quebra, prestamos contas aos nossos leitores ao listar, um a um, os nomes dos(as) 64 pareceristas que irrigaram com seu suor e seu conhecimento os números 46 a 49 da *ArtCultura*, correspondentes a 2023 e 2024. Os pareceres

por eles(as) emitidos foram absolutamente imprescindíveis. Cravaram o selo de qualidade nos textos aprovados para publicação ao longo dos dois últimos anos. Se não tornamos pública sua identificação antes disso, tal procedimento se justifica para não violarmos o princípio da avaliação cega por pares que nos orienta, não permitindo, assim, a conexão imediata entre avaliadores e avaliados em função das temáticas desdobradas nessa ou naquela edição.

Acomodem-se, pois, o leiam o que lhes interessar.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

As fronteiras porosas da história e da ficção



A desintegração da persistência da memória, de Salvador Dalí, 1952-1954, óleo sobre tela, fotografia (detalhe).

Júlio Pimentel Pinto

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do curso de graduação em História e do Programa de Pós-graduação em História Social da USP. Autor, entre outros livros, de *Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024. juliop@usp.br

As fronteiras porosas da história e da ficção*

Porous borders between history and fiction

Júlio Pimentel Pinto



Na abertura de um belo livro, Beatriz Sarlo diz que todo livro começa como desejo de outros livros. Acho que toda palestra também. É assim com esta palestra, e não por acaso ela se inicia com a menção a Sarlo. Porque esta palestra nasce de uma palavra a que ela recorre em outro livro para designar como certo ficcionista argentino se posiciona em relação à história e à vida real.

Deixemos de mistérios, até porque eles são facilmente solucionáveis: o ficcionista argentino, claro, é Jorge Luis Borges; o livro de Sarlo se chama *Un escritor en las orillas*¹, e a palavra que gerou esta palestra é a que está no título da obra: *orilla*. É fácil e difícil traduzi-la. O tradutor do livro para o português optou – parece que por insistência da própria Beatriz Sarlo – por “periferia”, buscando um sentido que presta mais conta a questões ideológicas e a alguma aproximação teórica do que à forma como o termo é empregado na obra.

Também seria possível traduzir “orilla” por “margem”, assegurando sua dimensão de passagem e afirmando a dupla carga estilística da palavra: margem, afinal, pode ser simultaneamente metáfora e metonímia. Como metáfora, é o território afastado do centro. Se metonímia, e falando de livros, são as bordas das páginas, onde fazemos anotações adequadamente chamadas de *marginália*. Margem é palavra bonita e forte que já apareceu no título de um dos mais belos contos brasileiros do XX – “A terceira margem do rio”², que trata de uma margem metafórica e metonímica, extraordinária e insuspeita: aquela que talvez mais se preste a balizar e a mover as pessoas. Margem também já esteve no centro de uma guinada semântica de grande impacto nas artes visuais brasileiras, quando Hélio Oiticica, há quase sessenta anos, propôs que a saída do túnel escuro em que nos encontrávamos estava fora da ordem e nos alertou para o horror que se abrigara no centro dessa mesma ordem.

Uma terceira palavra – e com ela, prometo, encerro este longo volteio digressivo – também pode equivaler, no português, a “*orilla*”: *fronteira*. E vocês já devem ter notado que foi minha escolha para o título da palestra. “*Fronteira*”, no entanto, traz um risco: pode sugerir mais delimitação do que encontro, mais barreira do que conexão. É verdade: desejamos ultrapassar fronteiras, mas tememos a travessia. Tememos os impasses no momento exato de

* Palestra presencial que corresponde à aula magna que, em 11 de setembro de 2024, marcou a abertura do segundo semestre letivo do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e foi destinada a mestrandos, doutorandos, docentes e ao público em geral.

¹ SARLO, Beatriz. *Un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1998 [1993].

² ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 2, 1994 [1962].

pisar o outro lado da linha. O risco do descompasso. A dificuldade de se comunicar com aqueles que habitam o outro lado. Metafóricos ou reais – quem nunca hesitou ante um funcionário de alfândega ou controle de passaporte? –, esses medos são parte do fascínio. Então, fazemos o cálculo: vale a pena?

No caso de historiadores que desejam penetrar surdamente no reino da ficção, o que posso lhes dizer – e acho que foi por isso que me honraram com o convite para estar aqui hoje à noite – é que vale. Vou e volto nessa fronteira por prazer a vida toda, e por ofício há trinta e cinco anos, quando ainda pesquisava história política – era outra encarnação – e publiquei um primeiro artigo sobre o tema, que hoje prudentemente não releio. Só que é preciso enfatizar: *orillas*, fronteiras, são porosas. Claro que, nelas, enfrentamos problemas de comunicação, às vezes carência de solo firme, um ou outro preconceito de quem prefere o centro às margens, barreiras aqui e ali. Prevalece, porém, a porosidade: aquela condição que confirma a iminência da mistura, da combinação, da permuta. Do encontro e do diálogo.

Trinta e tantos anos atrás não era assim. Quarenta e poucos, menos ainda. Foi justamente há quarenta e poucos, entre o final da década de 1970 e o início da de 1980, que Maria Stella Martins Bresciani e Nicolau Sevcenko³ escreveram trabalhos célebres que buscavam – cada um a seu modo e um bem diferente do outro – promover o trânsito entre os campos disciplinares da história e dos estudos literários. Reparem que agora usei “campos disciplinares”, e o fiz justamente para que lembrássemos do importante alerta de Nietzsche, que parafraseio aqui: as disciplinas se definem mais por seus limites do que por seus princípios. É importante evitarmos tal restrição.

E os limites então eram férreos; a porosidade, mínima. Stella e Nicolau, entretanto, estavam lá e faziam questão de lembrar a todos que o principal historiador brasileiro também havia sido, e nunca deixara de ser, crítico literário. A participação de Sérgio Buarque de Holanda na banca de defesa do doutorado de Nicolau foi, inclusive, e talvez simbolicamente, sua última atuação acadêmica. Lembrar que, em 1942, Lucien Febvre publicara um estudo acerca da descrença no século XVI, e esse estudo partia de um escritor: François Rabelais.⁴ Que – esse pedaço, acrescento eu – desde a metade dos anos 1960 Foucault colocara em cena a questão da produção de significados num livro que eu escolheria sem hesitar – e contra a opinião do próprio Foucault – como um dos mais decisivos da segunda metade do XX: *As palavras e as coisas*.⁵ Que desde o início da década de 1970 o debate historiográfico invadia, sob o signo da discussão acerca da narrativa histórica, diversos territórios com os quais se confinava. Que Braudel já alertara, lá atrás, que tudo é história ou que tudo pode ser história, que a história pode perder certos pudores e lançar-se – nunca mais trem, como sugeriu a antiga metáfora horrorosa e teleológica do “trem da história” – como um barco bêbado na direção do incerto, embriagado do outro – menos Lênin, mais Rimbaud –, sabendo, tal qual soube Rosa Luxem-



³ Ver BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1982, e SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁴ Ver FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1942].

⁵ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987 [1966].

burgo, que ao navegar é preciso conseguir ler os movimentos das marés e das tempestades, não impor à embarcação o rumo que previamente supomos correto.

Soltar amarras, abrir caminhos, ultrapassar. Sair do centro, buscar a margem, escrever e inscrever-se na marginalia, fora da ordem historiográfica que prevalecia. Misturar-se, combinar-se. Dialogar.

Claro que se fala aqui – e, não por acaso, citei dois historiadores tão cuidadosos como Stella Bresciani e Nicolau Sevcenko – de um diálogo construído com rigor e com respeito à dinâmica e ao universo que pretendemos percorrer. Ou, em termos diretos, não podemos supor que nossas referências e nossos princípios, de historiadores, nossas leituras e nossas categorias de análise e de interpretação, nossa metodologia e nossos horizontes teóricos possam ser simplesmente transpostos e impostos a outras áreas de estudo. Circular é também aceitar absorver – olhem aí, mais uma vez, a metáfora da porosidade – o que nos é, ou até então nos era, estranho, estrangeiro. Caso contrário, faremos da ficção um apêndice de nossas discussões historiográficas, uma ilustração, um exemplo. O resultado desse uso acessório da ficção pela história pode ser até um texto agradável, bem-feito, mas que não procurou, hora nenhuma, integrar de fato duas narrativas, ajustar as regras de uma às da outra, lidar com suas especificidades e incríveis capacidades.

Se nós, historiadores, vez ou outra, usamos instrumentalmente a ficção, a mesma coisa pode acontecer entre os estudiosos das Letras. A eles também ocorre, felizmente hoje com menos frequência do que antes, buscar a história de maneira tímida e simplificadora, para “contextualizar” uma obra ou um autor, sem saber que a noção de “contexto”, já exaustivamente matizada e problematizada, não é neutra, não garante a verdade nem válida e explica. Contexto, mostrou Dominick LaCapra, também é texto, também é discurso construído⁶, também é produção de significado, e não o referente no seu estado bruto, intocado.

Não. Se estamos falando de diálogos, fronteiras porosas e assemelhados, é preciso ir mais longe. O historiador tem que ler teoria e crítica literária, o estudioso das Letras tem que conhecer teoria e metodologia da história. A teoria é o que pode oferecer uma linguagem comum, o idioma-base da conversação. Idioma que evita gafes grosseiras, que permite ultrapassar – porque linguagem é mais fundação que expressão – o manejo de um conjunto restrito de conceitos e explorar novas possibilidades analíticas e interpretativas.

A teoria como idioma: um idioma de passagem, um idioma de transição, que atenua, sem apagar, as diferenças entre os falantes. Porque também não custa dizer de novo (quase todo mundo já disse): história não é ficção, ficção não é história. Limítrofes, claro, não iguais. Ambas produzidas em bases discursivas, escritas, embora com compromissos diferentes. Na história, o compromisso é com a verdade – uma verdade que depende de adjetivações (possível, conjuntural, comunicativa, tangível, provisória, etc.), porém sempre verdade, a última versão acessível da verdade. Na ficção, a imaginação dilui

⁶ Ver LACAPRA, Dominick. *Rethinking intellectual history: texts, contexts, language*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

os limites discursivos e mantém válida a diferenciação aristotélica: alguns contam o que aconteceu e outros sondam o que poderia ter acontecido.

Melhor assim, porque aprendemos mais com o diferente do que com aquele a quem pretendemos nos igualar. Melhor assim, porque a diferença é também a condição do estranhamento, do estrangeirismo. Podemos até barcos bêbados, nos embriagar do outro, mas não nos tornamos o outro. O estranhamento, inclusive, é mais do que uma condição inevitável no contato entre duas disciplinas, entre duas formas narrativas. Estranhamento foi, para os formalistas russos, um recurso importante para romper a tirania do hábito e dos gestos e ações mecanizadas e “ressuscitar nossa percepção da vida”.⁷ Para Brecht, o “efeito de estranhamento” era fundamental para desnaturalizar a cena teatral, para retirar de cada acontecimento o que era ou parecia conhecido ou natural e instigar a curiosidade. Estranhar como estratégia compreensível, como ampliação do olhar, para que aquilo que é próximo e habitual se torne distante e inesperado.⁸

Não por acaso, Carlo Ginzburg, em *Olhos de madeira*⁹, que me parece reunir seu melhor ensaísmo, realiza uma rápida exegese da noção de estranhamento para identificar de que maneira um procedimento originalmente literário – derivado de uma reflexão sobre o fazer artístico – migrou seguidamente até se tornar uma “estratégia cognitiva” para pensar o passado e não “banalizar a realidade”. Tampouco foi por acaso que Ginzburg, no ensaio de abertura desse livro, baseou grande parte de sua discussão numa passagem do segundo volume de *À procura do tempo perdido*, de Proust. A ficção, essa vizinha simultaneamente familiar e estranha, oferece à história uma referência – referência e diferença – que nos ajuda a compreender um pouco melhor nosso ofício. Ou, mais do que o ofício, o olhar que podemos lançar aos nossos objetos, ao mundo que nos rodeia, ao passado e ao presente, às múltiplas temporalidades que dialogam incessantemente.

David Lowenthal escreveu, num livro que deveria ser lido e relido desde a educação infantil até o décimo-quarto pós-doutorado, que o passado “está em toda parte”, mas é “uma terra estrangeira”.¹⁰ Sejam marginais, sejam fronteiriços, sejam estrangeiros. Não importa que seu objeto de estudo não seja a literatura. O exercício do estranhamento que a leitura da ficção promove sempre estimula novos olhares. A ficção, afinal, estetiza o real para assimilá-lo. Para usar a fórmula com que Sartre se referiu a Flaubert, a ficção quer “compreender o mundo ao seu redor, [...] captá-lo pela minúcia da linguagem, [...] alcançar sua inalcançável verdade”.¹¹ “Alcançar a inalcançável verdade”: o estranhamento também reside nos paradoxos. Nós, historiadores, buscamos a verdade, insistimos em nos aproximar dela, no entanto já aprendemos com Pôncio Pilatos e com Noel Rosa que ela mora num poço: viva, concreta, porém inacessível na sua totalidade, na sua plenitude; logo, incons-

⁷ CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento [1917]. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

⁸ Ver BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978 [1963-1964].

⁹ GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1998].

¹⁰ LOWENTHAL, David. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. XV-XVI.

¹¹ SARTRE, Jean-Paul. *L'idiote de la famille*. Paris: Gallimard, 1971, v. 1, p. 114.



tante, instável. Isso não impede que prossigamos na busca; talvez até nos instigue mais, nos provoque mais. Nos faça perceber que a impureza da verdade que manejamos – assim como a impureza da razão que tentamos impor ao passado e ao presente – revela sem disfarces nossa condição de estranhos, de estrangeiros.

A discussão sobre nosso estrangeirismo em face da ficção é longa e poderia derivar para todo tipo de inquietação – por exemplo, como lidar com os anacronismos que a ficção oferece ou com nossa dificuldade, de historiadores, de encarar os anacronismos em geral e de reconhecer sua inevitabilidade e até sua necessidade?¹² Ou: como nos contrapormos às exauridas metáforas – a maioria delas, de origem ilustrada – que afetam e atrapalham o diálogo entre ficção e história, como “espelhamento”, “reflexo”, etc.? Mais uma: como entabular um diálogo direto entre ficção e história sem recorrer à mediação da sociologia e das balizas, em geral de extração marxista, que estabelecem – retomando uma tradição decisiva na discussão brasileira sobre ficção e história, iniciada por Antonio Candido – a categoria “sociedade” como eixo irrefutável (e limitador)? Como trabalhar, a partir da história, as “escritas de si”, hoje tão presentes na ficção?

Não se exasperem, não vou detalhar nenhum desses dilemas: já estou perto do fim. Só vou retomar o início para insistir um pouco mais no valor do estranhamento. Sair do centro e buscar as margens, as fronteiras, implica deslocar-se. Deslocar-se, por sua vez, é ressituar a si mesmo, colocar-se num outro lugar que, por sua vez, permite nova perspectiva. É com isso que o debate sobre a porosidade da fronteira da ficção com a história se relaciona. A história, já disse Didi-Huberman, é um quebra-cabeça. Montamos, desmontamos, remontamos. A história, também disse Didi-Huberman, é um caleidoscópio.¹³ A cada giro do cilindro, os cristais se redistribuem, se acomodam e compõem um desenho novo e provisório, cada desenho partindo dos mesmos elementos dos anteriores para desembocar numa combinação inesperada. O tempo, nossa matéria principal, é polirrítmico, e a simultaneidade já substituiu, na nossa imaginação, a ilusão da linearidade: como tratar dele? Como tratar a instabilidade da nossa relação com o passado, a impertinência dos documentos que desafiam as convicções prévias, a incessante variação teórica? Como enfrentar a exigência que outras narrativas e linguagens impõem? Com a alternância entre diferença e repetição (variante)?¹⁴

É óbvio que não sei responder nenhuma dessas questões. Gosto, no entanto, de repetir os versos do maior brasileiro vivo: “Quando penso no futuro, não esqueço meu passado”.¹⁵ E meu passado, nosso passado, nosso presente, é repleto de momentos incompreensíveis, de verdades inalcançáveis. Isso não impede que tentemos alcançá-las. E, no outono dos meus sessenta anos, se algo aprendi foi que recusar a familiaridade e se sentir estranho é um bom caminho. Talvez por isso a leitura da ficção seja uma necessidade para histori-

¹² Ver LORAUX, Nicole. Éloge de l'anachronisme en histoire. *Le Genre Humain*, n. 27, Paris, 1993, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, e PREMAT, Julio. *Non nova sed nove: inactualidades, anacronismos, resistencias*. Roma: Quodlibet, 2018.

¹³ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*

¹⁴ Cf. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988 [1968].

¹⁵ “A dança da solidão” (Paulinho da Viola), Paulinho da Viola. *A dança da solidão*. LP Odeon, 1972.

adores – mais que isso: uma urgência. Foucault nos avisou: tudo que já foi pensado pode ser novamente pensado por um pensamento que ainda não veio à luz: o limite do pensado é o pensável. E para pensarmos de novo, para reinventarmos inclusive a nós mesmos, vale a pena buscarmos as margens, circularmos por fronteiras porosas.

Este é o convite que lhes faço, em resposta ao honroso convite que me fizeram para estar aqui nessa noite. Nos movamos pelas fronteiras porosas, um pé de cada lado e um pouco suspensos no ar: assim podemos olhar o outro de maneira inesperada e concluir que, afinal de contas, é na diferença, só na diferença, que se encontra a beleza.

Muito obrigado.

Texto recebido em 27 de setembro de 2024. Aprovado em 17 de outubro de 2024.

Festas negras: direitos e modernidade musical no Rio de Janeiro, séculos XIX/XX



Negro fandango scene: Campo St. Anna, Rio de Janeiro, de Augusto Earle, 1822, aquarela, fotografia (detalhe).

Martha Abreu

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Programa de Pós-graduação em História e do ProfHistória da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017. marthacabreu@gmail.com

Festas negras: direitos e modernidade musical no Rio de Janeiro, séculos XIX/XX

Black celebrations: rights and musical modernity in Rio de Janeiro, 19th/20th centuries

Martha Abreu



Esse texto é a versão escrita e ampliada de uma palestra que realizei na Casa de Rui Barbosa, na série mensal “História e culturas urbanas”, em 2022, sobre a temática das “festas e sua matriz africana”.¹ Na ocasião, apresentei uma reflexão, que já venho desenvolvendo há muito tempo, sobre como festeiros e músicos negros conseguiram impor sua presença no Rio de Janeiro desde o século XIX.

A proposta é contar a história dessa longa presença a partir de uma percepção que Hebe Mattos e eu aprendemos com a pesquisa em história oral, desde 2003, em comunidades negras rurais, formadas por descendentes da última geração de africanos escravizados do estado do Rio de Janeiro. Ao lado das memórias do cativo e das lutas contemporâneas pelo direito à terra e à identidade negra/quilombola, ficou visível o quanto a história e memória das comunidades visitadas envolveram-se com a luta por direitos culturais, festivos e musicais.² Olhar para o passado com essa perspectiva, abriu muitos caminhos e questões para entender melhor a noção de direito nos movimentos de festeiros e músicos negros ao longo dos séculos XIX e XX. Claro, também fez parte deste artigo revisitar meus trabalhos anteriores, muitas teses de orientandos e a produção de uma historiografia atualmente densa sobre festas.³

¹ Este pequeno ensaio corresponde a uma palestra, proferida em 26 de maio de 2022, organizada por Fania Fridman (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional/UFRJ) e Antonio Herculano (Fundação Casa de Rui Barbosa), seguindo as celebrações (bi)centenárias com o tema “O Brasil de 22 e suas cidades de muitos Brasis”. Agradeço muito o convite.

² A partir dos anos 2000, com Hebe Mattos, e posteriormente com Keila Grinberg e Monica Lima, desenvolvemos diversos trabalhos em história oral e pública que envolveram a parceria com comunidades quilombolas e jongueiras do Rio de Janeiro. Ver o projeto “Passados presentes” (<<http://www.labhoi.uff.br/?q=linha-de-pesquisa/memoria-africanas-escravidao> e <http://passadospresentes.com.br/>>). Ao lado de Elaine Monteiro, fiz parte do programa de salvaguarda do Pontão de Cultura do Jongu e Caxambu desde 2005 (ver <<https://observatoriodopatrimonio.com.br/site/index.php/itens-de-patrimonio/jongo>>). A parceria com Mathias Assunção foi sempre importante para situar as festas negras numa perspectiva transnacional e em diálogo com as discussões sobre cultura popular no passado e presente.

³ Entre as principais referências, ver CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Não tá sopa”: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Editora da Unicamp, 2016, BRASIL, Eric. *Carnavais atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição. Rio de Janeiro e Port-of-Spain (1838-1920)*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2016, PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas-Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Eduerj, 2020, e SAMPAIO, Gabriella e ALBUQUERQUE, Wlamyra. *De que lado você samba?: raça, política e ciência na Bahia do pós-abolição*. Campinas: Editora da Unicamp, 2021. Acaba de ser publicado, RIBEIRO, Mário e COSTA, Valéria. *Festas de pretos: celebrações, formas de expressão e algazarras da população negra no Brasil*. Recife: Editora UFPE, 2024.

Sobre o direito de festejar

Entre as diversas lutas dos escravizados e seus descendentes nas Américas, como a possibilidade de acesso à família, à autonomia camponesa e à alforria, a realização de festas era uma das pautas mais importantes. Era algo pelo qual valia a pena lutar. As festas negras do tempo do cativeiro, em geral denominadas genericamente pelas forças de repressão de “batuques”, acompanhados de tambores, palmas, percussão, cantos e danças, eram locais de resistência em vários aspectos. Por um lado, eram oportunidades para não esquecer o passado e reforçar as tradições; por outro, eram momentos de encontro, proteção, solidariedade e avaliação das opções do presente. Tornaram-se um exercício de liberdade, direito e humanização ante a violência imposta pela escravização e pela intolerância e racismo já em tempos de pós-abolição.



Figura 1. *Negro fandango scene: Campo St. Anna, Rio de Janeiro*, de Augusto Earle, 1822, aquarela.

Nessa direção, os movimentos e os esforços cotidianos de africanos e seus descendentes para a realização das festas criaram experiências, aprendizados e muitas conversas que certamente circulavam e eram repassadas entre gerações (e muitas vezes até os dias de hoje, como é o caso de grupos jongueiros e congadeiros do Sudeste). Nos registros pesquisados, entre aprendizados e noções de direito, é possível perceber expectativas e esperanças de realização e de continuidade dos seus costumes festivos.⁴

As festas negras devem ser entendidas como espaços para músicas, danças, espiritualidades, sons e movimentos plurais da população afrodes-

⁴ A propósito, ver os trabalhos de Angela de Castro Gomes. Entre eles, GOMES, Angela de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Martha, SOIHET, Rachel e GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

cedente, livre ou escravizada. Nas irmandades religiosas, nas casas particulares, nas casas de culto ou nos grupos recreativos fundados nas cidades, a partir da segunda metade do século XIX, os descendentes de africanos buscaram garantir, de todos os meios, a existência de suas formas culturais e espirituais. Evidentemente políticas, a experiência de uma festa abria espaço para novas demandas e para a luta pela sua continuidade, a despeito das constantes tentativas de interrupção e repressão.

Para começar, a expressão da noção do direito de festejar pode ser verificada em pedidos de licença encaminhados à Câmara de Vereadores da capital do Império do Brasil. Em 1837, por exemplo, os “pretos forros” Pedro Salvador e Maria Joanna Lopes demonstraram conhecer os bons argumentos e aparentaram muita convicção para não serem interrompidos em seu “costume”, “divertimentos” e “simples danças”:

Dizem [...], pretos forros, que tendo de costume ajuntar-se em certos dias em sua casa com algumas pessoas de seu conhecimento e aí divertirem-se ao uso de sua terra, tem o Inspetor de Quarteirão em que residem os suplicantes obstado [...] ameaçando-os com prisão e persuadidos estes de que não ofendem à vizinhança e que quase vivem isolados pela distância em que moram de outras pessoas, nem ofendem à moral pública [...] consentir esses divertimentos em simples danças, temem contudo que se realizem as ameaças do dito inspetor [...].⁵

Sob o argumento de não ofenderem à “moral pública” e à “vizinhança”, Pedro e Maria Joanna Lopes, presumidamente africanos, defenderam a realização de suas festas, “ao uso da terra” e questionaram a ação repressora do referido inspetor, acreditando no apoio da Câmara. Afinal, tinham o “costume”, o que indicava que receberam permissões anteriormente. Pareciam também entender que possuíam direito ao que denominam de “divertimento”, certamente uma palavra que soava mais inofensiva⁶, e que não acreditavam que suas festas eram indevidas, imorais ou impróprias, como constantemente eram acusadas e desqualificadas pelos seus opositores e críticos. Nesse pedido, a Câmara concordou com o inspetor e não defendeu o casal. A conjuntura dos anos 1930, com inúmeras revoltas ou ameaças de insubordinações de escravizados, não deve ter ajudado muito.⁷

⁵ Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Diversões particulares, códice 42-3-14, fl. 17. Trabalhei com este documento em *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

⁶ Chamar de divertimento suas festas foi uma estratégia utilizada por escravizados e libertos por todo o Brasil. No Maranhão, para as festas de boi, era comumente usada a expressão brincadeira do boi para os participantes brincantes. Aliás, até hoje. Ver MARTINS, Carolina. Entre brechas e proibições: a experiência de brincantes negros do bumba-meu-boi no Maranhão no pós-abolição. In: ABREU, Martha, XAVIER, Giovana, MONTEIRO, Livia e BRASIL, Eric (orgs.). *Cultura negra: novos desafios para os historiadores*. Niterói: Eduff, v. 1, 2017.

⁷ Por todo o século XIX, as câmaras de vereadores, entendidas pelo conjunto de seus representantes, fiscais e funcionários, foram a instância fundamental responsável pelas licenças para a realização das festas e divertimentos em todo o Brasil. Paralelamente, as autoridades policiais, que aumentaram de importância durante esse século, também atuavam nas ruas e verificavam os mesmos problemas, fossem crimes ou posturas. Inevitavelmente, algumas vezes surgiram conflitos por disputa de jurisdição em vários assuntos, em especial nas festas, batuques e diversões da cidade. Ver TERRA, Paulo Cruz, MAGALHÃES, Marcelo de Souza e ABREU, Martha (orgs.). *Os poderes municipais e a cidade: Império e República*. Rio de Janeiro: Mauad-Faperj, 2019.

Ao longo da história das festas negras, a ação dos festeiros cotidianamente precisou ser negociada com os vizinhos e com instâncias particulares, religiosas e públicas, de poder, como representantes da Câmara Municipal ou da polícia, sempre preocupadas com o cumprimento das posturas municipais e dos códigos criminais, mas também com as autorizações pessoais de seus senhores.⁸ Na verdade, qualquer festa popular envolvia a autorização das autoridades e colocava em jogo os direitos, ou não, da população como um todo movimentar-se, organizar-se, encontrar-se e divertir-se em função de seus próprios santos e valores, danças e músicas. Mas as festas negras tinham algo especial. Exigiam ainda mais estratégias de convencimento e abriam, para escravizados e libertos, possibilidades de exercício de outras dimensões da liberdade e do direito de ocupar determinado espaço nas cidades e nas fazendas.

Um pouco mais de 20 anos depois, Antonio Ferreiro, em março de 1858, preto forro da nação Benguela e morador no Rio de Janeiro, encaminhou uma solicitação à Câmara de Vereadores através de seu representante, porque provavelmente não sabia escrever. Ele e seus parentes queriam “dar [no original, darem] seus divertimentos [de] costume da dita nação do suplicante, isto em alguns domingos dias santos de guarda, nos seguintes lugares: chácaras do Senador Alencar, Tenente José Maria Pinto Peixoto e Comendador Viana, tudo no 2º Distrito da Freguesia de São Cristóvão, digo, do Engenho Velho, valendo para cujo fim a dita licença por um ano sendo apresentadas as autoridades competentes portanto”.⁹

O parecer do vereador responsável negou a licença. Considerou perigosos tais costumes, mesmo Antônio tendo demonstrado alguns aprendizados sobre concessões: alegou que eram “divertimentos” em “dias santos” e em terras de importantes senhores. Antônio, provavelmente, já tinha conseguido autorizações anteriores. No pedido do “preto forro” ainda podemos perceber que ele possuía a noção de ter direito de realizar costumes da “dita nação Benguela” e “com seus parentes”. Suas expectativas eram de tirar licença por 1 ano, o que certamente contrastava com as avaliações de perigo do vereador e de muitos moradores da cidade.

Perigo, indecência, escândalo, imoralidade, barbarismo, ameaça à civilização e à segurança pública são algumas das inúmeras qualificações atribuídas às festas negras, suas danças, música e encontros, que justificavam, por parte dos funcionários municipais e policiais, proibições e interdições por todo o Brasil.¹⁰ No *Diário do Rio de Janeiro*, em 24 de julho de 1852, por exemplo, solicitava-se à polícia o fim de um “africano batuque” que acontecera dias antes numa casa do Largo da Carioca e na Rua do Cano, esquina da Rua da Vala, onde “ajuntamentos de negros e negras se deleitaram durante muito tempo”.

⁸ Para a década de 1860, analisei um interessante caso em que o subdelegado de polícia autorizava um batuque havia um bom tempo na Freguesia de Santana, local central da chamada Pequena África, e o fiscal da Câmara em determinando momento, sem êxito, tentou impedir. Ver ABREU, Martha. *O império do divino*, op. cit., cap. 4. Para Minas Gerais, ver MONTEIRO, Livia. *As festas de congada e o patrimônio cultural negro em Minas Gerais (1970-2015)*. In: ABREU, Martha, XAVIER, Giovana, MONTEIRO, Livia e BRASIL, Eric (orgs.), op. cit.

⁹ Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Festividades, cód. 43-3-92, fl. 173.

¹⁰ Cf. ABREU, Martha e VIANA, Larissa. *Festa e cidadania*. In: TERRA, Paulo Cruz, MAGALHÃES, Marcelo de Souza e ABREU, Martha (orgs.), op. cit.

Com o título “Atentados contra a moral pública”, assim se expressava a nota: “De dia em dia se vão descobrindo novos fatos que envergonham uma capital civilizada [...] A indecência de uma tal dança, as vozerias de que ela é acompanhada revoltam a educação menos escrupulosa [...] Esses batuques ou bailes do Congo pretendem continuar; é bom que a polícia intervenha e coloque esses bem-aventurados pares em lugar onde possam bailar sem serem vistos pelas famílias decentes e honestas”.¹¹

Para além das avaliações críticas e não autorizações da Câmara Municipal e das autoridades policiais para festas, especialmente nos casos da presença de africanos, como foram os exemplos que encontrei, a matéria do *Diário* evidenciava que deviam ser comuns “africanos batuques” pela cidade. Aliás, pretendiam continuar! Mas também chama a atenção a solicitação para colocarem os “bem-aventurados pares em lugar onde possam bailar sem serem vistos” pelas boas famílias. Distantes dos olhares e da cidade, alguns moradores pareciam suportar a existência das festas negras. Será que é possível pensar que aceitavam a inevitabilidade (ou o direito?) de realização desses encontros festivos em locais distantes?

Já faz tempo que João José Reis demonstrou a importância das negociações para os festeiros negros abrirem caminhos e encontrarem aliados entre senhores, vizinhos, padres, autoridades municipais e policiais.¹² Se conseguissem realizar as festas em um determinado momento, local, dia santo ou carnaval, aumentavam as chances de consolidação e transmissão dos costumes e tradições. Experimentavam a noção de direito no campo cultural.

Chega a ser surpreendente pensar que os africanos e seus descendentes não estavam sozinhos na defesa de seus direitos festivos. Em outro texto, João José Reis apresentou um formidável debate realizado Câmara Estadual da Bahia, em 1855, em torno do direito de batucar.¹³ Na discussão sobre a proibição, ou não, dos batuques em “casas públicas”, o importante deputado João José Barbosa de Oliveira (pai de Rui Barbosa) demonstrou, de uma forma exemplar, como as festas, danças e músicas envolviam questões de direito e exigiam negociações entre o aparato legal do Estado e a população, mesmo aquela distante das regras formais da cidadania.

Para o jurista, não era possível a existência de uma lei que proibisse cada um dançar como quisesse, em casa ou a portas fechadas, ainda que a dança envolvesse um batuque! A tal lei iria ferir o “direito natural”. Na perspectiva desse convicto liberal, não pertencia aos legisladores o que era da alçada da moral e da paixão, apenas as suas consequências. Diferentemente, para seus adversários da Assembleia Provincial, os batuques não passavam de uma “dança africana, acompanhada de uma instrumentação infernal de tabaques”. A postura não foi aprovada. Se bem que a orientação dominante permanecesse sendo hostil aos batuques, a festa negra colecionou alguns defensores – e vitórias.

¹¹ Atentados contra a moral pública. *Diário do Rio de Janeiro*, 24 jul. 1852.

¹² De acordo com João José Reis, tolerar ou reprimir dependia da hora e das circunstâncias, embora o estilo pessoal de uma autoridade ou senhor pudesse ser decisivo. Ver REIS, João José e SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹³ Ver REIS, João José. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

Outra possibilidade para a realização das festas negras foi através da concessão dos senhores em dias festa dos santos, aniversários ou nos sábados à noite e domingos, nos terreiros principais das fazendas. Alguns viajantes estrangeiros em fazendas de café do Vale do Paraíba, como Toussaint-Samson, R. Burke, J. R. Staples e Ernest Michel¹⁴, conseguiram registrar esses momentos e atestar que os batuques podiam funcionar, na perspectiva dos senhores, como válvulas de escape e facilitadores da dominação senhorial (quando batucavam, os escravizados não pensavam em revoltas?) ou até como um espetáculo para os visitantes.

Como já escrevi, foi esse o caso de vários espetáculos: primeiramente, de um “bom” senhor, ao exibir a visitantes a permissão para o batuque¹⁵; em segundo lugar, da própria escravidão, que se justificava em nome da domesticação da aparente barbárie dos negros nas selvagens terras do café; e, por fim, do próprio escravizado, que dava visibilidade para sua presença e seus “divertimentos”, enquanto guardava para si e aproveitava com seus parceiros os significados mais profundos dos cantos, danças e rituais.

Ao longo do tempo, no meio rural ou urbano, ao conseguirem furar a repressão e as ações dos intolerantes, os descendentes de africanos dialogavam com distintas tradições culturais, de variadas origens e identidades. A partir da segunda metade do século XIX, o genérico batuque começou a dar lugar e a ser nomeado regionalmente de diferentes formas, como jongos, maracatus, bailes do congo, bois, lundus, cateretês, choros, maxixes e muitos sambas.¹⁶ Sempre desafiando os cânones ocidentais católicos, a oficialidade dos ritmos e o uso de instrumentos da civilização europeia que os escravizados também sabiam tocar e brilhar, como os metais das bandas, violas, violões, rebecas e sanfonas, era impossível não ouvir as “canções escravas”¹⁷ em todos os locais, nas *plantations* ou nas cidades.

O futuro das festas negras. As festas negras tinham futuro?

Com a abolição da escravidão e o início do novo regime no Brasil, importantes desafios foram colocados por intelectuais, educadores, médicos e políticos para a construção de um país republicano. Os descendentes de africanos, agora todos livres, teriam que ser incorporados de alguma forma às discussões sobre nação e cidadania. Sem dúvida, nos projetos políticos do Brasil faltaram investimentos para a integração social e econômica dos libertos, e sobraram apoios a políticas de branqueamento da população, com os incentivos para a ampla imigração europeia. Mas foi impossível a eliminação da presença dos afro-brasileiros, mesmo que muitos intelectuais sonhassem com um

¹⁴ Cf. ABREU, Martha e MATTOS, Hebe. Jongo, registros de uma história. In: LARA, Silvia e PACHECO, Gustavo (orgs.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro-Campinas: Folha Seca/Cecult, 2007.

¹⁵ No mesmo sentido, muitos senhores organizavam bandas formadas por escravizados. E eles tocavam diferentes instrumentos e gêneros europeus.

¹⁶ Essas nomeações regionais constatadas no século XIX podem ser atribuídas aos folcloristas e ao olhar mais atento e estudado das autoridades municipais.

¹⁷ Expressão desenvolvida por ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017. Para além das canções produzidas por escravizados nas senzalas, as canções escravas envolvem a sua presença, entendidas como “danças de negros”, batuques, lundus, sambas ou jongos, nos circuitos comerciais musicais atlânticos desde o século XIX.

povo mestiço, que iria clarear ao longo das décadas, e com uma cultura brasileira com poucas ou sem marcas africanas.

Um caminho promissor encontrado por muitos intelectuais folcloristas foi a divulgação da ideia da cultura popular como “alma da nação”.¹⁸ Entre seguir os parâmetros culturais europeus e não conseguir construir a ideia de originalidade nacional, muitos buscaram algum traço que pudesse ser culturalmente identificado com a nação. A música popular, ou melhor, a canção popular, na avaliação de Silvio Romero, Mello Moraes Filho, Guilherme de Mello, entre outros, era o que tínhamos de mais auspicioso e brasileiro, já que formada pela contribuição de portugueses, africanos e indígenas (em menor importância).

Muitos foram os trabalhos sobre o folclore musical no Brasil, onde se apostava, via mestiçagem, que a presença do legado africano, se conferiu originalidade, iria desaparecer, junto com os últimos africanos. Vivemos para entender bem o fracasso desses prognósticos! Textos e ideias sobre um Brasil mestiço e harmônico racialmente, marcado pela cultura e música populares, destacaram-se no universo literário e acadêmico no final do século XIX e primeiras décadas do XX.¹⁹

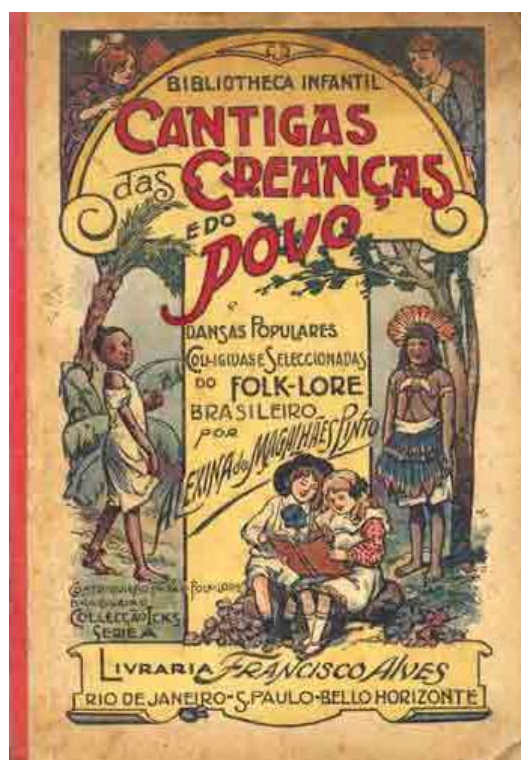


Figura 2. Capa do livro *Cantigas das crianças e do povo*, publicado em 1910. Atenção para a centralidade das crianças brancas e para a presença de crianças indígena e negra nas laterais, observando o livro.

¹⁸ Cf. ABREU, Martha e DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, maio 2016.

¹⁹ Cf. DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional em periódicos* – Rio de Janeiro, 1903-1914. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2010.

Em 1892, famoso literato Coelho Neto escreveu sobre o caxambu (outra denominação para o jongo), no jornal *O Paiz*, depois de ter estado em uma fazenda em Vassouras, grande centro das plantações de café no Vale Paraíba fluminense:

*É esta a dança da África. Outra não dançavam os africanos, triste na sua brutalidade e na sua monotonia, selvagem e bárbara como a terra da sua origem. É a dança que os negros trouxeram do exílio como representação saudosa da pátria longínqua – era ela que recordava as suas almas cativas toda a vida das florestas com o rumor confuso das árvores, o salto brusco do tigre dentre as touceiras dos cardos, o rugido do simum e as guerras canibais...*²⁰

Abusando de expressões animais e racistas, Netto afirmava que se ouvia cada vez menos o caxambu: “só de longe era possível ouvir seu rugir, no fundo de algum vale”. Já não havia “mais odiosidades” e “a tristeza teve o seu final”. Os “gritos guturais” estavam sendo esquecidos, pois os africanos adotaram o nosso Deus e relegaram os instrumentos d’África, preterindo-os pelo trombone e flauta. “E assim vão apagando a dolorosa tradição do exílio”.

Um pouco depois, em 1906, era a vez de Olavo Bilac publicar na famosa revista *Kosmos* um artigo sobre “A dança no Rio de Janeiro”. Na Saúde, se dançava o samba: “uma fusão de danças” que misturava o “jongo”, os “batusques” africanos, o “connaverde” dos portugueses e a “poracé” dos índios. Para Bilac, “as três raças fundem-se no samba, como n’um cadinho”, fazendo desaparecer “o conflito das raças” e absorvendo “ódios da cor”. Portanto, concluía o poeta, “o samba é – se me permites a expressão – uma espécie de bule, onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, híbrido café com leite”.²¹

Era na música e na dança – no samba, especificamente – que se harmonizavam as raças, as diferenças e os conflitos, daí nascendo a nossa originalidade como nação. Algumas décadas depois, em 1934, na tese do maestro Luciano Gallet, em *Estudos de folclore*, as certezas pareciam mais consolidadas. Para o autor, “as velhas tradições pretas, encontram-se ainda, muito restritamente, entre gente velha, em lugares afastados dos centros populosos, fazendas e roças longínquas, em cerimônias negro-fetichistas”.²² Tudo tendia a desaparecer, rapidamente: o “material negro entre nós, e o luso também, já começam a constituir passado, tradição, folclore”. Segundo Gallet, todos os elementos misturavam-se, formando um material puramente brasileiro. Se estavam vivos por aí os congados, os maracatus, os batuques e o jongo, não por muito tempo.

Entre muitos intelectuais e autoridades municipais e católicas do século XIX, as festas negras não chegariam – ou não deveriam chegar, ao século XXI. Mas chegaram! E, nessa longa travessia, no Brasil precisamos levar fortemente em consideração as ações, estratégias e a insistência política dos festeiros negros. Desafiando os prognósticos, todas as expressões citadas por Gallet ainda estão bem vivas hoje. Seus detentores, em diálogo com as tradi-

²⁰ COELHO NETO. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1892.

²¹ BILAC, Olavo. A dança no Rio de Janeiro. *Kosmos*, ano 3, n. 5, Rio de Janeiro, maio 1906.

²² GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e Cia., 1934.

ções, nunca pararam de renová-las e de atualizá-las com as novas demandas e pressões da modernidade. Muitas delas, inclusive, reivindicaram o direito ao título de patrimônio cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), como são os casos dos jongos, maracatus, bois, assim como sambas e choros.

Na Constituição de 1988, no artigo 215, finalmente foram reconhecidos os direitos culturais às festas negras. As lutas dos movimentos negros contemporâneos, desde os anos 1970, legitimaram a longa história dos direitos de festejar e valorizaram as culturas negras como direito político fundamental.²³ Pelo texto da lei maior, podemos observar:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º. O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

*Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.*²⁴

Carnavais modernos: um capítulo fundamental das festas negras

Uma das festas populares em que a população negra mais conseguiu espaço para a realização de suas expressões festivas e musicais foram os carnavais. Como entendemos hoje, os carnavais modernos começaram a se organizar entre as últimas décadas século XIX em várias cidades do Brasil, seguindo processos semelhantes. Na perseguição ao que era considerado o bárbaro entrudo e outros divertimentos tidos como barulhentos e muito criticados, como os zé-pereiras, intelectuais, jornalistas, políticos e autoridades municipais buscaram viabilizar novas formas de fazer a festa carnavalesca baseadas nos modelos de Veneza e Florença! Eram projetos tidos como civilizadores e modernizantes que se materializavam nos carnavais de clubes e teatros, com bailes de máscara à moda europeia, nos desfiles luxuosos pelas ruas, com carros, músicas eruditas e mensagens políticas, e nas grandes sociedades, associações dançantes e recreativas de setores urbanos intelectualizados e elitizados.²⁵

Ironicamente, a estratégia das grandes sociedades no Rio de Janeiro animou diferentes setores sociais a viverem o carnaval de outras formas. Não demorou muito para que o tempo da folia começasse a mobilizar a participação de festeiros negros e a canalizar as festas que estavam sendo cerceadas no centro da cidade e em variadas épocas do ano, como cucumbis, batuques, festas de reis e festas do Divino. Se as novidades europeias, como fantasias, más-

²³ Cf. ABREU, Martha e ASSUNÇÃO, Mathias Röhrig. Da cultura popular à cultura negra. In: ABREU, Martha, XAVIER, Giovana, MONTEIRO, Livia e BRASIL, Eric (orgs.), *op. cit.*

²⁴ *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em <<https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/1503907193/constituicao-federal-constituicao-da-republica-federativa-do-brasil-1988#art-215>>.

Acesso em 18 nov. 2024.

²⁵ Cf. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

caras, músicas, serpentinas e grandes sociedades, abriram o espaço público da cidade do Rio de Janeiro para a brincadeira carnavalesca, outros costumes, tradições e formas de festejar, como cordões, ranchos, blocos e clubes dançantes negros, também começaram a disputar o espaço – se bem que em locais não muito próximos, como se verificava na oposição entre a Av. Central, centro chique urbano, e a Praça Onze, coração festivo da Pequena África.²⁶

A história dos carnavais dialoga intensamente com as lutas pela cidadania da população negra, antes de depois da abolição da escravidão, estendendo-se até a segunda metade do século XX, quando as escolas de samba, fundadas por descendentes de escravizados no Rio de Janeiro, passaram a ocupar posição central no carnaval do Rio de Janeiro e, por extensão, de todo o Brasil.²⁷ Da mesma forma que as grandes sociedades, setores da população negra fundaram associações civis, clubes, grêmios e grupos, muitas vezes ligados a sindicatos e casas de santo, e seguiram os costumeiros passos para obtenção de licenças junto à Câmara Municipal e a polícia, que se tornava central nas autorizações de festas a partir do final do século XIX.

Um bom exemplo da política dos requerimentos foi trabalhado na pesquisa de Renata Campos. O Clube Carnavalesco Flor do Andaraí Grande, um dos grupos que se relacionou com a formação da Escola de Samba Unidos da Tijuca, em 1930, organizava bailes e carnavais desde fins do século XIX. Em 1914, encaminhou, com todo respeito, ao “Ilmo., Exmo. Sr. Chefe de Polícia” o seguinte pedido: “O Clube Carnavalesco Flor do Andaraí Grande, por seu 1º Secretário abaixo assinado, desejando sair à rua com um préstito carnavalesco no domingo de Carnaval [no dia] 22 do corrente, composto de carros alegóricos e de críticas, vem respeitosamente solicitar de V. Ex.^a se digne conceder-lhes licença para esse fim, obedecendo ao itinerário que incluso remete, e recolhendo-se a sua sede situada [sito no original] à Rua Barão de Mesquita nº 944”.²⁸

Com velhas justificativas e novos requerimentos, os festeiros negros, para conseguirem funcionar o ano inteiro ou receberem autorização para saírem nos dias de carnaval, buscavam sempre apresentar argumentos convincentes, respeitosos e aceitos pelos procedimentos. Mesmo que fosse indissociável a presença de elementos sociais e culturais afro-brasileiros, como a organização de feijoadas e a comemoração do 13 de maio, procuravam demonstrar que suas associações festivas possuíam ambiente familiar e ordeiro, que seus estatutos eram confiáveis, com regras de comportamento, diretores, mensalidades e a obrigação de admissão de sócios com ocupação. Mas, evidentemente, nem sempre conseguiam autorização para colocar os blocos nas ruas, embora não desistissem de insistir.²⁹

²⁶ Sobre os carnavais da Praça Onze e as estratégias dos blocos e escolas de samba para terem o direito de desfilar, ver BANDEIRA, Fabiana Martins. *Modernidade negra na Praça Onze: escolas de samba, ação política e a construção do carnaval turístico*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2022.

²⁷ Sobre Pernambuco, ver os importantes trabalhos de Isabel Guillen e Ivaldo Marciano. Como exemplo, GUILLEN, Isabel e LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular. *Saeculum: Revista de História*, v. 14, João Pessoa, jan.-jun. 2006.

²⁸ Apud CAMPOS, Renata Bulcão Lassance. “É assim que o samba vai vencendo”: Os Unidos da Tijuca e as estratégias de ascensão das escolas de samba do Rio de Janeiro da década de 1930. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-Rio, 2016.

²⁹ Cf. BRASIL, Eric. *Carnavais atlânticos*, op. cit.

Nessas operações, os festeiros demonstraram completa noção de direito sobre o funcionamento de suas associações e acreditavam na legitimidade de fazerem suas festas, com autonomia e liberdade cultural, nos clubes dançantes e carnavalescos, grupos, cordões, ranchos, blocos e escolas de samba. Em instituições com variados nomes, os festeiros negros e populares criaram um caminho possível de autoestima, de construção de relações de solidariedade e de melhoria das condições de vida.³⁰



Figura 3. Sociedade Carnavalesca Caçadores de Montanha. *O Malho*, ed. 502, Rio de Janeiro, 27 abr. 1912.

Para além da fiscalização e repressão policial, escritores também alimentavam a discussão sobre as permissões e não davam tréguas às associações negras. Expressando a má vontade e os preconceitos racistas de muitos jornalistas em torno dos cordões e dos sambas, Gonzaga Duque (Américo Fluminense), em fevereiro de 1907, assim se expressou sobre o carnaval no Rio na famosa revista *Kosmos*:

Enquanto assim corria o Carnaval, os cucumbis, como os zé-pereiras noutro tempo, mudavam o aspecto dos folguedos comunicando a sua selvageria aos instintos rudes do povo. Dir-se-ia uma afinidade. Deles nasciam os cordões, esses horríveis, fétidos, bárbaros cordões, que dão ao nosso Carnaval de hoje algo de boçal e selvagem com a sua imutável melopeia de adufes e pandeiros e a babugem desbocada de suas cantilenas.

³⁰ Ver CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, DOMINGUES, Petrônio. O "tríduo da loucura": Campos Elyseos e o carnaval afro-diaspórico. *Tempo*, v. 19, n. 35, Rio de Janeiro, 2013, BRASIL, Eric. *Carnavais atlânticos*, op. cit., PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. A dança da política: trabalhadores, associativismo recreativo e eleições no Rio de Janeiro da Primeira República. *Revista Brasileira de História*, v. 37, n. 74, São Paulo, 2017, e PEREIRA, Juliana da Conceição. *A era do maxixe: uma história social de uma dança nacional, 1870-1930*. Curitiba: Editorial Casa, 2022.

*Quanto o zé-pereira, apesar de sua pobreza de ritmo, tem de ruidosamente alegre, esses tantãs e bufe-bufe dos cordões possuem de bruto, atroador, irritante e estúpido. Já não há alegria nem espírito, há berreiro de taba, de mistura com uivos de africanos em samba. E para completar a insipidez de um carnaval de cabindas e botocudos o lança-perfume vai abrindo caminho ao entrudo como outrora a bisnaga, pequenina, discreta e perfumada.*³¹

Em momentos de maior preocupação com desordens e incentivos a políticas contra a pretensa vagabundagem da população pobre (crime presente no código criminal de 1890), as opiniões críticas podiam se tornar ações mais enérgicas, como as que foram implementadas pelo chefe de Polícia Alfredo Pinto Vieira de Mello em 2 de janeiro de 1909. No trabalho de Eric Brasil, tivemos acesso a uma mensagem emitida por ele a seus comandados:

*Recomendo-vos que não consintais, em absoluto, na realização de ensaios de cordões carnavalescos, senão no dia determinado nas respectivas licenças e somente até as 10 horas da noite [...] que, os denominados cordões sejam compostos de pessoas com profissão conhecida e que os requerentes assinem termo de responsabilidade nessa delegacia. Devereis também declarar formalmente aos ditos requerentes que resolvi proibir a exibição desses cordões de indivíduos fantasiados de índios, os quais são, quase sempre, os promotores de desordens e de acidentes na via pública.*³²

Apesar da implicância do chefe de Polícia, as fantasias de índios já eram tradição na cidade do Rio de Janeiro ao menos desde as décadas de 1870 e 1880, quando escravizados e libertos saíam às ruas em grupos de cucumbis, com fantasias de índios, nada venezianas, diga-se de passagem, para brincar o carnaval.³³

Interesses comerciais e artísticos

Festeiros, policiais, autoridades municipais, políticos, escritores e grandes sociedades, são inúmeros os sujeitos sociais nessa longa história das festas negras na cidade do Rio de Janeiro. Entre eles, ainda não destaquei muitos jornalistas que recebiam os festeiros negros nas redações, sempre sedentas de novidades e notícias carnavalescas.

Mas ainda há outros, não menos importantes, aos quais quero dedicar mais atenção, pois representavam os interesses comerciais e financeiros da cidade e que, ao que tudo indica, aumentavam suas rendas em dias de festa e de carnaval. Sem dúvida, as barracas das festas do Divino e da Penha vendiam bebidas, comidas e muitas atrações musicais; as lojas nos carnavais aumentavam a venda de fantasias, como a dos terríveis diabinhos, de bisnagas, de instrumentos musicais, partituras, discos etc. Assim, não deve nos surpreender a publicação de um comerciante, em 1907, em defesa dos cordões. Em 8 de janeiro, era publicado na *Gazeta de Notícias*:

³¹ FLUMINENSE, Américo. Disponível em <<https://peregrinacultural.com/2011/02/21/o-carnaval-no-rio-de-americo-fluminense-texto-integral-revista-kosmos-1907/>>. Acesso em 18 nov. 2024.

³² MELLO, Alfredo Pinto Vieira de *apud* BRASIL, Eric. *Carnavais atlânticos*, op. cit., p. 36.

³³ Cf. BRASIL, Eric. *A corte em festa: experiências negras em carnavais do Rio de Janeiro (1879-1888)*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

Há delegados circunscriçionais que não têm a bossa carnavalesca, pelo contrário, são jururus e odeiam o carnaval. Com tais ideias carnavalescas as tais autoridades resolveram [...] recusar as licenças necessárias para que os cordões e os grupos carnavalescos comecem os seus ensaios. Não se compreende que ainda haja alguém a pôr embargos no carnaval dos cordões e dos grupos que tanta vida e animação vêm dar, nos três dias de folia carnavalesca, às nossas ruas, ao mesmo tempo que promovem um não pequeno movimento no nosso comércio.³⁴

Este pequeno fragmento de jornal abre uma boa oportunidade para pensarmos em outras dimensões das festas negras. O Rio de Janeiro, na virada do século XX, tornou-se uma cidade cosmopolita de grande ebulição cultural, atraindo a apresentação de muitos grupos e modas musicais locais, regionais e atlânticos, nos teatros, clubes e casas de espetáculos. O variado público, ávido por “vida e animação”, como mencionava a *Gazeta*, novas diversões e atrações musicais, entusiasmava-se com as excentricidades e comicidades dos gêneros musicais e dançantes negros que empresários das diversões, como Pascoal Segreto, levavam para os palcos. Mais uma vez, os espetáculos que as festas negras ofereciam atraíam muita gente, e gente branca e bem situada. Consequentemente, propiciavam a venda de ingressos.

As festas negras e seus artistas chamavam a atenção de produtores culturais e empresários de tipografias de partituras e, a partir de 1904, da moderníssima indústria fonográfica. Até mesmo as músicas para serem tocadas no carnaval, como foi o caso da gravação de “Pelo telefone”, no início do 1917, se tornaram um negócio lucrativo para as empresas do mundo dos discos e para o movimento das festas em clubes e teatros, dos mais elegantes aos mais populares.³⁵

O interesse pelas festas negras e “canções escravas”, ao menos desde meados do século XIX, estava presente no mundo atlântico e agitava o movimento de renovação das artes na Europa e Estados Unidos.³⁶ Não era incomum que se divulgassem nos catálogos de partituras para piano vendidos no Brasil gêneros afro-atlânticos como a *bamboula*, o *cake-walk*, o *ragtime*, a *danse des nègres* e o já conhecido batuque. As “canções escravas” se converteram numa espécie de *comodities* e alimentaram a modernidade artística europeia; músicos negros foram imprescindíveis na modernidade musical francesa. Tanto que os Oito Batutas, e antes deles outros grupos musicais de *jazz*, fizeram apresentações de sucesso em Paris.

³⁴ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1907. Eric Brasil analisa em sua tese de doutorado a campanha da *Gazeta de Notícias* contra as ações de Alfredo Pinto.

³⁵ Toda essa reflexão encontra-se em ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*, op. cit.

³⁶ Cf. ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia: avant-garde Paris and black culture in the 1920s*. Nova York: Thames & Hudson, 2000. Músicos eruditos, como Gottschalk, Debussy, Darius Milhaud e Strawinsky, buscaram inspiração nos sons e danças da África e das senzalas americanas para a construção da música clássica moderna. Ver FAGUNDES, Luciana Pessanha e ABREU, Martha. Modernismos musicais e músicos negros. In: MAIA, Andréa Casa Nova e FAGUNDES, Luciana Pessanha (orgs.). *Independências e modernismos: outras modernidades no Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Telha, 2022.



Figura 4. “Suite Brezilienne”, de Alberto Nepomuceno, 1887, capa do catálogo de partituras. Alberto Nepomuceno foi compositor, maestro e diretor do Instituto Nacional de Música.



Figura 5. “Caboclo magoado”, de Eduardo Souto, 1921, contracapa de partitura, Casa Carlos Gomes. Eduardo Souto foi pianista, maestro e compositor branco.

Toda essa atração pelas festas negras, entretanto, foi um eficaz instrumento de divulgação do racismo e desumanização dos corpos negros muito depois do fim da escravidão, como mostrei no livro *Da senzala ao palco*. Predominavam nos teatros do Brasil, e nos teatros revista principalmente, artistas brancos pintados de preto (os conhecidos *black faces*). Eles faziam sucesso com a ridicularização das “canções escravas” e com a estigmatização dos comportamentos da população liberta e negra. Nos circos, excepcionalmente, com uma plateia mais variada e popular, chegaram a brilhar alguns importantes artistas negros, como Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves, que sabiam inverter e desmascarar muitos estereótipos.

Nesse novo campo do entretenimento, é fundamental reconhecer que, em meio às novidades que os músicos e festeiros negros criavam, se abriram reais possibilidades de visibilidade e ascensão para músicos e dançarinos negros, individualmente ou em grupos musicais e dançantes, como em bandas militares e civis, em grupos de choro e maxixe dos clubes urbanos de trabalhadores e dos mais chiques. Se alguns desses músicos chegaram a ser famosos em seu próprio tempo, alguns até ligados à música erudita, nunca receberam, naquela época, o devido reconhecimento nos estudos de especialistas como criadores e protagonistas da música moderna brasileira.

É inegável o silenciamento dos historiadores da música e do campo cultural sobre o papel dos músicos negros no que havia de mais moderno – e, como provocação, modernista – nas expressões da cultura brasileira urbana,

entre 1910 e 1930.³⁷ Intelectuais acadêmicos, historiadores da música e folcloristas, muitos deles vinculados ao movimento modernista da Semana de Arte Moderna de São Paulo, de 1922, não reconheceram a profunda transformação que os descendentes de africanos realizavam na história cultural e musical do Rio de Janeiro e Brasil. No máximo consideraram que eram fontes e bases para o que pretendiam construir e inventar como música e artes brasileiras.³⁸

Os músicos e festeiros negros, num caminho próprio para a afirmação de antigos direitos culturais e de busca por visibilidade, renovaram e inovaram no campo artístico. Estabeleceram escolhas e ressignificações de suas tradições negras, rurais e urbanas; ressignificaram e renomearam práticas festivas e musicais, como o batuque, o lundu e o cateretê, em novos gêneros musicais dançantes e comerciais, como o choro, o maxixe e os sambas, criando possibilidades de novas estéticas, novas danças, novos ritmos e novas formas de expressão; souberam dialogar com as invenções tecnológicas e musicais que transitavam no Atlântico negro, como *jazz*, *charleston*, *calypso*, rumbas e tangos, revolucionando os paradigmas musicais existentes no mundo atlântico moderno.³⁹

Com sua variada produção, os músicos negros realizaram, nas primeiras décadas do século XX, a mesma operação artística que propunham os líderes da Semana de 1922. Buscaram suas próprias fontes e tradições para negociar com a indústria fonográfica, o mercado de partituras, os bailes e desfiles de carnaval. Por que não foram considerados representantes de um dos vários modernismos que se criavam no Brasil nesse momento? Por que não despontam nos capítulos sobre o “modernismo” no Brasil?⁴⁰ As respostas podem e devem ser encontradas na identificação das narrativas sobre as clássicas histórias da música no Brasil, escritas por intelectuais eruditos, homens e brancos.

Apesar da continuidade das perseguições, visíveis na não concessão de licenças para festas, nas prisões por desordem e ociosidade, atributos sempre atribuídos às rodas de samba, nas acusações de charlatanismo para as casas de culto afro-brasileiras e nas constantes estigmatizações que marcaram a vida cultural da Primeira República, as músicas populares e os sambas se impuseram à cidade. Se sempre conseguiram aliados, como destacamos, certamente não precisaram esperar intelectuais de peso, como os folcloristas e modernistas de 1922, e não dependeram unicamente de empresários mediadores para ganharem reconhecimento, projeção e público. Nem mesmo precisaram espe-

³⁷ Posso destacar Anacleto de Medeiros, Henrique Alves Mesquita, Antônio Callado, Patápio Silva, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, entre os mais eruditos; Geraldo de Magalhães, Eduardo das Neves, Catulo da Paixão Cearense, Alexandre Gonçalves Pinto, Donga, Sinhô, Getúlio Marinho, Mano Elói, entre os mais populares. Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha, valorizados em certos momentos e contextos, ainda merecem, na minha avaliação, maior reconhecimento no campo da música moderna brasileira.

³⁸ Ver ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguier, 1926, e ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: I Chiarato & Cia, 1928. Maiores lideranças musicais do modernismo, Renato e Mário estabeleceram os anos de 1920 e 1930 como marcos dos “novos tempos” em função da valorização das “coisas nacionais” e “populares” que promoviam (muito mais rurais que urbanas).

³⁹ Cf. GILROY, Paul. *O Atlântico negro, modernidade e dupla consciência*. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Candido Mendes, 2001. Paul Gilroy propõe pensar a ideia de modernidade a partir da experiência da escravidão negra nas Américas, levando em conta as inúmeras trocas culturais.

⁴⁰ Sobre modernismos e modernidades no Rio de Janeiro, ver também CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, e NATAL, Vinicius. Samba, cidadania e modernismo. *Samba em Revista*, ano 14, n. 13, Rio de Janeiro, dez. 2022.

rar a política elogiosa e incentivadora da cultura popular e do samba desenvolvida por intelectuais e políticos do Estado Novo.

A produção das expressões populares, na cidade do Rio de Janeiro e em locais marcados pela diáspora africana, precisa ser pensada a partir da dinâmica política e artística dos próprios festeiros e músicos negros. Desde muito tempo buscaram realizar suas festas com a noção de direito e valorização próprias, a despeito dos críticos e intolerantes. Abriram caminhos, renovaram suas tradições e ganharam visibilidade diante de diferentes públicos, num mercado cultural em grande expansão. Se as desigualdades raciais continuavam a se reproduzir no campo musical, se os músicos negros nunca alcançaram o patamar de reconhecimento artístico e financeiro que fizeram por merecer, a criação do novo e da modernidade musical precisa ser investigada a partir da ação de sujeitos sociais sambistas negros. Estava em jogo também o acesso à cidadania e à igualdade racial de homens e mulheres negras no pós-abolição.

“Pelo telefone” e escolas de samba

A história da produção de “Pelo telefone”, canção divulgada no final de 1916 e início de 1917, e da fundação das Escolas de Samba envolve ótimos exemplos para a conclusão deste ensaio.⁴¹ Donga, Ernesto dos Santos, é considerado o compositor do primeiro samba de sucesso gravado na internacionalmente poderosa Odeon, representada no Brasil pela Casa Edison. A capa da partitura para piano de “Pelo telefone”, editada pelo Instituto de Artes Gráficas e vendida pela Casa Mozart na importante Avenida Central, divulgava o respeitável registro na Biblioteca Nacional, feito em 16 de dezembro de 1916.

“Pelo telefone” era anunciado como “samba carnavalesco de grande sucesso”, e a ilustração trazia desenhos de pierrôs e colombinas decoradas em *art nouveau*, mostrando um carnaval afinado com a moda moderna e elegante, por onde “Pelo telefone” e, por extensão, os músicos negros começaram a circular. Não há nenhuma informação que identifique Donga como artista negro.

Na contracapa, de janeiro de 1917, anunciava-se de forma chamativa a venda de “discos duplos ‘Odeon’ nacionais” (interessante essa adjetivação) com preços razoavelmente superiores às acessíveis partituras para piano. Partituras e discos apareciam conjugados nesse exemplar de “Pelo telefone”, evidenciando que os negócios musicais poderiam ter muitos desdobramentos, inclusive nas filiais regionais de São Paulo, Pará e Bahia.

Entre as canções anunciadas, ao lado dos sambas, destacam-se valsas, polcas e maxixes. Um dos sambas, “Desabafo carnavalesco”, era interpretado por Eduardo das Neves, o primeiro músico negro a gravar na Odeon; os maxixes, algumas polcas e canções apresentam temáticas ligadas à população negra, como “Morro do Pinto” e “Morro da Favela”, tocados na flauta, violão e piano, junto às sempre cobiçadas “iaás” e os suspeitíssimos urubus. “Pelo

⁴¹ Escrevi sobre “Pelo telefone” em ABREU, Martha. Modernismos, modernidades negras e racismo na história da música brasileira. In: GALANTE, Rafael e BITTENCOURT, Renata. *Música e modernismos negros*. São Paulo: IMS, 2024. Agradeço a Beatriz de Freitas Nunes pela ajuda na pesquisa sobre “Pelo telefone”.

telefone” não havia sido a primeira “canção escrava” gravada, nem o primeiro samba ou samba carnavalesco. Não estava sozinha, nem era uma exceção.⁴²

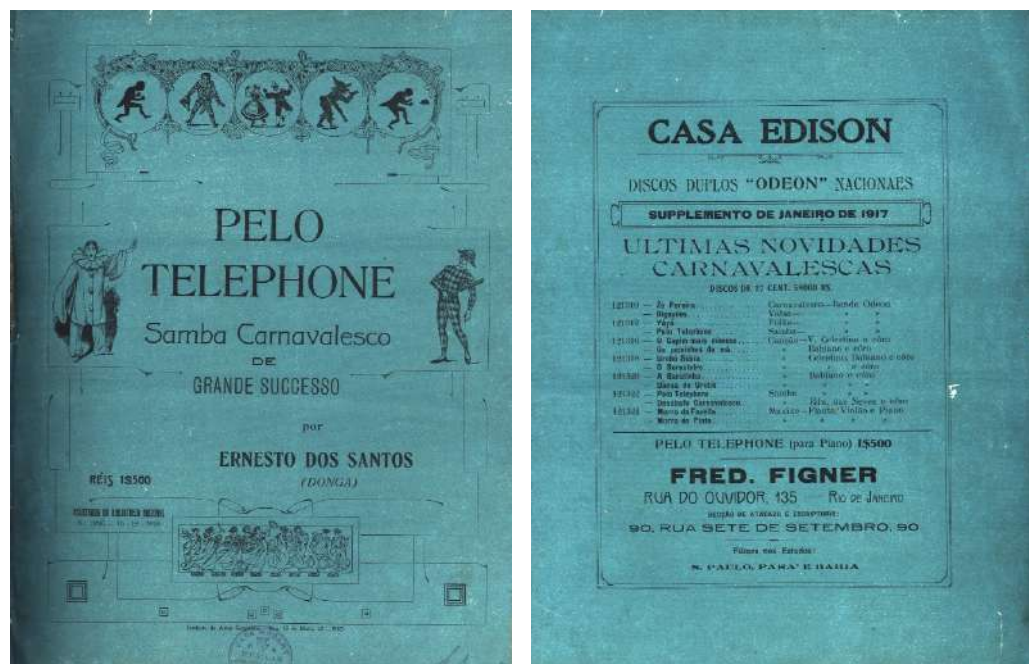


Figura 6. “Pelo telefone”, de Ernesto dos Santos (Donga), capa e contracapa de partitura.

Mas não podemos negar que Donga soube ser um excelente agenciador da divulgação de “Pelo telefone” na imprensa, clubes dançantes e bailes de carnavais, inclusive os mais chiques. Atuou como um completo intelectual mediador, inovador e protagonista do modernismo musical negro e brasileiro, embora nunca tenha sido reconhecido nesses termos. As ações de Donga fazem parte, como tenho procurado mostrar, de um movimento maior de artistas negros pelo exercício de seus direitos culturais e musicais. Mais ainda, de um movimento que criava outras representações dos músicos negros sobre si e para os outros, desafiando o racismo e as visões estereotipadas sobre os negros tão divulgadas na indústria cultural.⁴³

⁴² Importantes trabalhos têm mostrado que Donga não estava sozinho. Entre alguns exemplos, ver BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. *A escola de samba “tira o negro do local da informalidade”*: agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940). Tese (Doutorado em História) – UFRJ, Seropédica, 2018, SILVA, Sormani da. *Escola de Samba Deixa Malhar: batuques e outras sociabilidades no tempo de Mano Elói na Chácara do Vintém entre 1934 e 1974*. Dissertação (Mestrado em Relações Etnicorraciais) – Cefet/RJ, Rio de Janeiro, 2014, DANTAS, Caroline Moreira Vieira. *Protagonismo negro e racismo na trajetória do músico e professor de violão Patricio Teixeira*. Tese (Doutorado em História) – Uerj, Rio de Janeiro, 2019, SOARES, Fernanda Epaminondas. *“Fui o criador de macumbas em discos”*: protagonismo negro e a trajetória de Getúlio Marinho da Silva no pós-abolição carioca (1895-1964). Curitiba: CRV, 2021, BRASIL, Eric. *Moysés Zacharias: carnaval, cidadania e mobilizações negras no Rio de Janeiro (1900-1920)*. Niterói, Eduff, 2018, e PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. *De Chocolat: identidade negra, teatro e educação no Rio de Janeiro da Primeira República*. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFF, Niterói, 2014.

⁴³ Cf. GUIMARÃES, Antonio Sergio. *Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2021. A história da produção de “Pelo telefone” é até hoje controversa, como já analisaram vários autores. As controvérsias giram em torno da autoria e do gênero (samba, maxixe, tango?), mas não

A mais interessante declaração de Donga, para o que estou discutindo, foi a de que consultou Hilário Jovino (figura de destaque na comunidade negra baiana), como costumava fazer, sobre o que de melhor poderia sair de “nosso repertório folclórico” para ser “introduzido na sociedade”.⁴⁴ O que poderia significar “repertório folclórico”, que não as tradições negras? E “introduzir na sociedade”? Algo que não mais iria pertencer às suas tradições? Algo que era para circular além da casa de Tia Ciata (local do “repertório folclórico”), atingindo valor comercial e o grande público? Um público moderno e nacional?

Se as respostas a todas essas perguntas podem ser respondidas positivamente, vale destacar que a consulta a Jovino e a operação intelectual, inovadora e política, realizada por Donga, não eram nada diferentes das produções dos reconhecidos músicos modernistas, como já sugeri. Eles também buscavam repertórios ditos folclóricos como inspiração, tema e ritmo, para criar algo que entendiam como nacional, novo e moderno, articulado às tradições nacionais.

Outro bom exemplo para percebermos a vivência e construção da modernidade festiva dos artistas negros, no sentido de transformação e invenção do novo em meio a consagradas tradições africanas, foi a fundação das escolas de samba a partir do final dos anos 1920. Há denominação mais moderna – e antenada com debates contemporâneos – para antigos e velhos blocos e cordões? Como não valorizar o protagonismo dos descendentes de africanos na criação de uma das instituições brasileiras mais longevas e inovadoras?

A denominação escola de samba demorou um pouco a se consolidar no horizonte dos carnavais pelo que pude acompanhar nos jornais da cidade do Rio de Janeiro, entre o final dos anos 1920 e início da década de 1930. Muitas associações já conhecidas como escolas, eram designadas frequentemente por blocos, nomeação que predominava nas notícias de carnaval dos jornais. A consolidação do formato das escolas de samba não é muito fácil de acompanhar nos jornais do período.

De fato, as escolas seguiram as formas de organização anteriores do associativismo negro recreativo paulatinamente ampliado após a abolição da escravidão. Como afirma Petrônio Domingues, as associações negras, literárias ou recreativas, foram – e são – espaços de luta pela igualdade de direitos, vivência de solidariedade e proteção contra a desigualdade social e o racismo. Verdadeiras escolas, como avaliaram Ismael Silva e Cecília Meirelles, as associações de samba e carnaval tinham um sentido político, como locais de transmissão de saberes, de defesa e exercício da cidadania – e não só nos momentos festivos e espetaculares dos carnavais e desfiles.⁴⁵

entrarei nesse debate. Ver SERGL, Marcos Júlio. “Pelo telefone”: polêmicas a respeito do primeiro samba gravado. *Veredas: Revista Interdisciplinar de Humanidades*, v. 1, n. 1, São Paulo, 2017. Ver também, CUNHA, Maria Clementina Pereira. “*Não tá sopa*”, *op. cit.*

⁴⁴ DONGA *apud* SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Zahar, 2001, p. 119 e 120.

⁴⁵ Cf. DOMINGUES, Petrônio Domingues, *op. cit.*

Mas o que há de novo e moderno nos blocos e/ou escolas de samba dos anos 1920 e 1930?⁴⁶ Especialistas apontam para novas formas de expressão, desfiles e *performances* musicais, com renovadas cadências, movimentos e instrumentos, como a cuíca, o agogô e o chocalho, além, claro, da força dos tambores, dos versos e desafios dos sambas de terreiro. Porém ainda há outra perspectiva da modernidade para a qual quero chamar a atenção.

Pelos trabalhos de Nei Lopes, Rachel Valença e Suetônio Valença e entrevistas que consultei no Centro Cultural Cartola, hoje Museu do Samba, com antigos sambistas, foi possível identificar que a maioria das lideranças dos “sambas de morro”, como eram chamados pela imprensa, fazia parte da população descendente de escravizados dos velhos vales do café fluminense, mineiro e paulista.⁴⁷ Ao chegarem no Rio de Janeiro (e também São Paulo), em diferentes momentos após a abolição da escravidão (1888), os migrantes negros do Vale do Paraíba ampliaram e transformaram o perfil social e cultural da cidade.

Ao lado dos famosos baianos, tornaram o Rio de Janeiro uma cidade de muitas outras Áfricas. Ocuparam, com sua bagagem cultural e espiritual centro-africana, a região próxima ao porto e à Praça Onze; subiram os morros da grande Tijuca, como Borel, Formiga, Estácio, Salgueiro, Mangueira e Macacos; chegaram também às planícies dos subúrbios e áreas rurais próximas à cidade, como Vila Isabel, Madureira, Oswaldo Cruz, Irajá e Padre Miguel, e à Baixada Fluminense, como Nilópolis e Duque de Caxias. Configuraram, dessa forma, o mapa geográfico e cultural da cidade do Rio de Janeiro – e das instituições sociais, culturais e políticas que criavam.

Com a memória das lutas pela liberdade e pelo direito de festejar do tempo do cativo, em diálogo com as antigas expressões culturais negras da cidade, com seus lundus, cordões e ranchos, e em negociação com os sambas de partido-alto dos baianos recém-chegados, esses migrantes, nas primeiras décadas do século XX, foram atores imprescindíveis, não reconhecidos ou nomeados, da renovação e fundação novos gêneros e modas musicais no Rio de Janeiro (e por todo o Brasil). Com seus estilos de dançar, fazer verso e desfile, com a força de suas macumbas e umbandas, foram peças fundamentais para a fundação de uma das mais longevas instituições da cidade, as escolas de samba. Sempre negociando com diferentes governos ao longo dos séculos XX e XXI, dos mais autoritários aos mais democráticos, e dialogando com artistas plásticos, bailarinos, carnavalescos, jornalistas, mídias cada vez mais tecnológicas, seguiram se reinventando e passaram a ser reconhecidas como o centro dos carnavais cariocas e um dos maiores patrimônios negros do Brasil.

“Tradições e recriações”, já disse Nei Lopes, “recordações e esperanças” de novos tempos, nos termos de Robert Slenes, marcaram a fundação das

⁴⁶ Pela pesquisa nos jornais do Rio de Janeiro, até meados dos anos 1930, as denominações blocos e escolas de samba confundiam-se. Agradeço à bolsista de Iniciação Científica Beatriz Freitas Nunes pela ajuda na localização dessas denominações e no acompanhamento da trajetória de Donga nos anos 1920 e 1930.

⁴⁷ Ver LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, *idem*, *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005, e VALENÇA, Rachel e VALENÇA, Suetônio. *Serra, serrinha, serrano: o império do samba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

escolas e a trajetória de luta por direitos dos descendentes de africanos no Rio de Janeiro após a abolição.⁴⁸ E até hoje.

Texto recebido em 2 de dezembro de 2024. Aprovado em 21 de dezembro de 2024.

⁴⁸ Ver SLENES, Robert W. *Na senzala uma flor: as esperanças e recordações na formação da família escrava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Beatriz Sarlo, *o rigor e a lucidez*



Beatriz Sarlo. *Clarín*,
fotografia sem autoria, 2014
(detalhe).

Idelber Avelar

Doutor em Estudos Hispano-Americanos pela Duke University/EUA. Professor do Department of Spanish and Portuguese da Tulane University, de New Orleans/EUA. Autor, entre outros livros, de *Eles em nós: retórica e antagonismo político no Brasil do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2021. iavelar@tulane.edu

Beatriz Sarlo, o rigor e a lucidez*Beatriz Sarlo: rigor and lucidity**Idelber Avelar*

Para além da lucidez de seu espírito, da erudição de sua bagagem intelectual, da coragem de suas posições e da independência contagiante de sua ética, Beatriz Sarlo me impressionava sempre, em congressos, conferências e poucos encontros pessoais que tivemos, por uma característica sua tangencial, não tão importante à primeira vista. Refiro-me ao seu desgosto visceral pelas analogias entre países e sua insistência na singularidade das experiências nacionais. Em círculos latino-americanistas impulsionados material ou imaginariamente pela academia dos EUA, nos quais o varguismo ou o petismo são pensados como análogos ao peronismo, a Unidade Popular chilena é vista como comparável com o chavismo, e confundem-se governos tão diferentes como os de Fernando Henrique Cardoso, no Brasil, e Carlos Menem, na Argentina, a insistência de Sarlo na singularidade das experiências nacionais acrescentava uma camada extra de lucidez à imagem dessa que foi a mais lúcida das intelectuais. Seu conhecimento minucioso da bicentenária história de uma dessas experiências – a da República Argentina – não tinha paralelo na relação de nenhum de nossos interlocutores com seus locais de estudo ou de origem. Sarlo foi uma intelectual argentina no sentido forte do termo: a impressão que transmitia é que nunca parava de pensar seu país, desde quando decifrava um dístico na lírica de Alfonsina Storni até quando interpelava transeuntes aleatórios nas ruas de Buenos Aires para auscultar suas percepções sobre a atualidade e a vida.

Além dos conhecidos brilhantismo e erudição, os traços essenciais de Sarlo eram uma inquietude extrema e uma honestidade intelectual quase insuportável. Na era dos tuítes scandalizados e das carreiras profissionais instagramáveis. Seria fácil resumir a trajetória de Beatriz Sarlo a um mero exercício de vira-casacas: primeiro, ela foi uma marxista-leninista que apostou no peronismo revolucionário, com o qual rompeu claramente para, em um segundo momento, fundar uma revista cuja grande inspiração era o marxismo cultural e heterodoxo de Raymond Williams. Isso não a impediu de saudar com entusiasmo o espírito democrático de um presidente da União Cívica Radical (ou seja, em termos argentinos, um liberal secular e clássico) como Raúl Alfonsín. Participou com entusiasmo e confiança de iniciativas de construção de um partido de esquerda independente e democrático que rompesse a dicotomia entre peronismo e liberalismo, a Frepaso. Depois do naufrágio desse projeto, chegou a saudar com esperança a eleição de um peronista de província como Néstor Kirchner para, na sequência, paulatinamente, converter-se na crítica mais feroz do kirchnerismo, já na fase Néstor e em especial posteriormente, na fase Cristina. Criticou ferozmente o governo liberal de

Mauricio Macri e também a coalizão peronista de Alberto Fernández. Fechou sua trajetória combatendo e analisando criticamente o discurso “vazio e vulgar” do ultralibertário e populista de direita Javier Milei. Sempre manteve relações amistosas com o Partido Socialista de Santa Fé, entendendo a singularidade de sua experiência e a riqueza que ela poderia aportar para a constituição de uma legítima social-democracia argentina. É verdade que ocupou diferentes posições no espectro político ao longo da vida, mas suas mudanças sempre tinham lugar no que era menos conveniente, menos fácil e mais custoso. Por seu desassombro ante o peronismo, foi repetidamente xingada de “gorila,” termo reservado na Argentina para o golpismo de direita. Esse insulto, no caso de Sarlo, é particularmente absurdo e apenas revela o maniqueísmo de quem xingava. O horizonte da vida de Sarlo foi a construção de uma legítima social-democracia, pluralista, tolerante e secular.

Folheio intermitentemente, desde sua morte, os livros que mais me marcaram, na ordem em que eles entraram em minha vida: *Escenas de la vida posmoderna: arte, intelectuales y videocultura en la Argentina* (1994), *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina* (1992), *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930* (1988), *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura* (2001), *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005), a monumental compilação de mais de duas décadas *Escritos sobre literatura argentina* (2007), *Zona Saer* (2016), *Instantáneas: medio, ciudad y costumbres en el fin de siglo* (1996), *Borges: un escritor en las orillas* (1993), *La pasión y la excepción: Eva, Borges y el asesinato de Aramburu* (2003), *El imperio de los sentimientos: narraciones de la circulación periódica en la Argentina, 1917-1927* (1985). Propositamente, listo as obras com seus títulos completos, para que se note o quão situacional sempre era a escrita de Sarlo. *Escenas de la vida posmoderna*, de 1994, talvez tenha sido seu primeiro livro pop, tanto por seu tema como pela difusão possibilitada por uma editora (Ariel) de alcance maior que Nueva Visión e Centro Editor de América Latina, nas quais havia publicado obras anteriores. Também nisso ela foi pioneira: qual intelectual de sua estatura teria escrito um livro assim em 1994, simultaneamente amoroso e crítico, e dedicado a fenômenos como os *videogames* e os *shopping centers*?

“Evacuada a história como ‘detalhe’, o shopping sofre uma amnésia necessária ao bom andamento de seus negócios, porque, se os rastros da história fossem evidentes demais e superassem a função decorativa, o shopping viveria um conflito de funções e sentidos: para o shopping, a única máquina semiótica é a de seu próprio projeto”, diz Sarlo em *Escenas de la vida posmoderna*. Para uma geração, como a minha, que havia nascido na virada dos anos 1960 aos 1970 e alcançava sua juventude adulta em meio aos doces sonhos da pós-modernidade globalizada da década de 1990, Sarlo nos parecia ranzinza, crítica demais, adorniana, negativa em demasia. Na medida em que se passavam os anos, e o otimismo sorridente da era da Terceira Via dava lugar a uma realidade crescentemente distópica, em que se sucediam atos de terrorismo, invasões coloniais no Oriente Médio ou na Ásia Central, enclausuramento da internet em redes sociais regidas por aldeões com tochas, degeneração ditatorial de regimes de esquerda como o chavismo e a posterior ascensão da extrema-direita na Europa e nas Américas, íamos revisitando os textos da ranzinza Sarlo dos anos 1990 e concluíamos: Sarlo estava certa. Não seria a última vez que chegaríamos, retrospectivamente, a essa conclusão.



Se a perspicácia de seus textos políticos com frequência nos impactava de maneira retrospectiva – pelo menos a nós, que circulávamos nos ambientes latino-americanistas e que ainda não havíamos passado pela profundidade de sua crítica ao marxismo e a formas salvacionistas de pensar em geral –, o arrebatamento que produziam em nós os seus textos de crítica literária era imediato. Beatriz Sarlo refez totalmente o cânone da literatura argentina moderna, começando já na vanguarda, na qual ela observou a singularidade de Alfonsina Storni, a poeta pobre, mãe solteira e que precisa legitimar seu discurso enquanto o enuncia, por oposição a Norah Lange, a poeta aristocrática de discurso pré-legitimado. Sarlo deixou marca indelével também na fortuna crítica de Jorge Luis Borges, na época insistentemente lido em um registro nefelibata, divorciado do contexto argentino que informa sua obra, e trazido por Sarlo a um terreno repleto de densidade histórica. Juan José Saer, hoje universalmente reconhecido como uma das vozes mais inovadoras e desafiantes do romance contemporâneo, foi apreciado durante muito tempo por um minúsculo grupo de leitores, entre os quais se contava Sarlo, que dedicava a ele, já em *Punto de Vista*, uma atenção arguta. Sarlo canonizou praticamente sozinha obras geniais e perturbadoras como a de Sergio Chejfec, e até sua morte leu com atenção e interesse a literatura das novas gerações. Dificilmente uma crítica voltará a ter um papel semelhante na reorganização do cânone literário de uma nação importante.

O legado de Beatriz Sarlo é de uma combinação entre rigor e lucidez que jamais lhe deixava opções simples e fáceis. A honestidade intelectual quase insuportável com que se comprometeu para fazer suas escolhas é uma inspiração que deve sobreviver ao tempo.

Texto recebido em 23 de dezembro de 2024. Aprovado em 30 de dezembro de 2024.

Reconstrucciones situadas desde cuatro ciudades



Situated reconstructions from four cities

El presente mini dossier busca contribuir con los estudios tanto de Historia cultural del pasado reciente como de Sociología del arte y la moda a partir de la reconstrucción de procesos sociales desarrollados en cuatro ciudades de Argentina: Buenos Aires, Córdoba, San Juan y Mendoza. Cada artículo propone un estudio de prácticas estéticas “situadas” que densificaron la “escala” local de alguna de las urbes citadas, mientras entablaron diversas relaciones con las dinámicas regionales, nacionales o extranjeras que afectaban las esferas culturales, económicas y socio-políticas.¹ Las delimitaciones temporales profundizan en distintos “acontecimientos y coyunturas” que se iniciaron durante la convulsionada década de 1980, cuando el país transitaba entre las herencias de última dictadura cívico-militar y los nuevos proyectos que integraban la agenda del retorno democrático.²

Las autoras procuran socializar resultados parciales de sus investigaciones, las cuales se encuentran en diversos estadios y han recibido el apoyo de un sistema público de ciencia y educación que actualmente se encuentra en crisis en Argentina.³ El trabajo de Agostina Silva Mallea se enmarca en su incipiente beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Conicet) dedicada a estudiar el mundo de las artes visuales de San Juan durante los años 80. Su texto ofrece una cartografía hasta ahora no explorada sobre los artistas, los jurados, los patrocinadores y las obras que confluyeron, durante el primer año de la transición sociopolítica, en un concurso realizado en una institución sanjuanina clave: el Museo Provincial de Bellas Artes “Franklin Rawson”.

Por su parte, el artículo de María del Rosario Zavala expone los hallazgos de un trabajo de investigación realizado durante su estancia posdoctoral en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. A través de un exhaustivo relevamiento documental, la autora examina el papel de los museos de arte en Mendoza durante la postdictadura y destaca su relevancia en la construcción de la memoria cultural y social de la comunidad. Asimismo, el texto reflexiona sobre cómo se gestiona la memoria colectiva en el contexto de la transición democrática, considerando el mundo del arte como una red de cooperaciones flexibles y cambiantes.

¹ Véase ÁGUILA, Gabriela. Las escalas de análisis en los estudios sobre el pasado reciente: a modo de introducción. *Avances del Cesor*, v. 7, n. 12, Rosario, 2015.

² Cf. CHARTIER, Roger. *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

³ Respecto a la crisis que atraviesa el sistema científico y educativo, véase Raicyt (Red de Autoridades de Institutos de Ciencia y Tecnología de Argentina), 2024. Disponible en línea <<https://raicyt.org.ar/es/acerca/>>.

El texto de Alejandra Soledad González centra la mirada en un episodio de la historia cultural cordobesa: una exposición de instalaciones desplegada dentro de una feria artística del retorno democrático, donde convivieron ciertos duelos de la posdictadura con propuestas indisciplinadas de posvanguardia. Mediante el análisis de testimonios escritos, orales y visuales, se exploran las trayectorias de algunos artistas y los contextos institucionales que conformaron a los procesos de producción, exhibición y recepción.

El trabajo de Daniela Lucena recupera una serie de experiencias estéticas ubicadas en el cruce de disciplinas como la plástica, el diseño y la moda. Entre 1989 y 1994, estas propuestas disruptivas apostaron por el reciclaje de materiales y la experimentación creativa, dando lugar a nuevas formas de expresión que contribuyeron a la construcción de una identidad distintiva para el arte y el diseño de indumentaria en Buenos Aires.

En las bibliografías citadas en cada artículo los lectores encontrarán que el estado de los estudios históricos y sociológicos sobre las artes difiere entre las diversas provincias de Argentina. Ello se debe, entre otras razones, a que, mientras algunos territorios poseen carreras de grado y posgrado abiertas a estas temáticas y enfoques, otras ciudades evidencian una incipiente formación de especialistas. A la vez, frente a las tradiciones latinoamericanas, donde los objetos empíricos abordados se circunscribían principalmente a las ciudades capitales, esperamos que iniciativas como este mini dossier inciten a diálogos polifónicos atentos a las singularidades y resonancias entre distintas ciudades.⁴

Alejandra Soledad González

Daniela Lucena

Organizadoras del mini dossier

⁴ Otras iniciativas que pretenden ampliar los diálogos en escala federal son dos mesas temáticas que las organizadoras de este dossier, junto con otras colegas, venimos militando académicamente desde hace una década dentro de reuniones científicas que rotan de ciudad en cada edición. Por un lado, la mesa “Diálogos entre oralidad y mundos del arte en el pasado reciente latinoamericano”, coordinada por Graciela Browarnik, Alejandra Soledad González y Daniela Lucena, dentro del Congreso Internacional organizado por la Asociación de Historia Oral de la República Argentina en las siguientes fechas y ciudades: 2014, Córdoba; 2016, Tucumán; 2018, Chubut; 2021, Rosario; 2023, Mar del Plata. Por otro lado, la mesa “Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas y culturales en la historia reciente de América Latina (1960-2010)”, coordinada por Mara Burkart, Alejandra Soledad González y Daniela Lucena, dentro de las Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia realizadas en los siguientes años y territorios: 2017, Mar del Plata; 2019, Catamarca; 2022, Santiago del Estero; 2024, Rosario.

El II Salón de Artes Plásticas Franklin Rawson: *entre obras y contextos de San Juan en 1984*



Formas de dominio, de Malena Peralta, de 1984, desenho, fotografia (detalhe).

Agostina Silva Mallea

Doutoranda em Artes na Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Professora do curso de graduação em Artes Visuais da Universidad Nacional de San Juan/Argentina (UNSJ). Bolsista do Conicet. agostinasilvamallea@gmail.com

El II Salón de Artes Plásticas Franklin Rawson: entre obras y contextos de San Juan en 1984

The II Salon of Plastic Arts Franklin Rawson of: between works and contexts of San Juan in 1984

Agostina Silva Mallea

RESUMEN

En este artículo nos acercamos a una reconstrucción histórica del II Salón de Bellas Artes Franklin Rawson de 1984, realizado en San Juan, Argentina, en el contexto del retorno democrático del país. Con escasas investigaciones previas sobre los procesos culturales sanjuaninos, empleamos enfoques de Historia Cultural del pasado reciente y de Sociología del arte y la cultura. En este marco, recurrimos a técnicas de recolección de datos y al análisis tanto de documentos escritos como de obras de arte y testimonios orales. A partir de esto, identificamos continuidades y cambios respecto a la primera edición del concurso, concretada en 1983, observando una transición gradual hacia la democracia en cuanto a políticas culturales. La segunda edición, que amplió las disciplinas y se restringió a artistas locales, comprendió una mayor cantidad de premios y patrocinadores. Otro de los objetivos es detectar cómo se articulaban las categorías etarias, genéricas y formativas en el desarrollo del campo artístico provincial.

PALABRAS CLAVE: Salón de Bellas Artes; San Juan; 1984.

ABSTRACT

This article presents a historical reconstruction of the II Franklin Rawson Fine Arts Salon, held in 1984 in San Juan, Argentina, within the context of the country's return to democracy. Due to the limited prior research on cultural processes in San Juan, we employ approaches from the Cultural History of the recent past and the Sociology of art and culture. In this context, we resorted to data collection techniques and analyzed written documents, artworks, and oral testimonies. Based on this, we identify continuities and changes compared to the first edition of the competition, which took place in 1983, observing a gradual transition towards democracy in cultural policies. The second edition, which expanded artistic disciplines and was limited to local artists, comprised a greater number of awards and sponsors. Another aim is to examine how age, gender, and educational categories were articulated in the development of the provincial art field.

KEYWORDS: Fine Arts Salon; San Juan; 1984.



El análisis de los procesos culturales locales desde la perspectiva de la Historia Cultural del pasado reciente en Argentina, particularmente en provincias como San Juan, sigue siendo incipiente. Con el objetivo de contribuir a reducir este vacío, procuramos, desde este artículo, adentrarnos en el II Salón de Bellas Artes Franklin Rawson realizado durante 1984, un evento clave que impulsó el desarrollo del campo artístico sanjuanino. Enmarcado en la transición hacia la democracia después de un período de dictadura cívico-militar,

no sólo examinamos las dinámicas del contexto que condicionaron a este evento, sino también a los patrocinadores, los artistas y las obras premiadas.

Metodológicamente, recurrimos a un enfoque cualitativo, empleando análisis de corpus documentales y testimonios de agentes clave del evento para reconstruir las dinámicas y variables genéricas, etarias y de formación artística implicadas en el salón. Además, analizamos las condiciones de producción y recepción de las obras premiadas, considerando su relación con la materialidad, las técnicas empleadas y temáticas abordadas.¹

Por otro lado, nuestro enfoque se sustenta en una Historia Cultural transdisciplinar² que combina aportes de la Sociología del arte y la cultura.³ Desde esas perspectivas, pretendemos comprender el salón como un espacio de lucha simbólica y material.

La estructura del artículo se organiza en torno a cuatro secciones principales. La primera aborda los antecedentes del salón a partir de la aproximación a la edición de 1983. La segunda sección se centra en la organización y desarrollo del II Salón Franklin Rawson, incluyendo la convocatoria, el jurado y otros agentes gubernamentales que participaron. La tercera parte analiza las obras premiadas desde variables de género y edad así como el rol de las instituciones y la participación de agentes políticos y culturales en el evento. Finalmente, en la cuarta sección nos detenemos en el análisis de las obras premiadas, explorando su relación con las temáticas y formas predominantes, así como sus condiciones de producción y reconocimiento.

El salón antecedente: de redes interprovinciales en el ocaso de la dictadura (1983)

La posibilidad de reconstruir históricamente los antecedentes del 2º Salón de Bellas Artes Franklin Rawson se ve considerablemente limitada debido a la escasez y dispersión de los vestigios disponibles. Sin embargo, en esta primera pesquisa, el cotejo de dos fuentes permite un acercamiento: por un lado, los relatos proporcionados por la artista y docente Silvina Martínez, una agente reconocida dentro del campo cultural sanjuanino; por otro lado, los documentos periodísticos.

El 1º Salón de Bellas Artes Franklin Rawson se inauguró el 2 de diciembre de 1983 en la provincia de San Juan, días antes de la toma de posesión de las nuevas autoridades electas en los comicios que marcaron el retorno formal de la democracia en Argentina. La muestra, que duró 20 días, se realizó en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson (MPBAFR) que para esa época estaba ubicado en el Centro Cultural San Juan (Ex – Escuela Normal General San Martín). Esta sede provisoria del MPBAFR, situada en el centro sanjuanino, se debía a que, desde su inauguración en 1936 y tras el terremoto de 1944, no había conseguido un lugar fijo. De hecho, allí compartió edificio

¹ Cf. VERÓN, Eliseo. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa, 1996.

² Cf. MYERS, J. Historia cultural. En: ALTAMIRANO, Carlos (org.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

³ Cf. BOURDIEU, Pierre. *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba-Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003, y WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1981.

con el Museo Agustín Gnecco desde el año 1980 hasta 2011, cuando obtuvo su sede definitiva. El nombre asignado al museo hacía referencia a una figura histórica, Franklin Rawson (San Juan, 1819-Buenos Aires, 1871), quien es considerado uno de los precursores del arte sanjuanino y argentino, reconocido por sus retratos y escenas costumbristas.

El salón estuvo organizado por la Dirección de Cultura de la provincia de San Juan, bajo la orientación del arquitecto Elio Facundo Sánchez, durante la gestión del gobernador bloquista Eduardo Alfredo Pósleman. La designación de estos funcionarios ocurrió en el contexto de la dictadura cívico-militar, con Pósleman asumiendo el cargo tras la renuncia de su predecesor y compañero de partido, Leopoldo Bravo, en 1982.⁴ Bravo dimitió debido a la Ley de Prescindibilidad n. 22715⁵, lo que le permitió postularse en las elecciones que marcarían el regreso a la democracia. Al momento de celebrarse el certamen de artes visuales, Bravo estaba a la espera de su asunción como gobernador electo. Por lo tanto, en esta política cultural que se abría al patrocinio de las artes en el ocaso de la dictadura, detectamos que la transición hacia la democracia no fue una ruptura abrupta. Más bien, se trató de un proceso de democratización que implicó cierta complejidad y en la que algunos elementos de continuidad se mantuvieron, como el bloquismo en el poder.

Por otro parte, identificamos la existencia de redes interprovinciales significativas entre microcosmos artísticos. Con esto nos referimos a que el salón estuvo destinado a artistas de las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis. Posiblemente, para dar cuenta de una representatividad regional, el jurado estuvo compuesto por agentes de cada uno de esos territorios: Blanca Romera de Zumel (Mendoza), José Luis Victoria (San Juan) y Gaspar Di Genaro (San Luis).⁶

De manera general, podemos reconstruir algunas aristas de las trayectorias vitales de los jurados a partir de datos dispersos cotejados en diversas fuentes. Blanca Romera de Zumel (Mendoza, 1923-2023) fue una destacada docente, investigadora y artista especializada en pintura y escultura. Se desempeñó tanto en la Facultad de Artes y Diseño como en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, donde, además, se encargó de reconstruir parte de la historia del arte mendocino.⁷ Por su parte, Di Genaro (San Luis, 1933-1996), estudió en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, dos academias situadas en la ciudad de Buenos Aires. Se destacó tanto en pintura como en escul-

⁴ Respecto a las biografías de algunos de los agentes que ejercían cargos gubernativos en el área cultural, se abre una línea de indagación que esperamos profundizar a futuro.

⁵ La Ley Nacional n. 22.715, sancionada el 21 de enero de 1983, conocida como Ley de Prescindibilidad, prohibió a los funcionarios del gobierno de facto y a los comandantes de las fuerzas armadas, que continuaran en funciones después del 28 de febrero de 1983, ocupar cargos partidarios o postularse en las elecciones nacionales. En uno de sus apartados mencionaba: “uno de los propósitos existenciales que ha guiado el Proceso de Reorganización Nacional, es establecer una democracia auténtica, fuerte y estable. Dentro de los actos necesarios, está garantizar en el futuro acto eleccionario una limpieza absoluta, con total prescindencia de las actuales autoridades nacionales, provinciales y municipales”. Véase <<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-22715-260060>>.

⁶ En cuanto a los lazos artísticos entre las provincias que integraban la región Cuyo, surge otra línea de investigación que ameritaría profundizarse.

⁷ Cf. La FAD despidió a la artista Blanca Romera de Zumel, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2023. Disponible en <<https://fad.uncuyo.edu.ar/la-fad-despide-a-la-artista-blanca-romera-de-zumel>>. Acceso el 10 ago. 2024.

tura. A partir de 1959, se volcó a la docencia, llegando a ser director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Luis.⁸ De José Luis Victoria no hemos recabado aun datos suficientes, aunque sí detectamos que era el director del MPBAFR para 1983.

En cuanto a los reconocimientos otorgados, el periódico de mayor tirada en la provincia durante la época explicitaba un listado que contenía no solo los nombres de los tres artistas premiados y los títulos de sus obras sino de los montos económicos concedidos en cada caso.

El primer premio, adquisición, consistente en 6.000 pesos argentinos, fue otorgado a Fausto Caner por su obra "Persistencia azul", realizada mediante técnica mixta; el segundo, correspondió a Cristian Delhez (Mendoza, 1946-2022), por su óleo titulado "Microcosmos" y el tercero, a Eduardo González (Mendoza, s.f.), que presentó un acrílico que tituló "Bajo el sol". Los premios adquisición "Gobierno de la Provincia", tuvieron como recompensa 6.000, 5000 y 4.000 pesos argentinos, respectivamente.⁹

Si bien excede a los objetivos de este trabajo, profundizar en las trayectorias de los artistas premiados, una exploración de los mismos, permite observar que ninguno era representante de San Juan. Los datos de procedencia indican que Fausto Caner nació en Treviso, Italia, en 1947 y falleció en Mendoza, Argentina, en 2019; Cristian Delhez, nacido en Mendoza en 1946, falleció en 2022; y Eduardo González también es oriundo de Mendoza, aunque no se dispone de información precisa sobre su fecha de nacimiento.

El reconocimiento económico del museo sanjuanino para adquirir obras regionales no se trataría solo una acción de consolidación patrimonial, sino parte de un proceso dinámico en el que las decisiones culturales e institucionales intervienen en las relaciones de poder. Estas adquisiciones participan activamente en la construcción de identidades culturales en constante desarrollo, donde el patrimonio no es fijo, sino un campo de disputa y redefinición condicionado por las tensiones políticas e históricas del momento.¹⁰

Por su parte, las menciones fueron otorgadas del siguiente modo: primera mención - César Penin, por *El silbido II* (acrílico); segunda mención - Elida Margarita Araya, por *La difunta* (óleo); tercera mención - José Alejandro Viaña, por *Paisaje serrano* (óleo).

En esta lista de las obras distinguidas, si bien los datos de procedencia están incompletos, detectamos una predominancia de artistas mendocinos. Asimismo, en los nombres de los seis creadores galardonados encontramos a cinco varones, mientras sólo una mujer fue distinguida con una segunda mención. A esto se le suma la escasa representatividad de mujeres dentro del jurado que contaba con una mayoría androcéntrica. Esta cuestión, conduce a pensar en posibles dinámicas del campo artístico regional; cuyo análisis en cuanto a las categorías de género, queda pendiente para un trabajo futuro.¹¹

⁸ Cf. DI GENNARO, Gaspar. *Arte de la Argentina*, Buenos Aires, s./d. Disponible en <<https://www.artedelaargentina.com.ar/disciplinas/artista/pintura/gaspar-di-gennaro>>. Acceso el 7 de ago. 2024.

⁹ Inauguraron el primer salón regional de pintura. *Diario de Cuyo*, San Juan, 5 dic. 1983, p. 6.

¹⁰ Cf. USUBIAGA, Viviana et al. *Los patrimonios son políticos: patrimonios y políticas culturales en clave de género*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires-Tilcara: Ministerio de Cultura de la Nación/RGC Ediciones/Museo Regional de Pintura José Antonio Terry, 2021.

¹¹ Las fuentes consultadas no permitieron conocer al resto de artistas seleccionados por el jurado ni al listado completo de las personas que se presentaron.

La segunda edición del Salón de Artes Plásticas Franklin Rawson de 1984

El II Salón fue abierto al público el 28 de diciembre de 1984, a un poco más de un año de la primera edición, en el MPBAFR. Su convocatoria había comenzado al inicio de aquel año de “democracia hora cero”.¹² A diferencia de la edición anterior, dedicada exclusivamente a la especialidad pictórica, el salón se amplió para incluir a tres disciplinas: “pintura, dibujo y escultura”. Una segunda divergencia fue que el segundo concurso estuvo dirigido exclusivamente a artistas sanjuaninos (es decir, que ya no estaba abierto a toda la región cuyana). Un periódico de principio de mes informó que los premios alcanzaban los “a\$27,000”, un incremento considerable con respecto al evento previo. Asimismo, se anunciaba el otorgamiento de diplomas de honor.¹³

El jurado de esta segunda edición estuvo conformado por Leonor Rigau de Carrieri (pintora), Mirtha Romero de De Cara (escultora) y, como en la primera edición, José Luis Victoria. Rigau, directora del Centro de Creación de Artes Plásticas y Museo (CCAPyM) de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (FFHA) de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ), y Victoria, director del MPBAFR, posibilitan advertir algunos vínculos entre estas instituciones “gubernamentales” situadas en la misma ciudad, aunque una pertenecía al ámbito nacional y la otra al provincial.¹⁴

Posibles antecedentes pueden ser rastreados para estos vínculos. En 1973, la Universidad Provincial Domingo Faustino Sarmiento (UPDFS), que albergaba el Instituto Superior de Artes (ISA), fue absorbida por la UNSJ. En este proceso, el instituto pasó a formar parte de la FFHA como el Departamento de Artes Plásticas.

Antes de esta absorción, el ISA formaba parte del ámbito provincial, lo que trazaría algunas conexiones con el MPBAFR, también de carácter provincial. Cuando se creó el CCAPyM en 1974 bajo la UNSJ, muchos de los actores y relaciones del antiguo ISA fueron trasladados a esta nueva institución. Esto significaría que, aunque el CCAPyM operaba bajo una jurisdicción universitaria nacional, los vínculos previamente establecidos entre el ISA y el MPBAFR continuaron influyendo en las conexiones institucionales. Por esta razón, el legado provincial del ISA probablemente facilitó la colaboración entre el CCAPyM y el MPBAFR en 1984, a pesar de que ambos operaban en diferentes niveles gubernamentales.¹⁵

En cuanto a los datos biográficos de los jurados, contamos con información dispersa sobre Mirtha Romero y José Luis Victoria, aunque ambos

¹² Véase FELD, Claudia y FRANCO, Marina (Dirs.) *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: FCE, 2015. Sobre la historia de San Juan, en las coyunturas de la última dictadura y el retorno democrático, véase DE LA TORRE, Delia Inés (coord.). *Estado, sociedad y economía en la provincia de San Juan: período 1976-1989*. San Juan: Editorial UNSJ, 2017. En cuanto al estado de los estudios históricos en San Juan, véase PUEBLA, Fabiana. La construcción historiográfica en San Juan: trayectos institucionales y estudios del pasado sanjuanino entre dos siglos (XIX-XX). En: PHILP, Marta, LEONI, María Silvia y GUZMÁN, Daniel (coords.). *Historiografía argentina: modelo para armar*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2022.

¹³ Cf. Salón de Artes Plásticas. *Diario de Cuyo*, San Juan, 5 dic. 1984, p. 6.

¹⁴ Véase WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*

¹⁵ Respecto a las carreras artísticas que podían cursarse al inicio de la década de 1980 en la UNSJ se abre una línea de indagación en curso que precisa profundizarse. Véase AAVV. *La Universidad Nacional de San Juan: su historia y proyección regional*. San Juan: EFU, t. II, 1996.

eran agentes reconocidos en la década de 1980. Aunque la información sobre José Luis Victoria en una primera pesquisa es limitada, hemos confirmado que en 1983 ejercía como director del MPBAFR y también se dedicaba a la pintura. En contraste, disponemos de información más detallada sobre Leonor Rigau de Carrieri. Nacida en San Luis en 1931, Rigau residió y trabajó en San Juan, donde su obra abarcó la pintura, la serigrafía, los vitrales y el vidrio. Además de su posición como directora del CCAPyM, fue docente en la carrera de Artes Plásticas de la UNSJ, especializándose en teoría del color.¹⁶

La ceremonia de entrega de premios e inauguración de la muestra con las obras premiadas contó con la asistencia de agentes políticos y culturales. Entre ellos, la prensa nombraba al senador nacional Carlos Enrique Gómez Centurión, la secretaria de Cultura y Educación, Delia María Andrada de Baloc, y la directora general de Cultura, Gladys Correa de Romero.¹⁷ Incluso, detectamos, en la primera página del catálogo, el patrocinio de algunos agentes gubernamentales que también eran nombrados entre los asistentes. En otros casos, aunque no fueron al evento inaugural, su visibilización nos adentra en la organización de la planta político-provincial de la época: gobernador Leopoldo Bravo; ministro de gobierno Eduardo Alfredo Pósleman; secretario de Acción Social Federico Raúl Bravo; secretaria de Cultura y Educación Delia Andrada de Baloc y directora de Cultura Gladys Correa de Romero.¹⁸

A partir de esta nómina de autoridades rastreamos otras discontinuidades en comparación con el salón anterior. Un aspecto clave es la persistencia de agentes del Partido Bloquista, que desempeñaron un papel importante tanto durante la dictadura como en la transición hacia la democracia.¹⁹ Por otro lado, encontramos la inclusión de nuevos nombres en el catálogo del salón, como Delia Andrada de Baloc en la Secretaría de Cultura y Educación, y Gladys Correa de Romero como directora de Cultura. Estos cambios en la administración cultural son particularmente significativos, ya que el puesto de Correa, anteriormente ocupado por el Arq. Elio Facundo Sánchez, marca una renovación en el liderazgo, mientras que el cargo de Baloc es una nueva incorporación, al menos bajo esa denominación.²⁰

De artistas, distinciones y patrocinadores

En esta sección, ofrecemos un acercamiento, a partir del interrogante sobre cómo operaban las categorías de género y edad, hacia las trayectorias de los artistas participantes del 2° Salón de Artes Plásticas Franklin Rawson. Conjuntamente, se exploran las instituciones involucradas y los posibles patrocinios que condicionaron al evento.

¹⁶ Cf. DE CARRIERI, Leonor Rigau. San Juan al Mundo, San Juan, 9 oct. 2023. Disponible en <<https://www.sanjuanalmundo.com/articulo?id=330114>>. Acceso en 19 ago. 2024.

¹⁷ Cf. II Salón de Artes Plásticas. *Diario de Cuyo*, San Juan, 2 ene 1985, p. 6.

¹⁸ *Catálogo del II Salón de Artes Plásticas Franklin Rawson*. Gobierno de la Provincia de San Juan: MPBAFR, 1984.

¹⁹ Para profundizar sobre historia política de San Juan, véase VERAMENDI PONT, María Mónica. *El bloquismo en San Juan: presencia y participación en la transición democrática (1980-1985)*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, 2013.

²⁰ *Idem*.

Del catálogo de la muestra, que consistía en un pequeño libro de 4 páginas (sin contar tapa y contratapa), rescatamos el nombre de los participantes del Salón ordenados alfabéticamente, según sus apellidos, en una lista que incluye a las siguientes personas: Araya Margarita, Arroqui Rubén Hernán, Baños Helena Graciela, Carrasco Mary, Costa Humberto, Correa Jorge Rubén, Cheula De Castro Susana, De Merino Norma, Dávila Mauricio Luis, Díaz Daniel, Elizondo Carlos, Ferreira Bustos Carlos, Heredia Mario, Herrera Máximo José, Johnson Héctor R., Mondre Orlando Raúl, Manera Ernesto, Molina María Luisa, Martínez Silvina, Martín José Omar, Orantes de Aguilar Virginia, Peralta Malena del Carmen, Quiroga María Luisa, Rivas Puebla María Elena. Rago Carlos, Rizo Izquierdo Alfredo, Saiz Carlos Alberto, Terusi Riveros Hilda, Tornambé Julián, Torresán Néstor, Victoria Marcelo, Vilanova José, Volspiansky Jane y Zabrodsky Juan.²¹

Si bien desconocemos cuántas personas se presentaron al certamen, detectamos que de un total de 35 seleccionados para concursar, aproximadamente una tercera parte fueron nombres femeninos y dos tercios correspondieron a nombres masculinos, lo que sugiere una representación androcéntrica predominante. A excepción de Costa Humberto, Martínez Silvina, Peralta Malena, Vilanova José y Tornambé Julián, quienes trabajaron en la UNSJ (y sobre quienes profundizaré en las siguientes páginas), no hemos encontrado datos detallados sobre el resto de los participantes. El cotejo de fuentes dispersas solo permite conocer las fechas vitales y el lugar de nacimiento de algunas de esas personas: Costa Humberto (San Juan, 1947), Ferreira Bustos Carlos (Córdoba, 1947), Johnson Héctor R. (San Juan, 1937-2019), Manera Ernesto (San Juan, 1964), Martínez Silvina (Buenos Aires, 1950), Orantes de Aguilar Virginia (San Juan, 1912-1988), Peralta Malena del Carmen (San Juan, 1945), Pósleman Elías (San Juan, Ca. 1926), Rago Carlos (Buenos Aires, 1919-San Juan, 2000), Tornambé Julián (Rosario, 1908- San Juan, 1992), Torresán Néstor (San Juan, 1934-1999), Vilanova José (San Juan, 1936-2016) y Volspiansky Jane (San Juan, 1916-1993).

Por su parte, los nombres de los premiados del salón figuran en la segunda página del catálogo. En total, se destinaron dos premios y tres menciones en cada disciplina, excepto en la sección de Dibujo, que incluyó una mención adicional. Seis distinciones fueron adjudicados a mujeres, siete a hombres y tres fueron declaradas desiertas. El listado de las obras premiadas, los autores y patrocinadores se presentó de la siguiente manera:

Sección Dibujo

1er premio adquisición Gobierno de la Provincia: "Forma de dominio", de Malena del Carmen Peralta

2do Premio (distinción Instituto Goethe): "Retrato doble", de Humberto Costa

1era mención (distinción Empresa Porres Hnos.): "De los buenos recuerdos", de Helena Graciela Baños

2da mención: "Posible estructura interna de un microorganismo n. 5", de Mario Heredia

3era mención (desierta)

Mención complementaria: "Anteproyecto sin terminar", de Silvina Martínez

²¹ Catálogo del II Salón de Artes Plásticas Franklin Rawson, op. cit.

Sección Escultura

1er premio adquisición Gobierno de la Provincia: “Facetas de Eva”, de Héctor R. Johnson

2do premio (desierto)

1era mención (distinción LV5 Radio Sarmiento): “Visión de futuro”, de María Elena Rivas Puebla

2da mención (distinción Librería San Carlos): “Sin título”, de José Vilanova

3era mención (desierta)

Sección Pintura

1er premio adquisición Gobierno de la Provincia: “Memor”, de Margarita Araya

2do premio: “Estructura” de Néstor Torresán

1era mención (distinción Asociación Trabajadores del Estado): “Fuga interior”, de Carlos Ferreira Bustos

2da mención: “Atardecer en el río San Juan”, de Julián Tornambé

3era mención: “Yuca”, de Virginia Orantes de Aguilar.²²

Los primeros premios de adquisición otorgados por el Gobierno de la Provincia fueron adjudicados a mujeres en dos de los tres casos: Malena del Carmen Peralta en Dibujo y Margarita Araya en Pintura. En cambio, en el rubro Escultura, el primer premio fue otorgado a Héctor R. Johnson. Destacamos que el nombre de Araya se repite tanto en la primera como en la segunda edición del salón con distinciones de diferentes rangos para sus pinturas; además en 1983, fue la única mujer y sanjuanina galardonada (con una segunda mención).

Diversas fuentes nos permiten reconstruir parte de la trayectoria de los premiados, lo que a su vez posibilita observar cómo operaban las categorías de edad y género que condicionaban no sólo su posición en el campo artístico sino también su premiación. Malena Peralta, nació en San Juan en 1945 y se formó en el ISA. Para 1984, cuando una de sus obras recibió el primer premio de Dibujo en el salón que nos ocupa, se encontraba ejerciendo como docente en la cátedra de Dibujo de la carrera de Artes Plásticas de la UNSJ y ya había realizado muestras individuales en la provincia.²³ Por su parte, Héctor R. Johnson, había nacido en San Juan en 1937, pertenecía a una generación anterior a Malena y se formó en la Universidad Nacional de Córdoba, donde se graduó en escultura. En 1984, cuando obtuvo el primer premio del salón en dicha disciplina, su carrera incluía tanto la docencia en el Departamento de Artes Plásticas de la UNSJ como el trabajo en el CCAPYM.²⁴ Sobre Margarita Araya, cuya obra recibió el primer premio en Pintura, no hemos encontrado vestigios que permitan explorar acerca de su trayectoria. Sin embargo, los datos recabados sobre los otros dos premiados inducen a pensar posibles relaciones entre el reconocimiento de la obra de un artista y su titulación académica.

Siguiendo con el análisis de las distinciones, observamos un predominio masculino en escultura, con el primer premio y la segunda mención

²² Cf. *idem*.

²³ Cf. PERALTA, Malena. Entrevista realizada por Agostina Silva, en 19 feb. 2024.

²⁴ Cf. TORNAMBÉ, Julián. *Catálogo de la muestra de Héctor Johnson*. San Juan: Centro de Creación y Museo, 2022.

otorgados a hombres, mientras la obra de una mujer recibió la primera mención y hubo dos lugares declarados desiertos (el segundo premio y la tercera mención). En contraste, las secciones de dibujo y pintura presentan un reconocimiento más equilibrado entre nombres femeninos y masculinos, destacando que en 1984 dos mujeres obtuvieron premios de alta relevancia en ambas disciplinas.

La participación y premiación de artistas como Ferreira Bustos y Martínez, el primero cordobés y la segunda oriunda de Buenos Aires, sugiere que, aunque el salón tenía una restricción regional, en la práctica pudo haber sido más flexible, permitiendo la participación de creadores que residían en San Juan o tenían una relación significativa con la provincia. Otro ejemplo de esto es el caso de Tornambé quien vivía desde mediados de la década de 1910 en San Juan.

Asimismo, es posible diferenciar tres grupos etarios entre los participantes del salón, de acuerdo a la información disponible. El primero estaba compuesto por los artistas mayores de 70 años, como Virginia Orantes de Aguilar (72 años) y Julián Tornambé (76 años), quienes representaban a la generación más consolidada en el campo artístico local. El segundo grupo de artistas, con edades entre 47 y 50 años, incluía a Héctor R. Johnson (47 años), Néstor Torresán (50 años) y José Vilanova (48 años), quienes estaban en una fase estable de su desarrollo profesional. Por último, el tercer grupo estaba conformado por artistas más jóvenes, de entre 34 y 39 años, como Humberto Costa (37 años), Carlos Ferreira Bustos (37 años), Silvina Martínez (34 años) y Malena del Carmen Peralta (39 años), quienes estaban en una etapa de crecimiento en sus trayectorias artísticas y cuya premiación fortalecía su posición en el campo.²⁵

Por otro lado, desde la perspectiva de Raymond Williams²⁶, cabe adentrarnos en otra dimensión central para el análisis de un salón de artes visuales: las instituciones que patrocinaron los premios otorgados en las distintas secciones de este evento. En primer lugar, figura el Gobierno de la Provincia como el principal patrocinador, otorgando los primeros premios en todas las categorías (dibujo, escultura y pintura).

En segundo lugar, encontramos una institución de modalidad “intermedia”, destinada a la enseñanza de la lengua alemana, pero que también actuaba como patrocinadora de otros eventos artísticos de la época en San Juan, como por ejemplo la exposición fotográfica de la vida del escritor y poeta alemán Hermann Hesse en el Auditorio Juan Victoria.²⁷ Se trata del Instituto Goethe, quien patrocinó el segundo premio en la sección de dibujo.

En tercer lugar, identificamos la participación de instituciones “post-mercantiles”, como Porres Hermanos y la Librería San Carlos, en la entrega de menciones. Asimismo, se observa el auspicio de medios de comunicación co-

²⁵ Respecto a la pirámide de edades biológicas y capitales culturales que reconstruían las posiciones de los artistas en provincias como Córdoba en la década de 1980, se abre una línea de indagación que precisa profundizarse para el caso sanjuanino. Véase GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. Política cultural dictatorial y estrategias creativas: el V Salón y Premio Ciudad de Córdoba, 1981. *Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (Caia)*, n. 10, Buenos Aires, 2017. Disponible en <<https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2017-1-10-d08/>>.

²⁶ Cf. WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*

²⁷ Cf. Exposición. *Diario de Cuyo*, San Juan, 22 oct. 1984, p. 6.

mo LV5 Radio Sarmiento, lo que nos conduce a reflexionar sobre posibles pujas por capitales culturales, económicos y sociales en el campo artístico local. De hecho, en periódicos de la época identificamos por lo menos una muestra artística desarrollada en la galería de Radio Sarmiento durante todo el año 1984 y con frecuencia mensual.

En cuarto lugar, se detecta otra tipología de institución (como la Asociación de Trabajadores del Estado) que patrocinó una mención en la sección de pintura, lo cual amerita indagarse en otro estudio para trazar vínculos con la aprobación en 1984 de la Ley de Reordenamiento Sindical.²⁸

De obras premiadas: *Formas de dominio* y *Facetas de Eva*

En esta sección nos detenemos a analizar las características formales, temáticas y estilísticas de dos de las tres obras premiadas con el primer puesto en el 2° Salón de Bellas Artes Franklin Rawson: el dibujo *Formas de dominio*, de Malena Peralta, y la escultura *Facetas de Eva*, de Héctor Johnson. Asimismo, ofrecemos un acercamiento a sus condiciones de producción y recepción para conocer algunos hilos de la trama cultural sanjuanina. Quedará para otra oportunidad el análisis de la pintura *Memor*, de Margarita Araya, ya que no fue posible acceder a una imagen de esta obra ni a detalles formales de la misma.

Según recuerda su creadora, *Formas de dominio* fue producida en septiembre de 1984.²⁹ Se trata de un dibujo realizado sobre papel de 70 x 100 cm de formato rectangular con orientación vertical, que está montado en un soporte de cartón. En cuanto a las características formales, se combinan carbonillas, tintas y lápices formando una paleta de colores que, aunque reducida, despliega una gama de tierras y beiges con negros, grises y blancos. A su vez, se percibe un modelado del color que aporta profundidad en ciertas partes de la representación. Este juego de luces y sombras contrasta con otras superficies en donde el modelado es más sutil y permite la simulación de textiles. Se generan superposiciones de planos, texturas y formas a partir del manejo del escorzo y de las proporciones, especialmente notables en la representación de un rostro y un guante, que pueden descomponerse y recomponerse con los demás fragmentos. El tratamiento de las superficies con estos elementos permite que se fusionen, se transparenten y se integren de manera fluida. La elección de dejar visible el trazo del lápiz en ciertas áreas añade, además de la visual, una dimensión textural táctil a la composición.

²⁸ La Ley de Reordenamiento Sindical n. 23551, sancionada en 1984 bajo la presidencia de Raúl Alfonsín, tuvo como objetivo restaurar y democratizar el sistema sindical argentino. Esta ley promovió la autonomía sindical, estableció nuevas normas para la elección de dirigentes, y fomentó la participación activa de los trabajadores en los sindicatos. También reguló la conformación de los sindicatos y la relación entre estos y las asociaciones empresariales.

²⁹ Cf. PERALTA, Malena. Entrevista realizada por Agostina Silva, *op. cit.*



Figura 1. *Formas de dominio*, de Malena Peralta, 1984.

En relación con la temática propuesta, puede observarse en la parte superior de la obra, un rostro en $\frac{3}{4}$ perfil, que puede leerse como un representante de lo masculino. La mitad menos visible de su semblante se presenta de manera tenue perdiéndose con la sección blanca (o vacía) de la esquina superior izquierda. Pequeñas arrugas enmarcan sus ojos, los cuales se posan directamente sobre la mirada del espectador, sin embargo, es una mirada de reojo que refuerza el gesto estoico del representado. Un bigote se asoma sobre sus labios y bajo su nariz pronunciada. Detalles que parecen joyas se sitúan sobre sus ojos formando, en conjunto, una suerte de sombrero. La representación de su cuerpo no se percibe claramente, pero se insinúa a partir de la superposición e integración armoniosa de planos de diversas texturas y tramas, como de textiles con estampados de flores de lis. Justo debajo del rostro, a la altura de donde estaría el pecho, se revela la presencia de una mano con un guante blanco que sujeta posiblemente un bastón de mando. Al costado de este último, se observan unas piedras de colores, translúcidas. En el costado derecho del cuadro, sobre el estampado de flores, algunos trazos claros sugieren un perfil. Finalmente, en el ángulo inferior derecho de la obra, encontramos la firma de la artista, lugar y año de ejecución.

En primer lugar, en cuanto a sus condiciones de producción, es imprescindible referirnos a la materialidad y las técnicas de la obra como huellas de sus gramáticas. La elección de utilizar carbonillas, tintas y lápices de colores sobre papel puede haber sido determinada por las limitaciones técnicas y

materiales disponibles. A la vez, es importante destacar que la combinación de esos materiales, en su momento de ejecución, era experimental en el país y, posiblemente, más aún en San Juan. A esto se suma el modo de representación que oscila entre la abstracción y el contenido figurativo, un estilo también novedoso para la época y cuya presencia podemos vincular y rastrear especialmente desde la existencia de la UNSJ (fundada en 1973). Las huellas de la academia también pueden percibirse en la ubicación de elementos perceptuales socialmente normados. Por ejemplo, la representación de un rostro humano en un formato rectangular y vertical, una convención socialmente aceptada para representar a una persona en un retrato. Las obras nos llegan a través de mediaciones, en este caso, de instituciones como la UNSJ (donde se perfeccionó la artista) o el Museo Franklin (que albergaba al salón), así, la obra se opone y dialoga con otros agentes relacionados con ambas instituciones. Asimismo, estas técnicas y materiales establecen vínculos entre la obra y las tradiciones de generaciones previas, las cuales eran asociadas con tópicos localistas, costumbristas y clasicistas.³⁰

En segundo lugar, la idea de un ladrón de guante blanco en el contexto de la posdictadura puede estar marcada por las complejidades y contradicciones inherentes a un proceso de transición que enfrentaba varias crisis, entre ellas, económicas. La representación de un rostro en $\frac{3}{4}$ perfil como símbolo de masculinidad y presencia estoica, la mano con un guante blanco sujetando un bastón de mando como representación de poder y formalidad, así como de robo sutil y elegante, el estampado vinculado a lo religioso y europeo y las piedras de colores translúcidas como elementos de riqueza, pueden ser leídos como objetos que dialogan con las preocupaciones de la época.

Por otra parte, la obra *Facetas de Eva* es una escultura realizada en 1984 con hierro, caño y chapa batida, ensamblada mediante soldaduras que, lejos de ocultarse, se integran visualmente en la pieza, revelando el proceso artesanal de su creación. La obra, de formato vertical y estructura alargada, se organiza en torno a un eje central donde el metal se ondula y retuerce, las formas se amplían y reducen, generando una sensación de dinamismo y transformación continua. La chapa batida aporta una textura singular, con marcas de fabricación que enriquecen la superficie de la escultura, añadiendo una dimensión táctil.

Desde la base, representada por un pequeño pie, se desprende una pierna que se ensancha levemente y se curva al ascender. Esta curva desemboca en una cabeza de forma cónica invertida, cuyos rasgos antropomorfos, como orejas, ojos, nariz y boca, se insinúan de manera sutil. El rostro, estilizado y tendiente a la abstracción, mantiene un carácter humanoide, pero simplificado en sus volúmenes. A partir de esta cabeza emerge una forma serpenteante que asciende, culminando en una punta aguda, mientras que otros elementos punzantes se proyectan tanto de la cabeza como de la pierna, acentuando la tensión entre lo orgánico y lo industrial.

El juego de luces y sombras sobre las curvas del metal realza las diferentes facetas de la obra, que se despliegan según la perspectiva que asume el

³⁰ Respecto a las particularidades de los salones de dibujo, observadas en concursos de otras provincias durante la década de 1980, se abre otra línea de indagación que debe profundizarse en el caso sanjuanino. Sobre Córdoba, véase GONZÁLEZ, Alejandra Soledad, *op. cit.*

espectador. Esta disposición evita una sensación de pesadez, en favor de una fluidez que sugiere movimiento constante. Las formas sinuosas de la escultura permiten inferir una representación femenina, donde lo orgánico y lo mecánico se fusionan en una figura cargada de significado que combina armonía y tensión. El catálogo de una muestra individual reciente, permite detectar “estructuras de sentimiento”³¹ vinculadas a la historia familiar de Héctor Johnson. Respecto a la obra premiada en 1984, se difunde la siguiente explicación: “constituye un homenaje que realizó a su madre Eva Frías, fallecida en 1982 donde recurre a efectos personales de la homenajeada que asocia desde el afecto en su producción”.³²



Figura 2. *Facetas de Eva*, de Héctor R. Johnson, 1984.

Como en la obra de Malena, en este caso podemos pensar que la elección de materiales industriales y técnicas de ensamblaje que eran características del contexto de experimentación de los años 80, se alejan de las tradiciones más clasicistas y costumbristas. Además, la técnica de soldadura expuesta, sin pulir las uniones, se convierte en una declaración sobre el proceso de construcción y la crudeza del material, en contraste con las obras más pulidas y “acabadas” que predominaban en épocas anteriores.

³¹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000.

³² TORNAMBÉ, Julián, *op. cit.*

Asimismo, inferimos en el estilo de la obra un carácter que transita entre lo abstracto y lo antropomórfico, en diálogo con las corrientes artísticas del momento. Aunque la escultura no sigue el neoexpresionismo en un sentido tradicional, comparte ciertas características con este movimiento, como el simbolismo, el uso de formas estilizadas dislocadas y la distorsión de las figuras. El rostro humanoide, con rasgos simplificados y abstractos, puede vincularse a esta tradición, donde la forma no busca una representación fiel, sino una evocación subjetiva. Las especificidades de esta obra en la trayectoria del artista en particular y en la historia de la escultura sanjuanina en general, abren un eje de temas que precisan profundizarse a futuro.

De itinerarios transitados y preguntas abiertas

En las líneas previas procuramos acercarnos a las dinámicas que posibilitaron la realización del II Salón de Artes Plásticas Franklin Rawson celebrado en diciembre de 1984, así como a las condiciones de producción y reconocimiento de las obras premiadas. En este evento, que evidenció (dis)continuidades respecto a su primera edición, identificamos varios aspectos clave sobre el contexto cultural y político de San Juan en el periodo de transición hacia la democracia en Argentina.

La reconstrucción de los antecedentes del salón de 1983 muestra que, a pesar del cambio de gobierno, ciertos gestores se mantuvieron en el poder político y cultural. Este contexto sugiere que la transición hacia la democracia en Argentina no fue una ruptura abrupta, sino un proceso gradual con elementos de continuidad, incluyendo la permanencia del bloquismo en el poder provincial. Asimismo, el salón de 1983 estuvo restringido a la pintura e incluyó una amplia representación de la región cuyana, con agentes procedentes de San Juan, Mendoza y San Luis. Sin embargo, la predominancia androcéntrica y la escasez de nombres femeninos distinguidos destacan la persistencia de desigualdades de género en ese momento del campo artístico.

En la segunda edición del salón durante 1984, se ampliaron las disciplinas abarcando no solo a pintura, sino también a dibujo y escultura. Conjuntamente, se restringió la participación a artistas residentes en San Juan. El incremento de las distinciones y la inclusión de nuevos patrocinadores y autoridades, como Delia María Andrada de Baloc y Gladys Correa de Romero, denotan un proceso de democratización y ajuste institucional. La ceremonia de premiación, con la presencia de figuras políticas y culturales, devino un indicador del papel de las instituciones en la configuración del campo artístico local.

El análisis de los premios y las menciones propicia la detección de un predominio masculino en la sección de escultura, mientras que en dibujo y pintura se observa una representación más equilibrada entre nombres femeninos y masculinos. Una de las líneas de investigación que precisa profundizarse refiere a los condicionantes de las variables de género, edad y clase social de los artistas activos en San Juan durante la década de 1980. Por otro parte, el reconocimiento concedido en el concurso a artistas oriundos de Buenos Aires y Córdoba sugiere una cierta flexibilidad en la restricción sanjuanina del salón e invita a ampliar la indagación de posibles redes interprovinciales. El análisis

de las trayectorias de los premiados también indicaría que la titulación académica jugaba un rol importante en la consolidación de las carreras artísticas.

La participación de diversas instituciones como el Gobierno de la Provincia, el Instituto Goethe y entidades comerciales en el patrocinio de premios pone en tensión las dinámicas de poder en el campo artístico y abre otra arista de dimensiones que precisan explorarse en otros archivos.

El hecho de que las obras analizadas hayan sido distinguidas en un evento como un salón de artes indicaría en primera instancia su valoración por parte de la comunidad artística y cultural del momento. Además, las producciones artísticas que son premiadas expresan un estado de relaciones o de competencias en el campo en el que se insertan. Como la competición se limitaba a artistas sanjuaninos, las condiciones de reconocimiento se circunscribían a un ámbito provincial.

Paralelamente, la existencia de premios de adquisición sugiere que las obras fueron valoradas no solo por su mérito artístico, sino también como una adición importante a la colección del museo.³³ Dicha práctica no solo preserva algunas obras para futuras generaciones, sino que también las sitúa dentro de un contexto histórico y artístico más amplio.³⁴ Es decir, que la colección del museo actúa como un sello de aprobación institucional, lo que puede condicionar en los efectos que produce la obra dentro de la comunidad artística y del público en general.³⁵

El II Salón de Artes Plásticas Franklin Rawson de 1984 se constituyó no solo como un espacio de reconocimiento artístico, sino también como una vía para profundizar en la reconstrucción del ámbito cultural sanjuanino durante la transición democrática. Sin embargo, aún persisten huellas y vacíos que requieren ser investigados para completar la historia de este evento. Es esencial que esta investigación se expanda, consultando documentos adicionales y realizando entrevistas, para trazar con mayor precisión las trayectorias de algunos de los jurados y participantes.

Artigo recebido em 25 de junho de 2024. Aprovado em 22 de agosto de 2024.

³³ Sobre esto, un eje de preguntas que guía la investigación doctoral en curso busca reconstruir cuántas obras, de qué tipo y de qué períodos circularon durante la década de 1980 y están disponibles actualmente en la colección permanente del MPBAFR.

³⁴ Otra vía para percibir estas condiciones de distinción es la aparición de la obra de Peralta en el catálogo de la colección del MPBAFR fechado en 2015, lo cual proporcionó una documentación oficial de su reconocimiento por parte de la institución organizadora. Esta inclusión actúa como una forma de registro histórico, ayudando a preservar la memoria y la importancia de la obra en el contexto del evento y la escena artística de la época.

³⁵ Cabe destacar que las obras no se encuentran expuestas a mediados de 2024 en salas abiertas, sino en el archivo del museo, lo que podría ser un indicio de su nivel de reconocimiento en la actualidad.

Memoria y postdictadura: *los museos de arte de Mendoza (1983-1989)*



Museo Carlos Alonso-
Mansión Stoppel,
Mendoza/Argentina, 2022,
fotografía de Marcelo
Álvarez (detalle).

María del Rosario Zavala

Doutora em Ciências Sociais pela Universidad Nacional de Cuyo/Argentina (UnCuyo), Professora da Facultad de Ciencias Políticas y Sociales da UnCuyo. mrosarioza@gmail.com

Memoria y postdictadura: los museos de arte de Mendoza (1983-1989)

Memory and post-dictatorship: the art museums of Mendoza (1983-1989)

María del Rosario Zavala

RESUMEN

En el vínculo interdisciplinario sobre arte y sociedad, este trabajo se propone indagar en los museos de arte para problematizar los vínculos entre gestiones de arte y gestiones de memoria en la postdictadura mendocina durante el primer gobierno democrático (1983-1989). En este sentido, a partir de comprender que las prácticas artísticas se desarrollan en un mundo del arte como una red de cooperaciones variables y flexibles, se desarrolla una investigación documental para obtener una descripción densa de las actividades programadas durante el período por los principales museos de arte locales para lograr algunas reflexiones sobre la construcción de la memoria.

PALABRAS CLAVE: museos de arte de Mendoza; postdictadura; memoria.

ABSTRACT

Within the interdisciplinary nexus of art and society, this work aims to investigate art museums to examine the connections between art management and memory management in post-dictatorship Mendoza during the first democratic government (1983-1989). In this sense, understanding that artistic practices unfold within an art world as a network of variable and flexible collaborations, a documentary investigation is conducted to obtain a dense description of the activities programmed during the period by the main local art museums, in order to achieve some reflections on the construction of memory.

KEYWORDS: art museums of Mendoza; post-dictatorship; memory.



En Mendoza, distintos espacios de arte, centros culturales, museos, salas de exposición y galerías propiamente dichas, son actores estratégicos para comprender los desafíos que se presentan a lo largo del tiempo dentro del mundo del arte local. Principalmente, dos instituciones se destacan fuertemente, cada una con rasgos distintivos. En primer lugar, el Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú – Casa de Fader (MPBAEG-CF), lleva una trayectoria de más de 70 años, de los cuales, durante un largo tiempo fue el único museo de arte de gestión pública provincial.¹ Este museo es reconocido por albergar la mayor colección del artista Fernando Fader, a quien debe su nombre; además, desde sus inicios, cumple el rol en la promoción del patrimonio artístico, a través del premio más destacado de la plástica regional, el Salón Vendimia, uno de los aspectos que lo llevan a distinguirse como la institución de consagración y legitimación de artistas en el mundo del arte local. Mientras

¹ Ya que recién en 2008 la Secretaría de Cultura provincial inauguró la segunda sala museo para la provincia, el Museo Carlos Alonso-Mansión Stoppel, ubicado en la Ciudad de Mendoza.

que aquel se emplaza en el paisaje tradicional mendocino, en una zona caracterizada por los viñedos, en contraste, en plena ciudad se emplaza el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM), destacando la urbanidad y el sentido cosmopolita del arte moderno y contemporáneo. Desde fines de los años 60, este museo desarrolla una activa programación sobre actividades de exposición y muestra, pero también de otras actividades, asumiendo un rol de centro cultural; aspectos que lo caracterizan como espacio joven y promotor de innovaciones artísticas, durante un largo tiempo, se definió como la puerta de ingreso al mundo del arte local. Así, mientras uno habilita la el acceso y circulación, el otro, legítima y consagra a obras y artistas dentro del arte de Mendoza y la región.

A estos, se suman otros espacios que amplían el mapa de los espacios de arte locales, entre los que se destaca el Museo de Bellas Artes Biblioteca M. Moreno de San Rafael, el Espacio Contemporáneo de Arte (ECA), en funcionamiento desde 1998 y cuya primera directora fue la museóloga Ana María Álvarez, ex directora del MMAMM, también el Museo Universitario de Arte, dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo, encargado de albergar y proyectar el patrimonio artístico visual de la universidad. Por otra parte, dentro de la región Cuyo, Mendoza es la provincia donde más tempranamente se institucionalizaron las artes visuales, con el Museo Provincial de Bellas Artes (1928), la Academia Provincial de Bellas Artes (1933) y la Academia Nacional de Bellas Artes (1939), convirtiéndose en un centro de profesionalización de las artes visuales desde donde se proyectan referentes de este mundo particular. Por tales argumentos, estudiar estos temas implica adentrarse en una serie de cuestiones relativas a los modos de hacer, a las estrategias de circulación y a las distintas formas de participación en el mundo del arte local.

Con el retorno a la democracia en 1983 la sociedad argentina, en general, vivió procesos de cambio que se manifestaron a través de distintas prácticas y representaciones. El cambio del orden, las resignificaciones, la transición, la inestabilidad y la crisis, hicieron de este periodo un complejo entramado que no sólo fue un paso de dictadura a democracia, sino una fase de experiencias extremas. En un país convulsionado por reacomodamientos sociales, políticos y culturales, las instituciones del arte y sus prácticas se transformaron, algunas de manera parcial, otras más radicalmente, al punto de producir nuevas convenciones y modalidades artísticas. Si bien este proceso se dio a nivel nacional, en Mendoza el mundo del arte adquirió modalidades particulares que requieren ser atendidas. Así, en el cruce con los estudios sobre arte y sociedad, entre las múltiples elecciones, nos enfocamos en los modos de gestión de las prácticas artísticas en los principales museos de arte de Mendoza en la postdictadura. A partir de una premisa: la institución museo es un dispositivo de la memoria social y cultural de una comunidad en particular.

Podemos abordar al museo de arte como una “institución consciente”², un espacio cultural que desempeña un rol social, donde lo artístico es su objeto de trabajo, que media entre patrimonio y comunidad, al avalar que los objetos que alberga y exhibe son obras de arte. De manera que la exhibición en un

² CASTILLA, Américo. Una política cultural para los museos de Argentina. 2003. Disponible en <http://museosdesantafe.com.ar/descargas/35_texto14.pdf>. Acceso en 20 jul. 2024.

museo de arte se orienta a la contemplación, una experiencia estética plena, como objetivo principal, pero también, a partir de dicha experiencia, como patrimonio instituido. Los objetos exhibidos en un museo de arte detentan un valor único, en la medida que colaboran a la construcción de modelos, discursos y convenciones respecto a qué es arte, valoración que se torna oficial, pues, generalmente, es ese arte el que se estudia y promueve cultural y socialmente. En una concepción contemporánea, el museo como agente democratizador de cultura, puede concebirse como un espacio de construcción de ciudadanía, a partir del criterio accesibilidad, en la medida en que opera, entre patrimonio y visitantes, como un canal de comunicación.³ Los museos, como espacios sociales intencionados, representan, mantienen y ponen en valor aquellos elementos que ciertos grupos estiman significativos y representativos de su cultura e identidad, participantes de sus configuraciones. También sitúan cierta voluntad de resguardar, transmitir y reivindicar determinados capitales materiales, simbólicos y culturales que den cuenta de un pasado y una historia en común.

Por lo tanto, a partir de la descripción de la programación de actividades, un documento clave para las agendas de los museos, observamos las mediaciones establecidas entre los museos de arte Fader y Arte Moderno, sus actividades y el proceso de reconstrucción democrática, a partir de la relación arte y memoria en la postdictadura; proponemos la adjetivación emprendedoras para estas instituciones, a partir de algunas de sus actividades programadas y, procuramos algunas caracterizaciones del arte que circuló por estas instituciones en postdictadura.

Hablar de postdictadura nos lleva a problematizar la palabra transición, aquella que refiere a un proceso controlado de regularización del cambio político y social hacia la democratización. Aunque con dicho concepto suceden algunos equívocos y resquemores en el corte de lo post, que marca un después de la dictadura cívico-militar. Entonces la idea de postdictadura amplía la dualidad transición/postdictadura, para dotar de sentido a la complicada etapa dada entre dictadura y democracia. Más allá de los cuestionamientos semánticos, ambos términos refieren a legados de las dictaduras en los procesos democráticos posteriores, marca el énfasis en lo residual, “residualidad de las trazas de la dictadura”⁴, para describir el paisaje social, político y cultural sobre el cual recortar el análisis.

La postdictadura, como experiencia, se asocia a las figuras de la pérdida, ausencia y desaparición, del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que lo mantiene en una versión inacabada, transicional. A la vez, las imágenes que se configuran en esta escena cobran una fuerza movilizadora de historicidad, como lucha de sentidos, pues lleva consigo la condición metafórica de una temporalidad no sellada, inconclusa, a ser explorada en nuevas direcciones simbólicas. Entonces, la postdictadura restableció el orden democrático/representativo como un modo legítimo de gobierno. En este sentido, se habilitó un nuevo campo para la intervención del arte en el marco de los procesos de simbolización, sobre las prácticas transformadoras en el campo artístico y cultural y en la reestructuración de las redes de sociali-

³ Cf. DECARLI, Georgina. *Un museo sostenible*. San José: Unesco, 2004.

⁴ RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 1998, p. 16.

zación, donde los lazos entre cultura, política y democracia perfilan el tratamiento de una dimensión más compleja de la problemática social.

En términos generales, tras el fin de la dictadura en la Argentina se perfila un nuevo paradigma de acción cultural que integra nuevas dinámicas culturales en un sentido democrático. Como afirma Wortman, “el vínculo entre cultura y política en Argentina adoptó nuevas significaciones en los años optimistas de la transición democrática”.⁵ Desde su lanzamiento como candidato presidencial y durante toda su campaña, Alfonsín se rodeará de intelectuales especializados para discutir la política cultural.⁶ Así, el nuevo gobierno democrático promoverá una política cultural basada en lo popular, la democratización, la descentralización del poder y se fundó sobre la base del valor de los derechos humanos tras los efectos de la dictadura. Todas las áreas y entes culturales debían rescatar y salvaguardar los derechos de los/as trabajadores culturales en todos sus órdenes y también, promovieron la libertad en todas las manifestaciones culturales. Cuestiones que se condensan en una característica de la cultura de los años 80, “el destape”. En Mendoza, el auge democrático se enmarca en la recuperación del quehacer cultural, en la misma línea que la propuesta nacional. Bajo el ala del Ministerio de Cultura y Educación, la Subsecretaría, a cargo de Damián Sánchez (músico), se propone como un ente que medie y regule entre las direcciones de cultura municipales y los organismos nacionales. Por otra parte, la idea era reactivar la actividad cultural reivindicando a quienes habían sido censurados en el periodo de dictadura.

Considerando lo planteado hasta ahora, este trabajo se centra en la relación entre museos de arte, memoria y postdictadura, en el proceso de redemocratización a partir de 1983 en Mendoza. Nuestro punto de partida es la sociología. En el camino que el arte va abriendo, ésta se presta para ofrecer innovadores aportes en su conocimiento. Si bien son varios los temas que pueden abrirse al debate, este trabajo propone indagar sobre las gestiones de los museos de arte locales y a través de sus modalidades de funcionamiento, sus estrategias y los objetos y prácticas que se exhiben en su interior, es decir, el modo como fue el mundo del arte durante la postdictadura.

Musealidad: el trabajo con las fuentes

Un mundo del arte deposita en el museo un rol que define y asigna características a los entendimientos comunes dentro del mismo. Un museo de arte pone en funcionamiento a todo el circuito del arte (producción, circulación y consumo) al que se vincula, como parte de un entramado de complejas relaciones y roles; además, es parte de las prácticas rituales sobre testimonios de los restos de la sociedad. En su naturaleza dialéctica, un museo celebra el

⁵ WORTMAN, Ana. El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En: MATO, Daniel (comp.) *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Buenos Aires: Clacso, 2001, p. 253.

⁶ El taller de cultura y medios de comunicación social se formó, entre otros, por Marcos Aguinis, Manuel Antin, Hebe Clementi, Carlos Gorostiza, Luis Alberto Melograno Lacuna, Pacho O'Donnel, Luis Torres Agüero. Véase TORRES AGÜERO, Luis y GREGORICH, Luis (coords.). *Cultura y democracia: documentos de trabajo del taller de cultura y medios de comunicación*, Buenos Aires: Centro de Participación Política, 1983.



pasado para el futuro, “sirve a la vez como cámara sepulcral del pasado – con todo lo que eso implica de deterioro, erosión, olvido – y como sede de posibles resurrecciones, bien que, mediatizadas y contaminadas, a los ojos del contemplador”.⁷ Entonces este lugar actúa sosteniendo distintas memorias con cierto sentido de permanencia, pues “no hay memoria espontánea, [...] hay que crear archivos, [...] hay que mantener los aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, levantar actas, porque estas operaciones no son naturales.”⁸

Entonces, abordar al museo como lugar de memoria, nos permite pensar en términos de “musealidad”⁹, para establecer interrelaciones entre procesos de asociación y de connotación que permiten percibir con integridad los valores patrimoniales. La musealidad aparece desde la museología crítica, como un abordaje enfocado en las cualidades no materiales del objeto o de los conjuntos del patrimonio del museo en referencia a su contexto histórico, social, político y económico, es decir que es propiedad de tales objetos documentar y resguardar una realidad en otra. Es dentro del museo que un objeto adquiere dicha cualidad inmanente, que permite identificar información de tipo científica, a ser leída a partir de la observación fáctica y a la vez, información cultural, que se configura de acuerdo con el sistema de valores de la estructura ética, política y estética en torno a estos. Esas informaciones nos sirven para pensar los objetos como partes de la/s memoria/s patrimonial/es, que se transforman en información cultural para un colectivo de la sociedad; y que se liga a ésta no sólo por lo que ese objeto representa, sino por sus condiciones materiales. Así, la musealidad aparece para evidenciar la necesidad de construir patrimonio tanto material como inmaterial para resguardar las significaciones culturales de una sociedad.

Los documentos conservados en los archivos de los museos son fuentes de información de primera mano que contribuyen a la investigación científica y a la producción de conocimiento. La naturaleza del documento de archivo sirve para considerarlo como fuente de información archivística. Desde esta perspectiva, el estudio de los documentos relevados se constituye como un recurso clave para nuestro trabajo. Por tanto, entendemos a los documentos como cosas que podemos leer y que se refieren a algún aspecto del mundo social.

Las fuentes documentales son el elemento metodológico clave. Y entre las opciones, se hace foco en la programación de actividades, un documento del museo donde se registran tipos de actividad, su duración, las características y participantes de la misma; ésta funciona como una red donde se ponen en juego quienes algo tienen que ver con el arte y permite rastrear y visibilizar modalidades y vínculos al interior de dicho mundo. En el relato que se presenta sobre el mundo del arte de Mendoza, la programación de actividades de los museos permite profundizar sobre los vínculos entre los modos de gestión

⁷ HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memorias en tiempos de globalización*. Buenos Aires: FCE, 2001, p. 45.

⁸ NORA, Pierre. Entre memoria e historia: la problemática de los lugares. En: *Les lieux de mémoire*: tome 1: la République. Paris: Gallimard, 1984, p. 23.

⁹ MAROEVIC, Ivo. El rol de la musealidad en la preservación de la memoria. *Memorias del VI Encuentro Regional del Icofom-CAM*, Cuenca, s./d.

de las prácticas artísticas y las de memoria en el proceso de redemocratización, orientando la mirada social hacia los documentos que estos archivan.

En consecuencia, se trata de un análisis documental que orienta sus interpretaciones sobre un mundo del arte local que reviste complejidades de poca indagación. Al hablar de arte y sociedad, nos proponemos asumir una posición pluralista en términos epistemológicos, y social, en cuanto al problema a analizar, que negocia entre valoraciones intra-artísticas y explicaciones externas de la obra de arte y los movimientos artísticos.¹⁰ Entonces nuestra investigación se sitúa en un nivel descriptivo, porque trata de rescatar el carácter interpretativo, pormenorizado y en profundidad de una circunstancia particular. Una descripción densa que busca interpretar lo observado sobre la realidad social.

Museos emprendedores: actividades artísticas en democracia

Elizabeth Jelin realiza una analogía entre los moral entrepreneurs de Becker y lo que ella llama “emprendedores de la memoria”.¹¹ En el campo de luchas de sentido, son emprendedores/as quienes realizan acciones concretas para alcanzar el reconocimiento y legitimidad de su versión del pasado y son quienes llaman la atención del público hacia esos asuntos considerados de interés. En definitiva, un/a emprendedor/a es alguien que se compromete e involucra con una causa y lo hace de manera creativa.

Dicha analogía podría trasladarse a nuestro caso. Mientras que un museo garantiza la preservación de un determinado patrimonio, se convierte en un promotor de la cultura en términos materiales e inmateriales. Es decir, los museos poseen colecciones y su tarea es conservarlas en beneficio de la comunidad a la que pertenecen. De ahí que, a través de sus actividades, asumen un rol emprendedor.

En sus formas, son actividades típicas de un museo de arte, exposiciones y actividades de extensión. Entonces, la caracterización de las actividades promovidas por los museos se da por sus contenidos asociados a la modalidad y también por el tipo de participantes en las mismas, lo que, de alguna manera, refleja particularidades de un período.

Esas instituciones, al conseguir una adjetivación de emprendedoras de memoria, asumen un rol como formadoras del sentido sobre el pasado. En el imaginario de quienes participaron de estos museos, se encuentra una identificación entre actividad y democracia. En general, de este listado, para Arte Moderno se reconocen las muestras de Arte por los Derechos Humanos en Cuyo (1984), Arte y Juventud (1985), Jóvenes artistas en la Casa de Fader (1987) y No Convencional. Expresiones artísticas experimentales (1985-98), como una condensación entre propuestas al mundo del arte y al contexto social en general. Mientras que para el Museo Fader, ocurre una identificación sobre la asunción de José Martí en diciembre de 1983, un evento de repercusión mediática que plantea un quiebre en la modalidad de gestión del museo y las actividades de convocatoria popular como el Paseo cultural de la familia

¹⁰ Cf. ZOLBERG, Vera. *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor, 2002.

¹¹ JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002, p. 48.

(1983-85) y los encuentros al aire libre de artistas. Consolidada como rememoración del mundo del arte, cada una de estas actividades, al relocalizarse en el contexto de postdictadura, asume un uso público y político que se hace de la memoria (tabla 1).

Tabla 1. Actividades de la programación de actividades de los museos de arte¹²

Fecha	Museo	Nombre de la actividad
12/1983	MPBAEG-CF	Asunción nuevo director: José Martí
04-11/1984	MPBAEG-CF	Paseo cultural de la familia
09/1984	MMAMM	Afiches por la paz. Ciclo itinerante del Consejo Argentino por la paz
09/1984	MMAMM	Recitales a beneficio del PAN (Programa Alimentario Nacional)
11/1984	MMAMM	Muestra de arte por los derechos humanos en Cuyo
05-11/1985	MPBAEG-CF	Paseo cultural de la familia
08/1985	MMAMM	Arte y juventud. Muestra interdisciplinaria
11/1985	MMAMM	Muestra No Convencional. Expresiones artísticas experimentales
11/1985	MMAMM	Encuentros en el arte al aire libre
08/1986	MMAMM	“XIX aniversario del MMAMM”. Incorporación de obras donadas
09/1986	MMAMM	Muestra interdisciplinaria El niño y el arte
11/1986	MMAMM	1º Congreso de museos mendocinos: Museos y futuro del patrimonio: señal alerta. En adhesión a la XIV del ICOM
08/1987		Muestra Jóvenes artistas en Casa Fader
09/1987	MPBAEG-CF	Encuentro de jóvenes artistas en los jardines del Fader
11/1987	MPBAEG-CF	Retrospectiva de Luis Quesada
02/1988	MPBAEG-CF	Festejos vendimiales en la Casa Fader
03/1989	MMAMM	Julio Le Parc en Mendoza
10/1989	MPBAEG-CF	VI encuentro nacional de directores de museo: Los museos como generadores de cultura e instrumentos para la educación

¹² Listado extraído de la Matriz de relevamiento de actividades programadas de los Museos Fader y Arte Moderno de Mendoza. Véase ZAVALA, María del Rosario. *Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983-2001)*. Tesis (Doctorado en Ciencias Sociales) – UnCuyo, Mendoza, 2017.

Aunque las gestiones de la política cultural muestran inestabilidad a lo largo del periodo, la idea “la cultura es de todos” se convertiría en un lema institucionalizado en la democracia. En este sentido, los museos también intervinieron restableciendo redes de cooperación en el mundo del arte, en amplios niveles, que intensifican su rol comunicativo y, por ende, educativo, que se refleja en la participación, producción o adhesión a eventos sobre políticas culturales en general y de museos en particular.

Por otra parte, el estado de sitio durante la última dictadura cívico-militar impuso restricciones a la vida social en los espacios públicos, así las prácticas artísticas tuvieron una suerte de repliegue hacia el interior, pero con el retorno de la democracia estas actividades también se vincularon a nuevas espacialidades, al aire libre, el paseo o el desplazamiento de las actividades a otras sedes como escuelas, las vidrieras del Banco Mendoza o el traslado de obras a otras sedes públicas departamentales, implican nuevas formas de pensar el alcance territorial del museo, para la construcción de redes de cooperación con otros/as participantes que hasta el momento no accedían a las actividades realizadas dentro de los límites espaciales del edificio, llegando a nuevos públicos locales fundamentalmente, sobre todo con el uso de los espacios exteriores, la plaza en el caso del MMAMM o los jardines en el caso del Museo Fader, demuestran cierta apertura a nuevos públicos, que en los 90 iría hacia la hibridez de lo masivo.

Sobre todo, con la reapertura democrática, se incorporan al espacio institucional y público lenguajes y formas artísticas performáticas. Estilos y modalidades de las que resultan objetos y prácticas como dispositivos en los que ocurre una simbiosis entre ética y estética.¹³ En esos años los/as artistas se agrupan, trabajan en colaboración, realizan distintas producciones ya sean estos de carácter teatral, de diseño gráfico o de vestuario, que se condensan en una obra no uniforme, no lineal y directa, más bien explosiva y desorganizada como una modalidad de resistencia, que permite ejercer la absoluta libertad de las formas sensibles, tras los años de disciplinamiento del sistema represivo que comenzaba a desarmarse.

La transición va de la represión al destape, de lo individual a lo grupal, de la aceptación al debate y la reflexión, cuestiones sobre las que el mundo del arte, entre fervor y moderación, propone modalidades y contenidos que luego adopta como convención. En este contexto efervescente, las artes plásticas y visuales experimentaron una conjunción de estilos, lenguajes y prácticas artísticas, en cierto modo “Los años Ochenta se caracterizaron por la conciliación y la mezcla de distintos estilos artísticos anteriores y el renacer de antiguas tendencias” como un rasgo distintivo que se visibiliza a través de retrospectivas hacia el “arte de los 80”.¹⁴

Al mismo tiempo, los museos comenzaron a incorporar fuertemente en sus actividades actores/as sociales que hasta el momento se encontraban confinados/as al ámbito privado. La juventud se convierte en una consigna a atender, en vistas del auge democrático y la renovación cultural como lema. Joven y artista figuraban en la auspiciosa primavera; “juventud, que había



¹³ Cf. BELL, Vicky. *The art of post-dictatorship: ethics and aesthetics in transitional Argentina*. Nueva York: Routledge/Glasshouse, 2014.

¹⁴ Los primeros años. *Escenas de los 80*, Buenos Aires, Fundación Proa, s./d., s./p.

sido sinónimo de subversión hasta ese entonces mutaba con un valor agregado para los nuevos tiempos. Los artistas jóvenes ahora eran llamados a ocupar espacios antes vedados. Y así lo hicieron”.¹⁵ En el proceso mundial de jerarquización de la juventud, ya que las Naciones Unidas celebraron en 1985 el primer Año Internacional de la Juventud, ésta se convierte en un actor y modelo cultural, que en nuestro país adquirió ribetes propios, determinados por el contexto de postdictadura, identificando lo joven con el nuevo orden democrático.

En este clima, el MMAMM desde la reinstitucionalización de la democracia, con la dirección de Ana María Álvarez, realiza convocatorias destinadas a artistas jóvenes: Arte y juventud, Arte y derechos humanos, No Con y Recitales de rock, entre otras. Estas instancias no sólo convocan a jóvenes a exponer, sino fundamentalmente, los/as incorpora como colaboradores/as en la organización de los eventos, al punto que se amplían las formas de trabajo del museo a través de las mesas de trabajo, que producen el evento y tras éste, realizan a una puesta en común sobre los resultados. Fundamentalmente, estas estrategias horizontales y democráticas se llevan a cabo durante los primeros años de recuperación del régimen y luego, hacia finales del período el interés sobre la juventud vira hacia identificar los roles de artistas en el mundo del arte y sus circuitos de consagración (premios, circulación, capacitación, entre otros).

El Museo Fader también realizó algunas convocatorias a jóvenes a través de encuentros o la apertura del espacio joven para algunos salones. Pero, principalmente, este museo mantiene su misión consagradora de los/as artistas, ampliando las ternas premiadas para el Salón Vendimia; y, por otra parte, se enfoca en actividades pedagógicas dirigidas a las infancias: reproducciones didácticas, el museo en la escuela y visitas guiadas dirigidas a escuelas; también, con la apertura al público nuevo: los paseos culturales, el uso de los jardines, muestras retrospectivas, son un ejemplo de ello.

Las juventudes trabajan de forma colectiva, como una reacción a la estética academicista y la representación romántica de artistas. Intervenciones, performances e instalaciones, se reproducen en distintos espacios públicos, donde se incluyen los museos. Además de jóvenes, agrupados/as para crear obra, entonces, emergen los grupos con identidad colectiva (un nombre o una consigna), como actores/as sociales en el mundo del arte. La figura del/a artista creando de forma aislada se vio desplazada por su rol colectivo.¹⁶ Los grupos no perduran por mucho tiempo, de hecho, los/as artistas transitan por varios de estos, produciendo obra colectiva. Trabajar en grupo fue una constante.

Desde estas caracterizaciones dadas por los sentidos que adquieren estas actividades, se pone en juego el rol de los museos de arte asociados a un adjetivo: emprendedores, catalogados a partir de su correspondencia al contexto, emprendedores de memoria. Las actividades artísticas se centran en consignas propias del régimen democrático, que otorgó una nueva fisonomía a los contenidos típicos de los museos de arte. Con la intención de una tarea

¹⁵ USUBIAGA, Viviana. Imágenes de la Argentina en la postdictadura. *Ramona: Revista de Artes Visuales*, n. 23, Buenos Aires, 2002, p. 20.

¹⁶ Cf. GIUNTA, Andrea. *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

reparadora que cabía al proyecto cultural, las prácticas artísticas emergen oponiendo la libertad de las formas al anterior disciplinamiento dictatorial y abarcan todos los espacios en los que se incluyeron en estos museos.

Entonces, dentro de sus programaciones los museos de arte resignificaron, ampliando o modificando, sus contenidos entre pluralismo y libertad de expresión. Conjunciones tales como arte y derechos humanos, arte y juventud o caracterizaciones como experimentaciones artísticas, aparecen a modo de signos de esta amplitud en los contenidos. También la interdisciplinariedad o lo didáctico, intensifican el perfil de las modalidades. Además, el carácter popular y la alta convocatoria de las actividades.

Artistas, objetos y prácticas artísticas: arte en postdictadura

Existen experiencias socio-visuales que se constituyen en el equipamiento mental de una sociedad. Se conforman capacidades visuales compartidas, como inclinaciones y disposiciones para ver de un modo común el arte producido en un momento dado. Estas tendencias generan interpretaciones comunes dentro de un mundo del arte que construye significaciones con relación a su contexto social, pero también para otros estadios de la sociedad, otros momentos, donde la mirada tiende a ver tales producciones de modo mancomunado. Así se retoma la relación entre obra producida y obra recibida planteada por Furió¹⁷, donde los museos median a partir de la exhibición, aquella obra que, montada durante un tiempo en el espacio museal, alcanza un reconocimiento legítimo dentro del mundo del arte. Los museos consagran el valor de una obra y aportan a la reputación del/a artista a través de distintos mecanismos: la adquisición de la obra, los galardones, las muestras exposiciones y homenaje y la infraestructura que se monta en torno a ésta, que se van registrando en la programación de actividades. De este modo, la mirada se enfoca en las obras exhibidas como imágenes que configuran la memoria cultural y colectiva de la postdictadura a través de sus cualidades y características. En este punto, aunque partimos de sus condiciones de circulación, nos centramos en la producción artística.

Por eso, al visibilizar las obras exhibidas en los museos de arte de Mendoza durante la postdictadura, se pueden agrupar tres tendencias artísticas a la que se vinculan los/as artistas, en identificaciones propias del periodo en el mundo del arte local. A lo largo del siglo XX diversos/as artistas con diferentes enfoques emergen, se forman y consagran con la idea de construir una cultura estética regional. Desde la primera vanguardia local llamada nueva sensibilidad (1930), pasando por segundas generaciones de posguerra, también a través de las disputas por el control del canon artístico entre la Escuela Provincial de Bellas Artes y la Academia Nacional de Bellas Artes, y, entre las conductas de artistas conservadores/as, progresistas y críticos/as independientes, el proyecto poético por una pintura nacional se consolida en una tradición plástica propia.¹⁸

¹⁷ Véase FURIÓ, Vincenc. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2012.

¹⁸ Cf. ZALAZAR, Oscar. La crítica de arte: desde la "pintura nacional" a los actuales desafíos de la globalización. *Huellas*, n. 3, Barranquilla, 2003, p. 49.

De modo que la primera identificación se denomina “tradición plástica local” y agrupa distintos/as artistas que participaron de actividades desarrolladas en los museos Fader y Arte Moderno. Ésta no es una calificación generacional, ni de espacio de formación, sino netamente se asocia a la poética común. A través de las exposiciones, los/as adherentes a esta tendencia atraviesan un momento de reconocimiento y consagración, al romper con las prácticas censoras del régimen anterior, como de la propia autocensura estratégica para la sobrevivencia.

A nivel nacional, los 80 implican el retorno a la pintura, a través de la nueva imagen, la pintura salvaje y las relecturas de la “transvanguardia italiana”¹⁹, en Mendoza, los lenguajes propios de la plástica (pintura principalmente, luego grabado, dibujo y escultura) predominan en la producción de arte. Y ya hacia el final de la década, cuando en el mundo del arte emergen manobras para la exportación del arte argentino, son los/as discípulos/as de esta poética los que comienzan a circular, al tiempo que los/as consagrados/as ocupan mayoritariamente las programaciones de los museos con incorporaciones de obra al acervo de cada uno y un plan de puesta en valor de estos/as a través de exposiciones retrospectivas individuales y colectivas con características comunes: la infraestructura montada en torno a la muestra, el destaque de la figura, el énfasis en la reputación y la trayectoria en el “arte mendocino”.

Frente a las experiencias del nuevo marco democrático, si bien hay variaciones en la conformación de la trayectoria del/a artista, prima de esta tendencia la condición formal, el sentido estético de lo local plasmado en la obra y el espíritu modernista. Ésta se constituye como un modo de hacer el arte en Mendoza, respaldado sobre figuras modélicas de artistas desde principios del siglo XX y aunque produce ciertas variaciones en el concepto y las técnicas, mantiene ese sentido esencial. Así la tradición plástica local se convierte en una tendencia consolidada que convive con modalidades de experimentación en la plástica y también con prácticas innovadoras, como las instalaciones y la producción colectiva de obra.

Por ella, se identifica un segundo agrupamiento de aquellos/as artistas partícipes de una producción reconocida como “experimentación artística”. La misma se orienta hacia prácticas artísticas modernas que se constituyen sobre la necesidad de un lenguaje plástico puro, caracterizada por una nueva productividad que incorpora la renovación y la puesta en crisis de elementos mágicos, románticos, como parte del proceso artístico. Aunque la investigación artística sobre el objeto, la metodología y los resultados de la obra es una tendencia minoritaria, igualmente se conforma como una línea de trabajo significativa en la técnica y el estilo fundamentalmente.

A lo largo de la década del 80 se consolida como una actitud artística autorreflexiva, que apela principalmente a un lenguaje abstracto fundamentado en el manejo de la técnica, es decir, aquí no hay tradición local ni rupturas estéticas. Entre quienes se agrupan en esta tendencia predomina una formación profesional consolidada, principalmente, en la Facultad de Artes y Diseño (UnCuyo). Dentro de esta se cuentan algunos/as artistas que perduraron en la transición dictadura y postdictadura, tanto como docentes o estudiantes.

¹⁹ USUBIAGA, Viviana, *op. cit.*, p. 18.

La condición del artista se conserva como “generación intermedia”²⁰ en el mundo del arte local, pues en su mayoría son artistas que se encuentran en un plano de reconocimiento, con un perfil moderado, dado por la trayectoria de su producción.

Son artistas que participan en las programaciones de los museos de arte de Mendoza a través de exposiciones colectivas e individuales, pero también construyen su reputación por intermedio de primeros premios y menciones en salones regionales y nacionales. El Salón Vendimia se convierte en su espacio legitimador, para la que se reproducen componentes puros, lenguaje de las formas y la adopción de su autocalificación de obra como de higiene visual. Las renovaciones en la práctica pictórica se proponen con la pureza visual y la economía de los recursos, asociadas a un artista profesional que se encuentra en la búsqueda de un cierto internacionalismo²¹ de forma incipiente hacia fines de los 80 y profesado en la década siguiente, con el estímulo del mercado del arte local.

Por último, en contraste y conformándose como una identificación de corte generacional, se define la tendencia “Proto arte contemporáneo”, un emergente del contexto post y asociado a las Muestra de Arte No Convencional de Mendoza, expresiones artísticas experimentales (No Con) del MMAMM. En sus cuatro ediciones las No Con se constituyó como un espacio donde se presentan expresiones artísticas que hasta el momento no encontraban lugar oficial. La estrategia principal serían las innovaciones artísticas, a través de géneros como instalaciones, performance y ambientaciones, también, donde el concepto, las formas colectivas de hacer arte y el recurso a la parodia entrarían en la acción.

En plena etapa de formación, los/as artistas representantes de esta tendencia, en su mayoría, serían calificados como “artistas emergentes”²², y sus producciones reconocidas como propias de la primavera democrática. Entonces, sus trayectorias se construyeron principalmente bajo el ala de Arte Moderno, cuando en la década del 80, incorpora al espacio museal el arte experimental con una modalidad de muestra colectiva y multitudinaria, en la gestión de Álvarez y en los 90 con la de Marta Artaza, cuando se ocupa por su circulación internacional y su inserción al mercado del arte, con una actitud más bien selectiva sobre la obra y el artista.

La No Con se desarrolla en el marco institucional del museo y, si bien en su primera edición (1985) sufre algunas experiencias de censura, “propias del desconocimiento, porque la gente no tenía miedo, pero era conservadora, sobre todo lo el arte, o lo que esperaba de él”²³, en la tercera edición del 94, las obras presentadas adquieren cierto carácter convencional, pues la convocatoria es a artistas consagrados/as del mundo del arte local, con una temática clara, la experimentación. Además, se acentúa el nivel de institucionalización, en la selección intencional de los/as artistas nacionales invitados/as.



²⁰ PETRINA, Alberto. *Arte de Mendoza: programa Argentina pinta bien*. Buenos Aires: Artes Gráficas Ronor, 2004, p. 19.

²¹ Una característica que se destaca en los catálogos de muestras y notas periodísticas sobre estos/as artistas.

²² PETRINA, Alberto, *op. cit.*, p. 25.

²³ ALVAREZ, Ana María. Entrevista realizada por María del Rosario Zavala, en abr. 2014.

Por consiguiente, estas tres identidades se presentan como parte de una imagen fija sobre el estado de situación del mundo del arte local desde 1983, a través de los museos Fader y Arte Moderno como principales programadores de actividades artísticas. En estos años se representan en el mismo mundo, un conjunto de prácticas artísticas relativamente distintas y dispersas, consolidadas y marginales, marcando una heterogeneidad carente de un programa explícito en cuanto al arte local. Dicha identificación realiza un trayecto que va desde una argumentación necesaria de libertad en las obras, hacia una homogeneización en las modalidades de enunciación de tales tendencias, a partir de las cuales podemos identificar características comunes, que nos permitan poner a prueba nuestras estrategias de análisis, para construir la categoría arte en postdictadura.

Sobre este recorrido cabe una advertencia: identificar la obra de un/a artista a veces puede caer en rígidas adjetivaciones que no se condicen completamente a lo largo de su trayectoria. Pero en este caso sirven para visualizar la agitación en las prácticas artísticas de una etapa. Así, los años 80 tienden a caracterizarse por la conciliación y la mezcla de distintos estilos artísticos anteriores y el renacer de nuevas tendencias, que en los 90 comienzan a distanciarse y reorganizarse.

A partir de lo expuesto podemos recuperar algunas características de la producción artística de aquellos años, para poder crear significaciones sobre un arte sujeto al contexto local. Se destacan tres aspectos: la necesidad de situar al arte, el sentido de las obras y el lugar del/a sujeto (artistas, cuerpos y públicos) en la obra.

En primer lugar, el contexto social, político y cultural se articula de forma dinámica en la producción de obra, principalmente en los primeros años de la postdictadura. Transformación y redefinición se enarbolan como consignas implícitas y explícitas en el arte local, haciendo del espacio público aquel donde el arte conseguía situarse.

Por otra parte, la valoración de consignas democráticas en los sentidos dados a la obra se prefigura trascendiendo tendencias y estilos, por más encriptados que estos parezcan. Aunque no toda la obra puede asociarse a cuestiones de arte y política, la reconstrucción sociocultural se constituye como la arena propiciadora para atravesar los procesos de transición y crisis. Tales representaciones pueden considerarse a partir de tautologías que se presentan de modo integrado o rebelde, figurativo o abstracto, como estrategias modernas o (proto)contemporáneas, entre otras.

Y, por último, la representación del/a sujeto ya sea el/a propio/a artista u otro/as, es el aspecto relevante en las producciones artísticas. No hay una única modalidad de representación, sino por el contrario hay una perspectiva amplia que se visibiliza en distintas imágenes. El/a artista objeto y la mirada introspectiva, o la alegoría de la identidad local, la colaboración para terminar la obra (la participación del público, por ejemplo) y las modalidades de abstracción, se conforman como formas de representación de sujetos y cuerpos en la postdictadura.

Durante este largo y complejo periodo hay objetos y prácticas artísticas que se convierten en imágenes reveladoras de una sociedad en convulsión permanente, marcada por la euforia y la libertad, pero también por la incertidumbre y la conmoción, propias de una sociedad que transita diversas crisis

integrales y a la vez, postula enfáticamente la significación de la democracia recuperada. Puede que esta significación del arte en postdictadura sea parte de una recuperación de los procesos desarrollados en la historia reciente.

Entonces, diversos lenguajes se encuentran, se cruzan y conjugan a través de exposiciones individuales, colectivas o como premios con la posibilidad de expresarse sin represiones ideológico-políticas omnipresentes. Por todo esto, en estos años de elaboración de la imagen de una memoria de la postdictadura, se planteó una negociación entre las tradiciones locales y los lenguajes internacionales, lo cual provocó una reformulación de la práctica artística y una reconfiguración del campo artístico. En instancias de redemocratización y alta conflictividad social la imagen, como objeto artístico, se encuentra alterada, entre una imprecisión formal y la paradoja de lo irrerepresentable, presentándose como imágenes inestables “que se caracterizan por mostrar composiciones abigarradas de elementos que niegan sus propias correspondencias, espacios desequilibrados y una figuración precaria en cuanto a la precisión de sus formas”.²⁴

El arte en la postdictadura no pertenece apenas a los/as artistas o al mundo de la estética, porque es una manera como las subjetividades de las nuevas generaciones se constituyen y entrelazan con cuestiones de responsabilidad, ética y justicia.

Memoria y musealidad

El Museo Fader y Arte Moderno han gestionado el arte en Mendoza desde más de 70 años atrás. En tanto museos, exhiben, promueven y difunden producciones locales, nacionales, regionales y, en menor medida, internacionales. A través de distintas estrategias se han ocupado de la formación de públicos para el arte de Mendoza. Todas estas actividades son planificadas y registradas en distintos documentos, uno de ellos es la programación de actividades. El interés sociológico está dado sobre este documento, plausible de mostrar vínculos sociales dentro del mundo del arte: las relaciones entre artistas, personal de apoyo y especialistas, las redes de cooperación, las formas de gestión de las actividades; y algunas formas de producir arte, al menos de aquel que se exhibe; es decir, la programación se convierte en un testigo del funcionamiento del museo, como un mundo dentro de otro mundo, el del arte, cuyas modalidades y estrategias ponen en acción una red de redes del arte en sus instancias de circulación.

Desde sus objetos, prácticas y documentos el museo de arte se convierte en un promotor y difusor de un relato legítimo sobre sus temas, también en un guardián y traductor de las interpretaciones sociales y culturales a futuro, para el desarrollo de proyectos societales concretos. Por otra parte, enfocarse en los documentos del arte, como la programación de actividades, conduce a estudiar cómo estos permiten visibilizar las inconsistencias de la historia, cuestionar los relatos y los registros y, sobre todo, resignificar las lecturas en torno a los archivos de una sociedad.

²⁴ USUBIAGA, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012, p. 17 y 18.

De modo que los museos cuentan con un patrimonio que genera valores materiales e inmateriales, para considerar la capacidad de almacenamiento de significaciones, de su musealidad. Esa memoria que guardan y reproducen los museos no es igual a la de otros espacios de la sociedad, sino que se trata de una memoria cultural. Como mecanismo transformador, un museo gestiona la memoria pública, los rastros y testimonios materiales e inmateriales de la misma, y se constituye como una expresión de identificación social, que devela la cultura y genera sentidos de pertenencia sobre acontecimientos ubicados en tiempo y espacio.

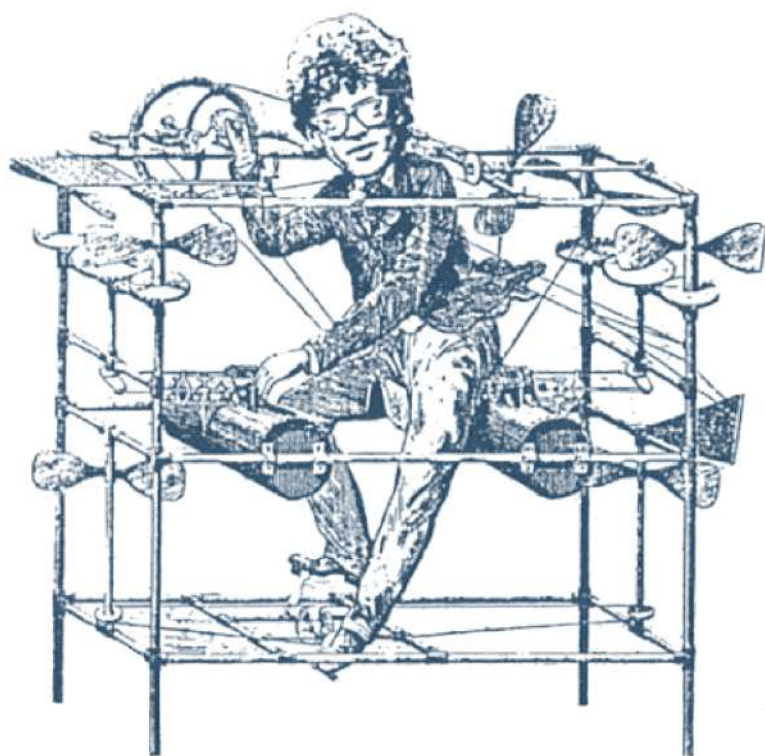
Por ello, consideramos que en postdictadura estos museos de arte de Mendoza aportan a una memoria que se torna necesaria para los procesos de reconstrucción democrática, al menos en términos simbólicos, y que permiten caracterizar las producciones artísticas que circularon durante ese período, arte en postdictadura. A partir de 1983 las coordenadas variaron entre la primavera democrática y precisamente, los museos de arte locales organizaron sus prácticas de acuerdo con la escena pública. Estos cambios se dieron según las particularidades del mundo del arte local, las tendencias estéticas y artísticas se renovaron, pero también se consolidaron y nuevas prácticas, innovadoras para el mundo local, se concretaron en las tendencias que, a lo largo del período, adquirieron un rol significativo. El nuevo panorama de democracia dio una visibilidad notoria al mundo del arte local en sus formas de interacción y en sus redes de cooperación.

Así pues, aunque con dificultades y sin ser parte de una política integral, en sus gestiones durante la postdictadura, los museos de arte locales realizaron y promovieron algunas actividades estratégicas. Aunque de dos formas distintas, una referida al reconocimiento y el fomento de una cultura local fundamentalmente y la otra, a la formación a la cultura artística contemporánea, el objetivo en común parece haber sido la promoción y difusión del arte, sujetos a las condiciones propias de la postdictadura, como parte del proceso de restitución simbólica de la democracia.

Artigo recebido em 9 de julho de 2024. Aprovado em 7 de setembro de 2024.

Un episodio de posvanguardia en el retorno democrático argentino:

*la exposición de máquinas-objetos dentro
de la cuarta feria El Arte en Córdoba (1987)*



Capa do suplemento
Juventud. La Voz del Interior,
Córdoba, 25 oct. 1987,
fotografía (detalle).

Alejandra Soledad González

Doutora em História pela Universidad Nacional de Córdoba/Argentina (UNC). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da UNC. Pesquisadora do Conicet. Autora do livro *Juventudes (in)visibilizadas: una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Córdoba: UNC, 2019.
asoledadgonzalez@yahoo.com.ar

Un episodio de posvanguardia en el retorno democrático argentino: la exposición de máquinas-objetos dentro de la cuarta feria El Arte en Córdoba (1987)

A post-avant-garde episode in Argentina's democratic return: the exhibition of machine-objects within the fourth fair El Arte en Córdoba (1987)

Alejandra Soledad González

RESUMEN

Este artículo investiga a una exposición artística de objetos e instalaciones exhibidos en una feria que era un espacio alternativo en el campo cultural de una ciudad que transitaba entre la posdictadura y el retorno democrático nacional. Esta muestra devino un episodio significativo para la Historia cultural de Córdoba por diversas razones. Fue desarrollada por una agrupación compleja conformada por tres gestoras y catorce integrantes. La mayoría eran estudiantes de carreras de Artes Plásticas, mientras una minoría procedía de Cine, Filosofía, Letras y Música. Mediante experiencias colaborativas produjeron obras que se reapropiaron de algunas propuestas estéticas y micropolíticas de las (pos)vanguardias. Su exhibición implicó una manifestación colectiva pública, cuyas imágenes, sonidos y textos adquirieron vibraciones intensivas que fueron difundidas en la crítica periodística de la época.

PALABRAS CLAVE: posvanguardia; instalaciones; década de 1980.

ABSTRACT

This article investigates an artistic exhibition of objects and installations displayed at a fair, which served as an alternative space within the cultural field of a city transitioning from post-dictatorship to national democratic return. This exhibition became a significant episode in the Cultural History of Córdoba for several reasons. It was developed by a complex group consisting of three organizers and fourteen members. Most of them were students of Fine Arts, while a minority came from Cinema, Philosophy, Literature, and Music. Through collaborative experiences, they produced works that reappropriated certain aesthetic and micro-political proposals of the (post)avant-garde movements. Their exhibition represented a public collective manifestation, whose images, sounds, and texts resonated intensively and were disseminated in the journalistic criticism of the time.

KEYWORDS: post-avant-garde; installations; 1980s.



Entre 1982 y 1983, durante el bienio final de la última dictadura, el campo local de las artes visuales contaba con diversos espacios dedicados a la enseñanza, conservación, exhibición, difusión o venta de producciones artísticas.¹ Las instituciones de ese microcosmos tenían diversas jerarquías y abarca-

¹ La hipótesis de "campo" sirve para pensar el terreno de creación artística como un sistema de posiciones y de relaciones que establecen los agentes en torno a recursos que interesan, escasean y cuya tenencia es capaz de generar pujas de poder entre los integrantes de dicho medio. Podríamos hablar de un campo de

ban las siguientes áreas: dos academias públicas – la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta (Ebafa) y la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) –, cuatro centros culturales (CC) municipales, dos museos de Bellas Artes de gestión estatal (el Provincial Emilio Caraffa y el Municipal Genaro Pérez), una conformación incipiente tanto de la crítica de arte profesional como de las galerías privadas y un predio de ferias (Fecor) patrocinado por el gobierno de la provincia.² Dentro de esos ámbitos institucionales (y en el marco de políticas culturales duales con facetas destructivas y constructivas) adquirieron visibilidad dos conjuntos de disciplinas, cuyas reglas, tradiciones e innovaciones remitían a prácticas locales, pero también a referencias nacionales y occidentales.³ Por un lado, las especialidades de dibujo, escultura, grabado y pintura detentaban un predominio de larga duración que era revitalizado con prácticas variadas, por ejemplo, los cuatro rubros permitidos en el Salón Ciudad de Córdoba. Por otro lado, géneros como el “objeto” y la “instalación” desafiaron las fronteras disciplinares precedentes y se desarrollaron durante la década de 1980.⁴ Entre las muestras primigenias donde emergieron los dos últimos lenguajes, se encuentra la exposición *Siete individuales*, realizada durante 1982 en el CC General Paz. Para 1983 se destacaron tres iniciativas: la presentación de Adev (Agrupación para el desarrollo de experiencias visuales) en el CC Alta Córdoba; la exhibición

las artes plásticas cuando en un espacio específico se conjuguen: en principio, una presencia institucionalizada de la academia, la crítica, y el mercado; en segundo término, un conjunto de agentes en pugna por ocupar, preservar u optimizar diversas posiciones (artistas, críticos, patrocinadores, galeristas, docentes, públicos...); y en tercer lugar, un número finito y desigualmente distribuido de recursos; como es el caso de los capitales culturales y simbólicos. Asimismo, cualquier campo particular ostenta sólo una autonomía relativa, debido a que sus interacciones internas están condicionadas por el resto de los microcosmos con los cuales comparte y conforma un macrocosmos más amplio. Cf. BOURDIEU, Pierre. *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba-Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003, p. 218.

² Si bien la existencia de todo campo está articulada por fluctuantes procesos de (re)construcción, es pertinente subrayar que, en la década de 1980, la consolidación de un microcosmos de las artes plásticas en Córdoba presentaba tenues cristalizaciones. La conformación del campo comenzó a finales del período decimonónico y en las postrimerías del siglo XX evidenciaba una situación de fragilidad: si bien las academias y los museos constituían organismos consolidados, otras entidades prioritarias, como son la crítica y el mercado, evidenciaban conformaciones intermitentes. Sobre algunas historias de dichas instituciones, ver BLÁZQUEZ, Gustavo y GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. Cuadros de una exposición: una lectura de la muestra “100 Años de Plástica en Córdoba”. *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, 2004, y MOYANO, Dolores (dir.). *Diccionario de artistas plásticos de Córdoba: siglos XX y XXI*. Córdoba: Imprenta de la Lotería, 2010.

³ Para un estudio sobre el microcosmos artístico local en la coyuntura 1976-1983, ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. *Juventudes (in)visibilizadas: una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Córdoba: UNC, 2019.

⁴ “*Objet trouvé*. Objeto encontrado: es la denominación que en el surrealismo se le ha dado a objetos hallados en forma ocasional y a los que el artista adjudica cierta significación [...]. Extraídos de su contexto habitual, se incorporan a una obra o se los presenta en forma autónoma. Por medio de esta operación de extrañamiento, dichos objetos pierden su función primitiva para pasar a adquirir la que el artista les asigna en un contexto significativo de la obra. La libre asociación del objeto encontrado con otra realidad – física o psíquica – es uno de los principios que lo rigen”. HERRERA, María. Los años setenta y ochenta en el arte argentino: entre la utopía, el silencio y la reconstrucción. In: BURUCÚA, José (dir.). *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, t. II, p. 172. En cuanto a las instalaciones cordobesas, coincido con Irazusta y Di Lollo cuando sostienen que las mismas se desarrollaron especialmente desde 1982, aunque presentaron un antecedente en 1966 con el I Festival Argentino de Formas Contemporáneas (o Antibienal). Su relevamiento permite detectar una de las complejidades de la historia de ese género: su definición puede estar restringida al “objeto (encontrado)” o traspasar fronteras hacia otras subdisciplinas como la “ambientación” o el “ensamblado”. Ver IRAZUSTA, Cecilia y DI LOLLO, Elena. *Cronología: instalaciones en Córdoba 1960-1990* (video). Córdoba: Secretaría de Cultura de Córdoba, 1996.

Experiencias plásticas (en una casa privada) y algunas obras de la primera Feria El Arte en Córdoba (FAC) expuestas en Fecor.⁵

En un contexto que mixturaba represiones, excepciones y patrocinios, varias instituciones culturales devinieron refugios y algunas actividades artísticas aportaron estrategias creativas frente a la última dictadura.⁶ Según demuestran algunas investigaciones emprendidas desde ciudades como Buenos Aires o Córdoba, toda la década de 1980 puede describirse como una coyuntura “inestable”, donde el país transitaba una zona liminal “entre” duplas que convivían disputando opacidades: miedo y diversión, terror y fiesta, duelos en suspenso y estrategias de la alegría.⁷

Si bien el retorno formal de la democracia empezó en diciembre de 1983, múltiples personas continuaron viviendo entre las mencionadas duplas. El proyecto liderado por el presidente Raúl Alfonsín obtuvo consenso mayoritario y propuso una cuádruple democratización (del Estado, la sociedad, la cultura y la economía) cuyo despliegue abarcó etapas sincrónicas y diacrónicas que se desplegaron con diversos ritmos hasta 1989.⁸ Paralelamente, el gobierno atravesó problemas graves, tales como: disputas con el poder militar saliente y una de sus herencias, la crisis económica; oposición de su adversario político (el Partido Justicialista, que detentaba la mayoría en la corporación sindical); conflictos con la Iglesia Católica; y relaciones complejas con los organismos defensores de derechos humanos.⁹ Suele afirmarse que el clima de “ilusión” (en la posibilidad de resolución de las problemáticas, especialmente económicas) perduró hasta 1986, mientras el trienio final estuvo signado por el “desencanto”.¹⁰ Sin embargo, varios autores coinciden en señalar que toda la etapa alfonsinista puede definirse no solo por los proyectos democratizadores sino también por los dilemas de la posdictadura.¹¹

En esa atmósfera de complejidades culturales, económicas, políticas y sociales, el microcosmos de las artes visuales continuó desarrollándose y abriéndose a géneros experimentales como las acciones, las instalaciones y los

⁵ Si bien los casos de *Siete individuales*, Adev y la feria de 1983 fueron profundizados en artículos diferentes, para una síntesis sobre ellos, ver la sección Experiencias, tensiones y excepciones del libro GONZÁLEZ, Alejandra Soledad, *op. cit.*, p. 436.

⁶ Mediante disciplinas “dominantes, residuales o emergentes”, diferentes creadores construyeron obras que con sus temáticas, estilos, títulos, técnicas o materiales, proponían existencias disruptivas respecto a los cánones estéticos y éticos que cimentaban al gusto oficial. Paralelamente, reconstruían “estructuras de sentimientos” que daban cuenta de vivencias contemporáneas complejas. Cf. WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 1994, e *idem*, *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000.

⁷ Cf. USUBIAGA, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012, BLÁZQUEZ, Gustavo y LUGONES, María. *Territorios homoeróticos de jóvenes varones en la Córdoba de inicios de los '80. Actas Workshop*, México, Tepoztlán Institute, 2012, LONGONI, Ana. *Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. Afuera: Estudios de crítica cultural*, n. 13, Buenos Aires, 2013, y LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela (comps.). *Modo mata moda: arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: Edulp, 2016.

⁸ Cf. PHILP, Marta. *Memoria y política en la historia argentina reciente*. Córdoba: UNC, 2009, p. 12.

⁹ Cf. CLOSA, Gabriela. La recuperación de la democracia y los gobiernos radicales: Angeloz y Mestre (1983-1999). In: TCACH, César (coord). *Córdoba bicentenario*. Córdoba: UNC, 2010, p. 469, y SOLÍS, Ana. Los derechos humanos en la inmediata posdictadura (Córdoba, 1983-1987). *Estudios*, n. 25, Córdoba, 2011.

¹⁰ GARGARELLA, Roberto, MURILLO, María y PECHENY, Mario (comps.). *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

¹¹ Cf. GUTIÉRREZ, Alicia y GORDILLO, Mónica (dirs.) Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática. *Proyecto de Investigación 2019-2024 del Instituto de Humanidades*, Conicet-UNC, Córdoba, 2019. Disponible en <http://idh.unc.edu.ar/files/PUE_IDH_Final.pdf>. Acceso en 29 jun. 2021.

objetos.¹² En los dos últimos casos, sus exposiciones fueron penetrando en diversas instituciones; por ejemplo, en dos muestras de 1984 concretadas en el Museo Caraffa, una con motivo del Día de la primavera y la otra en el marco del Festival Latinoamericano de Teatro.¹³ Durante 1985 su presencia se observó tanto en una exposición completa titulada *Objetos* y realizada en el Museo Genaro Pérez; como en algunas propuestas dentro de dos exhibiciones colectivas, la cuarta muestra museográfica de Arte Joven y la segunda FAC.¹⁴ En el transcurso de 1986 surgieron dos muestras principales: en la Galería Jaime Conci y en una sala del Pabellón Argentina de la UNC.¹⁵ Además, ese mismo año, la tercera feria de Fecor exhibió no solo obras de artes visuales variadas sino que amplió su convocatoria hacia otros mundos artísticos como música y teatro.¹⁶

A modo de contribuir con los numerosos capítulos que restan ser escritos sobre la historia cultural de las artes locales, este artículo busca reconstruir a la exposición de máquinas-objetos concretada dentro de la cuarta FAC durante 1987. La hipótesis sostiene que esta muestra efímera devino un episodio significativo por diversas razones, que se enumeran a continuación. Fue desarrollada por una “formación cultural compleja”¹⁷ conformada por tres gestoras y catorce integrantes. La mayoría eran estudiantes de carreras de Artes Plásticas, mientras una minoría procedía de Cine, Filosofía, Letras y Música. Mediante experiencias colaborativas produjeron objetos e instalaciones que se reapropiaron de algunas propuestas estéticas y micropolíticas de las “(pos)vanguardias”.¹⁸ Su exposición implicó una “manifestación colectiva pública”, cuyas imágenes, sonidos y textos adquirieron “vibraciones intensivas”¹⁹, siendo difundidas en la crítica periodística de la época, un reconocimiento poco habitual para los jóvenes artistas. Otro factor que condicionó a la propuesta fue el predio que las albergó (Fecor), un espacio alternativo dentro del microcosmos cultural local. Si bien las ferias reprodujeron distinciones

¹² En el caso de las “acciones” (que desde los años 90 serán llamadas performances), el año 1984 marca la reactivación de legados sesentistas y el inicio de nuevas experiencias. Ver NUSENOVICH, Marcelo. Una génesis interrumpida: la performance en Córdoba entre mediados de las décadas de 1960 y 1990. In: BALDASSARE, Marisa y DOLINKO, Silvia. *Travesías de la imagen*. Buenos Aires: Caia-Eduntref, 2012.

¹³ Sobre las propuestas concretadas en esa ocasión por la Adev, ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. Artes visuales en un festival teatral internacional de 1984. *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, n. 17-18, Madrid, 2019.

¹⁴ En cuanto a las especificidades de la segunda edición ferial, ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. De lo local a lo (inter) nacional en 1985: una feria artística en la posdictadura argentina. *Discurso visual*, n. 45, tercera época, México, ene.-jun. 2020.

¹⁵ Cf. IRAZUSTA, Cecilia y DI LOLLO, Elena, *op. cit.*

¹⁶ Cf. GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. De las artes visuales a lo ‘pluridisciplinario’ en 1986. *Revista ARS*, v. 18 n. 39, São Paulo, 2020.

¹⁷ Cf. WILLIAMS, Raymond, *Sociología de la cultura*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁸ Al reflexionar sobre las posibilidades analíticas de “señalar en la historia cultural argentina y latinoamericana episodios o zonas de vanguardia”, Longoni y Davis plantean la opción de atender a ciertos “acontecimientos que redefinan el arte en su relación con la sociedad, la política o la vida cotidiana [...] desde múltiples puntos de fuga que vuelvan porosa su sospechosa autonomía y sean capaces de activar instancias de reconexión con la praxis vital”. Frente a los debates en torno a las resignificaciones tanto geográficas como temporales de las neo y las posvanguardias, proponen “pensar esa insistencia o reverberación a partir de la imagen de una temporalidad dislocada y alterada, que retorna tormentosamente desde un legado interrumpido y nunca como un flujo lineal o una consecuencia”. LONGONI, Ana y DAVIS, Fernando. Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate. *Katatay: Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, n. 7, La Plata, 2009.

¹⁹ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*, *op. cit.*, p. 64, y RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, p. 95.

propias de los campos artísticos centrales, también contribuyeron con la democratización social, promoviendo el pluralismo, la convivencia y el trabajo colectivo entre artistas diversos.

Un proyecto de tres creadoras

En la conformación de un “hilo” de indagación histórica que permita reconstruir los factores que condicionaron a la Exposición de las máquinas-objetos (en adelante, M-O), un primer corpus de “huellas” testimoniales devino central.²⁰ Me refiero a la entrevista mantenida con la artista visual Alicia Porcel de Peralta, la cual posibilitó acceder tanto a sus memorias orales como a cinco documentos escritos y visuales guardados en su archivo privado.²¹ Uno de esos vestigios era una convocatoria tipada con máquina de escribir, donde se explicitaban trabajos de gestión asumidos por tres creadoras: la “idea original” reseñaba como artífice la labor de Alicia, la “coordinación general” correspondía a Celina Garay Fernández y las tareas de “asesoramiento y producción artística” estaban a cargo de Adriana García.²² Celina era recordada por la entrevistada como “una poeta muy amiga en aquellos años”, mientras Adriana era rememorada como “una compañera de estudios”.

Algunos sitios de internet registran datos de Celina y Adriana, aunque no aportan precisiones sobre sus trayectorias profesionales. Garay (1963-) habría empezado los estudios en su ciudad natal, pero luego se habría mudado a la capital del país, donde obtuvo los títulos de “licenciada y maestra en Letras por la Universidad de Buenos Aires”.²³ García (1964-) egresaría de la UNC como “licenciada en Grabado y profesora superior de Bellas Artes”.²⁴ Por su parte, cotejando el testimonio y archivo de Alicia Porcel de Peralta (Córdoba, 1959-) con otros documentos, encontramos detalles sobre su itinerario. Durante 1984 y bordeando los 25 años de edad, sucedieron tres vivencias importantes: en principio, egresó de la Ebafa como maestra de Artes Plásticas.²⁵ Paralelamente, inició la Licenciatura en Pintura en la UNC y participó de la muestra “Arte en la calle”, organizada por la Adev en adhesión al I Festival Latinoamericano de Teatro. En 1986 participó de dos exposiciones en Córdoba, una en el Museo Municipal Genaro Pérez y otra en el CC General Paz. También integró la muestra colectiva “Interior de Argentina” exhibida en Chile y coordi-

²⁰ Cf. GINZBURG, Carlo. *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: FCE, 2010.

²¹ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, concretada en julio de 2019 en la casa-taller de la artista ubicada en la ciudad de Buenos Aires. Todos los testimonios de Alicia citados en este texto corresponden a dicho encuentro. Agradezco su autorización para reproducir parte de esas fuentes en mi investigación.

²² Ver Convocatoria, Exposición de las M-O, 1987, Córdoba, Archivo personal de Alicia Porcel de Peralta (en adelante, Apapp).

²³ Ver Celina Garay. *LaVaquita4*, blog, Valdivia, jueves, 19 nov. 2009. Disponible en <<http://lavaquita4.blogspot.com/2009/11/celina-garay.html>>. Acceso en 1 set. 2019, y *Página 12*: Radar libros, Este sí, domingo, 22 jun. 2003. Disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-631-2003-06-22.html>>. Acceso en 1 set. 2023.

²⁴ Ver Adriana García. *Balumba*: Red de artistas, obras y espacios culturales, Córdoba, 2021. Disponible en <<http://balumba.artes.unc.edu.ar/2017/03/27/adriana-garcia/>>. Acceso en 1 set. 2019, y GARCÍA, Adriana. *Eternamente*, blog, 2018. Disponible en <<http://afelandia.blogspot.com/>>. Acceso en 1 set. 2023.

²⁵ El archivo de la Escuela Superior de Bellas Artes Dr. J. Figueroa Alcorta (Ebafa) registra que cursó la carrera entre 1980-1985. Agradezco la colaboración de la archivera Marcela Varela, quien verificó los datos existentes en dicha institución sobre los artistas que participaron en la Exposición de M-O.

nada por la artista Anahí Cáceres.²⁶ Ese mismo año exhibió tanto un “Objeto” artístico como “la proyección del film *De cuenca*” en el marco de la tercera edición de la Feria El Arte en Córdoba. Al respecto, Alicia recuerda: “proyecté una película que hicimos sobre ‘el crimen de Cuenca’, musicalizada por José Halac. Uno de los actores era el mimo Claudio Massetti. Recrea la tragedia de estos dos jóvenes inculpatos en un crimen que hubo en España. En esa época hablábamos de todos los compañeros que habíamos perdido, de las torturas en la dictadura cívico-militar. Es como querer trabajar con cosas... nos obligaba a hablar”.²⁷ Si bien excede a los objetivos de este artículo analizar su participación en la tercera FAC, cabe señalar que en el testimonio irrumpen dos prácticas que reverberaron al año siguiente: un trabajo colaborativo interdisciplinario y una apropiación de temas juveniles para una reflexión poético-política sobre “los detenidos y desaparecidos” en el régimen dictatorial.

Durante 1987, además de coordinar la Exposición de las M-O en Fecor, el currículo registra su participación en muestras de otras instituciones con sede en Córdoba: el Goethe Institute, la Galería Collegium, Radio Nacional y la Secretaría de la Juventud. Además, se cita una exposición extranjera en el “Ministerio de Cultura de Nicaragua”.²⁸ Cuando se organizó la cuarta feria, Alicia se encontraba cursando el cuarto año de la carrera universitaria en Pintura. Podemos inferir que tanto ella como Adriana y Celina frecuentaban aulas cercanas donde, por primera vez en la historia de la UNC, se constató “una mayoría numérica de mujeres”.²⁹ Aquí se abre una línea de indagación, que precisa profundizarse a futuro desde estudios de género y transfeministas.³⁰

Volviendo al texto de la Convocatoria de las M-O, sus gestoras empezaban con una interpelación hacia otros artistas: “Si ud. inventó una máquina-objeto [en letras mayúsculas] o tiene la idea lista para ser realizada... éste es el momento y el lugar para... exhibirla [mayúscula]”.³¹ Las coordenadas temporales explicitaban que las propuestas debían presentarse en la segunda quincena de agosto, mientras que el emplazamiento de la exposición sería la feria de Fecor en septiembre.³² Entre los requisitos, señalaban definiciones acerca de las obras posibles: “Las M-O pueden ser de risas, luces y sonidos, de imágenes

²⁶ Sobre la trayectoria de Cáceres y su participación en las ferias de Fecor, ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. De lo local a lo (inter) nacional en 1985: una feria artística en la posdictadura argentina, *op. cit.*

²⁷ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

²⁸ Cf. Currículo y catálogos consultados en el Apapp.

²⁹ “El ingreso de la mujer a las aulas universitarias se incrementa recién en los años 50, y de manera decisiva en los ‘80, las universidades argentinas multiplican su matrícula [...] y las mujeres ingresan masivamente, en el marco de un contexto de democratización de la educación superior y del acceso de otros sectores sociales a los estudios universitarios. Según registros oficiales, 1987 aparece como el año en que cambia la composición histórica de la población estudiantil de la UNC: las mujeres, por primera vez, superan en número a los varones”. *Desigualdades y violencias de género en la UNC*, Curso Virtual en el marco de la Ley Micaela, UNC, 2019. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=W840ZkJploM>>. Acceso en 11 set. 2022.

³⁰ Si bien algunas carreras (como Artes) tendrían durante la década de 1980 una mayoría numérica de nombres femeninos entre los estudiantes y egresados, esa tendencia se revertía en cuanto al ingreso y la perduración como artistas profesionales en un campo artístico que continuó siendo androcéntrico y heterosexista.

³¹ Convocatoria, Exposición de las M-O, *op. cit.*

³² El predio de Fecor y su cercano Estadio Córdoba se inauguraron en 1978. Su emergencia puede relacionarse con el acondicionamiento ciudadano para el Mundial de Fútbol de dicho año. En 1983, luego de cinco años donde predominaron las exposiciones industriales, Fecor inició dos ferias culturales dedicadas a rubros diferenciados: artesanías y (bellas) artes. Lo administraba una sociedad anónima mixta, donde confluían una mayoría accionaria del Estado provincial y una minoría de empresas que tenían a su cargo la concesión del predio.

proyectadas, gestuales, eléctricas, digitales, construidas [mayúscula] con artefactos en desuso, [...] de residuo, con motores o manuales, máquinas [mayúscula] de carácter irónico, humorístico, científico, utilitarias o inútiles, ingeniosas, factibles de ser realidad y de ser mostradas”.³³

El abanico de posibilidades priorizaba no solo una emoción (la alegría) y dos sentidos (la vista y el oído), sino diferentes materialidades, incluidos los desechos y los descartes. Con esa estrategia democratizadora se alejaban de los costosos y tradicionales materiales considerados “nobles” en las artes plásticas. Asimismo se abrían a una multiplicidad tanto de opciones creativas como de funciones sociales asignadas al arte. Además, la feria concebida por sus organizadores como mercado y exposición, habilitaba intercambios monetarios (entre artistas, públicos y gestores) en un campo caracterizado por una tradición de “economía denegada”.³⁴ Fecor S. A. promocionaba en la prensa que la “entrada general” era de 3 A (australes) y el “estacionamiento sin límite de horario” costaba 1A.³⁵ Paralelamente, la convocatoria de las tres creadoras permitía la autogestión de una segunda entrada y un reconocimiento tanto simbólico como material para los artistas. Al respecto, señalaban: “Las M-O funcionarán con el sistema de fichas que se venderán en boletería a un precio no mayor a A 0,50 [...] Al finalizar la feria se contabilizará lo recaudado y el fondo total será entregado en partes iguales a los autores de las tres M-O con mayor recaudación, como premio estímulo a su esfuerzo y creatividad”.³⁶

De artistas jóvenes e (inter)disciplinas

En 2019 iniciamos la grabación de nuestra conversación cuando Alicia leyó en voz alta el siguiente texto escrito por Celina Garay: “Suprema conciencia de estar existiendo inmersos en una realidad demasiado extraña y crítica, semillero, semilla – ridícula o trágica – que no hiere nuestra inventiva”. Se trataba de una poesía contenida en el folleto que acompañó a la muestra de las M-O.³⁷ El fragmento era calificado por la entrevistada como “fantástico”; posiblemente porque representaba algunas estructuras de sentimiento de su generación respecto al contexto complejo que les tocó vivir. Otro sector de ese documento registraba los títulos de nueve obras, los nombres de los hacedores y algunos roles: *Procesadora*, de Jorge Castro-Fernando Savino, *De adelgazar*, de Patricia Ávila-Gustavo Cáceres, *De llover*, de Joty Carthy, *De ruido*, de Iván Roqué, *Esperma*, de Julio E. Álvarez (colaborador Gustavo Mendizabal), *Del viaje*, de Javier Almeida, *De presagios descartables*, de Mariana Costa (aporte literario de Mariano Medina), *De exorcizar*, de Alicia Porcel de Peralta (aporte técnico de José Halac) y *Orgía acústica*, de Carlos Iglesias.³⁸

Al cotejar la prensa tanto con entrevistas y archivos de artistas como con estudios históricos sobre Córdoba, podemos detectar algunas características generales de los participantes en cuanto a las variables de edad, género,

³³ Convocatoria, Exposición de las M-O, *op. cit.*

³⁴ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 155.

³⁵ Cf. *La Voz del Interior* (LVI), Córdoba, 19 set. 1987. El ingreso a la feria mostraba costos accesibles y populares, cercanos a las entradas al cine, que en ese año ascendían a 4A para mayores y 3A para menores.

³⁶ Convocatoria, Exposición de las M-O, *op. cit.*

³⁷ Ver folleto de exposición de M-O, 1987, Córdoba (Apapp), 2 p.

³⁸ Cf. *idem*.

región, clase social, simpatía partidaria y estudios profesionales. Esto nos brinda un perfil que, si bien no profundiza en sus trayectorias personales, nos permite analizarlos en tanto una formación con rasgos distintivos comunes.

Los diarios de 1987 remarcaban que “los artífices de las M-O eran jóvenes”. En la identificación de edades predominaban los veinteañeros cuyos nacimientos sucedieron entre el final de la década de 1950 y el transcurrir de los años 1960.³⁹ El grupo reunía a diecisiete personas ya que, junto a los catorce creadores de las M-O, el archivo y testimonio de Alicia permitió detectar otras tres presencias femeninas. Por un lado, Adriana y Celina eran explicitadas en la gestión del proyecto escrito; por otro lado, una tercera compañera fue rememorada: “[además] estaba Patricia Perea, ‘Peperina’, un personaje de la UNC, filósofa, periodista en la época que hacían Cosquín rock. Charly García le dedicó un tema y a ella no le gustó nada, quedó para la historia”.⁴⁰ Ese recuerdo puede reafirmarse con una reseña periodística que también nombraba a otra Patricia (diferente a la apellidada Ávila) de quien aportaba dos datos: “26 años, estudiante de filosofía”.⁴¹ Así, el proyecto reunió seis nombres femeninos y once masculinos. Paralelamente, aunque todos residían en Córdoba en 1987, cabe suponer que no solo eran oriundos de esta ciudad, ya que en aquellos años era frecuente la migración desde otras provincias para estudiar en “La docta”.⁴²

En torno a las simpatías partidarias, si bien la información documental es escasa, se detecta una cercanía con el partido gobernante (la Unión Cívica Radical) a partir de la participación de dos gestoras de las M-O en una muestra desplegada durante junio de 1987.⁴³ Me refiero a la exposición “El doble nueve” realizada en la Secretaría de la Juventud provincial. En esa ocasión Alicia exhibió pinturas, mientras Adriana García figuraba como autora de un texto poético que representaba a las juventudes en sus reclamos sobre los requisitos materiales y simbólicos indispensables para ingresar como creadores en aquel campo del arte. Conforme el folleto de la exposición, “resulta que para ser artista son necesarios rasgos bohemios, una o dos musas y una familia de buena posición. Para mostrar lo que uno puede hacer hay que buscar un espacio, pedir presupuestos, tener cara de buena conducta, presencia sólida e impecable y una sonrisa como si el dolor de pies no existiera... y sigue existiendo... El misterio de la gente que pisa sin darse cuenta y te pide disculpas sin saber por qué”.⁴⁴

Siguiendo las ideas de Bourdieu sobre el habitus de clase y el campo del arte, la frase revela cómo el acceso y la legitimidad dentro de ese micro-

³⁹ Cf. Los intrépidos jóvenes plásticos en sus artísticas máquinas. *LVI*, Córdoba, 25 oct. 1987, p. 8-10.

⁴⁰ Aquel encuentro puede considerarse un indicador del androcentrismo reinante (no solo) en el campo del rock argentino del pasado reciente. Véase ZANELATO, Romina. *Charly García y la tragedia de Peperina: una historia de bullying en el rock*. Buenos Aires: Marea, 2020. Disponible en <<https://www.editorialmarea.com.ar/noticias/charly-garcia-y-la-tragedia-de-peperina-una-historia-de-bullying-en-el-rock-679>>. Acceso en 11 marzo 2023.

⁴¹ Los intrépidos jóvenes plásticos en sus artísticas máquinas, *op. cit.*

⁴² Ese era uno de los calificativos que en el contexto nacional se usaba para identificar a la urbe mediterránea, aludiendo a su tradición universitaria.

⁴³ En varias ciudades se produjo un incremento de afiliación y simpatía, especialmente juvenil, por la UCR. Sobre Córdoba, ver CLOSA, Gabriela, *op. cit.*

⁴⁴ Folleto de exposición colectiva en la Secretaría de la Juventud, 19 jun. al 3 jul. 1987, Córdoba (Apapp). Otras obras y expositores en la misma muestra fueron: “pinturas de Gustavo Veneziano, dibujos de Tulio Romano y una acción de Oscar Suárez”.

cosmos no solo dependen del talento individual, sino de un conjunto de disposiciones adquiridas a lo largo de la vida, moldeadas por la posición social de origen. Conformado por el capital económico, pero también por el capital cultural y el social, el *habitus* se manifiesta en maneras de actuar, de presentarse y de percibir el mundo del arte que facilitan o dificultan la entrada y el reconocimiento dentro de ese espacio. La mención a una familia de buena posición pone el foco en el hecho de que los distintos capitales heredados se convierten en un requisito implícito para alcanzar una posición de artista reconocida. Así, el texto devela que el campo del arte no es un espacio neutral, sino uno que reproduce las desigualdades sociales, perpetuando la exclusión de aquellos que no poseen los recursos simbólicos y materiales requeridos para su integración.

En cuanto a las formaciones artísticas de los diecisiete “artífices de las M-O”, la mayoría se vinculaba con la Ebafa, cuyas titulaciones remarcaban la preparación disciplinar en dibujo, escultura, grabado o pintura.⁴⁵ Según la prensa, ocupaban la posición de estudiantes y solo una de ellas, “Patricia [Ávila], de 30 años” trabajaba como “docente en la Escuela de Arte de la UNC”.⁴⁶ Durante los años 80 era habitual el intercambio entre las citadas academias (provincial y universitaria), ya que algunos estudiantes cursaban carreras en las dos instituciones, mientras ciertos profesores trabajaban en ambas.

En una minoría de casos se observa la especialización en artes diversas. Mediante el cotejo de diversos documentos y estudios, podemos bosquejar algunos datos de esas trayectorias. Durante la década de 1980 transitaban estudios y trabajos en distintos mundos artísticos que empezaron a conectarse. Iván Roqué era reconocido como fotógrafo.⁴⁷ José Halac era músico.⁴⁸ Joty

⁴⁵ El archivo de la Ebafa registra lo siguiente: Álvarez se recibió de maestro de Artes Plásticas en 1986 y de profesor de Dibujo y Escultura en 1989; Castro cursó entre 1986 y 1990, recibiendo de profesor de Dibujo y Pintura; Peralta y Savino egresaron como maestros de Artes Plásticas en 1985 y 1988, respectivamente. Iglesias y Roqué figuran como ingresantes en 1980, pero no se registran datos de su egreso.

⁴⁶ Los intrépidos jóvenes plásticos en sus artísticas máquinas, *op. cit.* El diccionario de Moyano registra que Ávila participó en las ediciones 1985 y 1987 de la Feria El Arte en Córdoba, mientras aporta algunos datos de su trayectoria: “Nace [en] 1957 en Argentina. En 1980, egresa de la UNC con título de Licenciada en Pintura. Combina en su quehacer la docencia y la actividad artística profesional, nutriendose de ambas para el perfeccionamiento de sus logros en una búsqueda de expresión visual sin limitaciones, de la pintura al objeto, del objeto a la ambientación, [...] el evento, el video, el trabajo grupal, etc. [...] desde 1986 trabaja como docente en la Escuela de Artes de la UNC, en la cátedra ‘Plástica Experimental’, de la cual es cofundadora junto a Gabriel Gutnisky”. MOYANO, Dolores (dir.), *op. cit.*, p. 79.

⁴⁷ Iván cursó estudios de Fotografía (en la Escuela de Artes Aplicadas Lino E. Spilimbergo en 1976) y de Bellas Artes (en la EBFA 1980/81), así como seminarios de microfilmación en 1977 y de macrofotografía en 1982. Obtuvo becas del FNA en 1984 y 1986, mientras en 1987 fue coordinador del taller fotográfico en el Cine Club La Quimera. Entre 1979 y 1983 obtuvo premios en concursos fotográficos nacionales. Trabajó en fotografía científica para la Facultad de Ciencias Agropecuarias, de 1977 a 1982, y el Conicet, entre 1980-1984. El currículo de Iván fue extraído de NAIDES, Eduardo y MONTALDO, Francisco. *Nos/otros*: libro fotográfico. Córdoba: Dirección General de Salud Mental, Gobierno de Córdoba, 1994.

⁴⁸ Una entrevista realizada a José Halac permite conocer que él nació en 1962 y aporta recuerdos sobre su formación musical: “A los 19 años me decidí a tomar el camino de la música como mi profesión, era el año 1981. Comencé mis estudios de manera autodidacta, escuchando mucha música para luego tocar y componer canciones para diferentes festivales que se hacían en la escuela secundaria a donde asistía, que era la Escuela Israelita de Córdoba. También tomé algunas lecciones de guitarra con un profesor particular. Luego me gradué de Licenciado en Composición en la UNC en 1987 y obtuve un Magister en Música de Brooklyn College, en la City University of New York, EEUU, en el año 1992”. BAZÁN, Claudio. Entrevista al músico José Halac: una mirada sobre el rock cordobés en la década de 1980. *Testimonios*, año 7, n. 7, Córdoba, 2017. Disponible en <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/index>>. Acceso en 16 feb. 2023.

Carthy trabajaba como mimo.⁴⁹ Paralelamente, el diario que reseñaba la muestra de M-O, aportaba edades y ocupaciones de otros dos agentes: Javier Almeida, de “20 años, estudiante de cine”, y Mariano Medina, de “23 años, escritor”.⁵⁰ Al ser consultada sobre las condiciones que posibilitaron los puentes entre esas disciplinas variadas, Alicia responde: “Son redes que nos dio la universidad. El ciclo básico tenía 10 materias y teníamos que cursar todas las mismas: [ya sea que viniéramos de] Artes, Letras, Filosofía, Psicología; todo un año donde cambiamos pareceres. Y si a alguien se le ocurría algo, los otros decían: ‘bueno, yo le hago la música, yo el texto...’, y cuando nos dimos cuenta estábamos creando un proyecto-un producto”.⁵¹

En efecto, la práctica de traspasar fronteras entre diferentes disciplinas fue favorecida por los planes de estudio de la Escuela de Artes que en aquellos años dependía de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC (al igual que las carreras de Historia, Letras y Psicología).⁵² Paralelamente, la palabra interdisciplina no solo remitía a un paradigma creativo y científico que circulaba al interior del campo académico sino que destellaba en otros ámbitos sociales de esa década, en una ciudad que transitaba otra fase de democratización y modernización.

Duelos generacionales

Otro nudo problemático que emergió en la conversación con Alicia fue el recuerdo de dos sentimientos de pérdida que conmocionaban a su generación, los cuales también habían reverberado en entrevistas con otros artistas

⁴⁹ Una reseña de 2017 aporta información importante sobre el apoyo francés en la promoción local del mimo: “En Córdoba, bajo la influencia de Marcel Maceau, hubo en la década de los ochenta dos maestros destacados: Joty Carthy y Ricardo Salusso, quienes a su vez establecieron dos vertientes distintas, creando sus propios espectáculos y formaron algunos mimos, muchos de los cuales aún continúan su labor”. TOLEDO NESPRAL, Alejandra. “EnSueños”: nuestra mirada sobre la nueva obra de mimos cordobesa. *Qué hacemos má?*, Córdoba, 19 jul. 2017. Disponible en <<https://www.quehacemosma.com/ensuenos-nuestra-mirada-sobre-la-nueva-obra-de-mimos-cordobesa/>>. Acceso en 7 set. 2021.

⁵⁰ Podemos acceder a algunas notas de su trayectoria en una publicación colectiva donde participó como compilador: “Medina, Mariano J. Escritor, músico y animador cultural. Nació en 1964 en Rosario (Santa Fe) y vive desde 1977 en Córdoba, donde desde los 80 trabaja en relación a la creación artística, los niños y la naturaleza, el turismo alternativo y los medios de comunicación. Es miembro del Centro de Difusión e Investigación de Literatura Infantil y Juvenil [...] En los 80 participa del 1er Congreso de la Juventud, forma parte de la Sub Comisión Juvenil de Sade, escribe y conduce con Alejandra Marino programas literarios en Radio Nacional Cba, y con actividades culturales apoya a grupos juveniles de Intervillas [...] Musicaliza las obras para adolescentes del grupo Teatro Joven que intervienen en los Festivales de Teatro Nacional y Latinoamericano. [...] En 1985 coordina las actividades literarias de la manifestación ‘Artistazo 85’. Entre 1986 y 1988 realizó con Carlos Scocco y Mariana Costa una experiencia de creación colectiva que dio como resultado un libro y un espectáculo interdisciplinario llamados *Ojo que pesa*”. MEDINA, Mariano y otros (comps). *La pisada del unicornio*. Córdoba: Fundación H.I.J.O.S y Abuelas de Plaza de Mayo/CD-ROM, 2003, p. 70 y 71.

⁵¹ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁵² La institucionalización de la Escuela de Artes en la UNC empezó en 1948 y abarcaba dos secciones: Artes Plásticas y Música, Danza y Arte Escénico. Luego, a los Departamentos de Plástica y Música se sumaron el de Cinematografía (1964) y Arte Escénico (1965). Entre 1975 y 1983, con la intervención de la UNC, se desarrolló una “devastación” que implicó expulsiones, desaparición de personas y el cierre de Cine y Teatro. Durante el alfonsinismo “empezó un proceso de democratización y la dirección de dicha Escuela recayó en el pintor Tito Miravet”. El Departamento de Plástica fue el que comenzó las reformas de planes de estudio dando como resultado “el Plan 85, seguido por Música en 1986, Cine en 1987 y Teatro en 1989”. Conjuntamente en la segunda mitad de los años 80 se produjo la reapertura de los Departamentos de Cine y Teatro. BRUNO, María. Sobre ritmos, colores, ensayos y una obra: la Facultad de Artes. In: GORDILLO, Mónica y VALDEMARCA, Laura (coords.). *Facultades de la UNC. 1854-2011*. Córdoba: UNC, 2013, p. 339-ss.

sobre el período posdictatorial. Sus palabras dan cuenta, explícitamente, de una orfandad estudiantil-juvenil respecto a sus profesores de edades mayores e, implícitamente, de un duelo por la cohorte juvenil que les precedió:

Artista: *Yo lo que recuerdo es la sensación de que había grandes huecos históricos y artísticos, mucha gente que faltaba, muchas obras... Vos entrabas y decías ¿qué pasó con la Escuela de Cine? Tiraron todo... ¿Y los profesores? ¿Por qué hay que empezar todo de cero? Porque los desaparecieron.... Cine, Teatro, Historia, Psicología... Humanidades era un lugar que lo habían arrasado.*

Historiadora: *además de los compañeros Detenidos-Desaparecidos, otro grupo se (auto)exilió y no todos volvieron...*

Artista: *Exacto, y la información que se llevaron quedó con ellos, no volvió...*⁵³

Así, una artista (que al momento de la entrevista bordeaba los 60 años de edad) recordaba sus vivencias juveniles veinteañeras y conjugaba su relato no solo en primera persona del singular sino también en la pluralidad de un “nosotros” que la identificaba con la generación posdictadura.⁵⁴ En ese diálogo emergieron dos conjuntos de presencias-ausencias. La entrevistada insistía en que les faltaban profesores, particularmente en una escuela universitaria cuyo Departamento de Cine (al igual que el de Teatro) fue cerrado entre 1975 y finales de los años 80. Asimismo, la etapa dictatorial había implicado no solo “detenidos y asesinados” dentro del plantel de docentes y estudiantes de la FFyH-UNC, sino (auto)exilios de algunos docentes y de integrantes de la cohorte juvenil que les precedió.⁵⁵ Si bien tanto la escuela terciaria (donde había obtenido su primer título en Artes Plásticas) como el departamento universitario (donde cursaba la licenciatura en Pintura) permanecieron abiertos durante el régimen de facto, respecto al retorno democrático Alicia recordaba: “Sentíamos muchas pérdidas y era una historia que no se estaba contando en las artes, salvo por Alonso, había poca gente que se animara a una muestra fuerte de denuncia. Y a nosotros, los que nos interesaba hablar del arte y la política, pero no teníamos referentes. ¿Qué hicieron con todo eso que les pasó?, ¿dónde está escrito?, ¿cómo uno puede hacer pasar eso por ‘el tamiz’ del arte?”.⁵⁶

Entre los escasos “referentes” que devinieron un “faro” para la joven generación de la posdictadura en Córdoba, distintos testimonios insisten en dos nombres masculinos de artistas “mayores”, tanto en edad biológica como en los capitales materiales y simbólicos acumulados: Carlos Alonso (1929-) y Marcelo Bonevardi (1929-1994).⁵⁷ En relación con ello, la artista Sara Picconi (1962-), menciona la existencia de dos tendencias de experimentación, estilística y política, que se mixturaban con la distancia generacional y genérica: a

⁵³ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁵⁴ Mientras las “juventudes” de una misma época pueden tener expresiones, identificaciones y vidas muy disímiles, tienen en común una experiencia histórica que puede constituirlos como “generación”. Cf. CHAVES, Mariana. *Jóvenes, territorios y complicidades: una antropología de la juventud urbana*. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2010, p. 17, y MANZANO, Valeria. *Juventud en transición: significados políticos y culturales de la juventud en la Argentina de los ochenta*. In: BRANGIER, Víctor y FERNÁNDEZ, María (eds.). *Historia cultural hoy: 13 entradas desde América Latina*. Rosario: Prohistoria, 2018.

⁵⁵ Cf. ROMANO, Silvia y otras. *Vidas y ausencias: destinatarios de la represión, Córdoba 1969-1983*. Córdoba: ANM y UNC, 2010.

⁵⁶ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁵⁷ Para algunos datos sobre las biografías y producciones de ambos artistas, ver MOYANO, Dolores (dir.), *op. cit.*

quienes (como a ella) les interesaba la abstracción geométrica, “seguían las propuestas de Bonevardi”; en cambio, “aquellos que preferían la figuración se inclinaban por Alonso”.⁵⁸

Como señalé en un trabajo precedente, algunas obras de ese último artista, nacido en Mendoza y radicado en Córdoba desde los primeros años 80, habían integrado la feria de 1983 en Fecor.⁵⁹ Posiblemente, para la feria de 1986 Alicia y otros jóvenes que representaron el “crimen de Cuenca” encontraron en las propuestas figurativas de Alonso un modo de “tamizar” ciertas vivencias del pasado dictatorial y del presente transicional, donde el clima de ilusión en una democracia que resguardaría la libre expresión convivía con duelos en suspenso. En cambio, como analizaremos seguidamente, en 1987 las experiencias estético-políticas con las M-O plasmaron la reflexión sobre otros temas polémicos de ambas coyunturas.

Propuestas indisciplinadas

Diferentes artistas que participaron en las ferias de Fecor coinciden en caracterizar sus producciones de la década de 1980 (cuando ellos transitaban la veintena o treintena de su edad) como un “arte joven” asociado con “novedades y experiencias”, con las cuales buscaban distinguirse de las obras de las generaciones mayores, donde predominaban los géneros figurativos tradicionales y las barreras disciplinares entre dibujo, escultura, grabado y pintura. En cambio, propuestas artísticas como la acción, el objeto o la instalación ofrecían la posibilidad de una experimentación indisciplinada, cuyos cultores fueron ampliándose y devinieron otras marcas distintivas de esa coyuntura local.⁶⁰

1) Entre 1983 y 1986 el montaje de las obras en las FAC evidenció ciertas diferencias generacionales: mientras la cúpula violeta era asignada a las producciones juveniles, las obras de los artistas consagrados eran expuestas en las dos cúpulas restantes y en el hall central. Sin embargo, entre las discontinuidades de la cuarta feria, el análisis de la prensa demuestra que en 1987 las juventudes ampliaron su visibilidad y resonancia en todos los espacios de Fecor. Al respecto, Alicia rememora tanto la sensación de un escaso apoyo por parte de los patrocinadores como el predominio de la autogestión juvenil: “ellos solo ponían el lugar, la iluminación y nada más. Nosotros llevábamos todo y nos hacíamos cargo de colgar. [...] No había curador. Es más, yo presenté el plano de las máquinas objetos, eran 6 x 6 metros más o menos”.⁶¹ Por su par-

⁵⁸ Entrevista de la autora con Sara Picconi, realizada en febrero 2020 en la casa-taller de la artista en Córdoba.

⁵⁹ Ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. Una feria masiva de artes plásticas en el ocaso de la última dictadura argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Aubervilliers, jul. 2016, p. 21. Disponible en <<http://nuevomundo.revues.org/69444>>.

⁶⁰ Si bien excede los objetivos de este artículo establecer una comparación entre los procesos de Córdoba y la capital de Argentina; los estudios de otras colegas sobre Buenos Aires permiten pensar en ciertas notas compartidas entre ambas ciudades. Por ejemplo, la investigación de LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela (comps.), *op. cit.*, sintetiza los siguientes rasgos principales para abordar a las prácticas artísticas del circuito *under* de Buenos Aires en los años 80: lazos con las instituciones oficiales, desafío de las divisiones entre ámbitos artísticos, nocturnidad, centralidad del cuerpo humano y un “modo/estilo” caracterizado por cuatro estéticas (colaboración, precariedad, contra-estética vestimentaria y fiesta).

⁶¹ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.* En relación con ello, cabe sumar otra fuente: la invitación enviada por las autoridades de Fecor a los artistas, señalaba que, “a semejanza de las ediciones

te, el folleto registraba el auspicio de un estilista de cabello (ver figura 1). Posiblemente, él se encargó de proporcionar a los jóvenes ciertos estilos capilares diversos posibilitados por la democratización de los años 80 y donde reverberaban atuendos sesentistas.⁶² Era el caso de Alicia, cuyo rostro exhibía un corte *carré*. Su imagen era el único retrato reproducido.



Figura 1. Fragmento del folleto de la Exposición de Máquinas-Objetos, 1987.

2) Desde una lectura sociológica y estética, otros fragmentos de la entrevista permiten percibir dos objetivos diferentes que dividían a las nueve máquinas-objetos. En una minoría de casos, “el rasgo distintivo del arte” pasaba por “la producción de belleza”.⁶³ Según recuerda Alicia, “había una máquina adivinadora que te decía cosas de tu personalidad, todo relacionado con el arte, lo bello de alguna sensación, emoción, color o luz”.⁶⁴ En cambio, con la mayoría de las M-O, se buscaba producir un efecto de “choque”; es decir, una experiencia “abrumadora, desconcertante o escandalosa” en los públicos.⁶⁵ En ese segundo grupo, los documentos relevados posibilitan ubicar a cuatro M-O, entre ellas, la propuesta por Alicia. Al respecto, la entrevistada recuerda:

La mía se llamó ‘Máquina de exorcizar’ [...] era un caparazón de televisión viejo con una esfera en espiral que se movía. Tenía un auricular, donde José le había hecho una

anteriores, los espacios se entregaban gratuitamente, alfombrados, y los aportes de iluminación distribuidos racionalmente”. Cf. archivo personal de Sara Picconi.

⁶² En torno a la normalización capilar impuesta en la última dictadura, Blázquez explica: el “control de los cabellos de aquellos ciudadanos autorizados a continuar viviendo” puede ser pensado como un intento de poner fin a la “revolución capilar” asociada directamente con la juventud desde los años 60. En el contexto de remodelación de cuerpos según un canon moral tradicional que se (re)establecía, los ciudadanos que no cumplían la norma capilar de pelo corto para varones podían ser detenidos y rasurados en una comisaría. En un modelo hegemónico binario y heterosexista, la costumbre que se imponía a las mujeres jóvenes era el cabello largo. Estas tradiciones volvieron a cuestionarse en algunas juventudes del retorno democrático. Ver BLÁZQUEZ, Gustavo. *Músicos, mujeres y algo para tomar: los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos, 2008, p. 59.

⁶³ WILLIAMS, Raymond, *Sociología de la cultura*, op. cit., p. 114.

⁶⁴ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, op. cit.

⁶⁵ Cf. TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2004, p. 56.

edición de grandes personajes de la radio y la TV (como Mirtha Legrand y Alberto Olmedo), quienes decían sus pequeñas frases que quedan en la memoria de todos. Él hacía como un juego musical y el televidente se sentaba, se ponía el auricular y una voz le decía: ego te absolvo, [es decir,] yo te absuelvo, yo te perdono... (por estar viendo esta porquería...) y se repetía.⁶⁶

Según explicitaba el programa, la M-O ideada por Alicia contó con el “aporte técnico” de José Halac, un músico que era su pareja afectiva en aquellos años. Desde mi lectura, su instalación proponía una reflexión visual, sonora e interactiva que entablaba dos tensiones con su contexto social. Por un lado, tanto con un título que invocaba a un ritual religioso como con un discurso en latín que absolvía al público, ofrecía una crítica a la tradición católica de “la ciudad de las campanas (otro de los sobrenombres aplicados a Córdoba) en un contexto nacional conmovido por la segunda visita del Papa Juan Pablo II.⁶⁷ Por otro lado, los auriculares posibilitaban, además de reproducir un discurso religioso, parodiar algunas frases famosas de dos artistas (mayores en edad y en reconocimiento que los artífices de las M-O), quienes mediante el cine, la radio y la televisión llegaban masivamente al público de aquellos años. En el boceto de su Máquina para exorcizar (ver figura 2) se lee un interés explícito en la interacción con el público, en este caso, calificado como “televidente”.

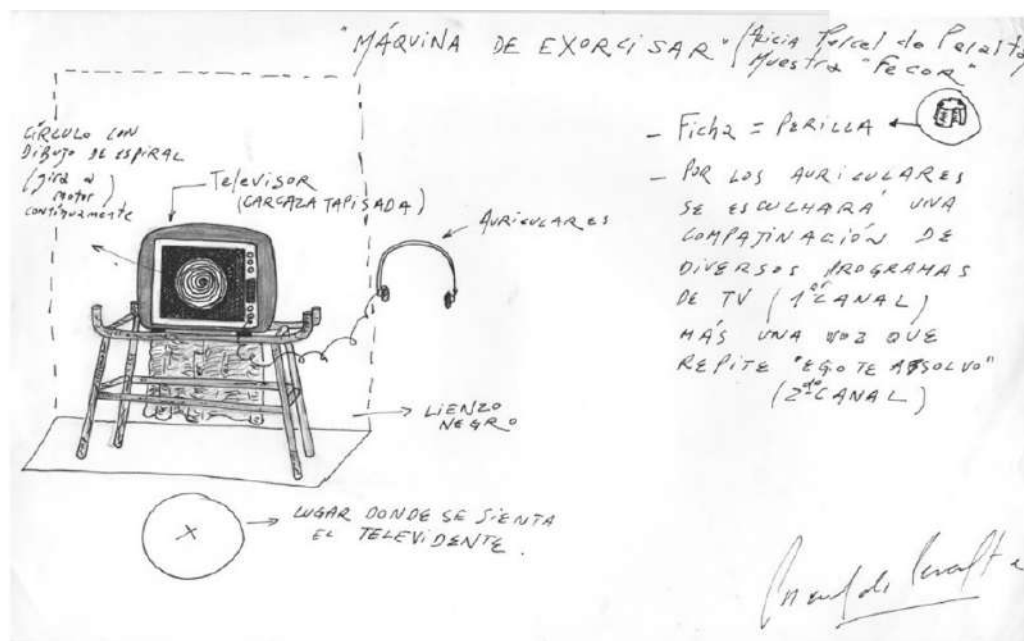


Figura 2. Boceto de la Máquina para exorcizar, de Alicia Porcel de Peralta. Exposición de Máquinas-Objetos, 1987.

⁶⁶ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁶⁷ "Del 6 al 12 de abril de 1987, el papa Juan Pablo II [...] realizó su segundo viaje apostólico a la Argentina, en el que visitó las ciudades de Buenos Aires, Bahía Blanca, Viedma, Mendoza, Córdoba, San Miguel de Tucumán, Salta, Corrientes, Paraná y Rosario. Fueron seis días intensos, en los que el pueblo argentino aclamó al Papa polaco en cada escala, en cada lugar donde estuvo". Juan Pablo II: 30 años de una visita histórica a la Argentina. *Agencia Informativa Católica Argentina*, Buenos Aires, 6 abr. 2017. Disponible en <<https://aica.org/noticia-juan-pablo-ii-30-aos-de-una-visita-histrica-la>>. Acceso en 21 jun. 2024.

3) Una segunda propuesta que pudo devenir abrumadora y desconcertante para el público que visitaba la feria de 1987, fue la obra de Jorge Castro y Fernando Savino. Una entrevista mantenida con Castro me permitió acceder a otro testimonio y archivo personal que también devino central para la exploración histórica no solo de su trayectoria individual sino de la muestra colectiva de M-O.⁶⁸ Jorge nació en Córdoba en 1967, aunque se mudó a Catamarca junto con su familia en 1974, permaneciendo allí hasta 1983. Su formación profesional como artista visual empezó en aquella ciudad, donde cursó dos años en la Escuela Provincial de Bellas Artes Plásticas Maestro Roberto Gray. El retorno a Córdoba sucedería entre 1984 y 1985, motivado por el deseo de continuar aquí sus estudios, algo que plasmó tanto en la Escuela Figueroa Alcorta como en el Departamento de Plástica de la UNC.⁶⁹ Sobre las relaciones posibles en aquellas academias artísticas, Jorge recuerda, por un lado, algunas tensiones: ciertas personas “no eran compañeras de nadie. Se sentaban al lado nuestro, escuchaban las ideas y luego las producían con mucho dinero”.⁷⁰

Por otro lado, rememora relaciones cordiales tanto en la Ebafa (con Aníbal Buende, Fabián Liguori, José Pizarro y Rubén Valentini) como en la carrera universitaria (donde interactuó con Alicia Porcel de Peralta, José Halac y Oscar Suárez).⁷¹ Con esos compañeros consiguieron establecer puentes comunitarios que les permitieron convivir en un mismo hogar, compartir materiales tecnológicos o producir proyectos colaborativos. También fue el caso de Savino, a quien el entrevistado recuerda como “un amigo de la facultad, un pintor que luego se fue a vivir a Ibiza [...] una persona muy puntillosa”⁷² que colaboró en su idea de la *Procesadora*. Respecto a los recursos y sentidos que intervenían en dicha M-O, un periódico de 1987 difundía la siguiente síntesis de Jorge: “es un *flipper* antiguo al que desarmamos para mostrar la parte interna de una máquina, lo desagradable, y pusimos dentro de ella una sorpresa, algo muy opuesto a una máquina, como lo es un animal...”.⁷³ La entrevista de 2022 permite acceder a dos fotografías (ver figuras 3 y 4).

Con más de 30 años de distancia, el testimonio de Jorge aporta otros detalles sobre aquella M-O: “era un *flipper* roto, regalado por un tío que tenía una fábrica [...] Pusimos los pollitos adentro [...] Vos tenías un cono por el cual les dabas de comer, les tirabas el maíz, y, por otro lado, había una tecla para prender la luz con un cono por donde la gente miraba. Nosotros vendíamos los sobrecitos de maíz. La gente miraba entre los cables del *flipper* a los pollos comiendo”.⁷⁴ Cabe pensar que aquella propuesta artística, posibilitada por el apoyo familiar y el trabajo colaborativo estudiantil, abría dos reflexiones sobre prácticas sociales cotidianas. El objeto resignificado era un juego electromecánico difundido en los consumos juveniles latinoamericanos entre

⁶⁸ Entrevista de la autora con Jorge Castro, agosto de 2022, Galería de Arte La Cúpula/Medialab, Córdoba. Agradezco su autorización para reproducir parte de sus fuentes en mi investigación.

⁶⁹ El archivo de la Ebafa registra que inició en 1986 el profesorado de Dibujo y Pintura, egresando en 1990.

⁷⁰ Entrevista de la autora con Jorge Castro, *op. cit.*

⁷¹ Para algunos datos sobre trayectorias y obras de estos artistas, ver MOYANO, Dolores (dir.), *op. cit.*, NUSENOVICH, Marcelo, *op. cit.*, y GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. *Juventudes (in)visibilizadas*, *op. cit.*

⁷² Entrevista de la autora con Jorge Castro, *op. cit.*

⁷³ Los intrépidos jóvenes plásticos en sus artísticas máquinas, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁴ Entrevista de la autora con Jorge Castro, *op. cit.*

las décadas de 1970 y 1980.⁷⁵ Conjuntamente, aportaba una crítica del consumo avícola (un alimento típico y popular en Argentina), mediante dos estrategias: la (in)visibilización de dos pollitos vivos entraba en tensión con dos textos que sugerían su muerte. Mientras el título de la M-O anunciaba *La procesadora*, un cartelito colocado dentro del *flipper* denunciaba: “La única máquina que no se detiene es el cuchillo y el tenedor”.⁷⁶



Figura 3. Procesadora, fotografía de Jorge Castro sobre la Exposición de Máquinas-Objetos, 1987.



Figura 4. Procesadora, fotografía de Jorge Castro del interior de la Exposición de Máquinas-Objetos, 1987.

4) Otras dos M-O que pudieron ocasionar un efecto polémico en los públicos fueron aquellas que tematizaban artísticamente sobre tópicos sexuales. Desde los propios títulos anunciados en el folleto se anunciaba: por una parte, “Orgía acústica [, de] Carlos Iglesias”, por otra parte, “Esperma [, de] Julio E. Álvarez- Colaborador: Gustavo Mendizabal”. Respecto a la morfología de esta última, Alicia recordaba: “Había otras que eran un poco más.... [Silencio], como *Esperma* que te metían en un lugar y te contaban cómo era la creación, cómo el esperma entra en el cuerpo. Habían hecho como un útero gigante”.⁷⁷ Si bien la ausencia de otras fuentes sobre ambas M-O no posibilita avanzar con su reconstrucción, cabe recordar que el I Congreso Multisectorial de la Juventud Argentina, celebrado en Córdoba durante 1985, albergaba una mesa temática dedicada a sexualidad.⁷⁸ Además, para 1987 estas cuestiones adquirirían otras resonancias, asociadas tanto a preocu-

⁷⁵ “La palabra flipper, en inglés, se refiere a las aletas de ciertos animales acuáticos y de ahí su similitud con las paletas de la máquina”. Historia de los flippers. *RetroGames*, Santiago, 2024, s./p. Disponible en <<https://retrogames.cl/flippers.html>>. Acceso en 11 jun. 2024.

⁷⁶ El entrevistado recuerda que, luego de la instalación, uno de los animales se perdió en Fecor, mientras el otro vivió muchos años en un campo que tenía uno de sus hermanos.

⁷⁷ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁷⁸ Asimismo en la reciente dictadura las prácticas sexuales juveniles habían devenido uno de los objetos de preocupación social y control estatal. El listado de “problemas de la juventud” visibilizaba en la prensa local a tres tópicos principales: “subversión, adicciones y juegos electrónicos”; pero ese espectro de ‘anormalidades’ era completado en los manuales de civismo con “hedonismo y pornografía”. Ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. *Juventudes (in)visibilizadas*, *op. cit.*, p. 128.

paciones mundiales por la “pandemia del SIDA” como a discusiones nacionales por la ley de divorcio.⁷⁹

Los públicos

En varios momentos de la entrevista Alicia recordó el deseo colectivo de que la exposición de M-O lograra conectarse con los visitantes de la feria. Según sus palabras, convocaban “objetos que pudieran funcionar con fichas que el público podía comprar”, buscaban “un objeto que tuviera vida y que le abriera la puerta a la gente para participar. La necesidad era sacar la obra de arte de ese lugar estanco de la bidimensión”. En esa línea, proponían el pasaje del público desde la compra de una obra coleccionable y duradera hacia el consumo de una experiencia interactiva y efímera. En general, las recepciones propuestas por los artistas en todas las M-O discutían la tradición de la mera contemplación. Al respecto recordó una pulsión compartida: “Queríamos abrir la puerta para ver que decían y cómo participaban, que reacción tenían y nosotros cómo respondíamos. Nos podrían haber dicho cualquier cosa, pero la gente la verdad que estaba muy abierta y eso que eran recursos mínimos, porque no era alta tecnología [...] la gente se acercaba, preguntando por qué”.⁸⁰ Esa percepción de apertura hacia las propuestas artísticas experimentales con temáticas polémicas puede situarse en un clima cultural donde todavía en 1987 reinaba “la ilusión” en un proceso de “democratización” que amplificaría derechos para artistas y públicos.

Conjuntamente, uno de los objetivos que se mantuvo constante en los organizadores de la feria general desde 1983 fue modificar la tradición del público restringido, que en el campo de la plástica solía frecuentar a museos y galerías céntricas, para lograr una ampliación de visitantes que se trasladaran hacia un barrio periférico. Según expresaban el presidente y el director del Predio Ferial en la “Carta de invitación” para los artistas visuales, esa finalidad se había cumplido en las ferias precedentes y para 1987 proponían aumentar su alcance: “El éxito logrado en las 3 ediciones anteriores con la participación de 500 plásticos, posibilitaron que la visitaran más de 80.000 personas. Fecor desea reeditar y superar el éxito y es por ello que lo invita a participar de nuestra IV exposición. La comunidad cordobesa necesita que sus obras estén expuestas para poder apreciarlas”.⁸¹ Esa cifra de visitantes representaba aproximadamente un 3,3% de la población de la provincia mediterránea, cuyos habitantes ascendían a 2.407.754 personas, según el censo de 1980.⁸²

El análisis de la prensa de septiembre de 1987 posibilita acceder a datos cuantitativos y cualitativos de donde podemos extraer pistas sobre los pú-

⁷⁹ Por ejemplo, una nota reseñaba: “La trágica sombra del SIDA se proyecta en el continente. En una teleconferencia que se receptó en Córdoba, los científicos que se reunieron en Quito [expresaron]: por ahora no hay curación, se cree que a mediados de la próxima década habrá una vacuna”. LVI, Córdoba, 16 set. 1987, p. 1. Sobre el “legado político de la Ley de Divorcio en perspectiva de derechos sexuales”, véase GARGARELLA, Roberto, MURILLO, María y PECHENY, Mario (comps.), *op. cit.*

⁸⁰ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁸¹ Carta fechada en agosto de 1987 y firmada por Roberto Pereyra Livetti y Juan Carlos Wehbe. Resguardada en el APSP y compartida en la entrevista que mantuvimos en 2019.

⁸² El censo de 1991 registra un leve aumento ya que consigna la cifra de 2.766.683 habitantes en Córdoba. Cf. CELTON, Dora. *Informe demográfico de la Provincia de Córdoba*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados /UNC, 1994 (Colección Debates).

blicos convocados. Desde los días previos a su apertura, los diarios invitaban a la población a visitar la feria con la siguiente grilla de días y horas: “jueves, viernes y domingos, 16 a 22h; sábados, 16 a 23h; lunes 21 al miércoles 23, 10 a 18h”. Como en ediciones anteriores, la publicidad de Fecor insistía en la existencia de un transporte popular (el Ómnibus 31) para llegar al predio ubicado a 10km del centro histórico.⁸³ La “entrada general” a la cuarta FAC era de 3 A (australes), mientras el “estacionamiento sin límite de horario” costaba 1A.⁸⁴ Respecto al costo exigido en la feria de 1986, el precio se había duplicado (otro indicador de la crisis económica nacional que empezó a resurgir desde 1987 y que terminaría con el proceso hiperinflacionario de 1989).

Las publicidades distinguían tres grupos de públicos que podían acceder a tarifas diferenciales en sus entradas. La presencia de uno de esos sectores fue una novedad de 1987 y era publicada por los gestores del siguiente modo: “las autoridades de Fecor establecieron un descuento del 50% del valor total para grupos de más de 20 personas, los que tienen que pertenecer a centros vecinales, agrupaciones gremiales o de obras sociales”.⁸⁵ Podemos relacionar esa deferencia de la feria artística con un proceso social más amplio: el rearticulado de las redes de sociabilidad orgánica que fueron una tendencia creciente durante el contexto de “democratización”.⁸⁶ Un segundo grupo de público era convocado mediante palabras que remitían a dos edades biológicas y sociales (vejez y niñez), cuyas existencias eran consideradas dependientes de personas adultas. Quizás, por esa razón ambas quedaban exceptuadas de pagar la entrada. Al respecto, los diarios notificaban: “jubilados, pensionados y menores de 10 años acompañados por mayores tendrán libre acceso”.⁸⁷ Paralelamente, otro conjunto de notas describía y construía la existencia de un tercer segmento de público calificado como “los jóvenes estudiantes”, quienes solo abonaban A1,50; es decir, la mitad del valor de la entrada general.⁸⁸

Las críticas

Mientras la feria general transcurría, una de las noticias publicadas en la sección general del diario local de mayor tirada afirmaba: “El arte respira en Fecor”.⁸⁹ Luego de reiterar la grilla de múltiples actividades artísticas, se aportaba una única foto cuyo encabezado subrayaba el supuesto vitalismo cultural cordobés. Su epígrafe destacaba: “Hay un lugar muy especial [...] un rincón donde se avisa en un letrero tipo pasa-calle: Exposición de máquinas-objetos. Son muchos los curiosos, especialmente jóvenes”.⁹⁰

En octubre, un mes después del cierre de la FAC, el mismo periódico publicó una extensa reseña abocada a la exhibición de M-O. Tres páginas difundían apreciaciones anónimas, fragmentos de un diálogo con “los jóvenes artífices” y fotografías de la muestra. Si bien Alicia no recuerda el nombre del

⁸³ LVI, Córdoba, 17 set. 1987, y 22 set. 1987.

⁸⁴ *Idem*, 19 set. 1987.

⁸⁵ Córdoba, foco vivo de cultura. LVI, Córdoba, 25 set. 1987.

⁸⁶ Ver GORDILLO, Mónica y Alicia GUTIÉRREZ, *op. cit.*

⁸⁷ LVI, Córdoba, 1 set. 1987.

⁸⁸ Ello implicaba un aumento en el costo ya que en 1986 sólo debían pagar un tercio del valor de la entrada.

⁸⁹ LVI, Córdoba, 22 set. 1987.

⁹⁰ *Idem*.

periodista, sus memorias aportan datos sobre el género y la edad: “una joven me contactó y nos hizo una entrevista, a todos, en la feria”.⁹¹ El estilo de la imagen que encabezaba a la nota (ver figura 5) remitía a la tradición de las historietas y representaba a la exposición colectiva (gestionada por tres creadoras) visibilizando una escena con un único protagonista masculino que manipulaba a una de las M-O.



Figura 5. Tapa del suplemento Juventud. *La Voz del Interior*, Córdoba, domingo, 25 oct. 1987, p. 7.

Cotejando documentos escritos, orales y visuales podemos deducir algunos de los sentidos asignados por la periodista, no solo al contexto y a las obras sino a los artistas y los públicos entre los cuales la crítica buscaba oficiarse de puente. La reportera reclamaba que el canon renacentista perduraba en la década de 1980 como un marco de validación con el cual solo escasas producciones recibían el calificativo de “arte”. En sus palabras,

Los “objetos de arte” con que habitualmente nos topamos dentro de los muros de la casa paterna, la de los vecinos y hasta en algunos museos, parecerían señalar que el Arte – ese con mayúscula – se ve constreñido a un parámetro delimitado por la perfección, el discreto equilibrio y la belleza figurativa, de la que quizá hicieran gala como nadie los pintores renacentistas [...].

A pesar de la ruptura de los cánones tradicionales que se evidenció al inicio de este siglo con movimientos como el surrealismo, el cubismo y el futurismo, [...] y llegó a la total transgresión con el dadaísmo [...] para muchos el Arte sigue estando comprendido dentro del marco de aquel cuadro que cuelga en la pared del living.⁹²

Distanciándose de las tradiciones pictóricas del coleccionismo museográfico y la exhibición burguesa (vigentes desde la Modernidad), ella elogiaba

⁹¹ Entrevista de la autora con Alicia Porcel de Peralta, *op. cit.*

⁹² LVI, Córdoba, 25 oct. 1987.

“la concepción desprejuiciada” y anticanónica de los jóvenes artistas. Desde su lectura, ellos concebían una función social diferente para el arte: “como posibilidad más amplia, como juego, como obra abierta que solo se completa con la participación activa del espectador y también, por qué no, como una instancia más del humor”.⁹³ Bajo un subtítulo particular realizaba una advertencia y una interpelación para los públicos interesados:

El espectador lanzado a la aventura

[...] *Tomar contacto con las máquinas-objeto exige del espectador una actitud que nada tiene que ver con la del habitual fluidor de arte que se pasea tranquilamente y sin riesgos por los ordenados salones de un museo. En estos casos – cobardes abstenerse – hay que estar dispuestos a pasar por una experiencia como la que sigue:*

*Lo primero es comprar una ficha que permite el acceso, supongamos, a la críptica y sugerente máquina de “los viajes”. El paso posterior es introducirse – haciendo caso omiso de aprensiones – a una gran caja negra en la que se encuentra un cómodo asiento. [...] en el receptáculo comienza a escucharse una música con reminiscencias orientales al tiempo que se enciende una luz que enfoca directamente el rostro del audaz.*⁹⁴

La periodista estimaba positivamente que el emplazamiento en la feria podía propiciar modos de recepción más interactivos, alejados del orden y la contemplación museográfica. Buscando colaborar en la conformación de públicos que pudieran decodificar a las M-O, aportó recuerdos de sus propias interacciones con diferentes obras. Así, la *Máquina de los viajes* posibilitaba no solo un reconocimiento poético visual del rostro sino un descentramiento de la escucha, que se alejaba simbólicamente del entorno de Fecor para sumergirse en la música de otro continente. Por su parte, la experiencia de la *Máquina de adelgazar* permitía criticar a una de las anatomopolíticas y normas estéticas que sometían especialmente a los cuerpos femeninos durante (no solo) la década de 1980. Al respecto, expresaba: “[encontrarán] una vieja y destartada bicicleta en la que hay que pedalear munido de unos modernos *walkman* que van susurrando indicaciones de lo que uno debe hacer si quiere ponerse en forma, igualito a las revistas. La tortura (perdón, el padeleo) termina cuando unas vocecitas informan al sacrificado pedaleador en que (o donde) suele terminar una vida centrada en tales aspiraciones”.⁹⁵ Paradójicamente, esta crítica se publicaba en un diario donde se difundían publicidades que incitaban el sometimiento femenino hacia disciplinas gimnásticas y dietas, con el objetivo de conseguir un cuerpo joven demarcado con cánones particulares de delgadez y belleza

Luego de la síntesis introductoria la periodista reproducía tanto cuatro fotografías como fragmentos del diálogo entre ella y algunos integrantes de la muestra. Uno de esos núcleos centraba la mirada en la M-O titulada *La procesadora* y agudizaba la escucha hacia uno de sus dos inventores: Jorge [Castro].⁹⁶ La segunda fotografía captaba a un usuario de la *Máquina para adelgazar*,

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ En la nota del diario todos los jóvenes son citados con sus nombres, pero sin sus apellidos. Accedemos a estos últimos cotejando la prensa con el folleto y los testimonios de Alicia Porcel y Jorge Castro.

mientras la tercera detenía la vista y el diálogo en otra dupla de jóvenes (Mariana [Costa] y Mariano [Medina]) que proponían una M-O denominada *Presagios descartables*. Paralelamente, la cuarta imagen aportaba un retrato grupal, de ocho de los diecisiete hacedores del proyecto (ver figura 6). Era una foto tomada en el stand de exposición de Fecor, cuyos epígrafes agregaban: “un ejemplo de que a veces el arte nada tiene que ver con lo formal y culturoso [...] Piedra libre al desprejuicio”.⁹⁷



Figura 6. Suplemento Juventud. *La Voz del Interior*, Córdoba, domingo 25 oct. 1987, p. 8.

En la conversación entre la periodista y los artistas varias palabras caracterizaban las actitudes de los jóvenes y eran valoradas positivamente; entre ellas: “intrepidez, desprejuicio, informalidad, invención, aventura, juego, humor, sorpresa, trabajo y locura”. En torno al último término se condensaba tanto una pregunta de la cronista como una pulsión y una preocupación de los entrevistados:

- ¿No les han dicho que es muy loco todo esto?
- Sí (risas).
- Patricia [Ávila]: sí, y a mí me preocupa un poco que nosotros hagamos cosas de jóvenes, locas e inofensivas, que se realizan en un momento de la vida y que después se vuelve a naturalezas muertas. Y no es así, yo por lo menos estoy comprometida con lo que hago y creo en esto como una búsqueda.⁹⁸

De ese modo, una de las integrantes se resistía al cambio de ideales estéticos y políticos emparentados con las diferentes fases vitales donde las mismas personas podían realizar primero propuestas juveniles “locas e inofensivas” (como las máquinas-objetos que traspasaban indisciplinadamente

⁹⁷ LVI, Córdoba, 25 oct. 1987.

⁹⁸ *Idem*.

las fronteras entre artes visuales, música, poesía y filosofía), mientras luego podían recaer en un género artístico disciplinado asociado con la vejez (las pinturas de “naturalezas muertas”). Frente a ese peligro se comprometía a continuar con un proyecto vital definido tanto por “la búsqueda” como por “un cuestionamiento a la imagen tradicional”, donde, según la entrevistada, “no participan solo las imágenes o las formas sino el sonido y el discurso”. Conjuntamente, otra de sus afirmaciones permite inferir que las propuestas grupales priorizaban la resignificación de la belleza, la reapropiación de objetos de la vida cotidiana con fines artísticos y un efecto polisensorial en la recepción del público:

Esto no tiene que ver con el concepto de forma bella, que además es relativo. Nos preocupamos por lo que podemos decir a partir de ella. Tomamos objetos como la bicicleta y el televisor y los ponemos en un contexto en que pueden provocar una emoción, un pensamiento, un movimiento en el espectador [...] Además, ante nuevos movimientos culturales, ante nuevas circunstancias históricas, hay que encontrar nuevos modos de representar, y eso es lo que estamos tratando de hacer.⁹⁹

Esa última frase devenía un lema que postulaba una particular función social para los artistas. La (auto)percepción de la novedad como otro de los atributos portados principalmente por los jóvenes era algo reiterado en los discursos de objetivación y subjetivación pronunciados por distintos agentes de aquel campo artístico. Finalmente, la conclusión de la joven periodista verbalizaba un conjunto de tensiones estéticas, epocales y existenciales que atravesaban al microcosmos artístico en particular y al macrocosmos social en general:

Al margen de la bizantina discusión [...] de si esto es arte o no lo es, sobre la contemporaneidad o anacronismo de fenómenos que parecen deberle bastante a Dadá y al surrealismo, o de la actitud un tanto iconoclasta – snob o auténtica, chi lo sa – [...], lo cierto es que lo que antecede, con sus aciertos y contradicciones, es la expresión de un grupo de jóvenes que se inserta en este mundo contemporáneo que ¿a veces? se balancea, como en una cuerda floja, entre la sensatez y el absurdo.¹⁰⁰

En el transcurso de la década de 1980 en Córdoba, el adjetivo “contemporáneo” era usado para nominar a diversas iniciativas artísticas que se reapropiaban de legados materiales y simbólicos de las vanguardias; entre ellas, las instalaciones efímeras (pos)dadaístas y (pos)surrealistas de las máquinas-objetos.

Balances y líneas abiertas de indagación

La inmersión en la Exposición de Máquinas-Objetos concretada durante 1987 en Córdoba, deviene significativa porque permite acceder a diversas problemáticas de aquella particular coyuntura sociocultural. En consonancia

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

con una universidad donde la matrícula de las mujeres crecía, el proyecto de las M-O fue impulsado por tres gestoras y plasmado junto a catorce participantes. La mayoría eran jóvenes estudiantes de carreras de Artes Plásticas, mientras una minoría procedía de Cine, Filosofía, Letras y Música. Motivados por un contexto abierto al trabajo interdisciplinario y por la búsqueda de refugios colectivos que los consolara frente a los duelos de la posdictadura, se agruparon para dar curso a una iniciativa renovadora.

Mediante recursos colaborativos, precarios, desconcertantes y humorísticos produjeron obras que buscaban la interacción con públicos ampliados y se reapropiaron de algunas propuestas estéticas y políticas de las (pos)vanguardias. Varias de sus instalaciones promovieron reflexiones que cuestionaban, en una escala micropolítica, algunos temas nacionales que condicionaban la vida cotidiana de las juventudes en particular y de la sociedad en general. Entre ellos: el predominio del catolicismo, dos íconos televisivos de figuras femeninas y masculinas, las sexualidades permitidas, los hábitos alimenticios carnívoros, el consumo de juegos electrónicos o el sometimiento del cuerpo humano al canon de delgadez. Su exhibición implicó una manifestación colectiva pública, cuyas imágenes, sonidos y textos adquirieron vibraciones intensivas que fueron difundidas en la crítica periodística de la época.

En el macrocosmos sociopolítico, la atmósfera de ilusión que acompañó a los proyectos nacionales y provinciales de democratización convivió con tensiones que se agudizaron desde 1987, en especial con los levantamientos militares y la crisis económica.¹⁰¹ Conjuntamente, algunas iniciativas democratizadoras del campo de las artes visuales, también empezaron a mostrar sus límites. Varios entrevistados destacan que, durante la década de 1980, tanto en el Departamento de Plástica universitario como en la Escuela Provincial Figueroa Alcorta, tuvieron materias y profesores que los educaban en las nuevas tendencias.¹⁰² Sin embargo, diversos testimonios coinciden en señalar que vivenciaron represiones por parte de las autoridades y denuncias de ciertos compañeros, cuando en 1988 concretaron, dentro de un pabellón de la UNC, “un happening titulado *La noche blanca*, que consistía en arrojar baldazos de pintura blanca en diferentes lugares, entre otras provocaciones artísticas”.¹⁰³ Dicho episodio, que condicionó el abandono de la carrera universitaria en algunos estudiantes, abre líneas de indagación que ameritan profundizarse a futuro.

El estado actual de los estudios sobre la Historia cultural de las artes locales, invita a continuar la investigación hacia diversas aristas problemáticas, tales como: los vínculos entre acciones e instalaciones (algunos de cuyos cultores las desarrollaron simultáneamente); las experiencias inter e indisciplinadas entre instituciones diurnas y circuitos nocturnos de bares (donde participaron, entre otros, los artistas vinculados con las M-O); las solidaridades y las tensiones con los pintores neoexpresionistas (cuyas obras también se

¹⁰¹ Ver CLOSA, Gabriela, *op. cit.*, PHILP, Marta, *op. cit.*, y SOLÍS, Ana, *op. cit.*

¹⁰² Por ejemplo, los testimonios señalan la cátedra de Plástica Experimental en la UNC (con Patricia Ávila y Gabriel Gutnisky) y la asignatura de Escultura en la Ebafa (con Migue Sahade). Sobre el último profesor, escultor, y coordinador de las ferias de Fecor entre 1983 y 1989, ver GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. De lo local a lo (inter) nacional en 1985, *op. cit.*

¹⁰³ HEINZ, José. Jorge Castro. El hombre multimedia. *LVI*, Córdoba, 17 ene. 2013. Disponible en <<https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/hombre-multimedia>>. Acceso em 18 jul. 2024.

exhibían en Fecor y, a diferencia de las efímeras instalaciones, empezaban a integrar las colecciones museográficas); las discontinuidades de la Feria El Arte en Córdoba, cuya quinta y última edición se concretó en diciembre de 1989; los viajes de formación hacia Estados Unidos en la década de 1990; las mudanzas de ciertas artistas hacia Buenos Aires; las derivas en las trayectorias profesionales de aquellos diecisiete jóvenes estudiantes, algunos de los cuales, intensificaron la producción multimedial y la gestión cultural en el microcosmos local del siglo XXI.¹⁰⁴

Artigo recebido em 12 de agosto de 2024. Aprovado em 16 de setembro de 2024.

¹⁰⁴ En el caso de los dos entrevistados cuyos archivos nutrieron a esta investigación sobre la década de 1980, se observan trayectorias que continúan activas en el presente. Alicia Porcel de Peralta continuó entre 1988 y 1989 con exposiciones en Córdoba, Buenos Aires y San Luis. Al inicio de los años 90 se trasladó con el músico José Halac hacia Estados Unidos y durante esa década desarrolló muestras en dicho país. Luego regresaría a la Argentina, radicándose en Caba desde 2004. Algunos de los trabajos artísticos que desarrolla Alicia en el siglo XXI, pueden consultarse en sitios como LinkedIn. Entre las actividades que la continuaron vinculando con Córdoba y sus compañeros de 1987, cabe destacar que en 2012 concretó la muestra individual *Miniaturas asimétricas* en un espacio cultural gestionado por Jorge Castro (La Cúpula Galería de Arte/Medialab). Al respecto, ver PORCEL DE PERALTA, Alicia. *Bitácora de Vuelo: La Guía Cultural de Córdoba*, Córdoba, 2012. Disponible en <<https://www.bitacoradevuelo.com.ar/2012/11/08/alicia-porcel-de-peralta/>>. Acceso en jul. 2024. En cuanto a Jorge Castro, en la entrevista publicada por HEINZ, José, *op. cit.*, se encuentran algunas síntesis y reflexiones sobre los itinerarios recorridos: “el hombre al que algunos aún consideran ‘de vanguardia’ en Córdoba por involucrarse en el arte digital en épocas previas a su explosión [...]. Desde el año 2010 Castro maneja *La Cúpula*, un *media lab* donde el arte tiene lugar dentro de unos parámetros bien elásticos. Por allí se pueden ver expresiones alternativas, *underground*, que no encuentran otro lugar en la ciudad. Desde allí milita felizmente su cruzada multimedia”. El Museo Municipal Genaro Pérez concretó una retrospectiva de sus obras multimediales premiadas: *Revisión 1994-2014*. Jorge continúa trabajando actualmente como artista, gestor y profesor.

Reciclaje y reinvención: moda y diseño de indumentaria en Buenos Aires



Festa de disfarces no bar
Bolivia, Ciudad de Buenos
Aires, 1989, fotografia
(detalle).

Daniela Lucena

Doutora em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires/Argentina (UBA). Professora na UBA e na Universidad Nacional de las Artes. Pesquisadora do Conicet. Autora, entre outros livros, de *Contaminación artística: vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos, 2015. daniela.lucena@gmail.com

Reciclaje y reinención: moda y diseño de indumentaria en Buenos Aires*

Recycling and reinvention: fashion and clothing design in Buenos Aires

Daniela Lucena

RESUMEN

Este artículo explora las transformaciones en la moda y el diseño de indumentaria en Buenos Aires desde finales de 1980 hasta mediados de 1990, centrándose en experiencias y movimientos estéticos renovadores de la época. A través de entrevistas y fuentes escritas y visuales, muchas de ellas inéditas, se analizan iniciativas como la Primera Bienal de Arte Joven, el bar Bolivia, el desfile Genios Pobres en el Museo de Arte Moderno, la muestra Moda al Margen, la agencia ITS y las colaboraciones con Levi's. Estas prácticas, atravesadas por la precariedad y la búsqueda de una identidad propia para el diseño argentino, se caracterizaron por el reciclaje y la reutilización de desechos y materiales. Mediante la experimentación y la creación de nuevas narrativas sobre el cuerpo vestido, desafiaron las convenciones y abrieron el camino a otras formas de hacer arte y moda.

PALABRAS CLAVE: moda; diseño de indumentaria; arte.

ABSTRACT

This article explores the transformations in fashion and clothing design in Buenos Aires from the late 1980s to the mid-1990s, focusing on innovative aesthetic experiences and movements of the time. Through interviews and written and visual sources, many unpublished, it analyzes initiatives such as the First Biennial of Young Art, the Bolivia bar, the Genios Pobres fashion show at the Museum of Modern Art, the Moda al Margen exhibition, the ITS agency, and collaborations with Levi's. These practices, marked by precariousness and the search for a unique Argentine design identity, were characterized by the recycling and reuse of materials. By experimenting and creating new narratives about the dressed body, they challenged conventions and paved the way for new forms of art and fashion.

KEYWORDS: Fashion; clothing design; art.



“¿De dónde salieron los miles de chicos y chicas que hacen teatro, escriben cuento, poesía y novela, realizan historieta, diseño gráfico, industrial y de moda, componen e interpretan música, bailan, pintan, esculpen?”¹ se pre-

* Un agradecimiento especial a la Fundación IDA – Investigación en Diseño Argentino – por brindarme acceso a su archivo sobre los diseñadores analizados en este artículo. Wustavo Quiroga y Diego Gómez me guiaron con entusiasmo en la búsqueda de documentos e imágenes. También agradezco a Dolores Elortondo, Gabriela Bundaer, Marula Di Como, Cristian Delgado, Cayetano Vicentini, Gabriel Grippo y Sergio De Loof por las entrevistas realizadas.

¹ KON, Daniel. Bienal Joven: la otra cultura de los 80. *Suplemento Sí-Clarín*, Buenos Aires, 1989, p. 13.

guntaba el Daniel Kon, editor del *Suplemento Sí-Clarín*, a propósito de la masiva participación de la juventud en la Primera Bienal de Arte Joven.

Organizada por el intendente de la Ciudad de Buenos Aires, Facundo Suárez Lastra, y en línea con el rol clave que el presidente Raúl Alfonsín había otorgado a los jóvenes en la sociedad democrática², la bienal se desarrolló entre el 10 y el 20 de marzo de 1989 en el Centro Cultural Recoleta, el Palais de Glace y el anfiteatro San Martín de Tours. Bajo la consigna “Buenos Aires, ¡bien alto!”, el evento incluyó teatro, música, danza, moda, cine y video, literatura, historieta, artes plásticas, diseño gráfico e industrial y fotografía.

Pese al proceso hiperinflacionario en marcha, que alcanzaría su pico en julio de ese mismo año, la Bienal apostó a difundir las producciones artísticas de las nuevas generaciones y facilitar su comercialización, propiciando espacios para el intercambio y la reflexión.³ La enorme y positiva repercusión de la bienal se materializó en numerosas notas que circularon en los diarios y revistas más importantes del país: *La Nación*, *Clarín*, *Suplemento Sí-Clarín*, *Página/12* y *El Porteño*.⁴ Aunque con diferentes tonos y estilos, la creatividad de los artistas menores de 30 años y la participación juvenil fueron destacadas por el periodismo como uno de los mayores méritos del encuentro. La masividad de público, que reunió *looks* modernos y trajes formales en uno de los barrios más tradicionales y conservadores de la ciudad, también se ponderó como un gran logro.

Para sorpresa de muchos, la disciplina que más llamó la atención de los asistentes y la prensa fue la moda. Dolores Elortondo, productora y referente del área de diseño de vestimenta, describía esta situación de la siguiente manera: “La moda empezó siendo algo secundario y anónimo. De repente, tomó un brillo increíble. Vino gente de todas partes a presenciar el desfile. [...] Se está aceptando que la moda es un arte más, que no tiene rigideces ni estereotipos”.⁵ En entrevista con la productora, ella recuerda que el modelo de la Bienal fue tomado de la experiencia previa de Barcelona y en un principio los organizadores no estaban seguros de que la moda fuera parte del evento: “Me llamaron desde la Secretaría de Cultura para preguntarme si me parecía posible incluir moda en la Bienal y les dije que sí, que se me parecía super oportuno. Así fue que me puse a trabajar muy entusiasmada junto con el fotógrafo Jorge Pastoriza”.⁶

Frente a unas artes plásticas que no lograron convencer a la crítica ni atraer a los jóvenes, acusadas de reproducir los estereotipos almidonados de sus maestros⁷, el diseño de indumentaria irrumpió con el desenfado y origina-

² Cf. GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. El I Año Internacional de la Juventud (1985): Argentina entre lo global y lo local. *Passagens: Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, v. 8, n. 1, Rio de Janeiro, 2016, y MANZANO, Valeria. Juventud en transición: significados políticos y culturales de la juventud en la Argentina de los ochenta. En: BRANGIER, Víctor y FERNÁNDEZ, María Elisa (orgs.). *Historia cultural hoy: 13 entradas desde América Latina*. Santiago de Chile: Dos Pasos/Prohistoria, 2018.

³ Ver CABRAL, Victoria. La Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires: cuerpos, indumentaria y espacio público en la primavera alfonsinista. *Actas de las XII Jornadas de Sociología*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2017.

⁴ Ver LUCENA, Daniela. Arte y contra-costura: Genios Pobres en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En: ZAMBRINI, Laura y LUCENA, Daniela (comps.). *Costura y cultura: aproximaciones sociológicas sobre el vestir*. Buenos Aires: Edulp, 2019.

⁵ ELORTONDO, Dolores *apud* La moda en la Bienal Joven. *Clarín*, Buenos Aires, 1989, p. 6.

⁶ *Idem*, entrevista realizada por la autora, Buenos Aires, 2018 (inédita).

⁷ Cf. COLLAZO, Alberto. Preconceptos. *Clarín*, Buenos Aires, 1989, p. 25.

lidad que el público esperaba. “Tan simple como cuando se abren las ventanas y entra el aire fresco”⁸, decía uno de los jurados, el diseñador Manuel Lamarca, encargado de elegir entre las 160 propuestas que se habían inscripto en la disciplina.

Los desfiles se realizaron en la Plaza San Martín de Tours, ante miles de espectadores entusiasmados y participativos, que aplaudieron fervorosos las novedosas creaciones de los diseñadores. Elortondo recuerda: “se tapizaba la plaza no solamente de gente de la moda sino de familias, de chicos, una cosa muy atractiva. Empezaban a la tarde y seguían hasta la noche con luces y música, era mucha la euforia de la gente y de los diseñadores”.⁹

Sobre el éxito de los desfiles, la socióloga Verónica Joly ha señalado que fue el lenguaje de la vestimenta el que puso a la vista del público el cambio sociocultural generado por la reapertura democrática en la Primera Bienal de Arte Joven, “donde las diversas expresiones de la identidad de las generaciones crecidas en tiempos de censura volvieron a la moda un terreno propicio para la experimentación y puesta en forma de la identidad en el espacio público reabierto por el radicalismo”.¹⁰

Podría agregarse también que, en relación con el funcionamiento del sistema de la moda de la época, los desfiles mostraron cuerpos-vestidos que traducían valores como la fragmentación, el hedonismo, la personalización, la crisis de los relatos totalizantes y el gran imperativo de aquellos años: “sé tú mismo”. El lento declive de la moda homogeneizante, que desde los años 80 abrió paso a procesos de personalización y al surgimiento de modas en plural, ofrecía la posibilidad de que cada uno pudiera convertirse en lo que deseara. De allí que los novedosos y desprejuiciados diseños mostrados en la pasarela de la bienal encontrarán en el público joven interlocutores ávidos de nuevos estilos que les permitieran renovar y componer sus propias prácticas vestimentarias, de acuerdo con múltiples gustos, posibilidades y preferencias.

Entre los diez finalistas elegidos para participar en la bienal se encontraban los diseñadores Gabriela Bunader, Andrés Baño y Gabriel Grippo¹¹, quienes compartían visiones sobre lo creativo, espacios de trabajo y salidas por el circuito nocturno de Buenos Aires. Su centro de reunión más habitual era un edificio ubicado en las calles Pellegrini y Santa Fe, frecuentado por los músicos de la banda de rock Babasónicos y el arquitecto-diseñador Sergio Lacroix, entre otros artistas.

Tanto Baño como Grippo, entonces estudiantes de arquitectura, conocían el discurso y la práctica proyectual y puede pensarse que, tal como señala Grippo, “la transición de la arquitectura hacia la construcción de ropas (‘el espacio más próximo’) fue natural”¹² y ayudó a consolidar la formación en arte y diseño. Bunader, por su parte, nunca estudió diseño, pero tomó cursos de dibujo de figurín con el pintor Oscar “Cacho” Monastirsky y de moldería en la Biblioteca de Mujeres. Antes de subir sus prendas al escenario de la Bienal,

⁸ La moda en la Bienal Joven, *op. cit.*

⁹ ELORTONDO, Dolores. Entrevista realizada por la autora, *op. cit.*

¹⁰ JOLY, Verónica. Vestir la democracia: universidad, diseño y cambio cultural hacia 1988. *Anales del IAA*, v. 43, n. 2, Buenos Aires, 2013, p. 203.

¹¹ Para más detalles sobre las trayectorias de estos artistas, ver LESCANO, Victoria. *Followers of fashion: falso diccionario de la moda*. Buenos Aires: Interzona, 2004.

¹² GRIPPO, Gabriel. Entrevista vía mail Buenos Aires/New York realizada por la autora, 2018 (inérita).

había mostrado sus creaciones en la discoteca Cemento: “un pequeño desfile sobre una barra ancha que había en la entrada... eran ropas hechas con bolsas de PVC de basura y descartes de telas de tapicería”.¹³

El desfile de Baño fue uno de los más comentados. El diseñador había confeccionado las prendas con cueros de la curtiembre familiar en la que se había criado, rodeado de máquinas, químicos y tambores de madera. Además de sus sensuales trajes, fueron las modelos las que captaron la atención de la prensa. Laura Ramos, periodista de la popular columna “Buenos Aires me mata”, del *Suplemento Joven Sí de Clarín*, escribía: “Cuando irrumpió Lucas en la pasarela, Lucas, el transformista, la platea aulló. Cuando llegaron las street girls, tan de manos tomadas, cigarrillos y besos, la platea palideció”.¹⁴

Las llamadas *street girls* habían protagonizado el primer beso lésbico en una pasarela porteña, ante la mirada atónita de los funcionarios del gobierno sentados en la primera fila del desfile. Por otra parte, Lucas, una *drag queen* de rasgos latinos que Baño había conocido en una cantina del barrio de La Boca, vestía un llamativo traje de cuero pintado a mano en tonos turquesa y amarillo con cromado de oro, que el diseñador define como una obra “casi religiosa”¹⁵ y erótica al mismo tiempo.

Grippio, en tanto, eligió mostrar una colección de estampas de vaca holando-argentina, con la que quiso “retratar distintos mitos nacionales” y “trasladar los cueros de vaca tradicionalmente usados como alfombra a la vestimenta”.¹⁶ Incluyó también un vestido de plástico y un sombrero gigante que componían un frasco de perfume sobre el cuerpo de la modelo, en homenaje a Kouka, *mannequin* argentina que en los años 50 desfiló en las pasarelas más emblemáticas de la alta costura europea. Bunader, que ya había trabajado con prendas y pilotos de goma en la mítica Galería del Este, mostró chaquetas de plástico con vistosos apliques de flores, túnicas de jersey con breteles de borla de madera, vestidos de goma y una pelota de goma marca Pulpo rayada a modo de accesorio (figura 1).

A partir de la positiva recepción de estas propuestas en la bienal, “los soportes del diseño se organizaron desde otra óptica y conceptos como estilo, elegancia, uniformidad, buen gusto y originalidad comenzaron a tener un significado diferente”.¹⁷ Para los diseñadores, la bienal fue una gran vidriera que actuó como trampolín hacia nuevos proyectos y alianzas culturales y empresariales. Además, ofreció una oportunidad única para conocer a otros artistas que trabajaban con y desde el cuerpo-vestido como principal soporte. Muchos de ellos confluyeron en el círculo de artistas reunido en torno a Sergio De Loof y el bar Bolivia, también creado en 1989.

¹³ BUNADER, Gabriela. Entrevista vía mail Buenos Aires/New York realizada por la autora, 2018.

¹⁴ RAMOS, Laura. Buenos Aires me mata. *Suplemento Joven Sí de Clarín*, Buenos Aires, 1989, s./p.

¹⁵ BAÑO, Andrés. Entrevista realizada por la autora, Buenos Aires, 2018 (inédita).

¹⁶ LESCANO, Victoria, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷ SAULQUIN, Susana. *Historia de la moda en Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 287.

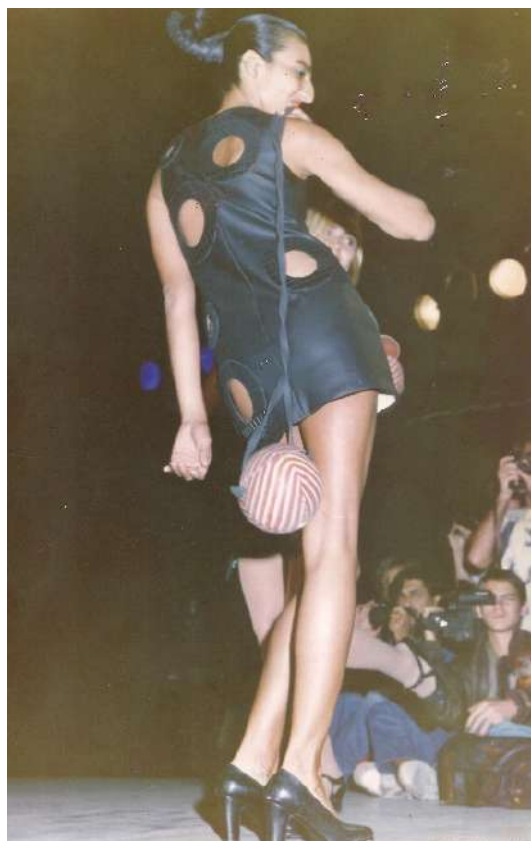


Figura 1. Diseño de Gabriela Bunader: vestido de goma con orificios y cartera de pelota Pulpo. Primera Bienal de Arte Joven, Ciudad de Buenos Aires, 1989.

Bolivia

En abril de 1989, en el histórico barrio de San Telmo, nacía el bar Bolivia. Impulsado por Sergio De Loof, Marula Di Como, Alejandra Tomei, Alberto Couceiro, Nelson Mourad, Andrea Sandlien y Alfredo Larrosa, Bolivia fue mucho más que un simple bar: fue un refugio de la modernidad y la diversidad, pensado por sus creadores como un espacio de encuentro y creación conjunta.

Ya desde su nombre Bolivia enunciaba una provocación: bautizando el bar como el país andino, De Loof buscaba molestar a quienes pretendían una Buenos Aires blanca y europea. En la noche del *under*, su propuesta aparecía como una atractiva novedad para quienes se sentían ajenos tanto a la estética de las discotecas tradicionales como a la de los boliches del circuito contracultural.¹⁸ Si bien al principio el bar era frecuentado por el círculo íntimo, su atmósfera relajada y abierta se convirtió en un imán para muchos jóvenes que se interesaban por el arte y la moda. Los diseñadores Grippo, Bunader y Baño, finalistas de la bienal, rápidamente se hicieron habitués del bar, igual que el

¹⁸ Sobre la noche *under* de los años de la última dictadura militar y la posdictadura, ver LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela (comps.). *Modo mata moda: arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. Buenos Aires: Edulp, 2016.

artista Cristian Delgado (que adoptaría luego el nombre de Cristian Dios), los diseñadores Kelo Romero y Pablo Simón y el fotógrafo Gustavo Di Mario. Por su ambiente diverso, De Loof comparaba Bolivia con la cantina de la película *La guerra de las galaxias*, frecuentada por una heterogénea mezcla de especies alienígenas y humanos: “había abogados, trans, artistas, intelectuales, un chico triste, de repente un conde: era una fauna, una cosa muy rara. Estábamos muy orgullosos de nuestro Bolivia. Se llenaba todos los días, se la pasaba muy bien”¹⁹ (figura 2).



Figura 2. Fiesta de disfraces en bar Bolivia, Ciudad de Buenos Aires, 1989.

Quienes entraban a Bolivia se fascinaban por su singular propuesta *trash-chic* y su desprejuiciado activismo *fashionista*. Desde su ambientación, el bar ya mostraba mucho de esa apuesta estética. Aunque realizada con materiales baratos y muebles de segunda mano, De Loof había logrado una puesta muy cuidada y detallista para ese espacio que imaginaba como un orfanato para artistas pobres. Bunader recuerda que “Sergio conseguía objetos y muebles usados ¡y los arreglaba de una manera realmente encantadora! Todo lo que mirabas era hermoso y todos los días iban cambiando la decoración, era muy acogedor el lugar”.²⁰ La intención de diferenciarse de espacios *under* como Cemento y el Parakultural se tradujo en una atmósfera que recuperaba el *glamour* desde un *retro-kistch* romántico y colorido, tal como lo manifestaba De Loof: “Aprendí que una escoba y una pala podían estar en una pared. O una vela. Y para nosotros era más fácil hacerlo con basura. Lo que teníamos a ma-

¹⁹ DE LOOF, Sergio. Entrevista realizada por la autora, Buenos Aires, 2019.

²⁰ BUNADER, Gabriela, *op. cit.*

no, mucha vela, nuestros plumeros, una jaula, un escobillón rosa, era decorativo. Todo estaba bien mientras que no fuera negro”.²¹

El negro representaba para el artista la estética *punk*, con la cual tenía muchas discrepancias. Sin embargo, más allá de este comentario, mucho de la ética del “hazlo tú mismo” resonaba en las producciones que identificaban al núcleo de Bolivia. Tanto en prendas que resignificaban aquello que la sociedad consideraba desechable o de mal gusto como en la convicción colectiva que los llevaba a componer sobre el propio cuerpo vestido un lenguaje singular, capaz de comunicar sentidos diferenciadores, muchas veces disonantes para la mayoría.

Para algunos miembros de este grupo, incluso, la libertad de explorar texturas, formas y colores para un vestir a contracorriente viró también hacia los vestuarios *drag* y los personajes de fantasía, como explicita Cristian Delgado: “Para mí vestirme ya es divertirme. O sea, yo me monto, me miro al espejo y es un juego: es transformarse. Es algo lúdico y lo mejor que yo le he aportado a esta ciudad para mí es ese espíritu. Más allá del diseñador, del artista”.²² En su caso, esa mutación tomó más visibilidad a partir de sus glamorosas performances en El Dorado, restaurante-discoteca abierto por De Loof tras el cierre de Bolivia. El lugar, empapelado con páginas de la revista *Vogue*, fue además el primero en contratar *drag queens* en los años 90: Sir James, Vivian y Charly Darwin y Moira, a quien llamaban la RuPaul argentina, fueron parte del staff.²³

Continuación y resultado de esa prolífica vida comunitaria en Bolivia fueron los desfiles realizados en el Garage Argentino, un galpón refaccionado como salón de fiestas que estaba ubicado justo enfrente del bar. En junio de 1989 tuvo lugar Latina winter by cottolengo fashion, desfile en el que De Loof presentó su primera colección con la asistencia de Di Como y Delgado. El artista emprendía entonces una gesta refundacional. Con más de setenta modelos arriba de la pasarela, recreaba desde Latinoamérica siglos enteros de moda europea a partir de trajes realizados con coloridas prendas usadas y disparatados objetos de segunda mano conseguidos en las periferias de la ciudad. Mezclando épocas y latitudes, presentó vestidos típicos de México, modernos *looks* al estilo Calvin Klein, ropa hawaiana y túnicas del antiguo Egipto, que se mezclaron con jóvenes que personificaban soldados ex combatientes de la Guerra de Malvinas.

Un tiempo después De Loof realizaba, también en el Garage Argentino, el desfile Pielas Maravillosas. La colección proponía una exploración de los modos de vestir de la humanidad desde sus orígenes hasta la época de Cristo. El relato visual y sensorial ideado por De Loof desdibujaba las fronteras entre lo humano y lo mitológico, con modelos que encarnaban ninfas, diablos, elfos, centauros y figuras masculinas y femeninas de la prehistoria, además de profetas bíblicos y un imponente Cristo Pantocrátor. La intención del

²¹ DE LOOF, Sergio, *op. cit.*

²² DELGADO, Cristian. Entrevista realizada por la autora, Buenos Aires, 2018.

²³ Ver PALACIOS, Lucrecia. ¿Sentiste hablar de mí? En: COLUCCIO, Belén *et al.* *Sergio De Loof: ¿sentiste hablar de mí?* Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 2020.

diseñador, más que promocionar y vender su colección de ropa, era la de crear una obra de arte vivo.²⁴

Las prendas, confeccionadas en pieles de animales y tules, estaban decoradas con flores de tela, centímetros de modista a modo de gargantilla y adornos de fantasía. Los modelos, hombres en su gran mayoría, los exhibían sobre sus cuerpos semidesnudos, logrando que la piel cobrara un protagonismo especial, mientras desfilaban como una danza ritual donde se mezclaban el erotismo, la fantasía y la fiesta. A lo largo de todo el desfile, dos jóvenes vestidos en tules y taparrabos de flores blancos se columpiaban etéreamente sobre la pasarela, acompañados de la música de Dj Trincado y la banda El Corazón de Tito de Kelo Romero.

Estos desfiles, al igual que los de la bienal, se distinguían por una impronta más cercana a la estética del videoclip que al ceremonial de la alta costura: una sinestesia entre imagen y sonido en las pasadas, editadas según el estilo de cada diseñador, que componían, o no, una narración fragmentaria sobre la pasarela a un ritmo vertiginoso de luces y cambios dinámicos de los vestuarios y las modelos.

El videoclip, como formato, había experimentado una revolución en la década de 1980 gracias a MTV, la cadena estadounidense de televisión que transformó la cultura joven urbana a nivel global.²⁵ Si bien en 1989 MTV aún no tenía una presencia en Argentina ni en América Latina con un canal específico para la región, el programa MTV Internacional emitido semanalmente por canales de televisión abierta mostraba los últimos videos musicales en inglés y en español. A tono con la estética del nuevo programa de música, Bolivia inventó su propio MTV. El espacio, aunque modesto en recursos, era pura creatividad y diversión. “Nosotros adorábamos MTV y teníamos BCC – Bolivia Canal Creativo. Divertidísimo. Se hacía en un *cassette* y mirá lo pobres que éramos que el VHS era uno solo y se pasaba de mano en mano, te lo daban y a la semana lo tenías que devolver”²⁶, rememoraba De Loof en la última entrevista que hicimos en 2019.

En BCC, el grupo de Bolivia realizaba tanto programas musicales como una telenovela titulada *Vanity*, que se transmitía cada noche en el bar. Entre las producciones más emblemáticas y recordadas se encuentra la entrevista realizada a Fito Páez, así como los trabajos audiovisuales dirigidos por Sebastián Orgambide y Daniel Rosenthal, jóvenes realizadores que también habían dejado su huella en la Bienal.

Los Genios Pobres llegan al museo

Agrupados bajo en nombre Genios Pobres, el núcleo de Bolivia realizó un desfile en diciembre de 1990 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires. Desde la perspectiva de esta investigación este evento merece una atención especial, en tanto las exhibiciones que fusionaban arte y moda en espacios institucionales eran una rareza en aquellos tiempos.

²⁴ Cf. QUIROGA, Gustavo. Sergio De Loof: al borde de la fama y del anonimato. En: COLUCCIO, Belén, *op. cit.*

²⁵ Cf. REYNOLDS, Simon. *Postpunk*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

²⁶ DE LOOF, Sergio, *op. cit.*

Hasta esa fecha, el único antecedente de intenciones similares había sido Moda + Arte, exposición llevada a cabo en 1982 en una galería de la ciudad de Rosario, denominada Miró Artes Plásticas.²⁷ Impulsada por los historiadores del arte Adriana Armando y Guillermo Fantoni (que en ese entonces estaban terminando sus carreras universitarias), la galería se destacaba como un espacio alternativo y vital, que daba visibilidad a una variedad de disciplinas y artistas, desde las figuras consagradas hasta los nuevos talentos emergentes.²⁸ La muestra Moda + Arte exhibió el trabajo de CyN, una marca creada por las artistas plásticas Ana María Giménez y Graciela Azcona que, desde finales de la década de 1960, venían trabajando en el diseño de ropa en dicha ciudad. En vez de un desfile convencional, las artistas habían ideado una instalación participativa que consistía en un hexágono irregular con óvalos en cada una de sus caras. La estructura se alzaba en medio de la sala y, cuando el público se acercaba, podía poner la cabeza en cada uno de los óvalos para verse, a través de un espejo, vestido con la ropa de CyN. En las paredes, colgando, los moldes de cada prenda superpuestos generaban un relieve abstracto de papel. Telas Liberty, vestidos de mangas largas abultadas con chalecos y pilotos en rojo y beige fueron algunos de los diseños elegidos para interactuar con los espectadores de forma lúdica y dinámica. Al respecto, Fantoni señala: “Para nosotros era importante mostrar no solo la plástica sino también otras expresiones”.²⁹ En el catálogo de la muestra, esta intención se hacía presente al afirmar que la propuesta de Moda + Arte llevaba implícita “una llamada de atención sobre la moda en sí misma como una creación que, independientemente de su carácter cotidiano y de los condicionamientos, exhibe su valor artístico”.³⁰

En un contexto donde no abundaba este tipo de experiencias³¹, la llegada de los Genios Pobres al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires hablaba de la apertura de la institución y de su apuesta a correr los límites de la norma que fija en cada momento qué puede, o no, mostrarse en su espacio expositivo. De hecho, unos días antes del desfile de Genios Pobres, el Museo de Arte Moderno también albergó la muestra del V Concurso Alpargatas de Diseñadores Jóvenes Moda, Tela y Talento, donde mostraron sus producciones los finalistas del certamen convocado por la empresa Alpargatas Textil S. A., cuyo premio consistía en una beca de estudio en el prestigioso Saint Martins College of Arts & Design de Londres y una pasantía rentada en el Departamento de Producto y Desarrollo de la firma. Pero mientras que este concurso, semillero de diseñadores para empresas, privilegió la funcionalidad de las prendas y su posibilidad real de venta en el mercado, Genios Pobres mostró propuestas vestimentarias difíciles de imaginar en las vidrieras de aquellos años.

²⁷ Aunque se trata de una experiencia pionera, no existen hasta la fecha estudios que profundicen en esta muestra.

²⁸ La galería funcionó desde agosto de 1980 hasta el 31 de diciembre de 1985, en un local de la galería comercial Santa Fé. Ver FANTONI, Guillermo. *Miró Artes Plásticas*, 2020. Disponible en <<https://ar.radiocut.fm/audiocut/guillermo-fantoni-en-happening-2/>>. Acceso en 1 set. 2024.

²⁹ *Idem*, entrevista on line realizada por la autora, Buenos Aires/Rosario, 2023.

³⁰ Moda + Arte. Catálogo de exposición, Rosario, 1982.

³¹ Ver PÉREZ, Lorena. La moda en el museo: el caso de la moda argentina. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*: Ensayos, n. 127, Buenos Aires, 2024.

Según cuenta Delgado, el nombre Genios Pobres se vinculaba con “el sentir esa conciencia de creatividad absoluta, universal, sin fronteras, pero desde la precariedad, sin tener el dinero”.³² En un sentido similar, De Loof afirmaba:

*Siempre el cottolengo me salvó. Yo no hubiese sido tan original si hubiese tenido plata para hacer las cosas. La situación de no tener dinero me hizo ser mucho más original de lo que hubiese sido teniendo el dinero en la mano. Creo que mi originalidad dependía de la situación, era una consecuencia de no tener dinero. Por eso habíamos formado un grupo que se llamaba los Genios Pobres: esa pobreza me hizo ser el vanguardista que soy.*³³

Cultores de la pobreza estética, el frente de los Genios Pobres conformado por De Loof, Di Como, Delgado, Pablo Simón y Cayetano Vicentini irrumpió en el museo con el acompañamiento de Baño, Grippo y Bunader como estrellas invitadas. Presentados como moda de vanguardia, los desfiles se llevaron a cabo en un piso vacío y aun en obra de la recién inaugurada sede del museo ubicada en el barrio de San Telmo. Fiel al estilo de trabajo en Bolivia, cada miembro o amigo del grupo tuvo a cargo una tarea bajo la dirección general de De Loof. La producción, a cargo de Di Como y Vicentini, contó con el apoyo económico de una cámara inmobiliaria que optó por mantener discreción y no figurar oficialmente como auspiciante del evento.

Para enunciar su narrativa de la pobreza los Genios Pobres privilegiaban el reciclaje y el uso de desechos. Grippo explica que reivindicaban la precariedad “por la realidad de nuestro medio y el placer de poder mostrar cómo crear belleza desde la basura”.³⁴ Se proveían de objetos y ropa usada en las ventas benéficas del *cottolengo* Don Orione y del Ejército de Salvación. Más que a Europa o New York, viajaban a buscar inspiración a las tiendas de segunda mano de Pompeya, barrio de trabajadores ubicado en límite sur de la Ciudad de Buenos Aires, junto al Riachuelo. En ese itinerario de exploración, “el viaje en sí mismo era recorrer el *cottolengo* viendo telas y texturas”³⁵, recuerda Di Como. Ahí encontraban ropa de calidad a precios muy bajos: ropa antigua, de las décadas de 1920 y 1930; linos, sedas y encajes que de otro modo no hubieran podido adquirir debido a su elevado costo.

En línea con su programa estético, las técnicas y procedimientos elegidos para crear sus prendas se basaron en la deconstrucción, desarmando el concepto y la funcionalidad de la vestimenta, mezclando telas y texturas, moviendo y descosiendo costuras, combinando elementos y épocas, dándole el mismo protagonismo a la ropa interior, básica o de sastrería y alterando el uso de la moldería tradicional. Lograban así la integración de motivos y materiales ajenos a la moda que eran dignificados o revalorizados a partir de su intervención.

Un ejemplo de esto fue la colección Ex Ropa presentada por Grippo, realizada con sábanas teñidas a mano con pigmentos naturales y *corsets* de

³² DELGADO, Cristian, *op. cit.*

³³ DE LOOF, Sergio, *op. cit.*

³⁴ GRIPPO, Gabriel, *op. cit.*

³⁵ DI COMO, Marula. Sentir la gracia. En: LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela (orgs.), *op. cit.*, p. 269.

cuero plateado con herrajes que comprimían sutilmente el cuerpo de los modelos. O la propuesta de Bunader, que apeló a una conexión afectiva con las prendas en un desfile en que convivieron formas y colores yuxtapuestos: vestidos de jean, flores y cuadros, collares pintados a mano y pañuelos que cubrían las cabezas de las modelos.

La presentación de Vicentini fue una sátira hacia la moda misma, con una colorida comparsa carnavalesca en la que se parodiaba un desfile y se mostraba indumentaria confeccionada a partir de trapos hallados en la basura. En medio de esta festiva procesión sobresalía un vestido esculpido manualmente en una lámina de papel de aluminio, que se ceñía delicadamente al cuerpo de la modelo y lo envolvía por completo. Y esta no fue la única instancia en la que se trastocaron las convenciones establecidas en el universo de la moda. Las colecciones de Baño y Delgado abordaron temáticas relacionadas con la sexualidad y el género, desafiando abiertamente las reglas de vestimenta de la época, que reforzaban los preceptos de la heteronormatividad, así como los estereotipos tradicionales asociados a lo femenino y lo masculino.

“Diseño mis prendas desafiando al *establishment*. Creo que los cánones se pueden cambiar”³⁶, decía Baño, marcando una constante en sus distintas colecciones. Ultramoda, una edición con etiqueta propia lanzada en el Museo de Arte Moderno, presentó modelos que desfilaban ajustados trajes de cuero llevando accesorios de boxeo. Su objetivo era crear imágenes sexys y desprejuiciadas. Las prendas, entonces, redefinían y transformaban la morfología del cuerpo con soltura y desenfado, abriendo la diversidad y la posibilidad de hacer realidad cualquier fantasía a través de la vestimenta.

Delgado, por su parte, presentó Argenta, una colección en la que trabajó con la desnudez y el uso de metales, espejos y plumas de ñandú. Subido a la pasarela, el artista dirigía personalmente a los modelos, hombres y mujeres que desfilaban con determinación, vistiendo trajes blancos y plateados que dejaban al descubierto sus torsos. En una de las pasadas Lisa Kerner, hoy reconocida activista LGBTIQ+, desfiló con un casquete de espejos que, al girar, creaba el efecto de una bola de boliche, mientras exhibía su busto completamente desnudo. Un gesto disidente que atentó no solo contra los códigos de las pasarelas sino también contra los del espacio social-moral, donde los cuerpos para ser legibles y aceptados deben estar cubiertos. Y más aún si se trata de los pezones de las mujeres, que hasta hoy no pueden ser exhibidos con libertad en los espacios públicos.³⁷ Argenta planteaba un renacer de lo argentino y lo hacía de un modo provocador y disruptivo: desde una belleza trastocada en la que desaparecía el binarismo de género y perdían nitidez las demarcaciones de lo masculino y lo femenino (figura 3).

El cierre de la presentación de Genios Pobres estuvo a cargo de De Loof, que mostró una colección denominada Encantadores vestidos. La misma consistía en catorce trajes femeninos y un traje masculino, en los cuales el artista retomaba procedimientos y reglas propias de la alta costura francesa. Siguiendo estos rigurosos criterios, cada traje se destacaba por la atención al detalle, la exclusividad de su diseño y la confección artesanal y a medida. Pero

³⁶ BAÑO, Andrés, *op. cit.*

³⁷ Ver ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002.

frente al lujo de las telas elegidas por los modistos de la *haute couture*, De Loof reinventaba la distinción y el *glamour* a partir de una materia prima inesperada y poco prestigiada. Los vestidos estaban hechos con distintos tipos de papel: papel de regalo, papel crepé, cartulinas, papel de empapelar, papel madera, papel glasé, páginas de revistas de moda y papel celofán cosidos sobre el cuerpo de las modelos con cinta de embalar. Con los trajes así adheridos, al terminar el desfile el artista cortaba cada una de las piezas para desvestir a las modelos, en un acto que acentuaba aún más la naturaleza efímera y única de aquellas prendas descartables pero inolvidables por su esplendor, su originalidad y su sofisticación.



Figura 3. Diseños de Cristian Delgado para el desfile de Genios Pobres. Museo de Arte Moderno, Ciudad de Buenos Aires, 1990.

Moda al margen y el surgimiento de Diseño de Indumentaria y Textil en la UBA

En agosto de 1992, en una sala del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), se llevó a cabo la muestra *Moda al margen*. Con la intención de mostrar la moda en sus múltiples facetas, la exposición incluía varias disciplinas bajo el paraguas del formato multimedia. En fotografía Andy Cherniavsky, Alejandro Kuropatwa, Gustavo Di Mario, Pompei Gutnisky y Gabriel Rocca fueron algunos de los que exhibieron trabajos menos conocidos de producto, eventos o campañas. Carlos Trilnik, Mariano Galperin, Sergio De Loof, Gabriel Grippo y Cecilia Garabagua participaron como videastas de moda, según indicaba el programa. En el rubro figurines se agrupaban nombres como Carolina Aubele, Andrés Baño, Andrea Giacobone, Mariano Toledo y Pedro Zambrana. Los Genios Pobres aparecían como diseñadores de moda, junto con Marina De Caro, Sergio Avello, Mónica Van Asperen, Kelo

Romero, Mariana Dappiano, Dolores Elortondo, Mariano Toledo, Marcelo Senra, Eugenia Visconti, Victor de Souza, Andra Giacobone y Sylvie Geronimi, entre otros.

La periodista de moda Felisa Pinto, a cargo de la curaduría, había convocado a artistas, diseñadores, arquitectos y alumnos y profesores de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil de la Universidad de Buenos Aires. Esta carrera merece una atención aparte.

Inaugurada en abril de 1989 en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Fadu), era la primera de su tipo en Argentina.³⁸ Pinto había formado parte de la comisión interdisciplinaria que asesoró en la conformación del plan de estudios de la carrera, junto con el arquitecto y diseñador industrial Ricardo Blanco, la socióloga Susana Saulquin, el diseñador de moda Manuel Lamarca, la arquitecta María Astengo y los artistas textiles Vicente Gallego y Simonetta Borghini.

Sin antecedentes locales como referencia, la definición de los objetivos y el alcance de la carrera fue motivo de intensos debates. La formación universitaria buscaba profesionalizar la disciplina y en ese propósito era necesario definir qué se esperaba de la práctica del diseño y del perfil del diseñador. Los prejuicios sobre la actividad no se hicieron esperar. En el mundo jerarquizado de la arquitectura, el diseño de moda era considerado un saber doméstico, un oficio menor, feminizado, perteneciente al ámbito de las artes aplicadas. Pinto recuerda que “muchos recibieron la iniciativa con estupor irónico. ‘¿La facultad es ahora una escuela de corte y confección?’, ‘¿Van a reemplazar las mesas de dibujo por máquinas de coser?’, bromeaban algunos arquitectos eminentes”.³⁹

Finalmente, la formación se estructuró a partir de dos núcleos. Por un lado, la idea de proyecto, ligada al pensamiento moderno y a los planteos de Tomás Maldonado.⁴⁰ Por otro, a la noción de indumento como un nuevo modo de nombrar y legitimar la actividad por fuera de los prejuicios negativos asociados a la moda. Haciendo foco en los aspectos constructivos y funcionales del vestido, el diseñador de indumentaria y el diseñador textil eran definidos en el marco de las disciplinas proyectuales como “agentes capaces de sintetizar en sus producciones los factores técnicos, productivos, económicos, socioculturales, estéticos y comunicacionales que intervienen en la forma de la vestimenta y/o de los textiles”.⁴¹

Teniendo en cuenta la coyuntura económica del país en aquella época, la apuesta de la Universidad de Buenos Aires por incentivar la nueva carrera era arriesgada. La situación recesiva que desde los años de la dictadura afec-

³⁸ Cf. JOLY, Verónica, *op. cit.*, y MIGUEL, Paula. *Emprendedores del diseño: aportes para una sociología de la moda*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

³⁹ PINTO, Felisa. *Chic. Memorias eclécticas*. Buenos Aires: Lumen, 2022, p. 30.

⁴⁰ Cf. DEVALLE, Verónica. *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós, 2009, GARCÍA, Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: S XXI, 2011, y LUCENA, Daniela. *Contaminación artística: vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos, 2015.

⁴¹ JOLY, Verónica. Un análisis cultural de la emergencia del diseño de indumentaria y textil de la FADU-UBA: historia, tradiciones y discursos en la creación del campo académico de 1988. *Jornadas de Crítica*, n. 175, Buenos Aires, 2012, p. 20.

taba al sector textil y de indumentaria⁴² no parecía ofrecer las condiciones más propicias para la incorporación de los nuevos diseñadores profesionales. En ese contexto adverso para la industria, la apuesta de Pinto con *Moda al margen* era ubicarse por fuera del circuito comercial. En sus definiciones sobre la muestra, proponía un enfoque de la moda como un hecho plástico capaz de alejarse de las fórmulas repetidas que circulaban en el mercado. “No me interesa la otra moda, la que se vende sola porque, por su carácter en definitiva industrial, da lo mismo vestidos, galletitas o bulones. En cambio esto, que está al filo de la moda y la plástica, me interesa muchísimo. La moda es un arte aplicado”⁴³, declaraba en una nota del diario *Página/12*. Desde esta perspectiva, Pinto privilegiaba las propuestas de aquellos creadores que se ubicaban en ese margen difuso e indeterminado de las fronteras entre el arte, la moda y el diseño.

A tono con este espíritu, los maniqués de Moda al margen exhibieron trajes realizados con plásticos, papeles, retazos de telas usadas, latas y chapitas de gaseosas, alambres, goma, rejillas y bolsas de embalaje. El *patchwork*, tan afín al reciclaje de trozos de tela, fue una de las técnicas que dio forma a muchos de los diseños, como en el caso de Bunader y el vestido de verano cuyas costuras habían sido reemplazadas por alfileres de gancho. O el majestuoso vestido drapeado confeccionado por De Loof con textiles de descarte, que la prensa apodó mendiga de lujo al ver las prestigiosas marcas que se asomaban desde el orillo de las telas. De Souza, en cambio, exaltaba la silueta femenina a través de un *corset* blanco con tachas que, junto con una falda abullonada de tul y hojas de helecho sintético, componía un maniquí ecológico cibernético.

Más cercanos a la estética de la noche gay de Buenos Aires, las obras de Grippo y Baño *Megaputo in the corner* y *Disco vamp* reivindicaban el homoeotismo desde el brillo del acetato y la sensual transparencia del tul negro. El traje de latex de Delgado, diseñado como una escultura de un cuerpo masculino totalmente desnudo, no pudo exponerse, dado que fue censurado antes de la exposición. La prensa de la época informaba que la institución temía una querrela por inmoralidad. El artista, no obstante, insistía en que su modelo podía ser un éxito comercial, en tanto ofrecía un cuerpo esculpido según los deseos de cada usuario.

Entre las producciones exhibidas, la pollera de hombre diseñada por Kelo Romero sobresalía por su rareza. Luego de dedicarse a la música, Romero había comenzado a diseñar ropa con la idea de crear prendas funcionales y versátiles para ser usadas a toda hora y en toda ocasión. En la Segunda Bienal de Arte Joven, realizada en 1991 con muchas menos repercusiones que la primera, había presentado conjuntos de pantalón y campera confeccionados con lonas de playa rayadas, de dos tonalidades, que seguían los patrones de la moldearía básica de jean. En *Moda al margen* su maniquí estaba vestido con una falda de denim, un saco desgarrado cortado a la altura del pecho y zapatillas con punta de goma. “Uní la pollera con un delantal de trabajo, como para

⁴² Ver SCHORR, Martín. La industria argentina entre 1976 y 1989: cambios estructurales regresivos en una etapa de profundo replanteo del modelo de acumulación local. *Papeles de Trabajo*, año 1, n. 1, San Martín, 2007.

⁴³ PINTO, Felisa *apud* *Página/12*, Buenos Aires, 7 ago.1992, s./p.

mantener una figura varonil”, explicaba el diseñador, “usé denim porque es una tela resistente. Y me encanta para la primavera”.⁴⁴

También proveniente de la Segunda Bienal, la artista Marina De Caro presentó en la muestra la obra *Pieza de Museo 2002*, una estructura de chatarra de alambre y luces, en tonos metalizados, concebida como una escultura vestible para cubrir y adornar la cabeza.

Una de las novedades de la convocatoria de *Moda al margen* fue la inclusión de alumnos de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil de la UBA, donde Bunader, Grippo y Elortondo dictaban clases. Tal es el caso de Juan Miceli, que formaba el dúo Éxtasis junto con Barbara Carceller. Juntos, los jóvenes estudiantes crearon una obra que combinaba un corpiño de virulana con calzas de trapo rejilla y un vistoso cuello de piel sintética. Reacio al costado mercantil del sistema de la moda, Miceli se inclinaba por la experimentación y la búsqueda de nuevos formatos. Sus intereses transdisciplinarios lo llevaron a realizar diseño de vestuario para publicidad, teatro y cine, como por ejemplo sus trabajos para las obras del actor y escritor Alejandro Urdapilleta o para la exitosa película *Caballos Salvajes*. A fines de los años 90, sus exploraciones marcaron el pasaje de la moldear a la escultura, con el armado de estructuras de alambre sobre las que modelaba una materia compuesta de descartes plásticos y orgánicos a través de fundidos y costuras de alambre. A partir de esta técnica Miceli comenzó a delinear a un modo de trabajo que resulta una constante en sus diversas expresiones creativas: la apología del resto. Tal como él mismo advierte, este concepto conlleva una decisión política que opta por el trabajo con el descarte pero no como opción obligada ante la falta, sino como una decisión programática de privilegiar aquello que queda fuera de selección. Miceli vincula este *modus operandi* con toda tradición creativa sudamericana que hace de la recuperación una estrategia de supervivencia. En este sentido, aclara: “no es un movimiento de reciclado, con fines sustentables (aunque los incluye) sino que elijo recuperar, planteando el rescate de lo caduco o roto como mejor opción, no como reemplazo de lo sano. Justamente por eso es una apología”.⁴⁵

Más allá de sus variaciones estilísticas y formales, todos estos creadores de *Moda al margen* compartían un ethos común en su enfoque creativo. Desde la precariedad del desecho, y con el desenfado propio de quienes se sabían outsiders, sus producciones hicieron circular sentidos culturales y estéticos que desestabilizaron los mecanismos que resguardaban las fronteras entre disciplinas, diluyendo las jerarquías entre las bellas artes, la cultura de masas, la alta costura y el diseño. Recurriendo con el mismo afán a la pintura y al bordado, al collage y al tejido, al crochet y a la escultura, al óleo y al plástico, sus diseños muchas veces sacrificaban la funcionalidad en favor de lo artístico y lo expresivo. Y si bien algunas críticas reclamaban que la ropa exhibida no era práctica para el uso cotidiano, Pinto reivindicaba el talento y la originalidad de los diseños que, en vez de copiar modelos importados, proponían un vestir que desafiaba la uniformidad de la moda. “Lo que se muestra en *Moda al margen* no es ponible pero cada uno expresa sus propias imágenes, que son

⁴⁴ ROMERO, Kelo *apud* Página/12, *op. cit.*

⁴⁵ MICELI, Juan. *Interfaz inversa*. Tesis (Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas) – Universidad Nacional de Tres de Febrero (Untref), Buenos Aires, 2023, p. 48 (inédita). Gentileza del autor.

muy fuertes. A partir de esas ideas, creo que ellos pueden adaptarse a producir una camiseta en serie que resulte un hallazgo”, declaraba ante una de las periodistas, para luego abrir un interrogante hacia el futuro: “si en este momento a la industria indumentaria argentina le cuesta vender las copias, ¿qué pasaría con los originales?”.⁴⁶ Algunas iniciativas que se exponen a continuación dan algunas pistas sobre la respuesta.

ITS: diseñando desde el sur

En paralelo a la participación en muestras institucionales y a la realización de desfiles en espacios nocturnos como El Dorado, Morocco, Age of Communication y Ave Porco⁴⁷, algunos de los Genios Pobres intentaron comercializar sus prendas. Una primera iniciativa fue la de Grippo y Bunader, que luego de la bienal de 1989 armaron su propio negocio, llamado Su Puesto de Moda, en una locación bastante peculiar: el Mercado Retiro, ubicado en la misma zona de influencia del mítico Instituto Di Tella de los años 60. “Yo vivía enfrente del mercado y me gustaba mucho, estaba lleno de vida cotidiana, y la idea de llevar nuestras creaciones y crear un centro de reunión me pareció muy buena”⁴⁸, relata Grippo.

Los vendedores tradicionales del mercado recibieron con agrado la llegada de los diseñadores con sus prendas y su núcleo de amigos. Inserto entre los puestos de carne, pan, frutas y verduras, el *stand* de moda llamaba la atención de las vecinas del barrio que, vestidas con sus batones, se sorprendían al cruzarse con los jóvenes modernos. Esa misma mezcla de aires *fashionistas* y tareas cotidianas es la que se percibe inmediatamente al mirar las fotografías que hoy forman parte del archivo de la Fundación IDA. En una de las imágenes, una joven que lleva falda de jean y musculosa negra sostiene un ramo de flores junto a un verdulero que sonríe rodeado de bananas, rabanitos, apios y cajones de frutas. En la foto del afiche publicitario de Su Puesto de Moda la modelo María Montenegro, vestida con jeans y campera de cuero, posa frente a un carnicero que mira a cámara mientras acomoda las achuras colgadas junto a varias tiras de morcillas y chorizos (figura 4). Esa misma imagen fue impresa en blanco y negro en trajes que se desfilaban en la discoteca Paladium, convirtiéndose en la estampa central de un vestido corto sin mangas y un conjunto masculino de bermuda y chaleco diseñados por Bunader.

Más que como un emprendimiento comercial, Su Puesto de Moda fue concebido como un espacio de activismo y agitación en favor de una nueva manera de crear y usar la ropa, donde la reivindicación de lo artesanal convivía con la búsqueda de un estilo moderno. Aunque los diseñadores no lograron ganar dinero con las ventas, el puesto les abrió las puertas para conectarse con tiendas más importantes, como Urano y Bordeaux, donde sí pudieron comercializar con éxito sus innovadores diseños.

⁴⁶ BALLESTER, Alejandra. Cuando la moda compite con el arte. *El Cronista*, Buenos Aires, 1992, s./p.

⁴⁷ Ver COLUCCIO, Belén. No debe amanecer. En: COLUCCIO, Belén, *op. cit.*

⁴⁸ GRIPPO, Gabriel, *op. cit.*

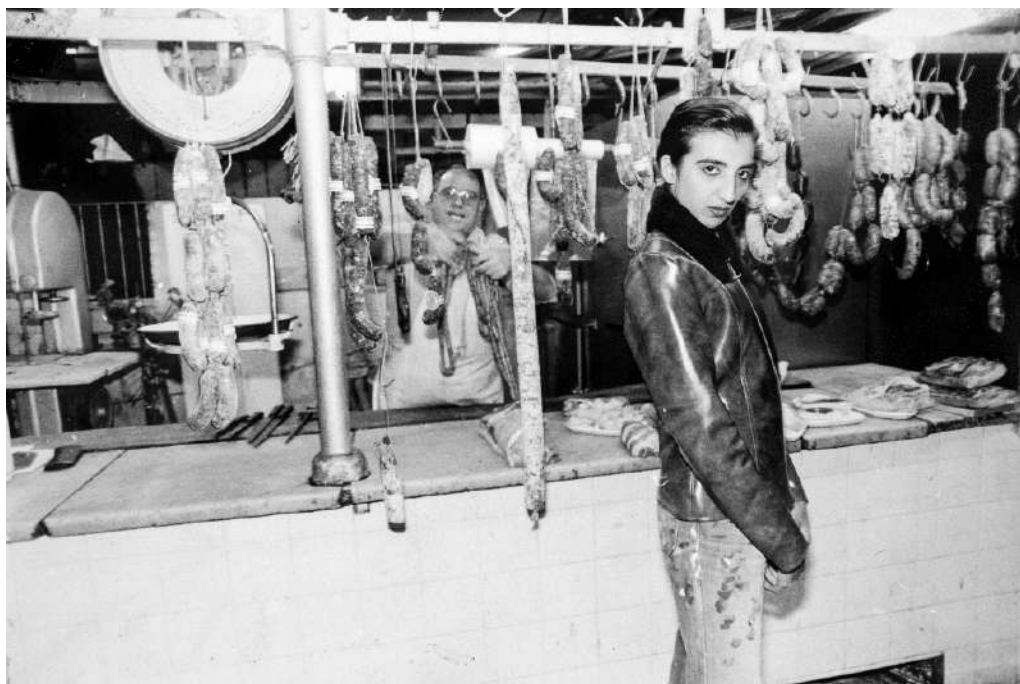


Figura 4. Su Puesto de Moda. Mercado de Retiro, Ciudad de Buenos Aires, 1990. Modelo: María Montenegro. Vestuario: chaqueta diseñada por Gabriela Bunader. Pantalón Jeans Levi's intervenido por Gabriel Grippo.

Tras esta primera experiencia, Grippo y Bunader unieron fuerzas con Kelo Romero para montar un nuevo emprendimiento. En 1993 nació ITS (I Think South), un estudio donde creaban, producían y vendían sus prendas, cuyo nombre podría traducirse como Pienso en el Sur o Pienso desde el Sur. Grippo recuerda que todo había sido diseñado específicamente para el nuevo espacio: “los muebles, las luces, la mesa de trabajo. Nice era nuestra asistente y embajadora, recibía a los clientes y se probaba la ropa que hacíamos. La producción fue muy sincronizada con lo que estaba pasando en New York City”.⁴⁹ Finalmente, ITS fue la plataforma que llevó a los tres diseñadores hacia esa ciudad. Entre 1993 y 1994, Bunader, Grippo y Romero se instalaron en Estados Unidos, donde continuaron desarrollándose en el ámbito del diseño, llegando a ser muy reconocidos por sus trabajos.

Durante los meses que duró la experiencia de ITS en Buenos Aires, los diseñadores se afianzaron como un frente que funcionaba en un mismo nivel creativo. Trabajaban de manera orgánica y se retroalimentaban en un discurso de avanzada que reivindicaba la originalidad, la belleza sensible y la reutilización de los desechos como materia prima primordial. Crear y producir en y desde el sur los impulsó a desarrollar un diseño que reclamaba una identidad propia frente a los modelos copiados del norte, haciendo del reciclaje una poderosa herramienta que les permitió sortear la crisis e impulsar una nueva estética. Revisando su práctica, Grippo asocia el uso de desechos, un *leitmotiv* recurrente en distintos momentos de su trayectoria, a la dura realidad económica que atravesaba Argentina cuando inició su carrera: “me crie en un país donde era muy difícil encontrar los materiales ideales y siempre tuve que ser

⁴⁹ GRIPPO, Gabriel, *op. cit.*

creativo y re-modelar lo que existía para poder trabajar como artista”.⁵⁰ En esa remodelación, la deconstrucción dejó de ser solo un proceso de desmontaje y reconstrucción que jugaba con la asimetría y moldeaba siluetas inesperadas, para convertirse en una singular técnica creativa que desafiaba y transformaba las nociones preconcebidas sobre del diseño.

En el caso de Bunader, su desarrollo creativo transitó desde los plásticos y las gomas de sus primeras producciones hacia el trabajo con telas teñidas por ella misma y el uso de texturas suaves, que buscaban reconectar lazos con la naturaleza. Su repertorio se amplió para incluir túnicas construidas con retazos de modal, vestidos de rib de algodón, faldas de loneta y vestidos tubo de modal con cierres de colores que se destacaban por su simpleza y su delicada femineidad.

Crítico del escaso acceso al diseño de la mayoría de los jóvenes, Romero se propuso desde el comienzo crear prendas a un costo accesible. “Los overlocks a la vista, bajo la consigna: “¡Mostrá la hilacha!; las alteraciones sobre sweaters; los bordados de lana tipo gobelino aplicado a espaldas de camperas Levi’s; los talles gigantes; los ponchos hechos con uniones de frazadas de crochet”⁵¹, enumera Simona Martínez, amiga del diseñador, recordando sus producciones de aquellos años.

Estos elementos del diseño reflejan la influencia de la estética grunge surgida en Seattle a fines de la década de 1980⁵², por ejemplo en las costuras a la vista que desafiaban la pulcritud en el vestir o en la incorporación de prendas reutilizadas y modificadas que se convertían en extravagantes outfits. También en la preferencia por la ropa cómoda y holgada, en contraposición a las siluetas ajustadas y estructuradas que dominaban el mercado en ese momento.

Este último punto adquiere una relevancia adicional si se repone el contexto en que Romero apostaba a los tamaños exagerados del *oversize*: la transición en nuestro país hacia talles internacionales estandarizados (*small, medium, large*). Este cambio, ocurrido en los años 80, representó una homogeneización en las medidas de la indumentaria que hizo que los cuerpos se desdibujaran en sus particularidades para adecuarse a métricas generales que habían sido creadas para otros países. Por otra parte, es importante recordar que fue también en los años 80 cuando se pusieron de moda los pantalones de jeans extremadamente ajustados, a tal punto que las marcas internacionales tuvieron que desarrollar una moldear especial, llamada calce profundo, para poder competir en el mercado argentino.⁵³ La empresa Alpargatas, en alianza con la firma Ducilo, desarrolló entonces un exitoso proyecto de jeans índigos elastizados con lycra que pronto se convirtieron en los favoritos de las consumidoras más jóvenes.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ MARTÍNEZ, Simona. Poder mayor. *Barzón*, Buenos Aires, s./d., s./p.

⁵² Ver STAFFORD, Paul. The grunge effect: music, fashion, and the media during the rise of grunge culture in the early 1990s. *M/C Journal*, v. 21, n. 5, Queensland, 2018.

⁵³ Cf. SAULQUIN, Susana y equipo. *Jeans: la vigencia de un mito*. Buenos Aires: Nobuko, 2011.

Las colaboraciones con Levi's

Además de impulsar innovaciones en sus propios diseños, Alpargatas patrocinó con telas a ITS y también Levi's colaboró a través de la donación de prendas para ser recicladas por los diseñadores. Estas firmas, en su afán de expandir ventas y resistir al auge del pantalón de *jogging*, apoyaban iniciativas de moda alternativas y experimentales. Para Levi's, este camino marcó un viraje en su imagen tradicional, que dejó de ser asociada a la ropa de trabajo y a la estética del rock para volverse un emblema de las nuevas subculturas juveniles y los estilos musicales que se difundían globalmente a través de los canales de televisión por cable. Así, Levi's no solo transformó el diseño de las telas o las puntadas de sus jeans (del *denim selvedge* a las terminaciones de *overlock*) sino que también desarrolló un original enfoque de marketing, reinventando la rebeldía desde el glamour y la innovación como valores de marca.⁵⁴

Inmersa en este paradigma la empresa Levi's Argentina, bajo la gerencia de Gabriela Soria, impulsó una interesante colaboración creativa. El proyecto involucró a los miembros de ITS y algunos de los Genios Pobres como Baño y De Loof quienes, junto a los diseñadores Laurencio Adot, Mariano Toledo Sylvie Geronimi y Miuki Madelaire, se encargaron de reimaginar y personalizar las prendas básicas de la marca para la temporada primavera-verano 93-94.

La campaña, denominada Fits & Colors, se centró en varios ejes temáticos: el *grunge look* con ropa reutilizada, inspirado en un estilo callejero y despreocupado; la *new generation*, influenciada por la cultura del skate y el surf californianos; los *new bohemians*, en homenaje al espíritu de los años 60; el *new rock*, como reflejo de la rebeldía del pelo largo y los cuerpos tatuados de los 90; el *new western*, que evocaba al *cowboy* urbano con ropa cómoda y funcional y el *new basics*, que jugaba con una reinterpretación moderna y personal de los básicos.

En cuanto a la forma y el calce, Levi's proponía una diversificación en sus estilos de jeans, con la intención de que cada usuario los pudiera adaptar a su gusto. Así, mientras que para los 505-500 se sugería la influencia de las décadas de 1940 y 1950 con formas que iban de lo regular a lo ajustado, para los 502-536 eran las décadas de 1960 y 1970 las más importantes, con diseños al cuerpo, tiros cortos y camperas y camisas tradicionales. Por último, para el 550 se hacía foco en el calce regular a suelto, a tono con la moda del *grunge* norteamericano.

Los tratamientos previstos para las telas incluían el *old blue* sin lavar y sin almidonar, el gastado tipo prenda de segunda mano y los clásicos *stone wash* utilizados para suavizar el denim. Entre los colores, se destacaban el azul y los tonos terrosos. Además, se sugerían estampados basados en imágenes y conceptos antes que bordados, subrayando la excepcional calidad de los tejidos de punto de procedencia europea, los cuales no estaban disponibles en el

⁵⁴ Cf. WHITLEY, Lauren. Levi Strauss & Co. En: STEELE, Valerie (ed.). *Encyclopedia of clothing and fashion*. Detroit: Thomson Gale, 2005.

mercado argentino (tejidos fantasía, *morley*, panal de abeja y *waffle*, entre otros).

Esta acción de la empresa Levi's podría considerarse un claro ejemplo de cómo los jeans y otras prendas de moda se convierten en objetos-signo, según la teoría de Jean Baudrillard.⁵⁵ El filósofo francés argumenta que, en las sociedades contemporáneas, los objetos de consumo no solo tienen un valor de uso, sino también un valor-signo que comunica ciertos valores y estilos de vida. De este modo, los productos se transforman en signos distintivos de prestigio, identidad y pertenencia social que van mucho más allá de su funcionalidad. De hecho, el catálogo espiralado de la campaña *Fits & Colors* expresaba claramente esta dinámica. Allí la marca, a modo de manifiesto, anunciaba las nuevas tendencias y lo auténtico como “el principio de un gran cambio no solo en la moda sino en todo lo cultural. Una reacción en contra de la homogenización de todo lo que nos rodea. La gente busca sentirse cómoda. Lo personal es lo más importante. La conciencia ambiental es un tema universal”.⁵⁶

Este último punto fue retomado en la colección *Natural jeans* de Grippo, que presentaba versiones de los clásicos jeans 501 intervenidos con tinturas de colores vivos y motivos de hojas de cannabis (figura 5). De Loof también se inspiró en la naturaleza para su colección *Provance*, en la que combinó jeans manchados con pasto y tierra con camisetas sin mangas, en tributo a los pioneros en el uso del denim. Romero cambió el logo de Levi's a Love's y diseñó prendas para las nuevas generaciones del siglo XXI que, según preveía, tendrían una conciencia más amplia y mística. Combinando “estilo street + legado grunge + espíritu punk” definía la personalización de la ropa como una forma elevada de artesanía y promovía la “libre expresión de sensibilidad y pensamientos”.⁵⁷



Figura 5. Pantalón Levi's intervenido por Gabriel Grippo.

⁵⁵ Ver BAUDRILLARD, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI, 1989.

⁵⁶ LEVI'S. *Fit & Colors*. Buenos Aires, Levi's, 1993.

⁵⁷ *Idem*.

Por otro lado, Bunader adaptó los detalles de las prendas de acuerdo con su visión creativa, eliminando los puños de las camperas y transformando los 501 en vestidos con añadidos de telas de algodón de colores. Estas fueron algunas de las producciones que bajo el lema “diseñadores argentinos interpretan a Levi's” se desfilaron el 21 de septiembre de 1993 en la pasarela del Garage Argentino.

Así, los jeans personalizados trascendieron su función utilitaria para convertirse en prendas que transmitían significados asociados a la individualidad y las aspiraciones de los usuarios. Con esta estrategia, la marca no solo se alineaba con las últimas tendencias de la moda, sino que también fomentaba una conexión más profunda con sus consumidores, promoviendo la libre expresión personal y la conciencia ambiental. Una vez más, Levi's reafirmaba su estatus como ícono cultural capaz de leer el tono de la época y conectar con los valores y emociones de los jóvenes.

A pesar del impacto positivo de esta colaboración con Levi's, tales iniciativas no eran habituales en la industria de la época, sino más bien una excepción. Como bien lo sintetizaba la periodista Marta Dillon, los integrantes de ITS coincidían en perseguir un modelo de belleza que no tenía que ver “con las curvas del cuerpo sino con asociar lo más profundo – los pensamientos, la forma de sentir y relacionarse –, con lo más superficial y efímero que es la ropa”.⁵⁸ Sin embargo, las ventas de sus diseños no acompañaban esta filosofía.

Múltiples poéticas del vestir

Los diseños analizados en este artículo fueron comparados en numerosas ocasiones con los de Martin Margiela. Este diseñador belga, en el mismo momento en que los Genios Pobres hacían sus primeras presentaciones, desarrolló un enfoque deconstructivista que revolucionó la industria de la moda. Margiela exploró la esencia de las prendas de vestir y se atrevió a descomponer y a cuestionar elementos fundamentales como la forma, el material, la técnica y la estructura. Su objetivo era claro: desafiar las convenciones de la alta costura exponiendo el proceso de producción de la sastrería o transformando lo que se considera “el revés” en protagonista del discurso estético. La etiqueta blanca sin nombre de sus diseños, sujeta con cuatro puntadas blancas visibles, rápidamente se convirtió en su sello distintivo, anhelado por quienes sabían leer allí el gesto disruptivo de una novedad sin precedentes.

Desde sus inicios, Margiela se destacó por su uso innovador de materiales reciclados. En su primera colección de invierno de 1988 incorporó trozos de platos rotos en camisas y creó camisetas con bolsas de plástico unidas con cinta adhesiva marrón. “En la colección de verano de 1991, los vestidos de baile de segunda mano de la década de 1950 se tiñeron de gris y se les dio nueva vida como chalecos; los jeans y chaquetas de mezclilla viejos se volvieron a trabajar para convertirse en abrigos elegantes de longitud completa”.⁵⁹

Paralelamente, y sin contacto directo, los artistas y diseñadores de Buenos Aires exploraban técnicas y procedimientos similares, trascendiendo la

⁵⁸ DILLON, Marta *apud La Maga*, Buenos Aires, 1993, s./p.

⁵⁹ DEBO, Kaat y LOPPA, Linda. Martin Margiela. En: STEELE, Valerie (ed.), *op. cit.*, p. 381 y 382.

funcionalidad práctica de la indumentaria para enfocarse sobre todo en su aspecto simbólico. Al poner el énfasis en la dimensión artística y expresiva del traje, sus diseños encarnaron nuevas identidades y emociones, desafiaron las normativas culturales y resistieron los mandatos disciplinantes de la moda. En este sentido, propongo la noción de poética del vestir⁶⁰, un concepto que permite focalizar en la potencialidad transformadora del lenguaje de la indumentaria creada por este grupo. En contraste con la práctica vestimentaria⁶¹, que pone el acento en los condicionamientos que el contexto social ejerce sobre los cuerpos, la poética enfatiza la capacidad creativa y expresiva del acto del vestido. Esta dimensión se manifiesta a través de retóricas críticas y a menudo disonantes, donde la indumentaria actúa como un vehículo para cuestionar y reinterpretar las formas en que entendemos y habitamos el mundo. Así, la ropa deja de ser un mero reflejo de las modas establecidas para convertirse en un medio que plantea nuevas imágenes, reformulando la política de las apariencias desde una actitud crítica y renovadora hacia la sociedad y la cultura.

Las poéticas del vestir recuperadas en esta investigación desplegaron discursos estéticos y visuales innovadores, que infundieron otros significados tanto en la experiencia como en la percepción del cuerpo vestido. Sin embargo, mientras en Europa las prendas de vanguardia de Margiela se vendían por altas sumas de dinero⁶², en Argentina este tipo de propuestas no logró tener un gran alcance comercial. La mayoría de las personas con poder adquisitivo no se aventuraba más allá de la ropa importada o de los modelos que replicaban las tendencias *mainstream* de la moda. Faltarían todavía algunos años para que el diseño de autor argentino fuera apreciado por los consumidores, un cambio que comenzó a evidenciarse recién a partir de los primeros años 2000.

Por otro lado, mientras que Margiela utilizaba el reciclaje como una crítica al consumismo y la opulencia, en Buenos Aires el reciclaje surgía de la necesidad, en respuesta a las limitaciones económicas y a la precariedad de los recursos. Los artistas y diseñadores mencionados en estas páginas supieron cómo sortear esas restricciones y transformar la escasez en una fuente de creatividad. Reubicaron el trabajo expresivo en una nueva constelación de formas, materialidades y sentidos, al tiempo que abrieron caminos inéditos tanto en el arte como en la moda. Así, lo que en un principio podría haber sido percibido desde el lugar de la falta se convirtió en el motor de una innovación que, desde finales de los años 80, desafió y renovó las narrativas sobre y desde el cuerpo vestido.

Artigo recebido em 19 de junho de 2024. Aprovado em 15 de julho de 2024.

⁶⁰ Cf. LUCENA, Daniela. Poéticas vestimentarias de los 80. *Contemporánea*, v. 15 n. 2, Montevideo, 2022.

⁶¹ Ver ENTWISTLE, Joanne, *op. cit.*

⁶² Cf. ZBOROWSKA, Agata. Deconstruction in contemporary fashion design: analysis and critique. *International Journal of Fashion Studies*, v. 2, n. 2, Bristol, 2015.

Decolonialidade e o giro ético-político: relação entre cultura popular e branquitude na música da *Belle Époque* de Fortaleza



Capa da versão para piano
de “Dança de negros”, de
1887. In: Alberto Nepomuceno:
catálogo geral, 1985,
fotografia (detalhe).

Ana Luiza Rios Martins

Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora de graduação em História da Universidade Aberta do Brasil-Universidade Estadual do Ceará (UAB-Uece). Autora do livro *Entre o piano e o violão: a modinha e os dilemas da cultura popular (1888-1920)*. São Paulo: Alameda, 2016.
luiza.rios@uece.br

Decolonialidade e o giro ético-político: relação entre cultura popular e branquitude na música da *Belle Époque* de Fortaleza

Decoloniality and the ethical-political turn: the relationship between popular culture and whiteness in the music of Fortaleza's *Belle Époque*

Ana Luiza Rios Martins

RESUMO

Neste artigo me concentro em debater questões mais conceituais como cultura popular e branquitude na frequentemente chamada *Belle Époque* cearense, fim do século XIX e início do século XX. Os meus argumentos são fruto do desdobramento das minhas pesquisas de mestrado e de doutorado sobre a relação entre cultura popular e música cearense. Os documentos analisados são músicas registradas em partituras e discos de 78 rpm, do acervo de Miguel Ângelo de Azevedo, um dos maiores colecionadores de discos de cera do país, além de correspondências, livros de música e periódicos. Reflito sobre esses problemas com base nos estudos decoloniais, um campo amplo, e em autores herdeiros de distintas tradições teóricas, mas que apresentam em comum perspectivas epistemológicas dissidentes sobre os impactos historicamente causados pelo capitalismo em sua associação com o colonialismo.

PALAVRAS-CHAVE: cultura popular; música cearense; branquitude.

ABSTRACT

In this article I focus on debating more conceptual issues such as popular culture and whiteness in the so-called Belle Époque of Ceará, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. My arguments are the result of my master's and doctoral research into the relationship between popular culture and music in Ceará. The documents analyzed are songs recorded in sheet music and 78 rpm records from the collection of Miguel Ângelo de Azevedo, one of the largest wax record collectors in the country, as well as correspondence, music books and periodicals. I reflect on these problems based on decolonial studies, a broad field with authors from different theoretical traditions, but who share dissident epistemological perspectives on the impacts historically caused by capitalism in its association with colonialism.

KEYWORDS: popular culture; Ceará music; whiteness.



Entendo que a branquitude oprimiu sistematicamente corpos dissidentes por meio de sua música, visto que elevou os sujeitos-outros, tais como pessoas negras, indígenas e quilombolas, à condição de entidade e construiu todo um sistema de pensamento sobre eles com a disseminação da ideia de cultura popular. Foi a primeira operação política que consistia em reconhecer no povo a existência própria que eles não tinham antes, na intenção de supor que precisariam de intérpretes que formassem suas reivindicações em jargões letrados. A concepção de cultura popular elaborada pela branquitude sugeria en-

cobrir, sob o signo de suposta unidade, toda uma série de contradições e conflitos de classe, de gênero, de raça, de sexualidade e de territorialidade.¹

Ressalto a longa e diversificada tradição de historiadores que se debruçaram sobre o tema. A ideia de cultura popular começou a ser debatida na Alemanha do final do século XVIII, quando intelectuais se puseram a coletar e analisar canções, contos populares, danças, rituais, artes e ofícios. A discussão sobre o assunto ficou por muito tempo restrita aos amantes de antiguidades, folcloristas e antropólogos, porém isso mudou no continente europeu a partir da década de 1960, quando historiadores passaram a se interessar por ele. Pesquisas e estudos importantes foram elaborados sob a ótica da história social da cultura popular.

Em 1958, o historiador britânico Raymond Williams publicou o livro *Cultura e sociedade*², no qual apresentou uma posição crítica em relação ao conceito de cultura de massa, destacando que os saberes são particulares e socialmente construídos. Em 1959, outro historiador britânico, Eric Hobsbawm, em *A história social do jazz*³, enfatizava que a cultura popular não submerge, mas se adapta e se mantém, de um ou outro modo, em ambientes industrializados e urbanos. Nos anos de 1970, com os desafios impostos pela antropologia, pela linguística e pelo pós-estruturalismo, Edward Palmer Thompson e Natalie Zemon Davis também enveredaram por tal temática.

Por sua vez, o historiador britânico Edward Thompson, tanto no artigo “Folclore, antropologia e história social”, que integra *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*⁴, como na coletânea *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*⁵, fez reparos aos procedimentos dos antropólogos ao usarem o conceito de cultura popular de forma despreocupada e consensual, ainda que valorizasse os enlaces entre a antropologia e a história social. Já a historiadora canadense-estadunidense Natalie Zemon Davis, em *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*⁶, viu na antropologia uma possibilidade de ampliar a sua compreensão sobre crenças e rituais, temas tradicionalmente tratados de maneira estereotipada, analisados pelo viés da irracionalidade e da superstição.

Em 1971, em *O mundo de ponta-cabeça: ideias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*⁷, Christopher Hill analisou uma problemática frequentemente negligenciada pelos historiadores, o das transformações sociais e culturais que ocorreram na Europa dos séculos XVI e XVII, motivadas por grupos como os *quakers*, *levellers*, *diggers* e *ranters*. O historiador britânico se opunha a uma historiografia canônica que investigava o fenômeno da Revolução Inglesa do ponto de vista de cima, deslocando o seu olhar para as classes empobrecidas. O seu interesse não foi o de buscar definir o que seria o popular, e sim

¹ Escrevo o artigo sob a perspectiva de uma mulher cisgênera, branca, heterossexual e natural do Ceará.

² Ver WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

³ Ver HOBBSAWM, Eric. *A história social do jazz*. 14. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

⁴ Ver THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

⁵ *Idem*, *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁶ Ver DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

⁷ Ver HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça: ideias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

compreender como tais formulações e entendimentos foram historicamente construídos.

No campo da micro-história, Carlo Ginzburg adentrou igualmente esse debate. Em *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*⁸, de 1976, o historiador italiano mobilizou o conceito de circularidades culturais na intenção de estender e enriquecer a discussão acerca das relações, majoritariamente tratadas como dissonantes, entre duas tradições distintas, a oral, advinda dos camponeses e denominada popular, e a letrada, produto das classes dominantes e chamada erudita. Embora reconhecesse as assimetrias entre esses dois modelos discursivos, marcado pelo surgimento da imprensa e da Reforma Protestante, o autor, em sua minuciosa investigação, enfrentou dificuldades com as fontes indiretas (inquisitoriais) sobre o moleiro Domenico Scandella, mais conhecido por Menocchio.

Pesquisas sobre cultura popular no âmbito da Nova História Cultural surgiram nos anos de 1970. Michel de Certeau escreveu em 1974 o texto “A beleza do morto”⁹, inserido em *A cultura no plural*, em que examinou a cultura popular a partir da sua apropriação pelas classes letradas, que tinham o propósito político de afastá-la de uma determinada prática. Para o historiador francês, foi preciso que ela fosse reprimida e censurada para ser estudada, tornando-se um objeto de interesse quando retirada do protagonismo do povo e eliminado ou mitigado seu “perigo”. Michel de Certeau lançou no mesmo ano *A invenção do cotidiano – v. 1: artes de fazer*¹⁰, um estudo sobre a cultura popular na França contemporânea cuja tese central consiste em salientar que as pessoas comuns não são consumidores passivos de bens culturais, mas agentes ativos.

Em “Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica”¹¹, de 1986, Jacques Revel retoma a discussão iniciada por Michel de Certeau em “A beleza do morto”. O historiador francês aponta que as relações entre a cultura erudita e a cultura popular sempre foram desiguais, pois a primeira sempre definia a segunda. Ele ainda indica que essa ideia de cultura popular não era usada por grupos ou pessoas identificadas com tais termos. Roger Chartier¹² corrobora Jacques Revel ao sustentar que a cultura popular era tema das classes letradas. Sua preocupação era saber que interesses moviam aqueles que designaram algo como popular e como operavam os circuitos e formas de produção, circulação e apropriações de representações.

No que me diz respeito, acredito que a abordagem do tema a partir de uma perspectiva do pensamento decolonial funcione como uma provocação que tensiona e enriquece a nossa agenda de problemas da Teoria da História e da História da Historiografia. Antes de mais nada, compreendo a branquitude como uma racialidade construída como uma ficção de superioridade que beneficia materialmente e simbolicamente pessoas brancas. Penso que, para além da crise das metanarrativas, a História enfrenta no século XXI uma crise do

⁸ Ver GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁹ Ver CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

¹⁰ Ver *idem*, *A invenção do cotidiano – v. 1: artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

¹¹ Ver REVEL, Jacques. Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica. In: *Proposições: ensaios de história e historiografia*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

¹² Ver CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difusão Editorial, 1988.

sujeito narrador. Diante desse confronto, temos o desafio, ou um compromisso ético-político, de pensar os sujeitos das narrativas históricas sempre como fenômenos que são situados, não apenas circunscritos ou localizados no tempo.

Precisamos lidar interseccionalmente com os marcadores das diferenças entre os corpos. Quando falamos sobre relações étnico-raciais pensamos nos estudos sobre negritude; mas e os estudos sobre branquitude? A branquitude não se coloca tão somente em posição de neutralidade, e sim de universalidade, ou seja, de um *locus* epistêmico dos interesses particulares do corpo branco, sobretudo o masculino, heterossexual e cis, que historicamente constitui a imagem ideal do burguês erigida na modernidade. Nessa chave de leitura, o identitarismo seria um fenômeno específico dos corpos dissidentes, de pessoas negras, indígenas, quilombolas, mulheres e comunidade LGBTQI-APN+.

Para a historiadora Ana Carolina Barbosa Pereira¹³, existe uma diferença entre o lugar social e o lugar epistêmico. A autora argumenta que, embora a categoria de lugar social seja capaz de revelar a realidade de bastidores da produção historiográfica, isto é, as relações de poder implícitas à instituição histórica e ativas na fundação e perpetuação das universidades, ela não afirma o *locus* epistêmico, ou seja, o lugar de enunciação ou o que o semiólogo argentino Walter Mignolo chama de geopolítica do conhecimento.¹⁴ Desse modo, venho trabalhando com o campo da decolonialidade, compreendendo que o lugar epistêmico deve ser usado como instrumento teórico-metodológico de investigação e análise, o que significa identificar se os corpos dissidentes ultrapassam a condição de objetos e assumem a posição de protagonistas como produtores de conhecimento histórico.

Contudo, o fato de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não implica necessariamente que pense a partir de um lugar epistemicamente diferente daqueles que se encontram em posições dominantes.¹⁵ Ana Carolina Barbosa Pereira¹⁶ alerta ainda sobre os limites cognitivos na pesquisa, ora da alteridade, ora dos nossos próprios corpos. O limite cognitivo seria o resultado da ausência de conhecimentos relevantes e pontuais, experimentados de maneira específica e condicionados pelo *locus* epistêmico. Na concepção do sociólogo peruano Aníbal Quijano¹⁷, tudo começa pelos corpos. O nível que se torna decisivo na luta contra a colonialidade do poder é justamente a materialidade dos corpos dos sujeitos, a corporeidade.

Aníbal Quijano pertence ao grupo nomeado em 2002 pelo antropólogo colombiano Arturo Escobar de Modernidade/Colonialidade. Esse grupo, que surgiu na década de 1990, momento importante da luta do MST (Movimento

¹³ Ver PEREIRA, Ana Carolina Barbosa. Precisamos falar sobre o lugar epistêmico na Teoria da História. *Tempo e Argumento*, v. 10, n. 24, Florianópolis, abr.-jun. 2018.

¹⁴ Ver, por exemplo, MIGNOLO, Walter D. A geopolítica do conhecimento e a diferença colonial. *Revista Lusófona de Educação*, v. 48, n. 48, Lisboa, 2020.

¹⁵ Cf. GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Periferia*, v. 1, n. 2, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2009.

¹⁶ Ver PEREIRA, Ana Carolina Barbosa. Redimensionando: uma forma de “leitura crítica” aplicada à Historik de Jörn Rüsen. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 16, n. 41, Ouro Preto, 2023.

¹⁷ Ver QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2018.

dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), no Brasil, dos piqueteiros, na Argentina, dos movimentos indígenas na Bolívia e no México, costuma ser vinculado ao giro decolonial, porque discute os eixos que sustentam as relações de poder contemporâneas, dentre os quais as narrativas dominantes impostas pela colonialidade. O conceito de colonialidade, o qual mobilizo na discussão sobre a disseminação da ideia de cultura popular pela branquitude, diferencia-se do de colonialismo, visto que o colonialismo se refere a um processo de exploração historicamente situado, que nem sempre envolveu relações racistas de poder.

Tal como a entendo, a colonialidade nomeia uma condição dos povos colonizados ou formados pelos processos de colonização que tenderiam a experimentar sua história não como um passado distante e, portanto, ultrapassado, mas sim como um presente em que a diferença colonial se manifesta, se renova, sob formas variadas, perpetuando-se como uma espécie de reencenação vivida de uma maneira violenta e traumática, uma continuação de lógicas, conflitos e desigualdades. Acrescente-se que outros conceitos passaram a se articular em torno da colonialidade do poder de Aníbal Quijano, o de colonialidade do saber, do sociólogo venezuelano Edgardo Lander¹⁸, o de colonialidade do ser, proposto por Nelson Maldonado-Torres¹⁹, e o de colonialidade de gênero, da socióloga argentina María Lugones.²⁰

A colonialidade do saber se expressa no caráter eurocêntrico do conhecimento moderno e sua articulação à dominação colonial. Nesse sentido, o eurocentrismo funciona como um *locus* epistêmico de onde se constrói um modelo de conhecimento que, por um lado, impõe a experiência local europeia como padrão universal a ser seguido e, por outro, declara seus dispositivos de conhecimento como os únicos válidos. A colonialidade do ser compreende a modernidade como uma conquista permanente, em que o constructo raça é usado para justificar a desqualificação epistêmica do outro, representando assim uma tentativa de negação ontológica. A colonialidade de gênero surge como uma crítica ao conceito de colonialidade do poder, de Aníbal Quijano. María Lugones alerta que os corpos são atravessados interseccionalmente por diferentes formas de opressões, dentre elas o gênero; e Quijano não teria analisado devidamente essas correlações.

Para elaborar o conceito de colonialidade do poder, Aníbal Quijano recorreu ao filósofo francês Michel Foucault e aos críticos do colonialismo, que ganharam destaque no fim da Segunda Guerra Mundial, notadamente no pensamento do psiquiatra martinicano Frantz Fanon, autor de *Pele negra, máscaras brancas*.²¹ Os efeitos, a ação e o funcionamento do poder foram questões abordadas especialmente em um curso ministrado por Foucault entre 1975 e 1976, publicado posteriormente com o título *Em defesa da sociedade*.²² Para o filósofo e historiador francês, o poder opera como um dispositivo destinado, entre outras coisas, a influenciar, violentar e tocar o corpo do outro, não, po-

¹⁸ Ver LANDER, Edgar (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais – perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Clacso, 2005.

¹⁹ Ver MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre a colonialidade do ser*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2022.

²⁰ Ver LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

²¹ Ver FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ufba, 2008.

²² Ver FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

rém, do mesmo modo. É nesse ponto que a análise do fenômeno à luz do seu pensamento demonstra os seus limites, se considerarmos que ele também não estava propondo uma crítica ao colonialismo.

O conceito de colonialidade do poder surge para elucidar os desdobramentos sociopolíticos do processo de extinção do colonialismo na América, com a emergência de nações independentes no século XIX, bem como na África e Ásia, por intermédio da descolonização em meados do século XX. Quijano argumenta que um dos principais padrões de poder contemporâneo é a interligação entre (a) a colonialidade do poder, ou seja, a concepção de raça como base para a classificação social e a dominação, (b) o capitalismo, como sistema de exploração social, (c) o Estado, como fator primordial de controle da autoridade coletiva, (d) o Estado-nação moderno, como a variante dominante, e (e) o eurocentrismo, como meio predominante de controle da subjetividade, principalmente na produção de conhecimento.²³

Interpelações decoloniais à ideia de cultura popular na música da branquitude

Na tentativa de compressão do racismo no Brasil, Roberto Guerreiro Ramos²⁴ e Abdias do Nascimento²⁵ tornaram a branquitude uma categoria analítica, contudo foi Maria Aparecida da Silva Bento²⁶, mais conhecida como Cida Bento, quem se dedicou com mais profundidade à temática. Para ela, a branquitude brasileira foi afetada pelo programa de branqueamento racial promovido no país no século XIX. Esse programa, respaldado fortemente pelo pensamento científico, incentivava a miscigenação entre diferentes grupos étnicos como uma via de dissolução do negro, física e culturalmente, na sociedade brasileira. Algumas das medidas adotadas incluíam a imigração europeia para ocupação de postos de trabalho e a recusa em reconhecer os direitos dos afrodescendentes e indígenas.

Na área da música, considero que as opressões aos corpos dissidentes se propagaram nesse momento especialmente de duas maneiras: por meio de perseguições, preconceitos e tentativas de cerceamento das manifestações artísticas afrodiáspóricas, com base em ações repressivas das autoridades eclesiásticas, policiais e jurídicas; e pela folclorização. Essa prática, na qual desejo me deter neste artigo, configura-se como um expediente de silenciamento adotado pela branquitude mais sofisticada, que passa pelo processo de julgamento e tentativa de tutela do outro que o destitui de um *locus* de enunciação e de autoridade epistêmica para a elaboração de suas próprias experiências históricas.

As festas e celebrações afrodiáspóricas, de uma maneira geral, incomodavam a branquitude porque não se mostravam apenas como poderosos instrumentos de conquistas de territórios físicos e simbólicos da cidade: elas,

²³ Ver QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Revista Novos Rumos*, v. 16, n. 37, São Paulo, 2002.

²⁴ Ver RAMOS, Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

²⁵ Ver NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

²⁶ Ver BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

supostamente, seriam um fator impeditivo da modernidade. Uma amostra desses preconceitos e perseguições se acha em *O consulado da China*, de Gustavo Barroso, no qual o escritor cearense se refere aos sambas de areia de modo pejorativo e degradante, a ponto de, em certa ocasião, desmanchar um samba a pau e faca nos arredores da Lagoa Redonda. As expressões “sambas de areia” e “forrobodó” não eram usadas para designar gêneros musicais, e, sim, festas de negros(as) que ocorriam nos becos e nas ruelas da cidade. A leitura de Gustavo Barroso sobre os maracatus e congos transita entre o estranhamento e a tentativa de encapsulamento via folclorização:

*O “maracatú” é mais apavorador do que grotesco. Ao avistá-lo, os meninos correm, gritando com medo, escondendo-se nas casas [...]. Na vida brasileira, vão morrendo vagarosamente todas as tradições da escravidão. Foi-se o rei do Congo e desapareceram “reisados” e “candombles”. O “cordão” e o “maracatu” serão, talvez, as últimas que desaparecerão porque o entusiasmo carnavalesco do povilêu ainda lhe dará vida nos últimos estertores da raça que o produziu e que a comunidade dia a dia absorve.*²⁷

O acesso a essas manifestações afrodiaspóricas fica frequentemente restrito a pequenos fragmentos de discursos formulados pela branquitude, que os preservam e os catalogam por intermédio da formação de acervos. São documentos eclesiásticos, jurídicos, policiais, legislativos, que muitas vezes propagam a colonialidade, a opressão de classe, o sexismo, o racismo, a lgbt-fobia, na medida em que reduzem a existência desses corpos a tabelas, gráficos, estatísticas, que reiteram o corpo negro, indígena ou quilombola de forma geralmente objetificada, por mais que possamos apontar exceções a esse *modus operandi*. Saidiya Hartman, professora estadunidense de literatura comparada, alerta em *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*²⁸, que não devemos reproduzir a dupla violência dos arquivos, ou seja, a violência da ausência e a violência do discurso desumanizante. Precisamos trabalhar com metodologias que nos permitam que essas histórias de vida não se perpetuem exclusivamente pelo olhar deturpado e distorcido de seus agressores.²⁹

Em geral, a música da branquitude no momento aqui recortado, estimulada pela literatura, foi marcada predominantemente pelo interesse em temas relacionados aos povos indígenas, às paisagens da nossa terra, ao cotidiano no campo, à idealização feminina e ao nacionalismo. Nos elementos musicais incorporaram-se estruturas rítmicas afrodiaspóricas, resultando numa ampliação da própria noção do conceito de ritmo, herança das epistemologias culturais africanas que foi por muito tempo negada.

²⁷ BARROSO, Gustavo. *O consulado da China*: memórias, v. 3. Fortaleza: Casa José de Alencar/Edições UFC, 2000, p. 206 e 207. Conservarei, daqui em diante, a grafia original que consta dos documentos arrolados.

²⁸ Ver HARTMAN, Saidya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

²⁹ O historiador cearense Janote Pires Marques aborda em sua dissertação não apenas as perseguições sofridas pelas pessoas negras, como igualmente a resistência delas com suas festas e celebrações, tais como as coroações de reis negros na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Fortaleza, os autos de rei congo que eram encenados nas praças e terrenos murados, os sambas e os maracatus. Ver MARQUES, Janote Pires. *Festas de negros em Fortaleza: territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFC, Fortaleza, 2008.

Calcado nas ideias de *Volksgeist*, do filósofo alemão Johann Gottfried von Herder³⁰, e com o apoio de D. Pedro II aos intelectuais e artistas, o romantismo brasileiro se transformou em um projeto oficial, expressando sua ligação com a política. Segundo Herder, cada povo teria a sua própria identidade, desenvolvendo maneiras particulares e diversas de comunicar suas vivências e projeções. As canções seriam testemunhos mais reveladores de seus sentimentos, instintos e opiniões. Essas caracterizações do povo se aproximam do que, posteriormente e em outros idiomas, foi definido como folclore. Juvenal Galeno, escritor cearense oriundo de uma proeminente família produtora de café da serra da Aratanha, alcançou grande reputação com o seu trabalho sobre cultura popular. O trecho que se segue, extraído de *Lendas e canções populares*, converteu-se numa constante no discurso folclorista subsequente: “Reproduzindo, ampliando e publicando as lendas e canções do povo brasileiro, tive por fim representá-lo tal qual ele é na sua vida íntima e política, ao mesmo tempo doutrinando-o e guiando-o por entre as facções que retalham o Império – pugnando pela liberdade e reabilitação moral da pátria encarada por diversos lados – em tudo servindo-me da toada de suas cantigas, de suas linguagens, imagens e algumas vezes de seus próprios versos”.³¹

Entre 1859 e 1861, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro organizou expedições científicas lideradas por Freire Alemão, abrangendo todo o território do Ceará e regiões vizinhas. Além disso, essa comissão visitou outros estados do Norte, numa época em que os intelectuais do atual Sudeste reconheciam a rica diversidade cultural que a região oferecia ao restante da nação. Paralelamente, o Estado monárquico estava em construção como projeto civilizatório, o qual visava dominar e incorporar o meio e a natureza, simbolizando a conexão entre Estado-civilização e espaço físico-natural. Nesse contexto, Juvenal Galeno manteve contato com o poeta maranhense Gonçalves Dias, que o aconselhou a abandonar a poesia acadêmica e se dedicar à análise do “povo”, referindo-se às camadas empobrecidas/racializadas.

Mesmo residindo distante do ambiente editorial na capital do Império e sem formação acadêmica, Juvenal Galeno tinha conexões familiares com Capistrano de Abreu e Clóvis Beviláquia, e em 1855 esteve no Rio de Janeiro onde conheceu Machado de Assis. Nesse contexto se abriu para ele a chance de publicar suas obras. Diferenciando-se dos preceitos naturalistas prevalentes nos estudos sobre cultura popular na década de 1870, Juvenal Galeno adotou a opção de “refinar” as poesias em vez de simplesmente coletá-las no formato oral e publicá-las sem alterações, como Silvio Romero, assumindo-se como representante daqueles que as criaram.

No debate sobre a definição do que seria uma identidade autêntica, ao buscar delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima, a branquitude artística cearense, representada pelos compositores Alberto Nepomuceno e Branca Rangel, inseriu os poemas de Juvenal Galeno em suas canções. Um exemplo dessa aproximação foi a inspiração de Alberto Nepomuceno em sua ópera indianista de 1887, baseada no poema “Porangaba”, publicado em 1861 e com a mesma lenda que animou a obra *Iracema*, de José

³⁰ Ver HERDER, Johann Gottfried. *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Buenos Aires: Losada, 1959.

³¹ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. 5. ed. Fortaleza: Secult, 2010, p. 61.

de Alencar. O “Prelúdio”, planejado em três atos, destaca a conexão entre o meio e a raça, explorando o encontro entre a natureza (representando o nativo) e a civilização (representando o estrangeiro). Essa dinâmica é seguida por dois atos que apresentam a assimilação do conquistado pelo conquistador. Por fim, o último ato revela o desenvolvimento do que Alberto Nepomuceno denomina como alienação das raças, ou seja, a emergência do elemento mestiço.

A composição foi concebida na época de sua viagem para Roma, onde o compositor começou seus estudos na Europa. Alberto Nepomuceno tinha o desejo de repetir na Itália o sucesso de Carlos Gomes, compondo uma ópera semelhante à de seu predecessor, que escreveu “O guarani”, em que narra a história do amor proibido entre Cecília, uma jovem filha de um fidalgo português, e Peri, um indígena da etnia guarani. O catálogo das obras do compositor registra que desse projeto teria restado unicamente o manuscrito dos “Prelúdios” para os atos I e III, uma “Marcha dos índios” e um “Bailado”. As óperas indianistas, fruto do romantismo, surgiram no Brasil no século XIX e impulsionam no inconsciente da população o mito fundador de um país idílico, de uma nação una e indivisa, ligada por identidades e interesses comuns.

Nepomuceno tece uma rica tapeçaria sonora em “Porangaba”, combinando elementos de diferentes grupos com heranças culturais distintas, os quais ele nomeia como “cantos retirados do folclore”, com o objetivo de evidenciar a tese da mestiçagem. Para o primeiro tema, do branco, o compositor opta pela mistura do que ele chama do canto popular, saudoso e intrépido do jangadeiro, do canto do vaqueiro (aboiado) e da toada do samba, das reminiscências lusitanas. Para o segundo tema, o vermelho, seleciona o que ele designa como canto indígena, com o uso de componentes religiosos e a marcação rítmica dada pela marcação do tambor. Os rituais indígenas frequentemente incluem danças, cantos e batidas ritmadas no tambor, executadas pelos líderes espirituais ou xamãs. Essas batidas, que são tocadas de maneiras diferenciadas conforme a tradição do grupo étnico, cumprem a função de criar uma atmosfera propícia para as comunicações espirituais e para a entrada em transe dos participantes.

O mestiço e o branco se mesclam no terceiro tema, unindo elementos musicais de grupos com diversas tradições culturais. Essa fusão, concebida por Alberto Nepomuceno como síntese do folclore, instala uma melopeia nacionalista que abarca a toada do vaqueiro, o ritmo melancólico do sertão e a incorporação da gaita. O segundo tema sobressai por ser isolado de outras tradições musicais, revelando idêntica estrutura à de “Dança dos negros”, composta em 1887, pouco antes da abolição e mais tarde intitulada “Batuque”, que se tornou parte da “Série brasileira”.

As referências ao meio e à raça, presentes na concepção naturalista de nação em “Porangaba”, mostram a similaridade de pensamento entre o compositor e Sílvio Romero. Ao ser questionado em uma entrevista para o periódico *A Época Teatral* sobre a singularidade da música brasileira em comparação a outros países, Alberto Nepomuceno concordou com “os nossos folcloristas” Sílvio Romero e Mello Moraes Filho, afirmando que, assim como na poesia popular, as características da música popular brasileira são as influências étnicas indígenas, africanas e peninsulares, notadamente a do mouro e do cigano. Nepomuceno lamenta a falta de interesse no estudo do “folclore brasi-

leiro”, “provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto”.³²

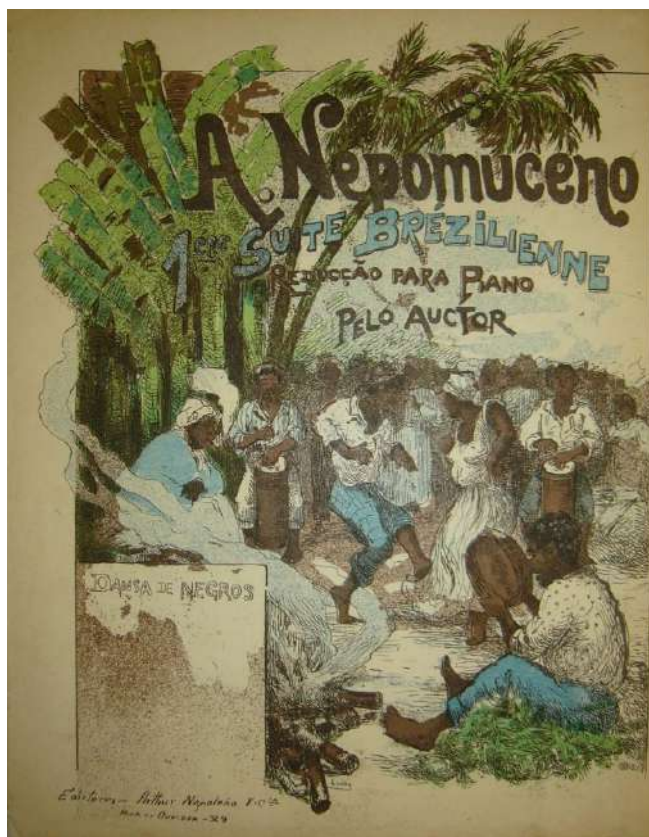


Figura 1. Capa da versão para piano de “Dança de negros”.

Tal característica é a mesma que ele empregou ao compor o seu “Hino do Ceará”, em 1903. Na coleta do que Alberto Nepomuceno denomina cantos populares, o compositor identifica uma modalidade sonora, de ordem melódica e harmônica, que seria produto do abaixamento do sétimo grau sempre que o canto tende para o sexto, com função do segundo ou do quarto graus. Essas características correspondem à presença do modalismo, comum em algumas canções tradicionais da região nordestina.³³ Coube a Nepomuceno lamentar o fato desses elementos considerados por ele como “folclóricos” não estarem ainda incorporados ao patrimônio artístico dos nossos compositores, fruto da educação musical europeia; e de não haver aparecido um gênio musical sertanejo, imbuído de “sentimentos regionalistas”, que, segregando-se de toda influência estrangeira, conseguisse criar a música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão.

O compositor registrou em partituras e manuscritos mais seis canções sobre versos de Juvenal Galeno, entre elas “Tu és o sol” (1894), “Medroso de

³² A ópera nacional. *A Época Teatral*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1917.

³³ Diferentemente das escalas diatônicas predominantes na música ocidental, a música nordestina se vale do uso frequente de escalas modais, especialmente o modo mixolídio.

amor” (1894), “Cativeiro” (1896), “Cantiga triste” (1899) e “A jangada” (1920). Além disso, Alberto Nepomuceno indicou, em correspondência destinada a Guilherme Studart, intelectual atuante na causa abolicionista, o seu interesse em educar artisticamente o povo cearense conforme uma lógica eurocêntrica. Nesse projeto, os povos que eles chamavam de “étnicos” eram colocados na condição de peças de museus extraídas da própria natureza do país, fontes adormecidas e inertes à espera do toque mágico e revelador da genialidade de um compositor. Guilherme Studart encomendou em 1903 o “Hino do Ceará”, sobre versos de Tomás Lopes, para comemorar os trezentos anos da chegada dos primeiros portugueses na região. Sobre o assunto, eis o que se publicou na imprensa: “Em primeiro lugar é minha opinião que a aceitação por um povo de um canto comemorativo de fatos históricos ou que symbolise aspirações de raças e regimes, depende de um dado momento histórico. Tive de desprezar o ritmo, e aproveitei então uma modificação da escala musical que encontrei em três melodias de origem cearense, e que consiste no abaixamento do 7º grau da escala sempre que o motivo melódico tende a repousar no 4º, 6º ou 2º grau”.³⁴

A conjuntura na qual Alberto Nepomuceno estava inserido era a da geração de 1870, responsável, segundo a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz, por plasmar o conceito de raça no Brasil. Tal geração era integrada por intelectuais com distintas formações acadêmicas, incluindo o curso de Direito, que desempenharam ainda um papel crucial no processo de construção da identidade nacional brasileira. Para eles, raça era algo fundamental. Todavia, existiam diferenças essenciais entre elas, que seriam superadas tão somente com o progresso, ou seja, pela inclusão da experiência europeia como modelo normativo. Essas ideias entraram no Brasil no momento posterior à Guerra do Paraguai e ganharam força nos anos de 1880, quando a questão da abolição se transformou em um tema que transcendia as nossas fronteiras. Não por acaso, estimulado pelo relacionamento com Tobias Barreto e outros intelectuais da Faculdade de Direito do Recife, Alberto Nepomuceno engajou-se na causa abolicionista, posicionamento que passou a repercutir em suas atividades musicais.

Em Pernambuco, Nepomuceno foi agraciado com um diploma de sócio honorário da Sociedade Nova Emancipadora. No Ceará, por volta de 1884, ele se associou ao grupo abolicionista Centro 25 de Dezembro, graças às suas conexões com João Brígido e João Cordeiro, no mesmo ano em que ocorreu a abolição no estado.³⁵ No entanto, por muito tempo, especulou-se qual teria sido a verdadeira atuação de Alberto Nepomuceno em torno dessa pauta. O

³⁴ O Hymno do Tricentenário. *A República*, Fortaleza, 29 jul. 1903.

³⁵ Para compreender como esses agentes utilizaram o movimento social para agir politicamente na imprensa e questionar o sistema escravista brasileiro, é necessário analisar a apropriação da estrutura de oportunidades gerada pela crise, que possibilitou a ascensão da campanha abolicionista no Império. Isso permitiu que o Ceará assumisse a condição de vanguarda do abolicionismo brasileiro e adquirisse posições de prestígio na futura nova ordem estabelecida. Isso também evidenciou como processo da abolição constituiu um arranjo em torno do qual confluíram as aspirações de diversos agentes, resultando na manutenção de esquemas hierárquicos e limites em relação à ideia de liberdade. Ver MESQUITA, Francisco Paulo de Oliveira. “*O que se diz do Ceará*”: o abolicionismo cearense no teatro do jornalismo brasileiro (1880-1888). Dissertação (Mestrado em História) – UFC, Fortaleza, 2021.

historiador cearense José Hilário Ferreira Sobrinho³⁶ argumenta que durante décadas a historiografia privilegiou o protagonismo dos abolicionistas brancos em detrimento das lutas dos negros contra o comércio de seres humanos. Na prática, a geração de 1870 construiu os alicerces, se bem que em bases republicanas, para a subcidadania dos negros, o racismo institucional e práticas constantes de violências epistêmicas.

Em 1888, quando foi declarado oficialmente o fim da escravização de pessoas no Brasil, Alberto Nepomuceno retornou ao Ceará e realizou concertos comemorativos, dentre os quais a “Dança de negros”, o que resultou na ampliação da rede de apoiadores de suas ideias, sobretudo no campo das artes. Contudo, esses temas foram sumindo do repertório dos compositores da branquitude após o processo abolicionista. As lideranças negras cooptadas pelos abolicionistas brancos, tais como Francisco José do Nascimento, que ficou conhecido como o Dragão do Mar, Preta Tia Simoa, que atuou na articulação da primeira greve dos jangadeiros, e Luís Napoleão, um ex-escravizado que era chefe da casa portuária, depois da luta em que se lançaram contra o fim do tráfico negreiro, morreram sem posses ou maior reconhecimento naquela época.

O maestro sobralense Zacarias Gondim, que orquestrou parte do “Hino do Ceará”, escreveu “Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará”³⁷, um ensaio sobre música datado de 1903, momento de ebulição das discussões sobre o sentimento nacionalista alinhado ao pressuposto da ideia de unidade na cultura brasileira. Esse debate, embasado na influência exercida pelas teorias e doutrinas raciais europeias, expressava-se em sua obra por intermédio da música com uma preocupação sistemática com a origem multirracial do povo brasileiro, percebida como fonte de contradições sociais e obstáculo à afirmação da nossa identidade. Trechos do ensaio sugerem que Zacarias Gondim se afinava com as ideias de autores como Nina Rodrigues:

*Elementos tão heterogêneos, em convivência com os indígenas, povo selvagem, sem crenças nem lei, de vida nomada, só poderiam produzir a perversão dos costumes, em alto grau, como sucedeu. E como se isto não bastasse ainda, veio por sua vez, reforçar este exercito sui generis a introdução da colonia africana, povo boçal, para completar a obra da destruição dessa nova Babel, fazendo assim paralisar, por muito tempo o progresso de um paiz de tanto futuro. Assim como existem diferentes raças, com indoles e costumes diversos, assim também a sua literatura, sua musica etc.etc., tem uma feição especial, de accordo com os seus caracteres.*³⁸ [...]

O nacionalismo de um povo nasce com elle, manifesta-se expontaneamente, tomando uma feição característica, original que o distingue de outro qualquer, embora haja entre elles algum ponto de contacto. Esta afinidade, porem, não poderá ser confundida senão após um longo espaço de tempo de convivência mutua, um crusamento de raça, donde possa resultar o apparecimento de um povo novo, por assim dizer, que se identifique de tal forma a estabelecer novos hábitos, novos costumes, formando, enfim, uma

³⁶ Ver FERREIRA SOBRINHO, José Hilário. “Catirina, minha nêga, tão querendo te vendê...”: escravidão, tráfico e negócios no Ceará do século XIX (1850-1881). Fortaleza: Secult, 2011.

³⁷ Ver GONDIM, Zacarias. Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará. In: *Commemorando o tricentenário da vinda dos primeiros portugueses ao Ceará: 1603-1903*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 8.

*nova personalidade, que embora participando de raças diferentes, apresente uma entidade especial.*³⁹

Zacarias Gondim argumenta, portanto, que indígenas e africanos afetaram o desenvolvimento cultural do país, causando a perversão dos costumes brasileiros. Entretanto, o maestro estava disposto a assimilar determinados aspectos culturais desses grupos, rotulados pejorativamente por ele como boçais e indolentes, a fim de conferir um tom singular à música brasileira. Submeter grupos marginalizados à condição de acessório era uma prática bastante difundida no nacionalismo musical. Esse movimento surgiu durante a primeira metade do século XIX, em sintonia com os movimentos de independência dos Estados-nação, e se caracterizou pelo uso de elementos culturais das tradições orais em composições de artistas letrados.⁴⁰ No Brasil, os compositores passaram a adaptar no final do século XIX melodias, ritmos e temas ditos folclóricos, visando criar, por meio desses estereótipos culturais de pessoas negras e indígenas, uma identidade artística distinta das demais.

Entretanto, quando os grupos marginalizados tentaram subverter a lógica e se apropriar de tradições culturais da branquitude, suas canções foram rotuladas de popularescas, sendo injustamente associadas à vulgaridade, por irem supostamente de encontro à música popular, um símbolo da nacionalidade. Zacarias Gondim, além de se dedicar à música, tinha formação em Direito, era filiado ao Partido Liberal e apoiava a causa abolicionista. De quebra, desempenhava o papel de diretor do Asilo dos Alienados da Parangaba, uma instituição que acolhia indivíduos com transtornos psiquiátricos, pautada pela orientação da Escola Tropicalista. Conforme Lilia Schwarcz⁴¹, tal escola, liderada por Nina Rodrigues e por outros bacharéis da Faculdade de Medicina da Bahia, aplicou esforços em pesquisas sobre doenças tropicais que acometiam as populações pobres, sobretudo os negros escravizados.

Eles concluíram que a herança racial não era apenas chave para a predisposição a certas doenças, mas que os africanos e os povos miscigenados eram também mais predispostos à criminalidade. Nina Rodrigues se respaldava nas teorias de Cesare Lombroso, um médico e criminologista italiano do século XIX, para quem determinados traços faciais e cranianos, bem como outras características corporais, poderiam ser utilizados para identificar pessoas com tendências à delinquência. Os membros da Escola Tropicalista eram defensores do darwinismo social e do pressuposto de que existiria entre as raças uma diferença imensa, essencial, ontológica, e que, por isso, a mestiça-

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁴⁰ Na Polônia, Frédéric Chopin foi um dos primeiros compositores a incluir em suas obras os elementos musicais de seu país natal, como os ritmos das danças polonesas. Na República Tcheca, o nacionalismo se relacionava ao desejo de libertação do domínio austríaco. Bedrich Smetana, considerado o pai da música tcheca, Antonín Dvorák e Leoš Janáček representaram esse movimento. Na Hungria, Béla Bartók colaborou com Zoltán Kodály na documentação de danças tradicionais húngaras e incorporou esses elementos em sua produção musical. Na Rússia, o grupo "Os Cinco", buscando se distanciar da linguagem musical ocidental, referenciou a história, literatura e tradições orais do país. Na Noruega, Edvard Grieg ajudou a estabelecer uma identidade nacional norueguesa como importante compositor da era romântica. Na Finlândia, Jean Sibelius calçou seu trabalho na música tradicional finlandesa, principalmente com o poema sinfônico "Finlândia". Ver SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

⁴¹ Ver SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

gem no Brasil geraria um país fracassado. A raça, ou melhor, a mistura delas explicaria não só a criminalidade como a loucura e a degeneração.

Para o maestro Zacarias Gondim, se, por um lado, o Brasil prosperava materialmente, por outro permanecia paralisado pela falta de investimento em iniciativas públicas e privadas nas artes, acima de tudo na área da música, na qual as remunerações pouco atrativas redundavam num percentual elevado de negros e “mulatos” no quadro de profissionais nas instituições, ao contrário do que se via antes, quando seu espaço era destinado exclusivamente à branquitude. Edigar de Alencar⁴² menciona que Ambrosina Teodorico, uma mulher negra, foi contratada como pianista de uma modesta sala de cinema. O escritor cearense salienta que “a negra” Ambrosina tinha outras duas irmãs planeiras, Emília e Antônia. Atente-se que a raça das musicistas brancas era ocultada nas descrições desses cronistas. Não bastasse isso, empregava-se o termo “planeira” de forma pejorativa para diferenciá-las das pessoas com melhores habilidades técnicas no instrumento ou que possuíam uma educação formal em conservatórios com métodos europeus.



Figura 2. Banda de Música da Polícia Militar do Ceará. 1879.

A ausência de musicistas brancas contratadas em salas de cinemas decorria de dois fatores: a restrição imposta pelas suas famílias ao trabalho noturno e pelo fato de passarem longas temporadas estudando fora do país. Ambrosina, Emília e Antônia obtiveram acesso ao instrumento, um piano alemão da marca *Bechstein*, graças ao pai, contemplado com o prêmio de um bilhete de loteria. As bandas policiais militares e, mais tarde, as *jazz bands*, permitiram uma maior mobilidade social de pretos e pardos, principalmente

⁴² Ver ALENCAR, Edigar de. *Fortaleza de ontem e anteontem*. Fortaleza: Editora da Universidade Federal do Ceará/Prefeitura do Município de Fortaleza, 1980, p. 84.

depois da longa estiagem de 1877-1879. Segundo Zacarias Gondim, que atuou como regente da Banda do Batalhão de Segurança Pública do Ceará, o repertório era executado por escravos de ganho, ou seja, pessoas escravizadas alugadas ou contratadas por seus proprietários para levarem música aos bailes e festas religiosas. Nos livros de assentamentos da Banda de Música da Polícia Militar do Ceará, a maioria dos integrantes era registrada como pretos e pardos, na situação de trabalhadores livres ou escravizados.

Na canção a seguir, de autoria de Branca Rangel, com letra de Juvenal Galeno, observamos como mulheres brancas que se encaixavam no padrão cisgênero heteronormativo e não padeciam com a vulnerabilidade financeira, ainda que sofressem estruturalmente com o patriarcado, costumavam estereotipar e silenciar mulheres negras e indígenas. A sobralense Branca Quixadá Rangel trabalhava como professora de piano no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, instituição que ajudou a reinaugurar em 1938 com Esther Salgado Studart da Fonseca e Nadir Moraes Parente. As diretoras do conservatório eram professoras e pianistas oriundas de famílias cearenses poderosas, que aperfeiçoaram os seus estudos no exterior. A instituição adotou o modelo de conservatório francês, excluindo a prática de qualquer tipo de música não acadêmica, sinônimo aqui de música não europeia.

“A cabôcla” apresenta uma mistura de ritmo sincopado, herança da música afrodiaspórica, incorporado no maxixe, no tango brasileiro e no choro, com elementos musicais europeus, estrutura estrófica, canção de câmara escrita para voz impostada (geralmente para soprano ou *mezzo* soprano) e acompanhamento de piano, formação instrumental originária do *lied* alemão. A síncope na música brasileira sofreu influência de vários países da África Ocidental, como Angola, Congo e Nigéria. Como explica Sandroni⁴³, na música, a síncope é definida pela acentuação do tempo fraco ou de partes fracas do compasso, o que confere uma sensação de “balanceio” ou “*swing*” ao ritmo. Um exemplo claro dessa característica rítmica é o samba, em que a ênfase rítmica recai não sobre o primeiro tempo (considerado forte) do compasso, mas sim sobre o segundo (classificado como fraco), resultando em uma cadência típica dessa expressão musical. A compositora registrou em manuscritos quatro canções sobre versos de Juvenal Galeno, entre elas “A cabôcla”, “Minha terra”, “Viola” e “Mistérios do mar” (todas s./d.).

Nos ensaios de Mário de Andrade, o lundu, cuja estrutura rítmica é caracterizada pela síncope, é apontado como a base da música brasileira. Em um artigo que veio a público originalmente na *Revista Brasileira de Música*, em 1944, o escritor afirma que o lundu é “a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música ‘nacional’, e a porta aberta da sincopação característica, da sétima abaixada”.⁴⁴ Ele prossegue seu argumento ressaltando a importância do lundu como “a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco, mas já não é negro. É nacional”.⁴⁵ A síncope foi

⁴³ Ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

⁴⁴ ANDRADE, Mário. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 20, n. 2, Austin, Autumn-Winter, 1999, p. 226.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 232.

assimilada na música brasileira em virtude de sua apropriação pela branquitude e da diluição das tradições culturais afrodiaspóricas, com o objetivo de criar uma imagem moderna para o país, alinhada a um discurso de integração.



Figura 3. Partitura da canção “A cabôcla”, de Branca Rangel e letra de Juvenal Galeno.

De resto, cabocla era uma palavra pejorativa usado desde o período colonial para designar descendentes de indígenas e europeus. Há um mito que foi posteriormente descrito por Gilberto Freyre para justificar o estupro de mulheres indígenas pelos colonizadores. Os portugueses não seriam preconceituosos: teriam uma predisposição ao relacionamento com mulheres de outras etnias. Nesse sentido, a predileção por mulheres indígenas estaria ancorada na figura da moura encantada, de pele morena, com cabelos longos e lisos, que gostava de tomar banho nos rios. Descritas como poligâmicas, com um desejo sexual excessivo e sem freios morais, as indígenas e suas descendentes teriam supostamente uma maior inclinação pelos europeus, “sendo as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes, indo esfregar-se nas pernas que desses supunham deuses”.⁴⁶

É significativo que as obras de Gilberto Freyre hajam se estabelecido como um cânone da historiografia brasileira, apesar das críticas contundentes de que foi alvo pelo menos desde os anos 1960, ao passo que a produção de

⁴⁶ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006, p. 164 e 165.

autores como Maria Beatriz Nascimento⁴⁷, Lélia Gonzalez⁴⁸ e Abdias do Nascimento seja ainda negligenciada. A intelectual e ativista Grada Kilomba⁴⁹, nascida em Portugal e descendente de angolanos, frisa que a academia não pode ser vista como um espaço neutro, já que é um ambiente predominantemente branco. Historicamente, nela se construíram teorias que conduzem os negros, indígenas, quilombolas à subordinação ao branco, à medida que foram ou são descritos, explicados, categorizados, relatados, expostos e desumanizados, embora, não é de hoje, essa ótica opressiva venha sendo também questionada no interior da própria universidade, inclusive por intelectuais brancos. Por isso, o conceito de colonialidade nos possibilita compreender que, apesar de mais sutis e aprimoradas, as formas de dominação e opressão operadas pela branquitude no passado ainda persistem, mesmo em menor escala, no presente.

De modo geral, os personagens representados nas canções de Alberto Nepomuceno e Branca Rangel viveram em um tempo que antecede ao regime de temporalidade moderno. São ingênuos, simplórios, subservientes, se bem que destemidos e trabalhadores, indivíduos sobre os quais pesava a velha ordem social do sertão, lidando com o gado ou com atividades artesanais. Se, por um lado, era tida e havida como urgente a elaboração de uma cultura brasileira, por outro se entendia que esta se revelava como inconsciente. Esses sujeitos-outros precisariam supostamente da tutela da branquitude para que viessem à tona todas as suas potencialidades. Nesse passo, o campo da decolonialidade nos permite refletir sobre como a branquitude tentou aprisionar, por meio da ideia de cultura popular, os corpos dissidentes nesse regime de temporalidade moderno, uma marcha rumo ao progresso, rumo a um futuro promissor que seria construído com base no falso discurso de integração da nação na exaltação do branqueamento e de um mestiço habilitado para enfrentar as condições do clima, uma solução que ela considerava parcial, porém indispensável. Na prática, pessoas negras, indígenas e quilombolas continuaram perseguidas, silenciadas, em maior ou menor proporção, e acusadas de serem os principais responsáveis pelo atraso do Brasil.

Outros discursos em prol da integração

O compositor alagoano Euclides da Silva Novo ingressou na carreira militar em 1907. Em sua juventude aprendeu a tocar flauta no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Em 1913 estudou harmonia, contraponto, regência e composição. Foi nomeado em 1919 ao cargo de mestre de Música do Colégio Militar do Ceará, onde permaneceu até 1938. O maestro Henrique Jorge o convidou para ministrar aulas de teoria musical, solfejo e instrumentos de sopro na Escola de Música Alberto Nepomuceno, inaugurada em 1919. A exemplo Nepomuceno e Branca Rangel, Silva Novo era um grande admirador

⁴⁷ Ver RATTs, Alex (org.). *Beatriz Nascimento: uma história feita por mãos negras*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

⁴⁸ Ver GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

⁴⁹ Ver KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

do escritor Juvenal Galeno, motivo pelo qual escreveu um hino em sua homenagem, que combinava referências ao sertão, com menção à figura do vaqueiro, e ao litoral, ao evocar o jangadeiro, a fim de mostrar que a essência da cultura popular residiria no discurso de integração, na chave do aprimoramento das manifestações tradicionais dos habitantes das regiões afastadas dos grandes centros urbanos.

Em “Verdes mares”, composição dedicada a enaltecer a inauguração da estátua de José de Alencar, Silva Novo dialoga com o mito fundador do Ceará, expondo soluções imaginárias a conflitos frequentemente negligenciados, tais como os de gênero, de raça, de classe, de sexualidade, de territorialidade. Em “Luar cearense”, estabelece uma parceria com João Cordeiro, abolicionista que contribuiu para a filiação de Alberto Nepomuceno ao Centro 25 de Dezembro. Geralmente, os compositores da branquitude concebiam uma música deslocada de suas características tradicionais, como a ocultação de movimentos coreográficos, alteração de instrumentos e maneiras de cantar, para que o estigma preconceituoso fosse amortecido. Todavia, o conjunto de choros “Verde”, “Amarelo” e “Vermelho” desnuda o racismo, na capa da partitura, ao recorrer ao *blackface* e ao “sorriso banania”, denunciado como um estereótipo pelo senegalês Léopold Sedar Senghor.⁵⁰



Figura 4. Capa da partitura de “Choro verde”, de Euclides da Silva Novo, publicada pela Ceará Musical.

O personagem estadunidense Jim Crow se tornou o símbolo mais popular entre as chamadas *blackface*, representado em meados do século XIX pelo

⁵⁰ Intelectual e político senegalês conhecido por ser um dos principais articuladores da Negritude, um movimento cultural e político iniciado nos países europeus por pensadores africanos e afrodescendentes.

ator novaiorquino Thomas Rice. Em suas apresentações ele incorporava o que achava ser o “típico negro”: um cara de inteligência limitada, mal vestido e trapaceiro. O sucesso alcançado pelo personagem se propagou mundo afora, via gênero *the minstrel show*: pagava-se para ver brancos fazendo *blackface* e imitando negros em diversas situações cômicas e estereotipadas. Posteriormente, as famosas leis de segregação racial tomaram o nome dessa figura que tentava ser engraçada. O legado de Jim Crow continuou a influenciar as artes. No filme *The jazz singer*, de 1927, o ator Al Jolson atuava com o rosto pintado de preto e lábios exagerados delineados em branco. Outros artistas estadunidenses, tais como Shirley Temple, Judy Garland e Mickey Rooney, apelaram para o *blackface* nas telas de cinema.

Há variadas e persistentes maneiras de silenciamento que a colonialidade tende a produzir e a reproduzir na sua difícil relação com os sujeitos-outros. Em *Pode o subalterno falar?*⁵¹, a escritora indiana Gayatri Spivak, componente do Grupo de Estudos Subalternos, levanta alguns pontos sobre a condição do subalterno, aquele que não tem maior espaço de fala, as camadas mais baixas da sociedade marginalizadas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, minorizados nos esquemas de representação política, da justiça, da legalidade e da possibilidade de se tornarem cidadãos plenos. Para esse grupo de dissidência epistêmica, a colonização física chegou ao fim, mas continua na construção de subjetividades. Nessa linha de pensamento, Gayatri Spivak critica a dinâmica da produção do conhecimento histórico que sedimentou um processo de violência epistêmica com vistas a constituir as subjetividades do sujeito subalterno dos países periféricos, propósito nunca atingido totalmente, diga-se de passagem.

Os subalternos são silenciados a todo momento, e uma forma de silenciamento é a representação, mas não uma representação qualquer. Spivak trabalha com dois tipos: *vertretung* e *darstellung*. O primeiro é a representação que alguém faz de uma pessoa ou grupo, agindo em seu nome ou em seu lugar, que na sua concepção não tem a condição de se autorrepresentar. Existe aí uma falsa ideia de representação, pois aqueles que deveriam falar são calados por seu pretenso representante. O segundo diz respeito a uma representação no sentido de retratar ou ilustrar o outro. Essa distinção, diz Spivak, desvela um movimento cruel. Por vezes o sentimento nobre de um discurso de libertação pode esconder a manutenção de essencialismos e imperialismos. Nessa perspectiva, os subalternos só poderão falar por intermédio dos seus próprios esquemas explicativos, com a sua própria cultura.

Corpos que questionam

O piauiense Antônio Bispo dos Santos⁵² usa uma analogia interessante sobre adestramento de animais para definir como a branquitude trata os sujeitos-outros. O intelectual quilombola relata que aprendeu a adestrar bois na infância e percebeu que adestrar e colonizar são sinônimos, porque tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente ataca-

⁵¹ Ver SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

⁵² Ver SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu, 2023.

do, quebrando a sua identidade, tirando a sua cosmologia, distanciando-o dos seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e outro nome. Dessa maneira, o processo de denominação envolveria uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra pudesse ser composta. No entanto, há adestradores que batem e há adestradores que fazem carinho, há adestradores que castigam e adestradores que dão comida para viciar, todavia todos são adestradores. E todo adestramento é movido pela mesma finalidade: fazer trabalhar ou produzir objetos de estimação e satisfação. Tal analogia se mostra pertinente para refletirmos sobre a cultura popular.

O movimento da branquitude de falar em nome do povo implicava no silenciamento de suas identidades culturais, a despeito de serem elevadas a símbolos da nacionalidade. O universalismo epistêmico subordina a música desses sujeitos-outros, pressionando-a em direção a uma concepção essencialista. Além do mais, a própria institucionalização do folclorismo no século XIX assentou-se em uma política de apagamento elaborada por intelectuais que reproduziam o lugar epistêmico dos interesses particulares do sujeito masculino, branco, heterossexual, cis normativo e de posse. Nessa direção, enquanto eles ocupavam a posição de sujeito, restringiam os grupos subalternizados à condição de objeto. Pela lógica da colonialidade se instaura uma diferença irreversível entre as raças, criando um binarismo hierárquico entre polos positivos e negativos da prática de dominação, inclusive com alicerces morais e científicos, que a filósofa paulista Djamila Ribeiro descreve, esquematicamente, da seguinte maneira:

*Quando eles falam, é científico, quando nós falamos, não é científico.
Universal/ específico;
Objetivo/ subjetivo;
Neutro/ pessoal;
Racional/ emocional;
Imparcial/ parcial;
Eles têm fatos, nós temos opiniões, eles têm conhecimento; nós, experiências. Nós não estamos lidando aqui com uma “coexistência pacífica de palavras”, mas sim com uma hierarquia violenta que determina quem pode falar.⁵³*

Com base na documentação analisada, podemos afirmar o caráter antropológico da branquitude e a sua relação com os sujeitos-outros fortemente marcada pela negação, ocultação e destruição da alteridade. Os autores que compartilham uma visão decolonial nos ajudam a desconstruir as narrativas hegemônicas e a identificar o projeto de aniquilamento das subjetividades dos sujeitos-outros por meio de práticas predatórias do incipiente mercado capitalista de bens culturais vinculados à branquitude, que se vale da cultura de pessoas negras, indígenas e quilombolas para lucrar com o esvaziamento do sentido de símbolos de pertencimento e resistência. No entendimento do filósofo argentino Enrique Dussel e do filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez⁵⁴, os corpos dos sujeitos-outros são, entretanto, corpos que questionam

⁵³ RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017, p. 52.

⁵⁴ Ver, entre outros, DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, Brasília, jan.-abr. 2016, e CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La*

e estão aptos a reconfigurar essa epistemologia que gera para a branquitude, dentre outras coisas, lucros simbólicos e financeiros.

Frantz Fanon se insurgiu radicalmente diante desse problema ao proclamar: “Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal”.⁵⁵ Fanon defende a difusão de epistemes outras, nas quais sejam consideradas a autopercepção e a autodeterminação dessas camadas que foram situadas à margem. Tomando como ponto de apoio o método do filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres⁵⁶, é possível articular os diferentes tipos de colonialidade. Cada uma das principais dimensões de uma visão de mundo tem ao menos três componentes básicos, e cada um deles inclui referência ao sujeito corporificado: saber (sujeito, objeto e método); ser (tempo, espaço e subjetividade); poder (estrutura, cultura e sujeito). Comum às três dimensões é a subjetividade. O que quer que um sujeito seja, ele é constituído e sustentado pela sua localização no tempo e espaço, sua posição na estrutura de poder e na cultura, e nos modos como se posiciona em relação à produção do saber.

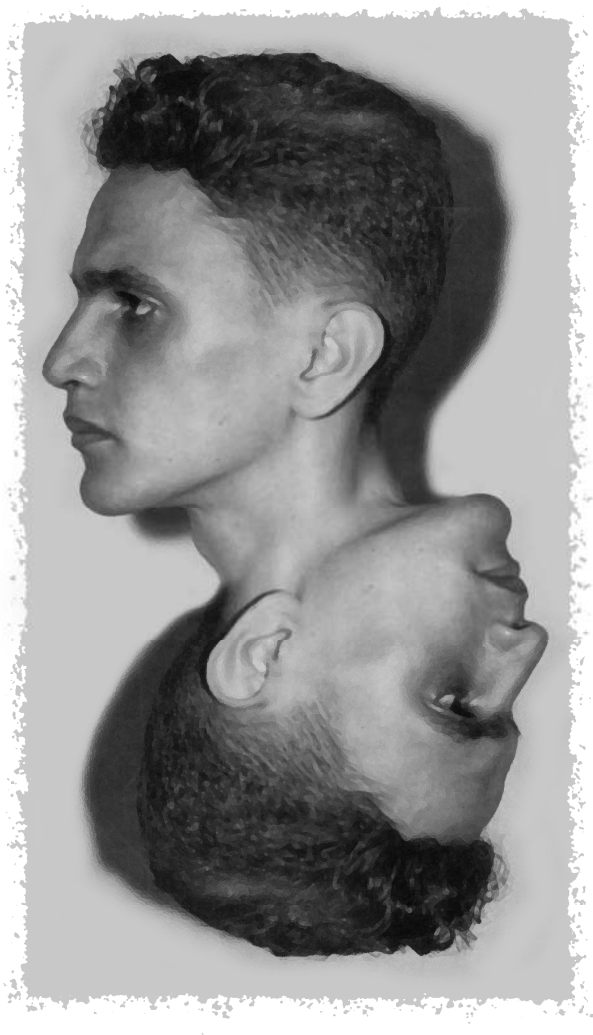
Artigo recebido em 12 de agosto de 2024. Aprovado em 4 de dezembro de 2024.

hybris del punto cero: ciência, raza e ilustración em la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

⁵⁵ FANON, Frantz, *op. cit.* p. 122.

⁵⁶ Ver MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze, MALDONADO-TORRES, Nelson e GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 49.

Narciso em férias: **trauma e tropicália**



Cartaz do filme *Narciso em férias*, de Renato Terra e Ricardo Calil, 2020, fotografia (detalhe).

Rafael Marino

Doutor Ciência Política pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorando no Centre de Recherches sur les Pays Lusophones (Crepal), da Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3)/França. Autor de *Formação e forma no pensamento brasileiro*. Curitiba: Appris, 2020. rafael.marino50@gmail.com

Narciso em férias: trauma e tropicália

Narcissus off duty: trauma and tropicalia

Rafael Marino

RESUMO

Este ensaio pretende fazer um exercício de leitura do documentário *Narciso em férias*, de Renato Terra e Ricardo Calil, cujo personagem central é Caetano Veloso e os secundários são alguns objetos e canções. Argumentamos que o filme em questão é bem-sucedido em discutir registros distintos de verdade de alguém que viveu a repressão da ditadura militar brasileira e, a partir de sua experiência individual, busca reelaborar, de maneira urgente, o passado bárbaro. Assim, a experiência do cantor popular torna-se uma via de reflexão privilegiada sobre a história e a política. Dessa forma, discordamos do ensaio “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, no qual Roberto Schwarz enxerga certo caráter apolítico no capítulo “Narciso em férias” do livro *Verdade tropical*, que serve como base para confecção do documentário. Sugerimos, em segundo plano, que a elaboração desse trauma também foi importante para redefinições do tropicalismo.

PALAVRAS-CHAVE: ditadura militar; tropicalismo; memória e testemunho.

ABSTRACT

This essay intends to interpret the documentary *Narcissus off duty*, by Renato Terra and Ricardo Calil, whose central character is Caetano Veloso and the secondary characters are some objects and songs. We argue that the film in question is successful in discussing different records of truth from someone who lived the repression of the Brazilian military dictatorship and, based on his individual experience, urgently seeks to re-elaborate the barbaric past. Thus, the experience of the popular singer becomes a privileged access and reflection on history and politics. In this way, we disagree with the essay “Tropical truth: a journey of our time”, in which Roberto Schwarz sees a certain apolitical character in the chapter “Narcissus off duty” from the book *Tropical truth*, which serves as the basis for making the documentary. We suggest, in the background, that the elaboration of this trauma was also important for the redefinitions of tropicalism.

KEYWORDS: military dictatorship; tropicalism; memory and testimony.



O exercício de leitura que aqui faremos tem por objeto *Narciso em férias*, de Renato Terra e Ricardo Calil, cujo personagem central é Caetano Veloso e os secundários são alguns objetos (um violão, uma revista *Manchete* e arquivos documentais e fotográficos de seu cárcere) e canções (como “Súplica”¹ e “Ter-

¹ “Súplica” (Octávio Gabus Mendes, José Marcílio e Déo), Orlando Silva. *Carinhoso*. LP RCA, 1959.

ra”²). O documentário, lançado em 2020, conta com 84 minutos de duração e foi assistido por meio da plataforma de *streaming* Globoplay.³

A nosso ver, ele logra discutir registros distintos de verdade de alguém que viveu a repressão da ditadura militar brasileira: um é o registro do presente, baseado numa reflexão individual; outro é a assimilação do trauma social, em que temporalidades diferentes se conectam propiciando uma reflexão sobre o processo histórico. Numa camada mais profunda, todavia, essa elaboração vai ao encontro do trauma, que é social, e, assim, localiza rachaduras na história pelas quais presente e passado se ligam, e, a partir da experiência individual de Caetano Veloso, busca repensar, de maneira urgente, o passado bárbaro. Note-se que, com isso, não sugerimos que o que é dito por Caetano seria uma espécie de mera representação de acontecimentos objetivos mais gerais que conteria apenas uma sumarização de eventos ocorridos no período, mas sim que a sua experiência é uma via de acesso e meditação privilegiadas sobre a história e a política brasileiras durante o regime militar. Dessa forma, propomos que a análise feita por Schwarz do capítulo “Narciso em férias”, que consta de *Verdade tropical*, precisa ser mais bem examinada e criticada.⁴

Em determinado momento do ensaio “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”⁵, o crítico literário argumenta que o capítulo “Narciso em férias” é marcadamente proustiano, visto que se entrega a confissões acerca das consequências da violência de Estado sobre o desejo, a libido e a vontade de vida.⁶ Porém, se Schwarz interpreta o capítulo como apolítico, por supostamente se perder em reminiscências subjetivas, para nós o caráter proustiano de *Narciso em férias* tem uma natureza especificamente política ao indicar, como argumentava Benjamin, que a experiência da história só é realmente apreendida quando rearticulada pelas reminiscências e pela memória.⁷ Isto é, ao contar sobre sua experiência na prisão, Caetano evidenciava elementos importantes da experiência histórica dos que sofreram com a repressão ditatorial. Até porque, como dizia Proust, a realidade não existiria enquanto não fosse recriada pelo pensamento, caso contrário “os homens que estiveram empenhados numa batalha gigantesca seriam todos grandes poetas épicos”.⁸ Ou, para utilizar outra formulação benjaminiana⁹, a verdadeira imagem do passa-

² “Terra” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. *Muito*: dentro da estrela azulada. LP Philips, 1978.

³ *Narciso em férias*. Direção e roteiro: Renato Terra e Ricardo Calil. Montagem: Henrique Alquale e Jordana Berg. Direção de fotografia: Fernando Young. Elenco: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Produção: Paula Lavigne. Distribuição: Globoplay, 2020, color, 84 min.

⁴ Não é comum, nos comentários sobre esse ensaio, encontrarmos maiores considerações mais detidas a respeito da análise de Schwarz em relação ao capítulo “Narciso em férias”. Ver VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

⁵ SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

⁶ Nessa perspectiva, o relato de Caetano não deixa de ecoar e se assemelhar a variados testemunhos dos que sofreram com a violência de Estado na ditadura militar brasileira. Sobre isso, ver o programa Coleta Regular de Testemunhos levado a cabo pelo Memorial da Resistência. Disponível em <http://memorialdaresistencia.org.br/entrevistas/?view_mode=mio_masonry&perpage=36&paged=1&order=DESC&orderby=date&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date&fetch_only_meta=51235>. Acesso em 7 jun. 2023.

⁷ Cf. LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. *Adorno, crítico dialético da cultura*. Tese (Doutorado em Sociologia) – USP, São Paulo, 2018, p. 264.

⁸ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, v. 4: Sodoma e Gomorra. São Paulo: Globo, 2008, p. 192.

⁹ Ver BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 224.

do é sempre muito veloz e fugidia, deixando-se fixar, tão somente quando é reconhecida como memória vivida (voluntária e involuntária).

Pretendemos argumentar que o entendimento do documentário também é importante para revelar um processo de mudança decisivo do caráter do tropicalismo para Caetano. Sucintamente: a partir da experiência do cárcere, o artista desenvolveu uma relação mais profunda com o que caracteriza como superstição ou o místico, algo que abre caminho para uma visão do tropicalismo como um tipo de elogio da civilização tropical brasileira e não mais como crítica simplesmente irônica ao país.

Sendo esse o nosso caminho de leitura, um de nossos guias iniciais é um personagem relativamente frequente na obra de Caetano: Narciso. É por meio dele, e suas figurações, que iniciaremos a análise do documentário *Narciso em férias*.

Variações sobre Narciso

Filho do deus Cefiso e da ninfa Liríope, Narciso, segundo havia profetizado o adivinho Tirésias, teria uma longa vida. Existia, entretanto, uma condição para que a velhice avançada fosse atingida: Narciso não poderia se conhecer. Desejado por muitos, o belo e orgulhoso jovem passava os dias a zombar de seus admiradores e das ninfas. Um dia, aos 15 anos, o herói da Beócia teve seu destino traçado por uma súplica, atendida por Nêmesis (deusa que punia os que usavam mal suas dádivas e presentes), daqueles que ele desprezou: “Oxalá ame ele assim! Assim não alcance ele a quem ame”.¹⁰ No meio de uma caçada, Narciso, ao saciar sua sede numa fonte, apaixona-se por uma ilusão sem corpo – o seu reflexo espelhado na água. Assim, “sem o saber, a si se deseja; é aquele que ama, e ele é o amado./ Ao cortejar, a si se corteja. Arde no fogo que acende”.¹¹ Atacado por paixões violentas, Narciso flagela-se e consome-se até a morte. No lugar do corpo, chorado pela rejeitada Eco e outras ninfas, é vista uma flor amarela com pétalas brancas ao centro: um narciso.

À vista desse preambulo mitológico, poderíamos nos perguntar: o que esse mito tem a ver com a prisão de Caetano Veloso no contexto da ditadura militar brasileira? Se lido ao pé da letra, muito pouco. Contudo, se olharmos para a obra (musical e escrita) do cantor e para o próprio documentário aqui analisado, é possível desenvolver uma chave interpretativa mais afinada.

Uma das aparições mais célebres de Narciso na produção de Caetano se dá na canção “Sampa”. Nela, pensando sobre o seu encontro chocante com a capital paulista, ele canta:

*Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos mutantes*

¹⁰ OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: 34, 2017, p. 191.

¹¹ *Idem*.

*E foste um difícil começo
 Afasto o que não conheço
 E quem vende outro sonho feliz de cidade
 Aprende depressa a chamar-te de realidade
 Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso.*¹²

Aí, é notável a proximidade com o mito legado por Ovídio. O seu desenvolvimento e desfecho, não obstante, são diversos da versão antiga. “Sampa”, assim, pode ser interpretada como uma transformação mitológica do “original” romano, na qual o motivo narcísico é transplantado para outro lugar (uma metrópole na América Latina) e em que o espelho da água é substituído pelos reflexos e ressonâncias de uma cidade talhada tal qual uma poesia concreta dos irmãos Campos. Além do mais, substituindo um jovem herói romano, temos um rapaz baiano que, comparando São Paulo com (as suas) cidades de Santo Amaro e Salvador – e até mesmo o Rio de Janeiro –, acha a metrópole descabida e de “mau gosto”. Não bastassem essas diferenças, há uma direção mais profunda conflitante na comparação de uma versão e outra: se na exposição ovidiana Narciso acaba consumido pelas paixões desmedidas por ele mesmo, Caetano, por seu turno, abandona tudo aquilo que era um símile de “seu rosto” e busca o estranho – que passa a habitá-lo em forma, a um só tempo, de atração e repulsa.

Com desenvolvimentos diferentes, os seus desfechos também são díspares. Os últimos dizeres de Narciso são lamentos sobre o fato de que quanto mais o herói tentava se apossar do objeto amado, mais este se afastava e o repelia. Ao final, o que resta, em lugar do corpo, é uma flor. Caetano, pelo contrário, apesar da dificuldade inicial em se distanciar do que a ele se assemelhava, logo substituiu o sonho do que seria sua bela cidade pela bruta realidade da metrópole paulista. Sua admiração, agora, é tanta que consegue ver deuses da chuva, poetas (de espaços e campos) e oficinas de floresta surgirem da barbárie cotidiana, exemplificada pela humilhação popular, pela pobreza, pela poluição e pela força do dinheiro que, em São Paulo, tudo pode fazer. Se o fim do mito narcísico é trágico, a última estrofe do músico brasileiro é carregada de utopia. Utopia de “Pan-Américas de Áfricas utópicas”¹³ e de um “novo quilombo de Zumbi”. Caso não seja forçar a nota, é viável dizer que tais diferenças de fundo e forma são facilmente percebidas quando observamos o andamento dos dois artefatos simbólicos: enquanto o mito de Narciso segue num crescendo trágico, a música do cantor brasileiro é travejada por uma alegria comedida e caracterizada por ecos do samba paulistano¹⁴ – recordemos

¹² “Sampa” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. *Muito*, op. cit. A música foi composta no Rio de Janeiro e sua apresentação ocorreu no contexto de uma homenagem, feita por um canal de TV, ao aniversário de São Paulo. Posteriormente, ela foi incluída no álbum *Muito*.

¹³ Aqui há uma alusão ao livro *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, lançado em 1967. Ver PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. São Paulo: Papagaio, 2001. No Prefácio da 3ª edição, Caetano Veloso lembra que leu o livro de Agrippino antes do lançamento de qualquer canção tropicalista e que a obra, “um gesto de tal radicalidade”, o influenciou profundamente. Ver VELOSO, Caetano. Prefácio da 3ª edição. In: PAULA, José Agrippino de, op. cit., p. 5.

¹⁴ Cf. PAES, José Paulo. Samba, estereótipos, desforra. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.



que “Sampa” foi influenciada por “Ronda”¹⁵ e reaviva elementos contidos em “Tracema”.¹⁶

Pode-se afirmar, portanto, que a presença de Narciso, nesse momento da obra de Caetano Veloso, mesmo que se aproxime do mito antigo, adquire um sentido diferente. Todavia, a presença dessa figura mítica não para aí em seus trabalhos. Nove anos mais tarde, quando da escrita de *Verdade tropical*, Narciso voltará à baila. Com figurações diferentes, contudo.

Não faltaram momentos, em *Verdade tropical*, nos quais Narciso ganhou vestes mais hodiernas. Como quando Caetano torna-o uma representação do egoísmo¹⁷ ou do hedonismo político presentes no maio de 1968 francês. Hedonismo experimentado pelo próprio cantor que, em meio a repressão de uma manifestação de estudantes e militantes em São Paulo (próxima à Praça da República), vai – “com um casaco militar europeu antigo (um ‘casaco de general’) sobre o torso nu, *jeans*, sandálias e um colar de índio feito de dentes grandes de animal”¹⁸, além de cabelos emaranhados e gritando coisas desconexas –, em direção aos policiais que não o reprimem. Essa *performance*, na avaliação do artista, era a manifestação de um tipo de teatro político tropicalista que o colocava como alguém livre das amarras políticas tradicionais e que, justamente por isso, permitia-lhe reagir com gestos criadores à repressão. Postura que o fazia, necessariamente, sentir-se acima de outros de seus colegas da cena musical, a exemplo de Chico Buarque e Edu Lobo, tidos como profundos, mas que, para os padrões da tropicália, eram tradicionais e estreitos. Esse narcisismo político o distinguia dos setores artísticos que concebia como mais caretas e da esquerda comunista e nacional-popular, adeptos de formas mais “comportadas” de fazer arte.

Para o nosso argumento, a figuração de Narciso que mais importa é outra. Uma das aparições mais marcantes de Narciso na obra velosiana é precisamente a de sua prisão pela ditadura militar brasileira, após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (1968). Isso fica evidente pelo próprio título do capítulo de *Verdade tropical*, no qual o artista narra sua passagem, junto com Gil, pelo sistema prisional ditatorial, intitulado: “Narciso em férias”. Se o livro em questão é de 1997, a publicação do referido capítulo em maneira autônoma e o lançamento de um documentário sobre o mesmo assunto, ambos homônimos, ocorreu apenas em 2020. Em parte, tal movimento de relançamento já era algo desejado por Caetano¹⁹, como comentou em novo prefácio à *Verdade tropical*. Por outro lado, podemos ver tais obras autônomas como uma espécie de resposta, por via oblíqua, às tentativas e atos de Jair Messias Bolsonaro (eleito presidente em 2018) de torpedear o regime democrático no Brasil.²⁰ Para tal fechamento esse político de extrema-direita lançou mão, de modo farsesco, do figurino militar e reacionário que urdiu em 1964 o período mais macabro de

¹⁵ “Ronda” (Paulo Vanzolini), Inezita Barroso. 78 rpm RCA Victor, 1953. Ver ANJOS, Márvio do. Com convidados, Caetano explica “Sampa”. 2004. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2401200419.htm>>. Acesso em 8 jun. 2023.

¹⁶ “Tracema” (Adoniran Barbosa), Demônios da Garoa. 78 rpm Odeon, 1956.

¹⁷ Ver VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, op. cit., p. 233.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Cf. TERRA, Renato e CALIL, Ricardo. Narciso em férias (entrevista). 2022. Disponível em <<https://revistapb.com.br/entrevistas/narciso-em-ferias/>>. Acesso em 10 jun. 2023.

nossa história recente. Vemos aí, então, imagens do passado que invadem violentamente nosso presente e possibilitam conhecê-lo em detalhe.

Seja como for, conforme critica Schwarz²¹, Caetano, no capítulo “Narciso em férias”, irá se entregar a exercícios proustianos nos quais reelabora as perturbações físicas, mnemônicas e libidinais ocasionadas pela prisão e pelas violências que passou. A direção desses exercícios aponta, num crescendo, justamente para a morte de Narciso. Porém, de que Narciso está a se falar aqui? Numa leitura mais empenhada, nota-se que a figura do herói romano se metamorfoseia em um amplo campo semântico voltado para a libido sexual, para a criação da beleza por meio das artes, para o apetite e para o desejo de uma vida além cárcere. Daí que, nesse momento de *Verdade tropical*, a morte de Narciso figuraria a destruição do desejo e da beleza artística. A evidência desse assassinio teria se dado, para Caetano, enquanto cantava “Súplica” a pedido de outro detento:

*O velho comunista, com a força de seu sotaque nordestino, me pedia para cantar “Súplica”, e logo minha voz ia levar a esquisita valsa até ele, pelo mesmo corredor que trouxera sua mensagem: Aço frio de um punhal foi seu adeus para mim/ Não crendo na verdade, implorei, pedi/ As súplicas morreram sem eco, em vão/ Batendo nas paredes frias do apartamento... E essa palavra apartamento, aqui sublinhada e supervalorizada pela surpreendente ausência de rima, ressaltava, desencadeando toda uma associação de ideias (o apartamento de São Paulo – o primeiro da minha vida – onde eu ouvira e cantara exatamente essa valsa nas noites imediatamente anteriores à prisão), mas esses pensamentos não me levaram à emoção correspondente. Eu continuava frio e remoto. O próprio fato de aquele velho me pedir que cantasse não me enternecia. Nem o modo aplicado e doce como eu lhe apresentava a canção. Muitas vezes, de volta à liberdade, me comovi – e ainda hoje me comovo – com a lembrança dessa cena. Na cela, apenas sabia com frieza que ela era uma cena comovente. É que Narciso estava morto. Sentia algo bom pelo velho: o desejo sincero e imediato de atender o melhor e o mais prontamente seu singelo desejo. Mas não conseguia empatia comigo mesmo: não via graça em ser capaz de trazer um pouco de beleza aos dias daquele velho comunista talvez calejado em prisões. Sentia uma seca amizade por ele, mas não gostava de mim.*²²

No documentário *Narciso em férias*, o motivo narcísico poderia ser, como algo tentador, associado ao fato de Caetano não ter acesso, enquanto estava preso, a qualquer espelho. Contudo, isso é epidérmico, pois a figuração de Narciso, narrada pelo cantor popular, aproxima-se e muito daquele presente no capítulo supracitado. Diante disso, ao contrário de um narcisismo superficial, entendido como sinônimo de simples vaidade, o Narciso, cujas desventuras acompanhamos no curta-metragem, expõe a história do desejo e da vida quando tocados pelo terror de Estado. Ecoando fala de outro preso do regime, Rogério Duarte, Caetano relata: “Quando a gente é preso, é preso para sempre. Ele [Rogério Duarte] já tinha sido preso. Eu, às vezes, sinto isso”.²³

Por conseguinte, a noção de férias que aparece no título não é algo da ordem do recreativo, mas sim um interregno forçado pela ditadura militar.

²¹ Ver SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, op. cit., p. 103.

²² VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, op. cit., p. 360 e 361.

²³ Idem, in: *Narciso em férias*, op. cit., min. 64.

Narciso não sai de férias: ele é sequestrado pelo regime. E é aqui que reside, a nosso ver, uma das chaves de leitura mais interessantes para o documentário. Neste, Caetano detalhou como perdeu a vontade sexual, o desejo de criar beleza e a própria ideia de uma vida para além da prisão; o que se revelou nos longos período de sono, que passaram a ser constantes em seu cotidiano, e em seus sofrimentos. Trataremos disso nas próximas seções.

Montagem e sentido

Narciso em férias, em seus 84 minutos de duração, tem pouquíssimos cortes e conta com recursos diminutos. Não há trilha ou ambientação musical sistemáticas para acompanhar as imagens, a não ser a abertura e o encerramento, respectivamente com “Súplica” e “Terra” e trechos de músicas que Caetano canta, entremeando seu relato. O que se vê, geralmente, é Caetano com cabelos curtos brancos e cinzas, usando óculos arredondados acinzentados, vestido com uma camisa cinza e calça, meias e sapatos pretos, sentado numa cadeira com as pernas despojadamente cruzadas de várias maneiras. A cadeira tem pernas de madeira e um revestimento escuro. O chão e a parede, ambos de concreto, dão um ar de inóspito ao local de filmagem; ao passo que, ao mesmo tempo, também tornam a centralidade da personagem principal ainda mais forte. Tal recorte é acentuado pela câmera: com *closes* e planos mais fechados. O que há ali, de fato, é Caetano contando sua experiência. As introduções nesse universo são poucas: um violão, um exemplar da revista *Manchete* – como se fora um “objeto proustiano”²⁴, como explicaremos adiante –, a voz, poucas vezes presente, de algum dos diretores e alguns arquivos (documentais e fotográficos) de sua prisão.

A partir dessa descrição inicial, algumas proximidades com o cinema de Eduardo Coutinho podem ser assinaladas. A gramática que estrutura o documentário de Calil e Terra é mínima, pois o cinema aí feito depende de muito pouco: uma câmera (que não aparece), uma pessoa contando sua experiência diante dela, alguns objetos e documentos (de exposição reduzida) e a voz *off* de um diretor.²⁵ Coutinho afirmava que seus filmes deveriam ser restringidos por algumas limitações temporais e espaciais; suas “prisões” fílmicas.²⁶ A sala, um tanto abandonada, da Cidade das Artes, no Rio de Janeiro, em que a gravação se deu, e as limitações “externas” do documentário não deixam de configurar uma variação dessa prisão de Coutinho. Há, entretanto, uma diferença de fundo significativa: se a linguagem coutiniana “madura”²⁷

²⁴ No início de *No caminho de Swann*, Proust diz que a alma daqueles que perdemos podem ser encontradas, presas, em objetos inanimados. Nessa mesma toada, memórias poderiam ser acessadas por sensações como o gosto, feito o da *madeleine* que Marcel degusta na casa da tia-avó no primeiro volume, ou quando compreende, com toda a força e um ano depois do enterro, a morte de sua avó ao descalçar seus sapatos que ela, em outro momento, o tinha ajudado a calçar. Ver PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, v. 1: *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2014, p. 71-74, e *idem*, *Em busca do tempo perdido*, v. 4: *Sodoma e Gomorra*, *op. cit.*, p. 191-195.

²⁵ O parâmetro de Coutinho por nós utilizado é pensado tomando por base um livro de Carlos Alberto Mattos e uma aula de João Moreira Salles sobre a obra do cineasta. Ver MATTOS, Carlos Alberto. *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo/Itaú Cultural/IMS, 2019, e SALLES, João Moreira. *Como fazer cinema com quase nada: a gramática mínima de Eduardo Coutinho*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LCYKFscdLB0>>. Acesso em 20 maio 2022.

²⁶ Cf. MATTOS, Carlos Alberto, *op. cit.*, p. 207.

²⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 206.

visa, geralmente, a uma absolutização do presente, em que a atenção total é voltada ao outro²⁸ que conta suas histórias, *Narciso em férias* lida com estratos cruzados do tempo: a memória recontada conspira a favor da apreensão de uma imagem mais elaborada do passado e na emissão de um alerta para o futuro brasileiro. Para sermos mais precisos, o universo de documentário analisado, nesse ponto, se parece mais com *Cabra marcado para morrer*, de um Coutinho mais jovem. Trata-se, em alguma medida, de reatar o fio da meada e tentar (re)confeccionar a tapeçaria da experiência, cuja trama é a recordação e a urdidura é o esquecimento (político ou não).²⁹

Nesse passo, o filme se afasta do mundo de Coutinho na medida em que se aproxima do cinema de testemunho. O testemunho é uma das formas da memória e é um dos meios mais potentes pelos quais a arte e a história se abrem para o trauma e o horror. Nessa situação testemunhal, o tempo do passado é o tempo do presente, dado que, no trauma, o passado insiste em não passar.³⁰ No caso do período ditatorial brasileiro, o trauma tem como aliado o próprio Estado, cujo intento sempre foi colocar na ordem do dia uma política mnemônica baseada num oficialismo negacionista que encobre a verdade. Nesse campo de forças, o testemunho, que se move pela elaboração da violência e do que pareceria, antes, inverossímil (prisões em massa, tortura em escala industrial, desaparecimentos, repressão comportamental exacerbada etc.), encontra as artes como suas colaboradoras. Estas, como tecelãs, auxiliam na confecção de um tecido que integra, sem violentar, os trabalhos das memórias individuais e coletivas no sentido de produzir, com trepidações, uma verdade sobre o período. Verdade que vai, por vezes, contra o próprio Estado e contra a própria autoimagem brasileira de um país civilizado. Ou, como se lê no “estatuto do testemunho”,

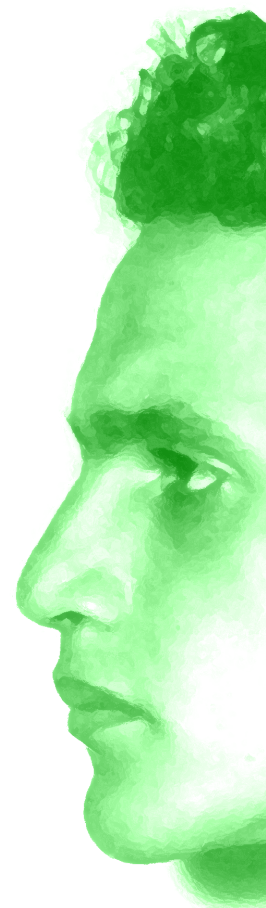
o testemunho parte da premissa de que cada ser é uma escola/ o testemunho é matéria-prima da produção de memória/ o testemunho rompe tabus sociais, coisas das quais/ “não se pode falar”/ o testemunho devolve alma aos papéis/ o testemunho é um arquivo dos vivos/ vivo, o eu é dito, reverbera/ o testemunho produz laços/ e devolve afeto à história/ o testemunho atualiza o presente/ o testemunho é prova da complexidade/ tentativa de dar sentido ao que passamos/ e modo de nos escutar falando/ o testemunho sabe que um galo sozinho não tece a manhã/ o testemunho confronta cosmologias arquivísticas/ não permitindo esquecer.../ o testemunho permite escuta que se traduz em arte/ o testemunho é acontecimento/ que nos preenche/ e mobiliza afetos do silêncio, para não deixar desaparecer/ o testemunho descobre, desvela, revela/ o testemunho é batalha para iluminar as lacunas/ o testemunho subverte o ressentimento/ e nos ensina a enxergar a eterna luta pelo alargamento do mundo,/ pelo seu não estreitamento/ o testemunho conecta passado, presente e futuro/ produzindo efeitos na realidade/ o testemunho é modo de contar e de viver/ o testemunho tem duas direções: para quem escuta/ para quem fala/ bastam duas pessoas para o testemunho acontecer.³¹

²⁸ Em relação aos trabalhos de Coutinho, outra distinção interessante em relação ao documentário aqui estudado é a predileção dele por pessoas comuns e não por celebridades ou personagens “históricas”.

²⁹ Ver BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 37, e SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 72.

³⁰ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Gragoatá*, v. 13, n. 24, Niterói, jun. 2008, p. 113.

³¹ Grupo Contrafilé. Escola de testemunhos. In: PATO, Ana (org.). *Meta-arquivo (1964-1985): espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura*. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2019, p. 38-41. O referido estatuto-manifesto compõe o dispositivo “Escolas de testemunhos” que fez parte da exposição *Meta-arquivo*



No documentário aqui analisado, portanto, dois registros de verdade entrecruzam-se. Numa primeira camada, há a verdade presentista de quem se abre e elabora sobre si. Numa camada mais profunda, todavia, essa elaboração encontra o trauma, que é social, e, assim, localiza rachaduras na história pelas quais presente e passado se conectam. Essa conexão é a verdade histórica reiteradamente escondida. Se o seu sentido geral é este, analisaremos na próxima seção as partes que lhe dão ossatura.

Objetos e canções: trauma e tropicalismo

Os objetos, repetimos, são discretos em *Narciso em férias*. Mesmo assim, três são dignos de nota: um espelho, duas fotos de pequenas proporções e uma revista. Percebem-se a ausência de qualquer espelho nas cadeias pelas quais Caetano passou, duas fotos (uma no começo do período prisional e outra durante) e a revista *Manchete*, que ele irá manusear na filmagem, contendo as primeiras imagens do planeta Terra vistas do espaço. Eles também serão úteis para que a nossa leitura não se converta em simples repetição linear do que é mostrado em tela – o que é tentador, dada a riqueza narrativa (sedutora para os espectadores) dos lugares, pessoas e sensações trazidos à tona por Caetano e sua desenvoltura performática (imitações, caretas, sorrisos, movimentos com o corpo, emoções afloradas etc.). Apesar de não possuir uma trilha musical em conexão com as imagens, as canções, como “Hey, Jude”³², “Súplica”, “Irene”³³ e “Terra” são partes relevantes no desenvolvimento do documentário e de seu argumento.

Em 27 de dezembro de 1968, pouco depois da promulgação do Ato Institucional nº 5, Caetano foi preso em seu apartamento, na avenida São Luís, em São Paulo. Na noite anterior, ele e sua então esposa, Dedé (Andréa Gadelha), haviam recebido alguns amigos, como era praxe, para trocarem ideias e canções. Dentre as que estavam no repertório, três são as destacadas por Caetano: “Súplica”, eternizada na voz de Orlando Silva, “Assum preto”³⁴ e “Onde o céu é mais azul”.³⁵ A primeira voltará a aparecer com ainda mais importância em seu relato. A partir daí, o cantor, juntamente com Gilberto Gil, ficará preso por 54 dias – isso sem contar a prisão domiciliar, de quatro meses, que enfrentarão em Salvador e que antecede o exílio londrino de ambos.

Sobre a acusação oficial nada se sabia. Caetano somente conhecerá os “motivos” alegados pelo regime após algumas semanas de privação da liberdade, quando, em 23 de janeiro de 1969, foi formalmente inquirido por um major que trabalhava no aparato repressivo. Ao final, conclui que se tratava de uma boataria ou, ao sabor da atualidade, de *fake news*: Randal Juliano, apresentador sensacionalista do canal TV Record, havia dito num dos seus programas que os tropicalistas, em *show* realizado (junto com Gil e Os Mutantes) na Boate Sucata, no Rio de Janeiro, teriam desrespeitado o hino nacional.

1964-1985: espaço de escuta e leituras de histórias da ditadura, cuja curadoria foi de Ana Pato e aconteceu em 2019 no Sesc Belenzinho.

³² “Hey, Jude” (John Lennon e Paul McCartney), The Beatles. *Hey, Jude*. LP Apple, 1968.

³³ “Irene” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. LP Philips, 1969.

³⁴ “Assum preto” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), Luiz Gonzaga. 78 rpm RCA Victor, 1950.

³⁵ “Onde o céu é mais azul” (João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho), Francisco Alves. 78 rpm Columbia, 1940.

Mais especificamente, que o haviam cantado com um tom jocoso, ao ritmo de “Tropicália”.³⁶ Se o estopim para a prisão foi esse boato, as investigações sobre a vida do compositor abarcavam a sua participação em festivais, em manifestos, as suas músicas “subversivas” e o suposto lançamento de um disco chamado *Che*.³⁷ Seja como for, horas depois de presos em São Paulo, Gil e Caetano estavam no Rio de Janeiro, no prédio principal do quartel do Exército. Era o começo de um agonizante périplo por algumas instituições do sistema repressivo militar e dos rituais de sofrimento que lhes são característicos.³⁸

Tais rituais se iniciaram no traslado dos presos: não se sabia o lugar para onde iriam, e Dedé seguiu, a distância, as viaturas entre as capitais paulista e fluminense. Já no prédio do Exército, à noite, Caetano e Gil, famintos e cansados, foram obrigados a observar um militar de média patente fazendo suas atividades e uma farta refeição. Talvez para evidenciar a diferença de poderes e os subjugar psicológica e fisicamente. A indefinição e instabilidade como violência se manifestaram não só na passagem de Gil e Caetano por cerca de cinco instituições repressivas distintas, mas igualmente pelo fato de Dedé e o resto dos familiares dos dois não saberem exatamente em que lugar eles estavam detidos. Caetano, nas celas em que ficou, escutava a voz de Dedé a discutir com os militares, os quais, por sua vez, desconversavam sobre o paradeiro do cantor e a mandavam embora. De acordo com Caetano, uma informação mais precisa sobre o local de sua prisão havia sido transmitida, para Dedé Gadelha, por intermédio de Glauber Rocha, que, por seu turno, tomara conhecimento de sua localização graças a Nelson Rodrigues.

Outro dado que reforça essa verdadeira arquitetura voltada para a crueldade era o de que, em alguns prédios, era impossível os presos se verem. As suas vozes, no entanto, mesmo ao longe, eram escutadas. Se isso abria espaço para momentos de certa socialização, como quando Caetano conta das conversas e cantorias com celas vizinhas à sua, como aquela em que estavam Gilberto Gil e um “velho comunista nordestino” (nas palavras do cantor baiano), por meio desse expediente se controlava fortemente o contato com outras pessoas e se impunha o impor terror. Caetano relata a escuta de torturas e gritos de supliciados. Estes, naquele momento, não seriam, segundo ele, os perseguidos políticos pelo regime, e, sim, moradores das favelas do Rio de Janeiro. Tal constatação o levou a declarar que todos aqueles que pensam a civilização brasileira deveriam lutar por uma segunda abolição.³⁹ Nisso emer-

³⁶ “Tropicália” (Caetano Veloso), Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. LP Philips, 1968.

³⁷ Trata-se de um rumor lançado pela maquinaria de mentiras que sustentava o regime, já que o disco intitulado, *Che!* foi gravado pelo cantor mexicano, radicado na Europa, Pancho Cataneo, e dele Caetano não tinha nem conhecimento. Ver VIEIRA, Renato. Em 1968, militares confundiram Caetano Veloso com cantor mexicano. *O Estado de S. Paulo*, 12 out. 2020. Não se descarta a possibilidade de os militares haverem construído essa história fantasiosa tendo em vista “Soy loco por tí América” (Gilberto Gil e Jose Carlos Capinan), Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. LP Philips, 1968. A canção não tem nem referência direta a Cuba, mas sim a José Martí – destacado líder e intelectual radical cubano.

³⁸ Sobre essa mescla de mentira, repressão e violência, atentemos para a insólita prisão de um “falso” Antonio Calado relatado por Caetano. Morador da zona norte do Rio de Janeiro, um homem, paraplégico, de nome Antonio Calado, é preso e, literalmente, jogado com outros presos políticos. A despeito dos protestos de outros detentos, que asseguravam não ser ele o famoso escritor, a repressão não deixou de arrancá-lo brutalmente de onde morava, com sua cadeira de rodas, e jogá-lo dentro de uma cela, estatelado no chão.

³⁹ Ver VELOSO, Caetano. *In: Narciso em férias, op. cit.*, min. 29.

gem dois traumas históricos do Brasil: o da escravização de pessoas negras e o estado de exceção da ditadura militar.⁴⁰

Nesse circuito de violências variadas, Caetano, afinal de contas, não tinha direito nem à sua imagem. Dois foram os componentes que marcaram essa tentativa de privação da individualidade e do controle sobre aspectos de sua subjetividade. Em primeiro lugar, em boa parte de seu período de prisão, ele não teve acesso a espelho algum, e isso, no documentário, desponta como algo relevante, por equivaler à supressão completa de possibilidades de práticas de cuidado de si.⁴¹ No rastro desse apagamento, tal privação, mais que um mero apaixonamento pela própria imagem, servia de índice de esvanecimento de sua vontade de vida e de beleza artística.

Em segundo lugar, outra ocasião de repressão ao seu *self* decorreu do processo de disciplinarização “militar” mais clara do seu corpo: seus cabelos longos e emaranhados foram cortados para valorizar um corte mais “comportado”, isto é, que condizia com a imagem de um homem “correto”, o qual se concretizava num penteado em que as regiões laterais e traseira são mais curtas e a parte de cima um pouco mais preenchida e com um topete diminuto. Essa disciplinarização foi antecedida de outro suplício: um dia, sem explicações, Caetano foi tirado de sua cela e guiado com uma arma apontada para suas costas até um lugar ermo. O medo de ser assassinado havia tomado conta dele. Mas, no fim, era “apenas” uma ida ao barbeiro militar.

O testemunho dessa transformação, mostrados no documentário, são duas fotos pequenas em preto e branco. Na primeira, no começo do período prisional, Caetano estava de frente para câmera, semblante angustiado, cabelos cacheados compridos e desordenados e com uma camisa clara amarrotada. A segunda fotografia, utilizada na capa ao livro e no cartaz do documentário homônimo, já era de um momento posterior, um pouco mais próximo de sua ida para prisão domiciliar. Nela, vê-se o artista baiano de perfil, cabelos aparados, uma camiseta branca e um olhar que evidencia medo e cansaço. É interessante ressaltar aqui que a expressão de Caetano não traduz exatamente o que sentia, se levarmos em conta que sua fala no filme, quando descreve esses momentos, é a seguinte: “Fiquei feliz porque não ia morrer, e eu não podia nem demonstrar a minha felicidade”; “Eles cortaram meu cabelo como se fosse um soldado. Aquilo era uma coisa simbólica de liberdade, mas eu tava feliz porque não me mataram”.⁴² Não havia ali nem o direito à felicidade por viver. Vida e morte não lhe pertenciam.

Num contexto ditatorial, nem um corte de cabelo é um corte de cabelo. No caso de Caetano, além do que foi dito, há mais uma camada de significado: o de “virilizar” um “desvirilizado”. Não são poucas as pesquisas que indicam que o regime militar brasileiro assumia uma cartilha de conteúdo moral particular que se espalhava numa prática permanente de normatizar aqueles que seriam “pessoas de bem” e de condenar os “desviantes”, esses seres indeseja-

⁴⁰ O testemunho de Claudio Cruz (Mc Kric) permite entender o cruzamento desses dois traumas no Brasil. Aos 14 anos, ele, jovem negro, foi preso e torturado no Departamento de Ordem Política e Social (Deops-SP) para servir de exemplo aos chamados presos políticos. Ver CRUZ, Claudio. Depoimento ao Memorial da Resistência. 2016. Disponível em <<http://memorialdaresistencia.org.br/entrevistados/claudio-cruz/>>. Acesso em 15 maio 2022.

⁴¹ Sobre cuidado de si, ver FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁴² VELOSO, Caetano. In: *Narciso em férias*, op. cit., min. 32 e 33.

dos – LGBTQIA+, mulheres que fugiam ao padrão conservador-familista e as pessoas negras, encaradas, em princípio, sempre como suspeitas etc.⁴³ Em Caetano, um dos indícios de sua “má conduta” era de que suas músicas, consideradas “subversivas”, eram “desvirilizantes”, o que, no pensamento de setores militares, constituiria um verdadeiro “terror cultural” que atentava contra a família, a religiosidade e o Brasil.⁴⁴ Por isso, ele deveria ser submetido a uma transformação estética profunda para ser adequado à moral conservadora.

Como se não bastassem esses rituais de “virilização”, Caetano era açoitado por outro medo em uma das prisões pelas quais passou: o de ser violentado por um capitão. Em sua narração, relembra o pânico gerado pelos olhares, de esguelha ou diretos, indelicados e um tanto sórdidos daquele agente sobre seu corpo. O papel que esse militar cumpria naquele arranjo tinha mais uma especificidade: ele fora treinado nos EUA para ser agente anti-guerrilha e sabia no que consistia a contracultura. Em sua visão, tropicalistas, *hippies*, estudantes, todos leitores de Marcuse, seriam inimigos do regime, chegando até a declarar que o que os (tropicalistas) “fazem é muito mais subversivo do que esses cantores de protestos fazem, porque corroem as coisas por dentro... inspirados em Marcuse”.⁴⁵ Efetivamente, a leitura do filósofo alemão, com seu freudo-marxismo, agradava os setores culturais desviantes”. Nessa toada, Caetano confia que o conceito do teórico crítico de “mais-repressão” ter sido mais sedutor para ele, próximo da contracultura, do que as ideias da esquerda convencional e a noção de mais-valia. Reparemos, porém, que, para Marcuse, concepções como a de mais-valia ou revolução não haviam caducado⁴⁶; contudo, no âmbito da contracultura, o que importava, como dirá Caetano posteriormente⁴⁷, era a construção de um Poder Jovem – sinônimo de um processo de modernização no comportamento, música e artes –, algo que influenciava a leitura e uso que faziam de Marcuse.⁴⁸

Sobre esse capitão, registre-se que, dubiamente, ele se identificava com Caetano, por serem pessoas mais letradas e intelectualizadas que a grande maioria dos militares. Entretanto, na sua ótica, o artista era um agente da subversão cultural que ia de encontro à boa moral. E o regime se atirava a uma “guerra cultural”, em sua missão de sanear a sociedade brasileira. Tal percepção, declara Caetano, concorreu para sua prisão e o encarceramento de outros colegas. Lembremos que ele chegou a ficar preso em celas próximas das de Paulo Francis e Ferreira Gullar.

Caetano rememora que coisas que viu e músicas (como “Súplica”) que cantou naquela época, apesar de transcorridos mais de 50 anos, ainda funcionavam como gatilhos para o choro, transportando-o de volta aos tempos de

⁴³ Ver GREEN, James e QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidade*. São Carlos: Edufscar, 2014, RIBEIRO, Maria Cláudia Badan. *Mulheres na luta armada*. São Paulo: Alameda, 2018, e RIOS, Flávia. A trajetória de Thereza Santos: comunismo, raça e gênero durante o regime militar. *Plural*, v. 21, n. 1, São Paulo, jan.-jun. 2014.

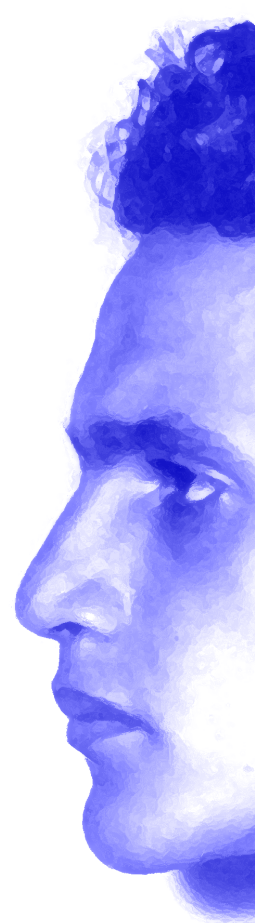
⁴⁴ Cf. PEDRETTI, Lucas. Prisão de Caetano mostrou como a ditadura temia a subversão moral. *Folha de S. Paulo*, 12 set. 2020.

⁴⁵ VELOSO, Caetano. In: *Narciso em férias*, op. cit., min. 69.

⁴⁶ Cf. LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho e SANTOS, Eduardo Altheman Camargo. Em rota de colisão: Adorno, Marcuse e os movimentos estudantis. *Ideias*, v. 7, n. 2, Campinas, jul.-dez. 2016, p. 45.

⁴⁷ Ver VELOSO, Caetano. In: *Narciso em férias*, op. cit., min. 59.

⁴⁸ Cf. MENEZES, Adriano Marcos de. *Marcuse Boys: recepções de Herbert Marcuse no Brasil* Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Ufop, Ouro Preto, 2019.



prisoneiro. O relato dessa experiência, particularmente no caso de “Súplica”, serve de elemento disparador para que Caetano se torne mais supersticioso, já que, para ele, era difícil que aquela repetição fosse uma mera coincidência. Décadas depois, não conseguia ouvir e cantar tal canção sem que a voz ficasse embargada e o trauma fosse revivido.

A exacerbação da superstição é algo que se estenderá e organizará outras de suas experiências musicais e sensoriais – com consequências para além do seu período prisional. Quando o mantiveram preso no prédio da Polícia do Exército, na rua Barão de Mesquita, Caetano recorda as músicas que ouvia de um rádio dos oficiais. A que mais o marcou, inclusive como uma espécie de esperança premonitória da liberdade, foi “Hey, Jude” – que ele canta a partir do minuto 44 do documentário. Caetano indica que a parte final da canção, na qual há um coro que clama para que Jude não fique mal (“Better, better, better, better, oh, yeah/ Na- na-na-na-na-na-na-na, hey, Jude”), parecia uma indicação de que os portões da liberdade se abririam para ele. Isso o conduziu a se entregar a exercícios de premonição relativos a quando sairia do cárcere. Tenhamos em mente que um dos trechos finais de “Hey, Jude” fala sobre a necessidade de o personagem deixar que uma canção o transpasse e o toque profundamente (“Remember to let her under your skin/ Then you’ll begin to make it better”). Uma série de outras músicas (não nomeadas por Caetano) seriam, inversamente, presságios de coisas ruins que o atingiriam. Nesse universo supersticioso, outro referencial do esquema mental do artista na cadeia eram as baratas, as quais, quando surgiam, representariam dificuldades que foram ou seriam superadas.

Objetos que Caetano concebe como místicos e de superstição, todavia, não são novos em sua trajetória. Lembremo-nos de que o moderno sebastianismo de Agostinho da Silva atraía o jovem Caetano desde muito antes.⁴⁹ A manifestação musical desse sebastianismo agostiniano-pessoano havia sido projetada como parte da apresentação de “É proibido proibir”, em meio ao 3º Festival Internacional da Canção, no qual o cantor declamaria o poema “D. Sebastião” – do livro *Mensagens*, de Fernando Pessoa.⁵⁰ Caetano chegou a admitir que planejava essa inserção no âmbito do sebastianismo erudito de Silva e de alguns de seus alunos.⁵¹ Contudo, em função das vaias calorosas, o planejado não ocorreu, e ele terminou por dizer ao público: “Hoje não tem Fernando Pessoa”. Se as vaias não o contivessem, Caetano, acompanhado de Os Mutantes, munido de arranjos de Rogério Duprat, vestido com uma roupa de plástico preta e verde, um colar composto de tomadas e correntes e um penteado próximo ao de Jimi Hendrix e sua banda (Experience), teria performado versos de Pessoa⁵²:

*‘Sperai! Cai no areal e na hora adversa
Que Deus concede aos seus
Para o intervalo em que esteja a alma imersa
Em sonhos que são Deus*

⁴⁹ Ver VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 53 e 54.

⁵⁰ Ver *idem*, *Verdade tropical*, op. cit., p. 307-310.

⁵¹ Ver *idem*, *ibidem*, p. 54.

⁵² Ver *idem*, *O mundo não é chato*, op. cit., p. 54.

*Que importa o areal e a morte e a desventura
Se com Deus me guardei?
É O que eu me sonhei que eterno dura
É Esse que regressarei.*⁵³

Frise-se que a exacerbação dessa seara místico-supersticiosa, no testemunho do cantor, se expressou no período prisional e, a nosso ver, gerou consequências para o próprio entendimento sobre o tropicalismo. Já no exílio e na companhia de Roberto Pinho, aluno de Agostinho da Silva, em Portugal, Caetano irá visitar na cidade de Sesimbra o guardião de um castelo dotado, alegadamente, de saberes alquímicos.⁵⁴ A pedido de Pinho, o artista baiano cantou “Tropicália” para o alquimista, que lhe ofereceu uma leitura inédita sobre a canção-manifesto: ela seria, sem sombra de dúvidas, uma ode sebastianista que previa um destino grandioso para o Brasil. Se, a princípio, Caetano recebe essa interpretação com desconfiança, ao final ela é aceita por conferir a todas as paródias e críticas, presentes em “Tropicália”, um sentido de positividade e de amor pelo Brasil:

*O fato de este livro [Mensagem] (o único que Pessoa publicou em vida na nossa língua) ter como tema o mito da volta de d. Sebastião e da grandiosidade de um adiado destino português enobrecia, a meus olhos, os interesses daquele grupo de pessoas que cultivavam tais mitos. De modo que, em Sesimbra, eu passei gradativamente do espanto de ver minha canção “Tropicália” resgatada por uma visão que anulava sua contundência crítica à relativa adesão à perspectiva dessa visão: comecei a ver “Tropicália” – e a pensar o tropicalismo – também à luz do sebastianismo, ou melhor, da minha versão do sebastianismo, que consistia em minhas adivinhações (de resto ainda hoje pouco informadas) do que fosse o sebastianismo deles. Eu sabia que essa dimensão também estava em Glauber e, naturalmente, em Ariano Suassuna; aquele, um tropicalista assumido, este, um inimigo mortal do tropicalismo. Eu, no entanto, sempre fui cético.*⁵⁵

Consequentemente, o movimento tropicalista, que para Caetano tinha um caráter eminentemente crítico e violento⁵⁶, passou a ganhar outra coloração, na qual a paleta da tropicalidade, embebida em grande otimismo transcendental, permitiu que o que era concebido como defeito ou atraso no Brasil fosse repintado como trunfo para uma civilização superior ao norte mecanizado. Em nossa leitura, calcado em referências cruzadas, esse movimento mental teve como pano de fundo a hipertrofia da dimensão mística no decorrer da reclusão forçada. Até porque Caetano sempre prezou pelo seu ceticismo; menos no período da prisão, marcado por forte supersticiosidade.

A ligação entre os dois momentos se torna mais clara se pensarmos que, antes de ser detido, Caetano tivera um encontro memorável com Roberto Pinho em São Paulo:

⁵³ PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Abril, 2010, p. 77.

⁵⁴ Ver VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, op. cit., p. 339-345.

⁵⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 56.

⁵⁶ Ver VELOSO, Caetano *apud* CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 117.

*Não longe do final de 68, Roberto Pinho veio a São Paulo justamente para contar-nos que um nosso amigo tinha entrado numa espécie de transe e, nesse estado, tinha profetizado que a situação política endureceria no Brasil até o final do ano e que Gil e eu estávamos fadados a sofrer violentamente em consequência. Eu dava um grande peso às palavras de Roberto: não apenas a mitologia dos sebastianistas tinha ganho status dentro de mim, mas o próprio Roberto tem uma personalidade muito impositiva. Além disso, cremos nas predições más, senão por culpa, ao menos por instinto de autodefesa. Mas o amigo que entrara em transe era desses em quem aquela vaidade infantil do sobrenatural fica por vezes à mostra. De todo modo, Roberto dizia que não havia como evitar: Gil e eu tínhamos de passar por isso. Fiquei angustiado. Em poucos dias, porém, essa angústia era apenas uma lembrança.*⁵⁷

De todo modo, para nós aquilo que Caetano chama de mudança de rumo do tropicalismo tem as raízes fincadas na forma como elaborou⁵⁸ os processos de prisão e violência políticas da ditadura militar e do exílio europeu – marcado por forte depressão em Caetano e por relativa felicidade de Gil com o ambiente musical londrino.⁵⁹

Após o interregno sebastianista, voltemos ao documentário. Caetano se lembra de um sargento “preto”, “maduro” e “baiano”⁶⁰, cujo nome se entristece por não recordar, que em seu turno, sentindo pena de Dedé Gadelha, relaxava as condições do aprisionamento para o artista. E Dedé até pôde voltar a visitá-lo. Narciso volta, então, ainda enfraquecido, para o corpo de Caetano e, portanto, para a cena: além da esperança de uma saída da prisão, Caetano retoma relações amorosas com sua companheira e passa a receber alguns materiais do mundo externo que o entusiasmavam. Uma de suas recordações é de uma revista, que não sabe certamente se é uma *Manchete* ou uma *Fatos e Fotos*, e que continha imagens da Terra vistas do espaço – as primeiras feitas na história.

A dúvida é resolvida pelos diretores do documentário, que entregam ao artista uma edição da *Manchete*. Folhando-a, a voz de Caetano vai embargando, o choro crescendo, e algumas memórias vêm à sua mente. Perguntado se foi a partir daquelas imagens que compôs “Terra” diz, afetado, “Fiz, mas foi muitos anos depois”.⁶¹ O entrevistado pede um tempo para se recompor: “Não vou falar agora não; vou parar um pouquinho”.⁶² A publicação, à maneira proustiana, serve como um objeto disparador de dor e de lembranças: logo antes do pedido de pausa, Caetano rememora que o sargento, do qual não sabia o nome e que o ajudou a ver Dedé, fora preso e nada mais soube sobre ele. Como já salientou Proust, por vezes, há um anacronismo que “impede o calendário dos fatos de coincidir com o dos sentimentos”.⁶³ Esse mesmo anacronismo é perceptível na constatação de que Caetano comporá uni-

⁵⁷ *Idem, Verdade tropical, op. cit.*, p. 343 e 344.

⁵⁸ A ideia de elaboração do trauma é pensada com base em GINZBURG, Jaime. *Escritas da tortura*. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, e SELIGMANN-SILVA, Márcio, *op. cit.* Sobre algumas dificuldades e aporias do testemunho visual e oral, ver COELHO, Tiago da Silva. *Testemunho: entre a oralidade e a visualidade*. *Porto Arte*, v. 26, n. 45, Porto Alegre, jan.-jun. 2021.

⁵⁹ Cf. CALADO, Carlos, *op. cit.*, p. 268-271.

⁶⁰ VELOSO, Caetano. In: *Narciso em férias, op. cit.*, min. 40.

⁶¹ *Idem, ibidem*, min. 43.

⁶² *Idem, ibidem*, min. 44.

⁶³ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, v. 4: Sodoma e Gomorra, *op. cit.*, p. 192.

camente “Terra” para falar daquelas fotos dez anos depois. Nessa canção, que fecha o documentário, escuta-se: “Terra, terra/ Por mais distante/ O errante navegante/ Quem jamais te esqueceria?”.⁶⁴ Se o esquecimento era difícil, mais árduo foi refletir sobre o instante da “descoberta” do planeta azulado, recoberto de nuvens, no cárcere.

Após a pausa, o artista volta cantando “Hey, Jude” e, ato contínuo, declara que, ao contrário de Gil que cursara o ensino superior, ele não tinha direito ao violão. À vista disso, não é descabido cogitar que tocar tal instrumento em seu relato foi uma das maneiras de, simultaneamente, sentir as dores do passado, elaborá-las e, quem sabe, expurgá-las. Pelo sim, pelo não, entoar a música dos Beatles, nesse trecho do documentário, foi um jeito, igualmente, de sentir alegria e esperança após chorar a memória do sargento baiano.

Nesse universo musical de *Narciso em férias*, “Irene” se destaca. Irene era a sua irmã mais nova, com 14 anos à época, e sua “beleza” e “gargalhadas gostosas” o fizeram compor, ainda no cárcere, uma canção em sua homenagem. Ela, presente no minuto 48 do documentário, embala uma súplica para que ele voltasse a sentir alegria de quem reconquista a sua liberdade: “Eu quero ir, minha gente/ Eu não sou daqui/ Eu não tenho nada/ Quero ver Irene rir/ Quero ver Irene/ Dar sua risada”.⁶⁵

O contato do cantor, como ele ressalta, com papéis de sua prisão e interrogatório é recente e chegaram às suas mãos graças ao historiador Lucas Pedretti Lima, estava pesquisando o período.⁶⁶ O momento em que Caetano lê os documentos é atravessado por ironias irreverentes e sarcasmo. Desse jeito, o artista consegue, em certa medida, quebrar a violência burocrática e aparentemente asséptica da documentação cujo fim era dar uma legitimidade jurídica para o estado de exceção. Ele adverte: “Eu estou rindo, mas é muito sério”. Caetano, às vezes e até atualmente, confessa ter essa sensação. É eloquente, para contextualizar esse misto de sentimentos e reações, citar parte do interrogatório, lido pelo cantor, que parece ser retirado de alguma peça de Beckett ou de um conto de Kafka:

Perguntado se sabe cantar o Hino Nacional, respondeu que sim; perguntado se sabe cantar o Hino à Bandeira, respondeu que não sei se me lembro todo; perguntado se sabe cantar a Tropicália, respondeu que sei, porque é o autor e cantor dessa música; perguntado se sabe cantar o Hino Nacional com a melodia da Tropicália, respondeu que é impossível, porque os versos do Hino Nacional são decassílabos e os versos da Tropicália têm oito sílabas poéticas e, além disso, a acentuação poética da canção é totalmente diferente da do Hino Nacional; perguntado se sabe cantar o Hino Nacional com melodia diferente da correta, respondeu que não sabe; perguntado se o Hino Nacional pode ser cantado com outro tipo de melodia, respondeu que tecnicamente sim; perguntado se seria capaz de cantar o Hino Nacional com melodia diferente da correta em qualquer lugar, respondeu que não, porque o Hino Nacional é a canção oficial da Nação Brasileira e eu sou brasileiro; perguntado qual a diferença entre hino e

⁶⁴ “Terra”, *op. cit.*

⁶⁵ “Irene”, *op. cit.*

⁶⁶ A chegada desses documentos, como Caetano mesmo explica, é antecedida por uma rede familiar/ de amizades: o historiador Lucas Pedretti é amigo da antropóloga Clara Flaksman que é companheira de Moreno Veloso – filho mais velho de Caetano com Andréa (Dedê) Gadelha.

*canção, respondeu que canção é uma forma de música para ser cantada e hino é uma forma particular e especial de canção.*⁶⁷

O interrogatório, recheado de ameaças com ar burocrático, tentava implicar uma série de amigos e conhecidos do cantor. Perguntas sobre a sua família também foram formuladas, comprovantes bancários do artista foram mostrados e sua vida foi devassada. É preciso ter em mente que a prisão de Caetano se baseou no artigo 4º do AI-5, que objetivava preservar, sem limitações previstas na Constituição, a “Revolução” e o presidente da República⁶⁸, e, para tanto, lançava mão, arbitrariamente, da cassação irrestrita dos direitos políticos e civis dos supostos “inimigos internos”. Diante disso, o artista adotou uma estratégia para respostas que o esquivassem – a ele e amigos – de envolvimento com a resistência, armada ou não. Caetano dará apenas dois nomes de pessoas que podiam testemunhar a sua inocência: o de Ricardo Amaral, proprietário da Boate Sucata, e o de Pelé, discotecário do local. Ambos confirmaram tal versão. No decorrer do relato, nota-se a exaltação de Caetano Veloso ao comentar o seu distanciamento da esquerda socialista e do comunismo. Inquirido sobre a sua relação com regimes comunistas, ele, juntando passado e presente, argumenta que

*subversivo e desvirilizante tem a ver comigo. Eu sou essa pessoa. Tá certo. Agora, “exalta os sistemas socialistas”, não. Nunca exalte! Nem quando tinha 15, nem 17, nem 23, nem 34. Nunca exaltei. Sempre odiei! Sempre! Eu defendi... Eu fui até ler os liberais, os grandes autores liberais pra... por causa disso, por causa do meu problema com esse negócio. E, até hoje, não aceito programa de futuro ou proposta de rearranjo da sociedade sem os princípios liberais.*⁶⁹

Não foi a primeira vez, no desenrolar de suas memórias, que o tropicalista mostrou afastamento da esquerda socialista. Em outras oportunidades, Veloso argumentou que uma esquerda que não incorporasse o liberalismo dificilmente não faria coro a regimes autocráticos.⁷⁰

Apesar de solto, a prisão de Caetano continuou de forma domiciliar. Ele e Gilberto Gil deveriam voltar para Salvador e de lá não sair. Por essa razão, o relato de Caetano denota nem tanto alívio, e, sim, apreensão e tristeza. As coisas pioraram na chegada de ambos ao aeroporto de Salvador pela manhã: lá, eles foram novamente encarcerados até o período noturno. Evidenciando uma vez mais a estruturação de uma burocracia voltada, sobretudo, para organização da violência, Caetano conta que, embora escoltados pela Polícia Federal, foram presos pela Força Aérea porque estavam de posse de um mandado de prisão contra eles – sem saberem, porém, que Caetano e Gil já haviam

⁶⁷ VELOSO, Caetano. *Narciso em férias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 153. Corrigimos, em alguns trechos, a grafia e a pontuação do documento.

⁶⁸ Cf. LICHOTE, Leonardo. A ditadura brasileira contra Caetano Veloso: os arquivos completos da repressão. Disponível em <<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-14/a-ditadura-brasileira-contra-caetano-veloso-os-arquivos-completos-da-repressao.html>>. Acesso em 22 nov. 2020.

⁶⁹ VELOSO, Caetano. In: *Narciso em férias*, op. cit., min. 61.

⁷⁰ Ver VELOSO, Caetano. Um voto. *Revista Fevereiro*, v. 1, n. 9, São Paulo, abr.-ago. 2016. Dois anos depois da gravação do documentário, contudo, observou-se uma mudança de Caetano ao adotar uma posição mais crítica ao liberalismo e mais respeitosa, mas não apologética, em relação ao socialismo. Disponível em <<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-07/caetano-veloso-minhas-expectativas-sobre-o-brasil-nao-sao-tanto-a-esperanca-sao-mais-a-responsabilidade.html>>. Acesso em 10 set. 2020.

ficado presos por quase dois meses e tinham sido beneficiados pelo regime prisional domiciliar. Liberados, ambos foram para a residência de Caetano, próxima ao bairro Jardim de Nazareth.

Era tudo tristeza. Somente uma das irmãs de Caetano Veloso estava em casa, Nicinha. Os outros familiares haviam sido notificados da liberação dele e de Gil, contudo se desencontraram no percurso até o aeroporto. Gil sentou-se e deu vazão a um choro calado. Caetano, completamente agitado, ia de um lado para o outro, sem que a irmã pudesse ampará-lo. Ele quase nada distinguia, mal reconhecia a própria Nicinha. Em meio ao tumulto interno, eis que um espelho aparece: “Eu me olhei no espelho. Não era que eu não sabia quem era. Eu não sabia o que era aquilo”.⁷¹ Estava, portanto, vendo-se e não sabia o que era: identificava, em si, uma parte lúcida e outra, não. Não sabia ao certo se sairia daquele estado. Sentia-se num tipo de *bad trip* por ingerir a *ayahuasca*, e tudo de ruim acoitava-o ao mesmo tempo. Finalmente, com a chegada dos pais a situação se alterou. Seu pai, preocupado, disse em voz firme: “não me diga que esses filhos da puta te botaram nervoso!”. Essa contundência, segundo afirma, o trouxe de volta à vida: “aí eu fiquei bom”.⁷²

Ao final, Caetano passa a cantar, a partir do minuto 83, a música “Terra”. Depois de performada a primeira estrofe, há um corte, ouve-se uma reprodução da canção. O corte também permite a passagem da câmera centrada no cantor para algumas imagens a que o espectador ainda não tivera acesso direto: imagens da terra publicadas na revista *Manchete*, cópias dos processos encontrados por Lucas Pedretti e as já comentadas fotos de Caetano no começo e mais para o meio de seu período no cárcere. A montagem sugere a leitura de que a reação ante a firmeza demonstrada pelo seu pai seria passível de tradução numa passagem de “Terra”: “Terra à vista/ Terra para o pé, firmeza/ Terra para a mão, carícia”.⁷³ Narciso havia, de fato, voltado para Caetano.

Nessa linha de abordagem, procuramos, em nosso ensaio, criticar a leitura de Schwarz de que o capítulo do livro *Verdade tropical*, “Narciso em férias”, seria apolítico por conter reminiscências proustianas. O seu caráter proustiano, a nosso ver, tornava-o político num sentido particularmente interessante: o documentário aponta, em detalhes, a violência física e subjetiva cometida pela ditadura militar brasileira. No caso específico, a película apresenta o sequestro traumático de Narciso perpetrado em relação a Caetano. Por fim, sustentamos que o documentário de Terra e Calil se aproxima do testemunho. Paralelamente, indicamos que *Narciso em férias* abre possibilidades potentes para pensarmos a reconceituação posterior do tropicalismo, ao menos na ótica de Caetano.

Artigo recebido em 5 de julho de 2024. Aprovado em 3 de novembro de 2024.

⁷¹ VELOSO, Caetano. In: *Narciso em férias*, op. cit., min. 73.

⁷² *Idem*, *ibidem*, min. 76.

⁷³ “Terra”, op. cit.

Cuba, a revolução traída?

Atravessamentos discursivos e simbólicos sobre a Revolução Cubana em *O Globo* e *Folha de S. Paulo* (décadas de 1960 e 1990)



Ilustração de Edmund S. Valtman, de 1961, fotografia (detalhe).

Rosana Berjaga Méndez

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). rosynobrasil@gmail.com

Wanderley Anchieta

Doutor e pós-doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). wya@outlook.com

Cuba, a revolução traída? Atravessamentos discursivos e simbólicos sobre a Revolução Cubana em *O Globo* e *Folha de S. Paulo* (décadas de 1960 e 1990)

Cuba, the forsaken revolution? Discursive and symbolic engagements with the Cuban Revolution in O Globo and Folha de S. Paulo (1960s and 1990s)

Rosana Berjaga Méndez

Wanderley Anchieta

RESUMO

Este artigo analisa como a mídia tradicional brasileira, especificamente os jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo*, abordou o contexto histórico e criou uma narrativa consensual sobre Cuba e sua Revolução. Destacamos duas inflexões temporais principais: uma no fim dos anos 1950, com a ruptura de Cuba com os EUA durante a Guerra Fria, e outra na década de 1980, enfatizando o isolamento e “envelhecimento” de Cuba diante da globalização. A narrativa brasileira sobre o país cubano oscilou entre a celebração do triunfo revolucionário e críticas à sua estagnação pós-1980, coincidentes com o retorno à democracia no Brasil e a ascensão de novos atores políticos.

PALAVRAS-CHAVE: Cuba; imprensa brasileira; Guerra Fria.

ABSTRACT

This article analyzes how the traditional Brazilian media, specifically the newspapers *O Globo* and *Folha de S. Paulo*, conveyed the historical context and created a consensual narrative about Cuba and its Revolution. We highlight two main temporal inflections: one at the end of the 1950s, with Cuba's break with the US during the Cold War, and another in the 1980s, emphasizing Cuba's isolation and “aging” in the face of globalization. The Brazilian narrative about Cuba oscillated between celebrating the revolutionary triumph and criticizing its post-1980 stagnation, coinciding with Brazil's return to democracy and the rise of new political actors.

KEYWORDS: Cuba; Brazilian press; Cold War.



*Todas as orações, no que se escreve sobre Cuba,
têm cláusulas restritivas, a favor ou contra.
Antônio Callado, prefácio de A ilha¹*

A Revolução Cubana marcou um ápice de tensão nas esferas políticas brasileiras. Em um primeiro momento, a vitória dos guerrilheiros comandados por Fidel Castro foi acolhida com empatia e celebrada como uma referência, por exemplo, na Câmara dos Deputados, como atesta o discurso de Josué

¹ CALLADO, Antônio. Prefácio. In: Moraes, Fernando. *A ilha: um repórter brasileiro no país de Fidel Castro*. 18. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1981, p. XX.

de Castro² que trazia à tona a necessidade de continuar com a luta pela emancipação econômica e política da América Latina e do próprio Brasil. Por outro lado, o posicionamento cada vez mais radical da Revolução acarretava questionamentos da elite política brasileira, inserida em um cenário geopolítico onde o Brasil e os Estados Unidos possuíam papéis bem definidos.

A discussão reverberava no Congresso Nacional brasileiro, em dezembro de 1960. Até então, Cuba já havia nacionalizado mais de 380 grandes empresas estrangeiras, dentre as quais as de telefonia e de eletricidade, bem como as dos setores petrolíferos e de produção de açúcar. As estatizações tinham contribuído para atizar as tensões com os Estados Unidos, iniciadas de forma aberta com a promulgação da Lei de Reforma Agrária (maio de 1959), responsável pela erradicação do sistema latifundiário na ilha.

O rápido distanciamento da política cubana do núcleo de influência estadunidense começava a preocupar o político “progressista” Josué de Castro, que, concebendo o Brasil como “líder natural do concerto dos países americanos”³, criticava os Estados Unidos (EUA) por ter se posicionado como metrópole no passado e esquecer de sua função de “protetor” das Américas, compromisso assumido através da doutrina Monroe (1923) e de sua enunciação do pan-americanismo – à época, descrito como um conceito maior e mais abrangente que incluía o latino-americanismo. A figura da potência norte-americana exercia um grande peso nos debates relacionados à independência e liberdade no continente, atrelado a toda sua narrativa histórica ex-colonial. Essa visão “anti-europeia”, aliás, ganhou novos matizes a partir da polarização que se seguiu ao fim da Segunda Guerra Mundial e ao início da Guerra Fria.⁴

O distanciamento dos Estados Unidos levaria Cuba a se inserir em um mercado externo estrategicamente perigoso e afastado dos supostos interesses pan-americanos. A intolerância a essa postura cubana tinha ficado clara na Sétima Reunião dos Chanceleres da Organização dos Estados Americanos (OEA), realizada em 2 de agosto de 1960, na Costa Rica, quando o secretário de Estado estadunidense, Christian Herter, se referiu a ajuda das repúblicas soviéticas aos cubanos como uma intervenção estrangeira na América. Conforme Herter⁵, ao aceitar essa assistência, Cuba se tornava, de maneira implícita, uma plataforma para a disseminação das ideologias comunistas, para incentivar infiltrações, subversões e interferências nos assuntos internos de toda a América Latina. Por conseguinte, o país foi instado a romper imediatamente os laços com os soviéticos, sob ameaça de sanções. Conhecida como Primeira Declaração de Havana (datada de setembro de 1960)⁶, a resposta da parte cubana não só explicitou sua rejeição à doutrina Monroe, como implicou, dois

² Ver CASTRO, Josué de. Discurso na Câmara de Deputados. *Diário do Congresso Nacional* (Seção I), ano XV, n. 209, Brasília, 1960.

³ *Idem, ibidem*, p. 8974 e 8975.

⁴ Tal postura discursiva se explicitou, por exemplo, na fala do presidente John Kennedy, de 13 de março de 1961, para o corpo diplomático latino-americano nos Estados Unidos. Consultar *Alianza para el progreso: documentos básicos*. 1961. Disponível em <<https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1964-ALPRO-JFK.html>>. Acesso em 8 abr. 2024.

⁵ Cf. as atas da VII Reunião de Consulta dos Chanceleres Americanos. 1960. Disponível em <<https://www.oas.org/consejo/sp/RC/Actas/Acta%207.pdf>>. Acesso em 2 jan. 2024.

⁶ Documento político disponível em <http://media.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2017/09/primeradeclaracion_habana_2-09-1960.pdf>. Acesso em 2 jan. 2024.

anos mais tarde, a saída de Cuba da OEA. Diante desse quadro, estaria a ilha sendo obrigada a seguir o curso do comunismo ou era Fidel que deliberadamente direcionava o país ao encontro do regime vigente no Leste Europeu? Nessas circunstâncias, criaram-se condições para a radicalização do processo revolucionário cubano.

Neste artigo, abordamos como a mídia tradicional do Brasil se colocou diante dessa nova realidade emergente e como parece ter sido criada, uma das formações discursivas mais consensuais sobre Cuba e sua Revolução. Desenvolvemos a premissa de que os posicionamentos hostis ao novo regime político-social cubano mostram duas inflexões temporais principais. A primeira delas está alinhada com o triunfo da Revolução no fim da década de 1950, quando, em pleno auge da Guerra Fria, Cuba rompeu seu vínculo com os Estados Unidos e começou seu processo de aproximação das repúblicas soviéticas, ameaçando trazer o comunismo para a América. A segunda aconteceu após a segunda metade dos anos 1980, momento em que se retomou o discurso sobre o isolamento e “envelhecimento” de Cuba, devido à sua suposta incapacidade de se adequar aos padrões de globalização e de progresso reavivados na época, bem como se potencializou o uso de personagens cubanos que legitimassem o discurso anticastrista. Esse período, por sinal, coincidiu com o restabelecimento do regime democrático no Brasil e ascensão de novos atores políticos.

Nossa discussão toma como ponto de partida o posicionamento dos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo*. Originada na década de 1920, a *Folha*, especialmente nos anos 1970 e 1980, se transformou em um dos principais veículos da grande imprensa brasileira, no rastro de seu engajamento na luta pela democratização do Brasil, depois de haver apoiado o golpe de 1964. *O Globo* também foi fundado na década de 1920 e se manteve politicamente muito ativo no cenário nacional desde então, com a adoção de uma pauta bastante conservadora, convertendo-se, sob vários aspectos, numa espécie de braço auxiliar da ditadura militar. Além do mais, ambas as redações vivenciaram de perto o período da “modernização autoritária”⁷, no que se refere aos processos de incorporação de novas técnicas de redação, políticas editoriais e projetos gráficos inspirados no modelo do jornalismo norte-americano. Essas mudanças visavam profissionalizar o jornalismo, afastando-o das práticas amadoras e do improvisado que predominavam anteriormente. No entanto, essa modernização foi autoritária porque ocorreu sob a tutela do regime militar, que impôs uma série de restrições à liberdade de imprensa e estimulou a autocensura. Essa “aliança” (relativa ou não) entre mídia e governo resultou em um crescimento significativo para os principais conglomerados de comunicação, que se beneficiaram de incentivos econômicos e políticos.

Neste texto, com base no acesso ao acervo dos dois jornais, foram revistas matérias publicadas nas seções de notícias internacionais, política, colu-

⁷ BONSANTO, André. Da modernização à autoridade: a grande imprensa brasileira, entre a ditadura e a democracia – *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, 1964-2014. *Opinião Pública*: Revista do Cesop, v. 25, n. 3, Campinas, 2019. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/1807-01912019253472>>. Acesso em 5 jun. 2024. Ver ainda ALBUQUERQUE, Afonso de e ROXO DA SILVA, Marco Antônio. Preparados, leais e disciplinados: os jornalistas comunistas e a adaptação do modelo de jornalismo americano no Brasil. *E-Compós*, v. 9, Brasília, 2007. Disponível em <<https://bit.ly/2KJfDdP>>. Acesso em 14 jul. 2023.

nas de opinião e declarações oficiais, resultantes das buscas “Cuba”, “Revolução Cubana” e “Fidel Castro”. A análise de alguns desses materiais responde a demandas mais específicas, que coincidem com episódios de tensão política, como a crise dos mísseis e a queda do campo socialista, por exemplo. De forma geral, é possível perceber em ambos os veículos que, na medida em que a Revolução Cubana foi definindo um perfil mais radical, observou-se um deslocamento discursivo, que passou de uma postura mais “imparcial”, caracterizada por manchetes diretas, notas de agências de imprensa e poucos juízos de valor, a uma hostilidade gradativa e tratamento hiperdimensionado como ameaça, consolidado após a ruptura de relações diplomáticas do Brasil com Cuba, em 1964; e, finalmente, a um estado de distorção da realidade e um certo apelo compassivo.⁸ Entre os documentos coligidos para evidenciar tais fatos, nós nos valeremos dos editoriais desses jornais – não assinados justamente para assinalarem sua posição oficial⁹, que, mesmo de maneira velada, expõem os interesses e as opções ideológicas a que se agarram.

Nossa pesquisa acabou por convergir com os resultados apresentados por Cotrim¹⁰, ao enfatizar que o tema Cuba é inserido, na maior parte das vezes, diretamente em função da sua relação conflituosa com os Estados Unidos, assim como que o tratamento noticioso da realidade cubana é frequentemente reduzido à imagem de Fidel Castro. E tudo isso, como veremos, nos conduzirá a repensar conceitos como autoridade jornalística e democracia.

Uma época, uma América, uma imprensa

A conjuntura que caracterizou a chegada dos guerrilheiros ao poder estatal em Cuba esteve marcada pela efervescência das visões da Guerra Fria, que dividiu o mundo em dois polos conflitantes de influência política, econômica e ideológica. De um lado, o estadunidense, pretendo representante da “democracia”, e, de outro, o soviético, encarnando o autoritarismo e a restrição das liberdades individuais.¹¹ Com esse pano de fundo, as posturas regio-

⁸ Cf. WASSERMAN, Claudia. Historiografia sobre a Revolução Cubana no Brasil. *História Caribe*, n. 12, Barranquilla, 2007. Disponível em <<https://bit.ly/2Z1jT1b>>. Acesso em 14 ago. 2023.

⁹ A propósito, “o jornalista Cláudio Abramo [...] afirmava que ‘o equívoco que existe entre os jornalistas é considerar que a grande imprensa possa ir além daquilo que é o seu papel histórico’. Para o reformulador do *Estado de S. Paulo* e da *Folha de S. Paulo* nos anos 1960 e 1970, liberdade de imprensa é, antes de qualquer coisa, liberdade da empresa jornalística. ‘A grande imprensa, como já está definida pelo nome, é ligada aos interesses daquela classe que pode manter a grande imprensa. Na medida em que essa classe está em contradição com a conjuntura nacional, os jornais podem exercer um papel de esclarecimento’ da opinião pública. ... ‘Mas é preciso não esquecer’, lembra Abramo, ‘que esse esclarecimento vai até o nível dos interesses da própria grande imprensa. Ela tem interesses peculiares, pertence a pessoas cujos interesses estão ligados a um complexo econômico, político e institucional’”. MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tania Regina de. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 204.

¹⁰ Ver COTRIM, Amanda Barbosa Xavier. *Os discursos sobre Cuba: imprensa, vozes e memória* (da atualização do modelo econômico à retomada das relações diplomáticas com os EUA: 2011/2015). Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Unicamp, Campinas, 2016, p. 86-96.

¹¹ Durante o período aqui analisado, as noções de democracia, autoritarismo e liberdades individuais foram frequentemente polarizadas pela mídia para consolidar narrativas geopolíticas. Nos EUA, a democracia era caracterizada por eleições regulares e garantias constitucionais de liberdades, no âmbito do sistema representativo liberal, mas sofria contradições como a discriminação racial e perseguições políticas, como exemplificara o macarthismo. Já a URSS era vista como autoritária devido ao controle estatal e à repressão a dissidentes, mas promovia direitos sociais como saúde e educação, argumentando que esses eram essenciais para a verdadeira liberdade e igualdade. A simplificação dessas noções servia à propaganda de ambos os lados, ocultando a complexidade de cada sistema. Problematizar essas visões revela que ambas as

nais sobre o avanço da Revolução Cubana começaram a oscilar entre a veneração e a demonização.¹²

Essa polarização simplificadora era intencional e fazia parte da tática da guerra híbrida, cujas ações tinham por objetivo último o domínio sociopsicológico do público-alvo estratégico. Essas ações são convencionalmente denominadas como operações psicológicas¹³ e incluem, por exemplo, o terrorismo, a propaganda e a desinformação. A guerra híbrida é travada através da indução ou manipulação das emoções, julgamentos e comportamentos. A tática da distorção informativa, que se utiliza de hipérboles e medos basais em suas formulações textuais, é um dos muitos nomes pelos quais podemos pensar e refletir sobre o conceito de desinformação – informações formuladas com a patente intenção de enganar e controlar emoções.¹⁴ Essa guerra tem efeitos palpáveis. Ela, por exemplo, financiou vários meios de comunicação para a divulgação de fatos distorcidos sobre a Revolução Cubana, sendo responsável, dentre outras muitas consequências, pela migração de mais de 14 mil crianças de Cuba para os Estados Unidos, êxodo massivo conhecido como Operação Pedro Pan.

Esses fragmentos de informações contorcem aspectos de modo hiperbólico a fim de maximizar seus efeitos retóricos. Desse modo, vemos, na figura 1, publicada no jornal *The Hartford Times*, apenas alguns meses após a declaração do caráter socialista da Revolução Cubana, um indício das estratégias narrativas que começaram a ocupar cada vez maior espaço nos jornais americanos, a partir da linha discursiva implementada pelo governo dos EUA. Uma política de guerra híbrida e difusão do medo, além da reinterpretação dos heróis da independência latino-americana¹⁵, começou a ganhar força nas esferas políticas e midiáticas norte-americanas, com o objetivo de atingir o povo cubano e os demais países da América Latina. A simbologia veiculada através da figura do cartunista Edmund S. Valtman busca dialogar diretamente com o Brasil, e adquire ainda mais relevância quando legitimada ao ser declarada vencedora do Prêmio Pulitzer, um ano após sua publicação.

Como já mencionamos, a insurreição liderada por Fidel Castro foi recebida inicialmente, em áreas “progressistas”, como um novo impulso nacionalista e um passo decisivo em prol das democracias sociais.¹⁶ No entanto, a declaração de Cuba como nação socialista, em abril de 1961¹⁷, colocou um sinal

superpotências usavam narrativas para justificar suas políticas, criando uma percepção dicotômica e polarizada do real amplamente disseminada pela mídia.

¹² Cf. WASSERMAN, Claudia, *op. cit.*

¹³ Cf. NARULA, Sunil. Psychological operations (Psyop): a conceptual overview. *Strategic Analysis*, v. 28, n. 1, London, 2004. Disponível em <<https://doi.org/10.1080/09700160408450124>>. Acesso em 12 ago. 2023.

¹⁴ Cf. LINDEN, Sander van der. Misinformation: susceptibility, spread, and interventions to immunize the public. *Nature Medicine*, n. 28, New York, 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.1038/s41591-022-01713-6>>. Acesso em 8 fev. 2024.

¹⁵ Cf. KENNEDY, John Fitzgerald. Discurso del Presidente Kennedy sobre América Latina, Washington DC, 13 mar. 1961. *Alianza para el progreso*. Documentos básicos. 1961. Disponível em <<https://bit.ly/2z9q2Jm>>. Acesso em 18 ago. 2023.

¹⁶ Cf. PASSOS, Luís Carlos dos e LIEBEL, Vinícius. A Revolução Cubana e sua recepção: imprensa e academia. *Revista Contemporânea*, ano 8, n. 8, v. 2, Niterói, 2015. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10923/8425>>. Acesso em 15 ago. 2023.

¹⁷ A declaração do caráter socialista da Revolução aconteceu durante o enterro das vítimas dos bombardeios, prévios à ação militar norte-americana em território cubano, conhecida como “invasão a Playa Girón”.

de alerta para as elites pan-americanas, que – alimentadas pelos EUA – já olhavam a ilha com algum receio e começavam a enxergar nela uma potencial porta de entrada para o comunismo no continente. A disputa por espaços de dominação, que levou os Estados Unidos a financiarem e darem apoio estratégico a vários golpes de Estado no continente latino-americano, teve um parceiro estratégico na imprensa e na utilização do jornalismo como veículo de denúncia e defensor dos ideais da “democracia ocidental” ou do regime representativo de corte liberal.



Figura 1. “O que você precisa, cara, é de uma Revolução igual à minha”. Ilustração de Edmund S. Valtman. *The Hartford Times*, Hartford, 31 ago. 1961.

Esse contexto se caracterizou também por um certo acomodamento das políticas internas e externas do Brasil aos padrões norte-americanos e, com isso, pela aceitação da URSS como o novo inimigo dos “cidadãos do mundo livre”. Na revisão que Takacs¹⁸ realiza sobre as teorias do macarthismo, no período da Guerra Fria, fica claro que a postura parecia coerente à época, quando o “ser cidadão” e o “ser camarada” – termo usado nos países socialistas para se referir a outros cidadãos e/ou colegas de trabalho – foram situados como opostos. Enquanto o primeiro significava “abraçar as noções de liberda-

¹⁸ Ver TAKACS, Stacy. The US military as cold war programmer. *The Journal of Popular Culture*, v. 50, n. 3, Hoboken, 2017. Disponível em <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jpcu.12549>>. Acesso em 10 ago. 2023.

de, responsabilidade e filiação voluntária (ou de pertencimento)”¹⁹, o segundo implicava doutrinação e obediência. Essa visão teve seu reflexo na produção noticiosa dos jornais brasileiros²⁰, inseridos, então, no seu próprio processo interno de transformação.²¹

O pesquisador Afonso de Albuquerque²² sustenta que foi com a *Folha de S. Paulo*, a partir da reforma da década de 1980, que a imprensa nacional se apresentou como projeto político definido, com a missão explícita de modular a opinião pública e atingir valores sociais sedimentados. Entretanto, na abordagem da temática de Cuba, mesmo em 1960, já se pode vislumbrar o intuito das empresas midiáticas de se construir e se fortalecer como intérpretes legítimas do debate público nacional²³ e defensoras dos valores cidadãos. No caso, o debate veiculava a leitura de que a Revolução Cubana – e, portanto, Fidel –, ao romper com os EUA teria traído a promessa e a expectativa da afirmação democrático-liberal (entenda-se, de uma democracia capitalista ou burguesa) na região pan-americana.

Esse posicionamento dos jornais defende uma hegemonia simbólica como criadora e guardiã de significados no espaço público – perante leitores e agentes governamentais –, questão que irá se perfilar com a ascensão da *Folha de S. Paulo* como agente político, como propõe Albuquerque.²⁴ Foi esse lugar de enunciação das interpretações e “verdades” sobre Cuba que se tornou senso comum na sociedade brasileira.

O Globo e o argumento da revolução traída

A produção de matérias sobre a ilha cubana no jornal *O Globo* passou de pouco mais de 4 mil, nos anos 1950, a mais de 13 mil na década seguinte, o que mostra uma preocupação do veículo com a evolução do processo revolucionário. Do que se publicou nos anos 1960, quase a metade foi produzida até 1964, com destaque para 1961, quando se anuncia o caráter socialista de Cuba, e 1962, data da crise dos mísseis, que envolvia as duas mais importantes potências da Guerra Fria. Apesar de grande parte das matérias relacionadas a temas de política cubana apresentarem muita adjetivação e juízos de valor, não consta nos arquivos a publicação de páginas de opinião durante essa primeira década. Dos jornais analisados, *O Globo* parece haver sido o primeiro a definir um discurso abertamente hostil à Revolução Cubana, linha que se manteve relativamente estável no decorrer dos anos.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 9.

²⁰ Cf. SOTANA, Edvaldo Correa. O início da Guerra Fria nas páginas da imprensa escrita brasileira (2346-2349). *Diálogos*, v. 18, n. 1, Maringá, 2014. Disponível em <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/35956/18577>>. Acesso em 9 ago. 2023.

²¹ Cf. SILVA, Marco Antônio Roxo da. *Jornalistas para quê?: militância sindical e o drama da identidade profissional*. Tese (Doutorado em Comunicação) – UFF, Niterói, 2007.

²² Ver ALBUQUERQUE, Afonso de. Journalism and multiple modernities: the *Folha de S. Paulo* reform in Brazil. *Journalism Studies*, v. 20, n. 11, London, 2018, p. 6. Disponível em <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1461670X.2018.1528881>>. Acesso em 15 jul. 2023.

²³ É possível observar isso também na abordagem das realidades de outros países periféricos como China e Rússia, cuja realidade também é abordada fundamentalmente a partir da sua relação com os Estados Unidos.

²⁴ Ver ALBUQUERQUE, Afonso de, *op. cit.*

De acordo com Cotrim²⁵, o medo dos jornais não era de uma Cuba guerrilheira, mas de uma Cuba comunista. Em 4 de maio de 1961, a matéria “Nada de dubiedades ante Cuba, país comunista!”, reforçava tal argumento ao trazer para o âmbito midiático nacional o debate que desde o início da década ocupava espaços no Congresso Nacional brasileiro e nas agências de imprensa norte-americanas. A narrativa refletia a apropriação que a política oficial dos EUA fez da “revolução das Américas”, através da apresentação do programa econômico, político e social conhecido como Aliança para o Progresso, na qual se autorreafirma como responsável pela edificação de um hemisfério onde os “homens possam viver com dignidade e liberdade”.²⁶ A proposta ainda deixava claro que a aliança era apenas para “governos livres” e estabelecia que a “liberdade política deve acompanhar o progresso material”.

A matéria de *O Globo*, que veiculou uma declaração do deputado Raul Góis (PTB-Paraíba), “sobre a definitiva comunização de Cuba e a atitude dos brasileiros diante de tão graves acontecimentos”²⁷, retratava as tensões no interior do Brasil ante a aceitação dessa narrativa.²⁸ Era exigida uma “definição de atitudes dos brasileiros de responsabilidade”, porque “agora a República de Cuba é tão comunista quanto a própria U.R.S.S. Estamos numa hora de definições categóricas em face do dilema decisivo para a América Latina: ou a democracia ocidental ou o comunismo”.²⁹

A seguir, o deputado acusava o governo Jânio Quadros de “neutralista” e dizia que os “brasileiros responsáveis” não poderiam continuar apoiando Cuba e seguir negando seu caráter comunista, a despeito de seu disfarce nacionalista: “devem logo dizer que desejam a sovietação do nosso país e do continente nos moldes da República Socialista de Fidel Castro”, pois esse apoio “constitui um monstruoso desafio às fórmulas democráticas e à nossa sensibilidade cristã”.

A partir desse momento, não foi mais aceita, pelo menos no jornal, a ideia de que o afastamento de Cuba teria sido provocado pela incapacidade dos EUA de exercerem seu papel como protetor das Américas e pela necessidade de sobrevivência dos cubanos.³⁰ Em 19 de janeiro de 1962, sob a manchete “A invasão comunista”, *O Globo* alinhava uma outra interpretação sobre a evolução dos fatos relacionados à aproximação de Cuba a novos parceiros político-econômicos, contrastando com a ruptura de relações com o governo cubano por parte de todos os países da América, exceto México. Para *O Globo*, “o seu objetivo [de Fidel] era romper todos os laços econômicos com os Estados Unidos. Conseguindo isso, foi fácil submeter o país ao jugo soviético. Se Cuba estava sozinha, se a agressão norte-americana lhe fechava o caminho do

²⁵ Ver COTRIM, Amanda. Como a imprensa construiu a imagem de Fidel Castro e da Revolução Cubana. *Pragmatismo Político*, João Pessoa, 6 dez. 2016. Disponível em <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2016/12/midia-construiu-imagem-fidel-castro-revolucao-cubana.html>>. Acesso em 17 ago. 2023.

²⁶ KENNEDY, John Fitzgerald, *op. cit.*, p. 7.

²⁷ Nada de dubiedades ante Cuba, país comunista! *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 maio 1961. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em 17 ago. 2023.

²⁸ *Idem*. A cronologia dos acontecimentos mencionados aqui é a seguinte: discurso do presidente Kennedy sobre América Latina e proposta da Aliança para o Progresso (março), declaração do caráter socialista de Cuba (abril), exigências de Góis (maio), aprovação da aliança na OEA (agosto).

²⁹ *Idem*.

³⁰ Ver *Diário do Congresso Nacional* (Seção I), ano XV, n. 209, Brasília, 6 dez. 1960.

comércio, o único recurso era aceitar a ajuda da União Soviética. E assim se concluiu a mais ilógica e antinatural aliança política e comercial”.³¹

A premissa trabalhada nessa matéria aponta para uma ação premeditada no rompimento de Cuba com os EUA, que teria como objetivo obrigar o povo cubano a aceitar a “ilógica” aliança com a URSS como alternativa única de sobrevivência. Na mesma matéria, o jornal chamava tal política de “suicida do ponto de vista exclusivamente cubano”. No entanto, ressalta que, “na perspectiva da conquista total da América pelos comunistas, é eficiente e muito perigosa para todo o mundo livre”.³²

Em fevereiro desse mesmo ano, os Estados Unidos haviam imposto oficialmente o “embargo” total do comércio com Cuba, bloqueio que já vinha acontecendo de forma escalonada desde fevereiro de 1959. A política foi justificada por Kennedy como um mecanismo de autodefesa, em prol da segurança nacional e do continente. O bloqueio fazia parte da tentativa estadunidense de pressionar Fidel para “colocá-lo na direção certa”, como tinha sugerido Nixon, quando conheceu o líder cubano, logo no início da Revolução.³³

Segundo Christensen³⁴, a formulação do conceito norte-americano de “assistência democrática” se iniciou na década de 1980, com o então presidente Ronald Reagan e a apresentação do discurso “Promovendo a democracia e a paz”. No seu embalo, pedia-se ao Parlamento britânico o estabelecimento de organizações para frear o avanço ideológico da União Soviética e promover a democracia no exterior. Para nós, no entanto, isso seria tão somente a formalização de um projeto de neocolonização os EUA já vinham praticando na América Latina durante várias décadas, traduzido em operações de mudança de regime como Mangosta (Cuba) e Condor, além da penetração em todas as esferas da sociedade dos países da região, que tinha definido seu perfil moderno com a Aliança para o Progresso (1961-1970).

Após a frustração de diversas tentativas militaristas para derrocar o regime cubano, a constatação de que Cuba não aceitaria a subordinação às políticas norte-americanas e que os EUA não reconheceriam Fidel Castro como liderança importante³⁵, novas narrativas deveriam ser construídas para lidar com a ameaça, agora num plano mais simbólico.

Os jornais internacionais vinculados ao polo ocidental do mundo, dentre eles *O Globo*, para honrar seu papel de defensores da liberdade, não só deviam denunciar a “opressão do regime castrista”, como tinham a obrigação moral de falar em nome do silenciado povo cubano. Dessa maneira, Castro seria construído narrativamente como ditador, traidor dos ideais de liberdade da Revolução e opositor da paz, e os cubanos em geral seriam transformados em vítimas dessa opressão. Esse discurso objetivava apagar a natureza popu-

³¹ A invasão comunista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1962. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>. Acesso em 17 ago. 2023.

³² *Idem*.

³³ Cf. CAÑEDO, Elier Ramírez y DOMÍNGUEZ, Esteban Moralez. J. F. Kennedy y la diplomacia secreta con Cuba. *CubaDebate*, La Habana, 19 jan. 2015. Disponível em <<http://www.cubadebate.cu/opinion/2015/01/19/j-f-kennedy-y-la-diplomacia-secreta-con-cuba/>>. Acesso em 17 ago. 2023.

³⁴ Ver CHRISTENSEN, Michael. Interpreting the organizational practices of north American democracy assistance. *International Political Sociology*, v. 11, n. 2, Oxford, 2017, p. 2. Disponível em <<https://doi.org/10.1093/ips/olx013>>. Acesso em 10 ago. 2023.

³⁵ Cf. CAÑEDO, Elier Ramírez y DOMÍNGUEZ, Esteban Moralez, *op. cit.*

lar do processo revolucionário na ilha e reduzir seus acontecimentos à “perversidade de uma mente”.³⁶

Takacs reforça que a construção dramática e o apelo emocional foram mecanismos fartamente utilizados durante a Guerra Fria: “os aparatos de segurança militar e outros se voltaram cada vez mais para formatos dramáticos para atingir os corações do público, em vez de suas mentes”, conseguindo enquadrar nas produções midiáticas uma “visão consensual da Guerra Fria e do papel dos EUA como defensores da liberdade”.³⁷

Isso aparece evidente na veiculação do rompimento do Brasil com Cuba, após o golpe de 1964. A nota oficial, publicada na íntegra por *O Globo* em 14 de maio de 1964, insistia em que, ao se declarar marxista-leninista, o regime de Fidel Castro mostrava que não tinha interesse no “retorno ao convívio das Nações Livres da América”, razão pela qual o Brasil não se submeteria à sua influência ideológica. Parlamentares, militares e personalidades da vida pública brasileira se manifestaram no dia seguinte. Os pronunciamentos foram publicados no jornal sob a manchete “O rompimento com Fidel liga mais o Brasil ao povo cubano”.³⁸ Para o deputado Raimundo Padilha, o rompimento era uma tentativa do governo brasileiro de “restaurar suas relações com o povo cubano. Afastamo-nos dos algozes para nos aproximarmos de suas vítimas”. Em todas as manifestações, foi senso comum que o rompimento era um “imperativo” e uma “atitude natural”, coerente com a “política ocidentalista” e a fidelidade à democracia do “movimento revolucionário vitorioso”.

Após essa ruptura, o número de matérias em *O Globo* envolvendo Cuba sofreu uma sensível queda. Acerca desse tema, Cotrim nos adverte de que toda narrativa jornalística sobre a ilha no Brasil não pode ser compreendida desvinculando-a da ditadura militar (1964-1985) e da memória que ela organizou, de modo direto e indireto, a respeito da Revolução Cubana: “Com a censura, quase nenhuma informação sobre Cuba chegava pelos jornais. Nesse período, o perigo era o inimigo interno: o comunismo. E onde ‘morava’ o comunismo, o perigo vermelho? Em Cuba. Desse modo, a Ilha foi apagada dos jornais. Afinal, proibem-se certas palavras para se proibirem certos sentidos”.³⁹

Depois da redemocratização do Brasil, a produção jornalística sobre Cuba aumentaria gradativamente. Em *O Globo* da década de 1990 já se observa uma recuperação que se aproxima do número de publicações dos primeiros anos de 1960. Os tempos tinham mudado, mas a preocupação em torno da liberdade e da democracia parecia haver se fortalecido. De qualquer forma, a louvação ideológica da liberdade continuava acompanhando a ideia do progresso, que, visto pelas lentes neoliberais, não poderia ser encontrada no comunismo. A queda do campo socialista seria uma evidência disso.

³⁶ COTRIM, Amanda Barbosa Xavier. *Os discursos sobre Cuba*, op. cit., p. 48.

³⁷ Cf. TAKACS, Stacy, op. cit., p. 8.

³⁸ Ver O rompimento com Fidel liga mais o Brasil ao povo cubano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 maio 1964. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em 17 ago. 2023.

³⁹ COTRIM, Amanda Barbosa Xavier. *Os discursos sobre Cuba*, op. cit., p. 45 e 46.

Desmistificação e compaixão: Cuba na mídia dos anos 1990

Com a desintegração da URSS, aponta Cotrim⁴⁰, os jornais começaram a especular que chegaria a hora de Cuba também abandonar o comunismo. Em 10 de novembro de 1991, o enviado especial de *O Globo* em Havana, George Vidor, apresentou à opinião pública nacional uma visão de mudança na ilha. Sob a manchete “Cuba já se prepara para o capitalismo”⁴¹, o jornalista comentava sobre a situação no país antilhano e sobre as aberturas econômicas iniciadas como forma de sobrevivência.

Pouco tempo antes, em 8 abril de 1990, a manchete da *Folha de S. Paulo* já tinha mostrado o início das mudanças, com uma perspectiva fatalista: “Cuba é ‘bomba-relógio’ sem hora para explodir”. A matéria anunciava o fim do comunismo no país, que seria consequência da “pior crise desde a revolução”.⁴² Nela se comentava o crescimento do mercado ilegal, a venda clandestina de drogas e se comparava a popularidade de Fidel com a do ex-presidente Fernando Collor de Mello no Brasil. Ainda se salientava que o turismo seria um suicídio para Cuba e que a saída de Fidel Castro da presidência geraria um vácuo gigantesco, que poderia ser aproveitado por uma oposição organizada. Além disso, buscava-se minar concepções que foram peça-chave na sustentação dos ideais revolucionários, como a igualdade de raça, gênero e credo.

Wasserman afirma que “a crítica intermitente ao governo de Fidel Castro nos anos 1990 teve relação com temas que eram específicos da sociedade brasileira, como o retorno à democracia, após 20 anos de regime militar; a reestruturação das esquerdas, depois da anistia; a primeira eleição para a presidência da república, após a ditadura, e o *impeachment* do presidente eleito [Collor] sob acusação de corrupção”.⁴³

Se no passado, como já frisamos, a *Folha* não parecia muito comprometido com a democracia, e até se alinhou ao golpe que originou a ditadura de 1964, nos anos prévios à redemocratização do Brasil, ela desempenhou um papel importante na transição, recuperando “considerável prestígio político”.⁴⁴ Albuquerque refere, ainda, que o reposicionamento do jornal como intérprete político de relevância esteve atrelado às reformas internas promovidas na década 1980, que tinham como referência o jornalismo norte-americano.

Nos anos 1990, as narrativas acerca da Revolução Cubana e da imagem de Cuba foram marcadas pela fragmentação das notícias que ajudaram a consolidar na opinião pública brasileira “os temores das classes dominantes acerca do socialismo”.⁴⁵ A *Folha* atuou decisivamente nesse sentido. Com a reforma, o jornal não pretendia ser um mero porta-voz de grupos político-



⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Cuba já se prepara para o capitalismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1991. Disponível em <<http://acervo.oglobo.globo.com/>> Acesso em 17 ago. 2023

⁴² Cuba é ‘bomba-relógio’ sem hora para explodir. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1990. Disponível em <<http://acervo.folha.uol.com.br/>>. Acesso em 17 ago. 2023.

⁴³ WASSERMAN, Claudia, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁴ ALBUQUERQUE, Afonso de, *op. cit.*, p. 3. Albuquerque acrescenta que o reposicionamento do jornal como ator político de relevância esteve atrelado às reformas internas promovidas na década 1980, cuja referência básica era o jornalismo norte-americano.

⁴⁵ WASSERMAN, Claudia, *op. cit.*, p. 60.

partidários, mas implementar um programa político que refletisse as inquietações das elites, consideradas como a classe operadora das mudanças na vida social, econômica, cultural e política do país. Para tanto, a agenda política da *Folha* deveria privilegiar a melhora no padrão de vida das pessoas, o apoio à democracia e à liberdade de expressão, bem como a defesa da propriedade privada e das tradições nacionais; questões que, no seu entendimento, extrapolavam em muito os desígnios do governo cubano.

Essa década parece haver estimulado também uma nova relação do jornal com as fontes utilizadas para abordar o tema Cuba, o que de algum modo deu continuidade à busca do apelo emocional implementado pela mídia durante a Guerra Fria, porém agora com maior ênfase na criação de personagens. Teria ficado demonstrado que o tratamento do “povo cubano” como massa indefinida não mobilizava de maneira eficiente o imaginário coletivo. Por esse motivo, quando a abordagem de Cuba não era reduzida à discussão moral da figura de Fidel Castro, a *Folha* realçava as visões de “cidadãos comuns” descontentes ou de “líderes da oposição” e intelectuais “rejeitados pelo regime”. Neste último grupo se situa a publicação, em 3 de março de 1996, do artigo de opinião “A dura lei do castigo exemplar”⁴⁶, escrito pelo conhecido jornalista cubano Guillermo Cabrera Infante, residente fora do país, mas detentor de um lugar de fala legítimo devido à sua produção intelectual e a sua carreira como diplomata. O texto retoma a linha discursiva da violência da Revolução e mostra Fidel Castro como um líder manipulador.

Outra questão interessante na veiculação de narrativas após a queda do campo socialista é o deslocamento discursivo. Se bem que o termo comunismo não houvesse desaparecido das páginas do jornal, ao ficar tremendamente enfraquecida a etapa histórica da Guerra Fria e ao se constatar a ascensão de outras sensibilidades atreladas ao avanço da globalização e do neoliberalismo, ganharam maior reverberação termos relacionados aos conceitos “ditadura”, “autoritarismo” e “totalitarismo”, o que demonstra a capacidade da *Folha* de se adaptar às nuances discursivas hegemônicas.

Nos anos seguintes a 1990, com a introdução dos novos atores da Revolução Cubana, também diminuíram as previsões sobre a queda do regime e adquiriu mais importância a apresentação das dificuldades cotidianas e a migração ilegal (reconfigurada na fala popular como “fuga”), associadas a discursos sobre a erosão das estruturas de poder estatal, de isolamento e de imobilidade. As apostas sobre a superação do regime só voltariam com força nos anos 2000, especialmente após o adoecimento de Fidel Castro.

A memória política e sua manipulação midiática

Admitindo que toda construção narrativa é exposta através de um filtro aspectual, que seleciona aquilo que interessa muitas vezes em detrimento das multiplicidades e complexidades que regem o mundo, é crucial reconhecer o papel das táticas das guerras híbridas, que se valem de ferramentas retóricas para gerar versões discursivas manipuladas. As operações psicológicas,

⁴⁶ CABRERA INFANTE. A dura lei do castigo exemplar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 mar. 1996. Disponível em <<https://bit.ly/30qySOV>>. Acesso em 18 ago. 2023.

incluindo desinformações e informações distorcidas, têm o poder de desencadear uma variedade de consequências, desde uma nova crise de doenças outrora erradicadas pela vacinação até a evasão em massa de crianças de um país.

Essa capacidade de manipulação, moldando percepções e influenciando comportamentos, é especialmente perceptível quando observamos a construção discursiva em torno de Cuba nos jornais brasileiros. Independentemente do grau de consciência dos meios de comunicação sobre seu envolvimento nas estratégias das guerras híbridas, é possível notar certa uniformidade na abordagem. As inquietações expressas pela imprensa brasileira acerca de temas como independência, democracia, regimes comunistas, autoritarismo, relação com os Estados Unidos e evolução política em Cuba são indicativas do papel da mídia como agente transmissor de memórias e interpretações históricas. Afinal, a mídia não apenas relata os eventos, pois também molda a percepção pública, influenciando a maneira como as pessoas entendem e interpretam a realidade política e social, o que não dizer, contudo, que o faça como quem imponha a um receptor passivo suas concepções (rejeições e reapropriações das mensagens, inclusive as midiáticas, compõem o nosso dia a dia).

Seja como for, essa dupla memória – uma política, relativa à interpretação dos eventos históricos, e outra relacionada à própria evolução da prática jornalística – contribuiu para a construção e consolidação de uma narrativa sobre Cuba que geralmente é simplista e polarizada. A simbologia vinculada à traição à democracia é um tema recorrente nessas matérias-narrativas, perpetuando estereótipos e preconceitos que podem distorcer a compreensão da realidade cubana e das relações internacionais mais amplas. No entanto, convém sublinhar, esses discursos não são estáticos nem imutáveis. Eles evoluem ao longo do tempo, refletindo mudanças nas sensibilidades sociais e nas prioridades políticas. Mesmo assim, certos axiomas persistem, moldando a percepção de Cuba e influenciando a forma como outras nações são entendidas quanto aos padrões de democracia e modernidade liberais.

Artigo recebido em 13 de abril de 2024. Aprovado em 31 de agosto de 2024.

Miguel Rio Branco

an-arquivista



Entre os olhos, o deserto,
Miguel Rio Branco, 2001
(instalação), fotografia
(detalhe).

Oswaldo Fontes Filho

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Autor, entre outros livros, de *Merleau-Ponty na trama da experiência sensível*. São Paulo: Editora FAP-Unifesp, 2012.
osvaldo.fontes@unifesp.br

Miguel Rio Branco an-arquivista

Miguel Rio Branco an-archivist

Oswaldo Fontes Filho

RESUMO

Este texto examina três instalações fotográficas de Miguel Rio Branco onde as imagens se dispõem de modo disjuntivo, anacrônico, desengajadas de qualquer continuidade temporal, narrativa ou simbólica. Tais configurações permitem avaliar a inespecificidade congênita da imagem contemporânea. Por procedimentos de montagem, em favor de um sentido conotativo e imaginativo da imagem, o artista compactua com o que Jacques Rancière chama “uma potência de comunidade disruptiva”, criando entrelaçamentos indiferenciados de figuras, personagens e signos. Assim, em Rio Branco processualidades de caotização dos arquivos apontam para o caráter lacunar das imagens, bem como introduz zonas intersticiais entre elas, intervalos heurísticos próprios a pensar as intermitências da memória.

PALAVRAS-CHAVE: arquivo; fotografia; Miguel Rio Branco.

ABSTRACT

This text examines three photographic installations by Miguel Rio Branco where the images are arranged in a disjunctive, anachronistic way, disengaged from any temporal, narrative or symbolic continuity. Such configurations allow us to evaluate the congenital non-specificity of the contemporary image. Through montage procedures, in favor of a connotative and imaginative sense of the image, the artist agrees with what Jacques Rancière calls “a power of disruptive community”, creating undifferentiated intertwinings of figures, characters and signs. Thus, in Rio Branco processes of chaos in the archives point to the lacunar nature of the images, as well as introduces interstitial zones between them, heuristic intervals suitable for thinking about the intermittences of memory.

KEYWORDS: archive; photography; Miguel Rio Branco.



*Existe sempre um conceito por trás do que faço, só que nem sempre a montagem se completa. Os conceitos se escondem no subconsciente. Zig-zagues que atordoam.*¹

Habituaamo-nos, mais recentemente, a percursos pelo tempo das imagens e pelas imagens do tempo a partir de gestos de apropriação de artistas-historiadores atentos às possibilidades de certa consignação anárquica dos dados do arquivo. No que foi chamado uma “verdadeira revolução na cultura da memória”, proponente de uma “contramemória” como forma diversa de conhecimento do presente pelo acesso ao passado, artistas desengajam-se de

¹ RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo. *Miguel Rio Branco: notes on the tides*, 2006. Disponível em <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/comercio_i.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=11>. Acesso em 18 dez. 2023.

padrões em favor de desvios, de “zonas silenciosas ou silenciadas”, de intersecções capazes de constituir o “transgressivo”, o “destrutivo”.² Artistas como Adriana Varejão, Eustáquio Neves, Rosângela Rennó, Lays Mirra, Leila Danziger e Mabe Bethônico, dentre outros sensibilizados pela questão da memória, são colecionadores um tanto erráticos em suas montagens e desmontagens, adeptos de um pensamento visual constelar pouco afeito a canônicas do representacional ou do documental. Deles surgem gestos anárquicos de montar, remontar, desmontar, numa mesa de operações imaginárias – modo de desautorizar o quadro como depositário das palavras e das coisas em suas distâncias normatizadas –, de modo a deflagrar uma memória “a contrapelo”, como diria Walter Benjamin³, contrária ao assentamento historicista de seus termos.

Out of nowhere, instalação audiovisual de Miguel Rio Branco, é uma dessas montagens, em ambiente pouco propício à cristalização do quadro, à sua unidade visual e à sua imobilização temporal. Produzida no Espaço Santander Cultural em Porto Alegre, em 2012, via-se ali (figura 1) uma instalação afeita à suspensão das linguagens visuais unívocas. Um amontoado heterogêneo, rizomático, de imagens vindas dos quatro cantos da produção do artista solicitava uma percepção flutuante e distendida no tempo. A impressão é a mesma que se percebe nos registros da versão produzida em 2016 na Galeria Filomena Soares de Lisboa, ou mesmo na retrospectiva mais recente do Instituto Moreira Salles em 2020-2021: um agrupamento aleatório das imagens ou uma concepção multitemporal do espaço, privilegiando o tempo dos reflexos de luz, a rítmica das formas e dos sons. Enfim, um proceder heurístico – isto é, jamais prescritivo – pelo qual a imagem revela-se perpassada por tempos heterogêneos que tomam corpo na disposição do díspar. O Atlas de imagens warburguiano permanece no horizonte de referência do artista por sua arqueologia da cultura a partir de afinidades impensadas entre documentos heteróclitos e diacrônicos.

Em contraposição ao cubo branco, o espaço sombrio em *Out of nowhere* acentua as particularidades de uma instalação constelar própria a caotizar o portfólio do artista, a disponibilizar uma memória que se constrói por entrelaços imprevistos das imagens, nas correspondências e analogias insuspeitas que um pensamento das relações é suscetível de manifestar. Trata-se, inequivocamente, de um arquivo para reativar a disponibilidade significativa de uma espécie de arqueologia da sensibilidade do artista. Lembremos como uma “iconologia dos intervalos”, herdada de Aby Warburg⁴, desmancha a cristalização do quadro, faz “tabula rasa de dois princípios cruciais do autonomismo: a unidade visual e a imobilização temporal” em favor de um campo operatório para “espaços e tempos heterogêneos que não cessam de se encontrar, de se confrontar, de se cruzar, ou até mesmo de se amalgamar”.⁵ Ao

² BEIGUELMAN, Giselle. *Impulso historiográfico*. Peligro Edições: São Paulo, 2019. Disponível em <http://www.desvirtual.com/web_nova/wp-content/uploads/2019/12/impulso_historiografico_low.pdf>. Acesso em 18 dez. 2023.

³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 225.

⁴ WARBURG, Aby. *Atlas mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010, p. 3.

⁵ ANTELO, Raúl. Um Atlas contra o vento. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 13, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2011, p. 15. Disponível em <<https://www.redalyc.org/pdf/330/33021020002.pdf>>. Acesso em 18 dez. 2023.

desmontar e remontar a ordem das imagens de sua produção, Rio Branco pretere as prerrogativas representacionais das imagens para considerar o intervalo, a linha de fratura entre elas e, por conseguinte, entre as coisas.⁶ Talvez se possa avançar que há no artista um gosto involuntário pelas experiências liminares, aquelas mesmas que Walter Benjamin diz estarem esgotadas na modernidade.⁷ Para um fotógrafo, tal se manifesta pela aposta no extracampo de suas fotografias, limiar de fruição no contrapé dos limites (temporais e espaciais) impostos pelo enquadramento.



Figura 1. *Out of nowhere*, de Miguel Rio Branco, 1994 (instalação audiovisual com fotografias e recortes de jornal sobre tecido e espelhos cubanos e cariocas). Santander Cultural, Porto Alegre, 2012.

O passado, deslegitimado como imagem consumada, emerge nessa obra de Miguel Rio Branco segundo um regime de aparição em permanente estado de fuga. A memória percorre as obliquidades (por vezes impensáveis)

⁶ Ver, a propósito, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 126.

⁷ Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Limiar: entre a vida e a morte. In: *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

do sentido e engendra uma superfície de resíduos (ruínas) políticos, culturais e artísticos. Como se disse, há inúmeros exemplos de uma arte interessada em remontar – no duplo sentido do verbo, imaginativo e arqueológico – “novos objetos originários”, em movimentar, pois “uma história da arte capaz de criar turbilhões, fraturas, rasgos no próprio saber que ela tem por tarefa produzir”.⁸ Assim, instalações como *Out of nowhere* de certo modo redispõem as cartas de nossa visualidade estrutural sobre uma espécie de mesa de montagem e desmontagem, dispositivo operatório de uma memória inquieta nascida da colisão do agora com o outrora. Pode-se dizer que a intenção de Miguel Rio Branco ao movimentar de tal modo seu arquivo – ao “anarquivá-lo”, por assim dizer – é o de suscitar a faculdade de reler os tempos na disparidade das imagens, na fragmentação sempre renovada do mundo e de seus personagens.

Out of nowhere remonta, pois, um arquivo para falar a partir de um “tempo da imagem”, como uma forma de se colocar à escuta das metamorfoses que ocorrem no material acumulado, de dar assim consistência ao impossível de imaginar, à própria obra na contingência de seu caótico fraseado formal. A memória é solicitada de maneira intermitente, intransitiva, o referente imagético e o próprio observador se confundem, se justapõem, na anarquia das fronteiras. Lemos, em análise lúcida:

*Out of nowhere coloca de imediato, a partir do próprio título (“Fora de lugar nenhum”), a questão da superação dos limites, espaciais e temporais. Funde passado e presente, descentraliza todo e qualquer eixo de percepção, fragmenta o espaço e o olhar do observador, indefine o lugar com o espelhamento e a reflexão, enfim, faz as imagens irem e voltarem a si mesmas, numa cadeia circular que espirala o espaço infinitamente. Os espelhos, afinal, carregam traços do próprio espaço que ocupam, numa relação tautológica entre o objeto e o lugar, que se aludem reciprocamente.*⁹

Fato é que o cubo branco, espaço neutro de abrigo da arte, transmuta-se para dar abrigo a uma “copresença fusional” dos heterogêneos, expressão de um mundo das imagens como “mundo do copertencimento e da entre-expressão generalizados”.¹⁰ O espaço extensivo torna-se interior intensivo a envolver o espectador em seu caráter sombrio (figura 2), como se a presença do tempo se desse como um recobrimento da imagem, como um embaçamento do olhar num claro-escuro difuso. O tempo parece ali materialidade impositiva, pulsional, da superfície expressiva a abrigar trocas erráticas, não premeditadas. A se adotar a perspectiva de Jacques Rancière, poder-se-ia falar de uma particular “partilha do sensível”, percepção aberta ao acaso das relações, produzindo espaços e tempos em regime de perene diferenciação em torno de “sujeitos precários” e “atores ocasionais”.¹¹

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 96.

⁹ CANONGIA, Lígia. *Out of nowhere*. 2013. Disponível em <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=3>. Acesso em 18 dez. 2023.

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 72 e 73.

¹¹ *Idem*, *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 49.



Figura 2. *Out of nowhere*, de Miguel Rio Branco, 1994-2016. Galeria Filomena Soares /Lisboa, 2016.

Nesse espaço repensado, o espelho não é mais o que era nos dispositivos da representação: zona refletora, lugar no qual o especular e o especulativo concorriam para inventar um objeto do saber como “a simples imagem do discurso que o pronuncia e que o julga”.¹² Oxidado pelo tempo, disposto um pouco ao acaso entre as imagens, o espelho em *Out of nowhere* é, antes, dispositivo constitutivo de um Atlas de lugares deslocados de suas origens, associados em combinações por vezes díspares, recortados e rearranjados repetidamente e fragmentariamente, sem causa ou finalidade. Intermediário de um labirinto de memórias, na perturbação de toda congruência representativa, o espelho manchado leva a entender como “as imagens sabem, à sua maneira, produzir um efeito com a sua negação”.¹³ Lugar das reciprocidades entre o objeto e o lugar, o espelho é produtor de uma visualidade ao mesmo tempo “originária” (*ursprünglich*) e “intermitente” (*sprunghaft*), “ao mesmo tempo tur-

¹² *Idem*, *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 185.

¹³ *Idem*, *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020, p. 118.

bilhonante e estrutural: voltada para a desmontagem da história tanto quanto para a montagem de um conhecimento do tempo mais sutil e mais complexo”.¹⁴

Em *Out of nowhere*, as imagens parecem atravessadas por movimentos de uma provisória sedimentação, movimentos advindos de múltiplas trajetórias – históricas, antropológicas, psicológicas – impeditivos de toda retenção denotativa no paradigma, no tipo. Razão porque talvez se possa convocar a imagem do caleidoscópio – “caixa de malícias visual”, afirma Didi-Huberman¹⁵ ao comentar a filosofia do tempo por montagens contraditórias em Benjamin. Isto porque as imagens e questões da obra de Miguel Rio Branco cruzam com a ideia de “polirritmia do tempo”, de “fecundidade dialética” afeita às intermitências.¹⁶ De fato, o olhar e seus interesses são captados por estilhaços espaciais e memoriais; a obra é da ordem do resto e da disseminação, matéria de uma desmontagem da representação enquanto espaço da nomeação inequívoca na estabilidade das relações. Mesmo porque em *Out of nowhere* tem-se a impressão de uma “coerência desmoronada”, de um trabalho com relativismos, sobreposições, interrupções próprias à “riqueza de uma época agonizante”.¹⁷ Todo um repertório em novas e imprevisas associações repensa a temporalidade da obra fora de qualquer narrativa diacrônica. A tentativa é a de ver o movimento interno das formas, eminentemente paratático, em torno quicá de uma desmedida comum, marca do “profundo hoje” de que falava Blaise Cendrars, momento em que se desliga “o fio da história – isto é, a medida comum que regulava a distância entre” os sentires de uns e de outros em favor do “comum da desmedida ou do caos que doravante confere à arte sua potência”.¹⁸

Aqueles familiarizados com a obra de Miguel Rio Branco ali verão uma constelação de imagens remissivas de sua obra que parecem responder a uma corporeidade fragmentada e disseminada. Imagens feitas nos anos 1980 de uma academia de boxe, com seus corpos em busca de algum resgate social, vêm dialogar com imagens de corpos de *pin-ups* recortados do jornal de variedades *National Police Gazette*, tabloide sensacionalista dos anos 1920; corpos glamourizados do cinema ou do *music hall* veem-se aproximados dos corpos marcados pela baixa prostituição de Salvador. E todos se veem de algum modo multiplicados ou deformados pelos velhos espelhos manchados que Rio Branco recolheu de várias paragens sinistradas. Modo de marcar o jogo liminar entre o virtual e o real, de delimitar um espaço comum das opacidades e intermitências. “Fora de lugar algum” está, de fato, o artista, intencionalidade paradoxal a percorrer contraditoriamente “a linha descontínua dos choques reveladores e o contínuo da copresença” junto à desmedida comum da contemporaneidade.¹⁹ Nesse intento, manifestam-se múltiplos tempos: o tempo da fotografia instantânea, o tempo do *still* cinematográfico e, por fim, o tempo “real”, aquele do próprio espectador, tempo do corpo refletido no espelho. Há

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*, op. cit., p. 142.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 138.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 145.

¹⁷ *Idem*, Remontar, remontagem (do tempo). *Caderno de Leituras*, n. 47, Salvador, jul. 2016, p. 5. Disponível em <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf>. Acesso em 18 dez. 2023.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*, op. cit., p. 52 e 55.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 70.

algo de involuntariamente benjaminiano nessa relação do presente com o outrora: ela deixa de ser meramente temporal para ser dialética, isto é, como descontinuidade que se constrói na linguagem mesma.



Figura 3. *Out of nowhere*, de Miguel Rio Branco, 1994.

Como então, pergunte-se, decifrar iconograficamente tal constelação imagética? Como identificar intencionalidades representacionais? Quiçá questionando a concepção usual da história das imagens e o modo como a partir delas articulamos a questão da temporalidade. Considerando intransitiva a relação entre objeto, significado, contextualização e conceitualização. Assumindo que a temporalidade de uma obra madura é anacrônica, descontínua, rachada, inquieta, intersticial, labiríntica; e que o olhar se faz contemporâneo

por entrecortada obscuridade, não por distinta clareza. Fato é que *Out of nowhere* furta-se ao regime representativo e “instaura uma presença que se desdobra na ausência manifesta de marcos espaço-temporais estáveis”.²⁰ Em chave benjaminiana, admita-se que a reminiscência do que passou é “uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo”.²¹

Uma máquina concreta de imaginação

Outra incursão de Miguel Rio Branco pela montagem dá-se na instalação multimídia *Diálogos com Amaú*, de 2012, no Pavilhão em Inhotim (figura 4). Trata-se de uma projeção sobre a trama de um tecido em movimentação, produtora de uma temporalidade mesclada de estranheza, melancolia, suspense, enigma. Rio Branco assume ali um jogo cênico que liga fotografias feitas há décadas numa aldeia caiapós a uma dinâmica cinemática: um “jogo de cartas, onde as imagens se embaralhavam sem um princípio e sem um fim”.²² O espaço imersivo proposto favorece as relações inesperadas entre forças e sentidos que, do contrário, permaneceriam invisíveis ou indizíveis. Nesse sentido, tem-se, quiçá, exemplo de um “espaço crítico transversal para o campo da arte” capaz de “deslocar conjuntos inteiros de discursos e afetar poeticamente visibilidades não artísticas”.²³ Em outros termos, está-se diante de uma heterotopia para encenar as distâncias, a desordem cotidiana (e de nossas reminiscências), um espaço “que faz cintilar os fragmentos de um número infinito de ordens possíveis, na dimensão aleatória do heteróclito”, um espaço de clara deriva na disposição de lugares incompatíveis e tempos heterogêneos, “somente ativados por dispositivos socialmente separados, mas facilmente penetráveis”.²⁴ Em suma, uma máquina concreta de imaginação.

Uma vez mais, o artista propõe um lugar de imersão para um jogo movimentado de imagens que se embaralham (se contaminam) sem encadeada narrativa. Vemos ali imagens documentais com potencial de significação – a “consciência cultural de um povo”²⁵ – reconfiguradas pelos artifícios cenográficos de uma instalação multimídia: o olhar submetido ao ritmo das sobreposições é chamado a uma mutualidade dos corpos, aqueles representados e aqueles expectantes, na temporalidade difusa da montagem. O artista se explica acerca de uma relação imaginativa ou até misteriosa entre realidade e representação que nunca se verifica explícita ou panfletária. Essa relação que ele sente em profundidade entre imagem política e imagem poética solicita a desmaterialização das imagens, o conflito dos tempos.

²⁰ CHATAIGNIER, Gustavo e PIMENTEL, Leandro. *Out of nowhere: a história antes das últimas fotografias*. Revista *Famecos*, v. 29, Porto Alegre, jan.-dez. 2022, p. 6.

²¹ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.14 e 15.

²² RIO BRANCO, Miguel. Existe uma busca constante, algo que não para (entrevista). *Arte & Ensaios*, v. 24, n. 24, Rio de Janeiro, 2012, p. 8.

²³ COSTA, Luiz Cláudio da. A poética da memória e o efeito-arquivo no trabalho de Leila Danziger. *Arte & Ensaios*, v. 19, n. 19, Rio de Janeiro, 2009, p. 80.

²⁴ ANTELO, Raúl, *op. cit.*, p. 17.

²⁵ RIO BRANCO, Miguel. *Catálogo geral da 17ª Bienal de São Paulo*, 1983, p. 77. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=212>>. Acesso em 18 dez. 2023.

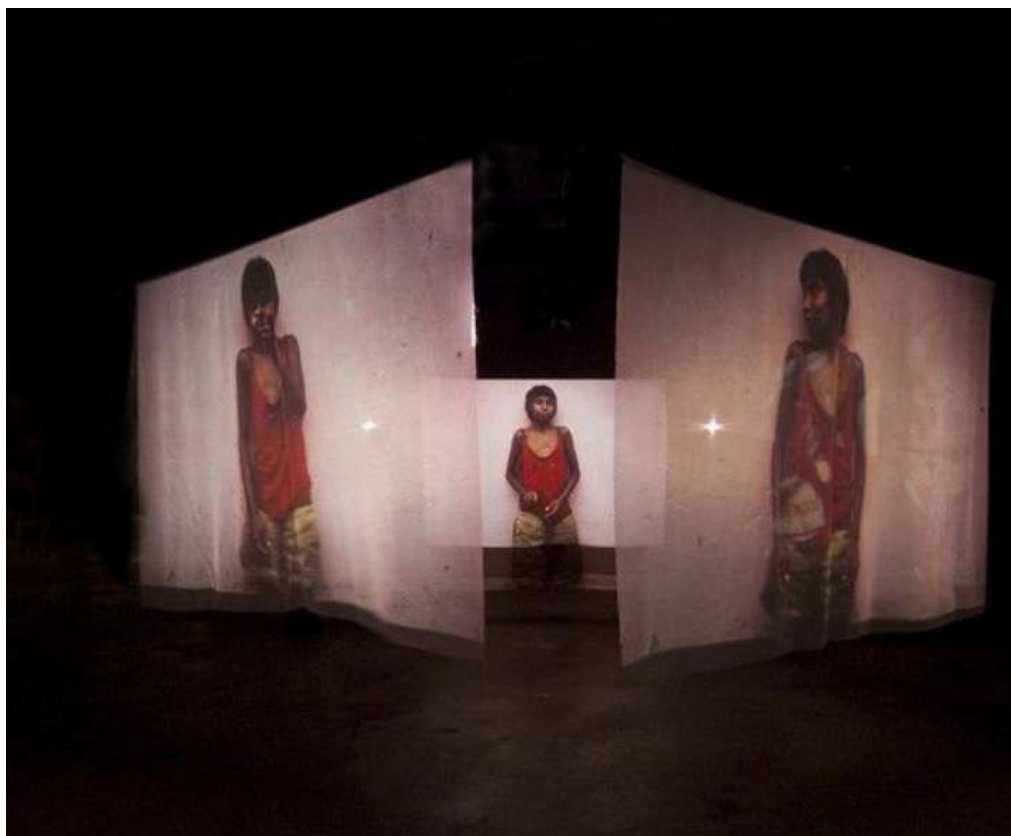


Figura 4. *Diálogos com Amaú*, de Miguel Rio Branco, 1983 (2012) (instalação multimídia com projeção sobre voile). Pavilhão em Inhotim.

Um ensaio em sequência, Amaú sobre fundo rosa, aconteceu rapidamente em um movimento em que esperava o reinício de uma festa que transmitia fortemente a consciência cultural deste povo, mesmo após cinquenta anos de contatos com os civilizados.

Construir um ambiental a partir dos movimentos – angustiados, por vezes quase histéricos, às vezes tímidos, ou mesmo da gargalhada fácil de Amaú em justaposição com imagens de outros mundos: foi um relâmpago do que procurava. Amaú, exorcista elétrico e risonho tentando eliminar de sua visão as imagens por mim mostradas de um mundo que idealiza por desconhecer. Amaú, marginalizado de uma sociedade onde o som é todo poderoso.

Um círculo candente se forma. Nele se conflituam caoticamente instantes significativos de meu passado e de meu presente. Constante questionamento da razão de ser, do porvir, do que já foi, círculo vicioso beirando a explosão, que subsiste apenas por suas próprias tensões.

Equilíbrio de pressões externas e internas. Movimento circular no qual se entrecrocavam pesadelos corrosivos e pessimistas e a tênue e amarga esperança de um novo renascer das cinzas.²⁶

As explicações de Rio Branco permitem ver que a obra, em sua transição entre diferentes suportes, investe a visão e a capacidade afetiva e criativa do corpo. Trabalho experimental, ele desconhece fronteiras e definições formais. Procura, quiçá, por lugares e tempos liminares no que estes supõem

²⁶ *Idem.*

“uma extensão variável, mesmo indefinida”.²⁷ Os termos empregados por Rio Branco para caracterizar a dinâmica proposta falam por si: “círculo candente”, “círculo vicioso”, “equilíbrio de pressões”, “movimento circular”, “entrechoque”. Não parece casual que o arquivo convocado para se imiscuir nos registros fotográficos do irrequieto Amaú – figura que espontaneamente se impõe como emblemática de um ambiente cultural que se ignora – seja proveniente do vídeo *Nada levarei quando [sic] morrer* (figuras 5 e 6). Como se sabe, os registros feitos por Rio Branco em 1989 no bairro do Maciel, uma zona sinistrada do Pelourinho, em Salvador, focalizam corpos como agentes de emergência de uma força insubmissa que só se manifesta em regime de instabilidade, força que ignora qualquer normativa de adequação. Donde a porosidade das formas, a promiscuidade/intempestividade natural de uma comunidade “barroca” que ressurge na instalação de Inhotim. Não parece sem interesse recuperar aqui, em parte, a sucessão paratática de verbos com que Paulo Herkenhoff caracteriza a processualidade de Rio Branco:

*desimaginar imagens, [...], arquitetar inauditas estruturas de representação, descompor regras, mutilar enquadramentos, destroçar totalidades, articular conjuntos instáveis, entrever pela infidelidade especular, [...], devorar com os olhos em brasa, desnomear sentimentos, transferir sentidos, [...] processar a fantasmática da retina, escarrar o fogo, coagular gozos, [...] gozar cliques, abjurar estereótipos, cifrar, decifrar e recifrar, esfaquear cânones, perfurar a opacidade do mundo, perder-se em todo canto, apagar horizontes, não se encontrar em canto algum, deambular na errância do outro, escavar o horizonte, mergulhar na superfície [...].*²⁸

Na instalação de Inhotim, imagens desmaterializadas pelo movimento imprevisível do voile parecem jogar com as sombras, as texturas e a luz; as interferências do suporte na dinâmica do olhar evidenciam o desejo de “imagens afectantes” que em sua breve projeção privilegiam o fluxo das expectativas, de certo modo parecendo descarregadas de clara veleidade de sentidos. De fato, é pertinente sustentar que as expectativas do olhar analítico ali naturalmente se enfraquecem ao sabor da ruptura de todo nexos causal ou narrativo.²⁹ É como se, no tempo de um cansaço existencial, o artista procurasse aproximar o distante para, nos termos de Herkenhoff, “condensar a espessura do olhar, [...] não dizer tudo, [...] enxergar na escuridão, [...] desnaturalizar o meio [...], emprestar o corpo à fotografia”.³⁰ A figura infantil do menino caiapó dialoga com as prostitutas do Maciel, com os corpos exangues da miséria; os “roteiros vicários (autorizados)” são destroçados, como bem observa Herkenhoff, os equilíbrios e satisfações são descompensados, o fotógrafo aspira a uma intimidade háptica, a um “esfoliar da pele da fotografia”.³¹ Rio Branco pensa em termos de restos, no gesto de escavação das sobras de tempos outros, à maneira da reminiscência benjaminiana.

²⁷ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Limiar: entre a vida e a morte, *op. cit.*, p. 37.

²⁸ HERKENHOFF, Paulo. In: RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo, *op. cit.*, p. 11.

²⁹ Cf. SERRA, Alice Mara. Foto-grafia e desconstrução. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, n. 20, Rio de Janeiro, 2017.

³⁰ HERKENHOFF, Paulo. In: RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo, *op. cit.*, p. 12.

³¹ *Idem.*



Figuras 5 e 6. Imagens na instalação *Diálogos com Amaú* provenientes do vídeo *Nada levarei qundo [sic] morrer aqueles que mim deve [sic] cobrarei no inferno*, 1985.

Essa sintaxe bastante particular da montagem – que Rio Branco afirma constituir uma “poesia visual”³² – leva de certo modo a repensar as (des)medidas da exposição. Estão ali as ficções e fricções pelo choque de matérias, como se uma inespecificidade congênita da imagem contemporânea exigisse de certo modo interrogar as disposições usuais de deposição dos sentidos. Talvez tenha razão o filósofo: “É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos

³² RIO BRANCO, Miguel. Existe uma busca constante, algo que não para, *op. cit.*, p. 10.

olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido, nem a ausência cínica de sentido. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos”.³³

No fim das contas, a tentativa é a de deslegitimar a função indicial (transitiva /referencial) da figura, em favor da materialidade do signo, de sua presença icônica como meio veraz de implicação do olhar junto à imagem. O fotográfico em Rio Branco busca por sua frequência das pulsões do corpo, das marcas da finitude humana, da pele mesma do tempo. Nesse jogo de associações sensíveis entre figuras, a ruptura com a linguagem transitiva, em favor de enviesamentos da leitura, aponta para uma desejada ruptura com o nível denotativo, direto e natural da linguagem visual. Tanto em *Out of nowhere* como em *Diálogos com Amaú*, vê-se o movimento interno das formas, em torno quicá de uma (des)medida comum, marca de um mundo em que todas as histórias se dissolvem em tumulto dos corpos, intensidades sonoras, movimentos de uma matéria baixa/opaca. Pode-se falar, ainda, de uma genealogia cultural em regime de visibilidade barroca, por indistinção/cominação dos regimes de expressão.

Caos da arte

Uma última instalação, *Entre os olhos, o deserto*, de 2001 (figura 7), também presente no Pavilhão de Inhotim dedicado a Miguel Rio Branco, parece constituir uma experiência de tempo particularmente intransitiva. Ou seria uma instalação demonstrativa da inutilidade de uma memória linear e evolutiva em face do desmoronamento inevitável das sensações heteróclitas?



Figura 7. *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco, de 2001. Pavilhão em Inhotim.

A montagem em trípticos propõe um encontro e uma reconstituição subjetivos – que se dá como temporalidade – entre naturezas heterogêneas e heteróclitas. Um cruzamento de olhares tem em vista relações incomensuráveis de pensamento, de vivências, de histórias, de percepções, no tempo de

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.77.

uma recepção por imersão. A experiência de tal disposição imagética uma vez mais desarticula qualquer relação causal entre intencionalidade do artista e reação do espectador. Em outras palavras, a consideração do intervalo entre singularidades por vezes distantes no tempo e no espaço frustra expectativas e juízos em matéria de apreciação estética. Está-se diante de um dispositivo não mais representacional: sua eficácia, como analisa Rancière, é aquela de uma “descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores [...] se apropriam destas”.³⁴ Assim, na perspectiva da recepção, o teor alegórico da instalação estaria no “frasear plástico” de uma “sintaxe visual feita de objetos”, na qual se instala um “discurso implícito” que, “à diferença da alegoria clássica, não dispõe de códigos preestabelecidos que ajudariam o observador a entendê-la imediatamente”.³⁵ Os sentidos que supostamente se constroem pelo contato, pela justaposição e pela montagem, são necessariamente inconclusivos, e apontam para os possíveis desdobramentos, ainda que ficcionais, da experiência sensível (figura 8).

*Para o participante confrontado às imagens de Entre os olhos, o deserto, valem menos as experiências passadas e os conhecimentos adquiridos do que as potenciais descobertas daquilo que está por vir. Entretanto, a percepção da entropia que acomete a contemporaneidade pode obrigar o participante a um estado de resistência, no qual mobiliza camadas da memória a fim de afirmar o sentido de uma vida que pretende se revelar como história. Porém, no âmbito das instalações, o apego às certezas de uma existência que se vê mitigada pela incerteza revela que uma memória linear e evolutiva não se adequa a esse cenário. Ao contrário, é por meio da abertura para mundos possíveis que a arte anuncia um percurso que alia histórias provisórias, múltiplas e paralelas.*³⁶

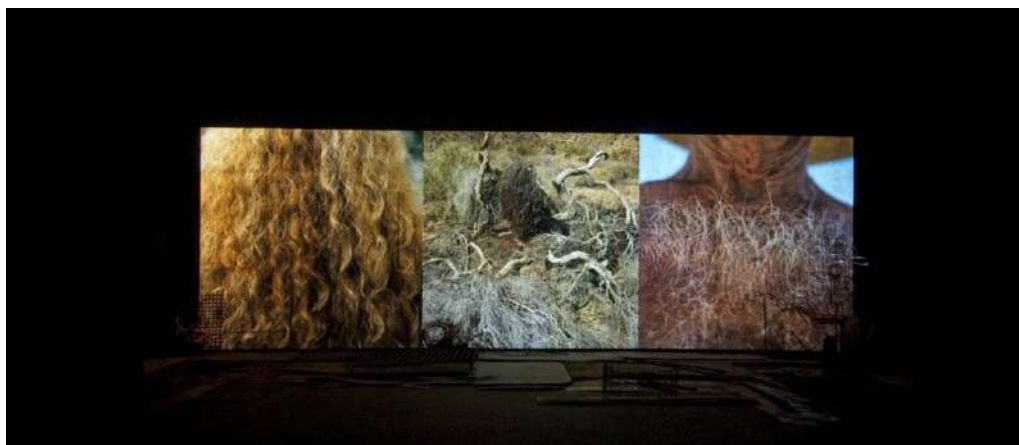


Figura 8. *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco, 2001. Pavilhão em Inhotim.

³⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014, p. 56.

³⁵ REBOUÇAS, Diego, MARQUES, Kadma e PAULA, Silas de. Sobre a instalação *Entre os olhos, o deserto*: aproximações relacionais, espaciais e temporais”. *Nava*. v. 1, n. 2, Juiz de Fora, 2016, p. 378. Disponível em <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32286>>. Acesso em 18 dez. 2023.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 382 e 383.

Em face de imagens em sequências que desfazem toda relação representativa, talvez se possa aludir uma vez mais ao que Rancière chama o “caos da arte”, mistura indiferente das significações e das materialidades, capaz de resgatar dos furores da esquizofrenia ou do torpor do “grande consentimento” modernos.³⁷ Afinal, que tempo expõem esses encadeamentos paratáticos/paradoxais? O tempo de corpos suspensos na “grande passividade das coisas sem razão” de que fala Rancière? Mas seria esse tempo narrável? Como suspender a assimilação da grande parataxe de hoje ao consentimento generalizado gerado pelo “comércio dos olhares” de que fala Marie-José Mondzain³⁸, à relação ordenada de fins e meios que o regime estético a princípio deslegitima?

Entre os olhos, o deserto tem seu processo de montagem de certo modo explicado em *Miguel Rio Branco: notes of tides*, livro de anotações do artista em parceria com Paulo Herkenhoff.³⁹ Vê-se ali que a forma nunca é invocada como uma entidade abstrata; sempre heterogênea em si, afeita às mesclas, seu conceito de certo modo se escamoteia, mesmo porque há inelutavelmente algo de inconsciente nesse processo artístico. A forma não se presta a reconhecer alguma filiação iconográfica, mas convoca imperiosamente uma experiência singular. As distâncias em *Entre os olhos, o deserto* transitam entre as paisagens dos desertos e as profundezas oceânicas, entre os olhares de humanos e de animais. Em trípticos, lugares de deposição do espaço intervalar, a poética do artista se encarrega de preservar a heterogeneidade do pensamento e da experiência sem anular o incomensurável que viceja entre as imagens. Tem-se razão de falar de um “saber que se constrói pelo contato, pela justaposição e pela montagem; uma relação direta com a dimensão do tempo [...], um exercício de relação com o tempo e a história das/nas coisas ao nosso redor”.⁴⁰ Nessa intersticialidade paratática, o que se revela, repita-se, é uma potência produtiva de confrontação mais que de concatenação, uma “potência ativa e disruptiva do salto”, da imigração entre ordens sensoriais díspares.⁴¹ O que não deixa de denotar, no mecanismo mesmo das relações sintáticas por associação algo constelacional, uma memória inconsciente das imagens. Contudo, poder-se-ia com pertinência também aludir a uma virtude de associação livre que bascula aqui integralmente do lado da experimentação de certo avizinhamento do díspar, derrocada do espírito de síntese. A confrontação nunca se fecha, não cessa de se deslocar, de se reconfigurar, indiferente à conclusão. Como resume magnificamente o historiador sobre seu próprio procedimento de escrita, mas que bem se prestaria aqui ao artista: “dar a ver e deslocar o ver vão para mim *pari passu*”.⁴²

Mas como funcionam as escolhas iconográficas enquanto eixo formal e semântico para a constituição de sentido? Pode-se dizer que, “através de uma trama texturada, luminosa e cromática, que atravessa a junção das imagens em seus dípticos e trípticos, revela-se uma sintaxe que afasta de sua obra a

³⁷ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*, op. cit., p. 56.

³⁸ Ver MONDZAIN, Marie-José. *Le commerce des regards*. Paris: Seuil, 2003.

³⁹ Ver RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo, op. cit.

⁴⁰ REBOUÇAS, Diego, MARQUES, Kadma e PAULA, Silas de, op. cit., p. 384.

⁴¹ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*, op. cit., p. 56.

⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges. Qu'est-ce qu'une image de gauche? AOC, Paris, 18 jul. 2022. Disponível em <<https://aoc.media/opinion/2022/07/17/quest-ce-quune-image-de-gauche/>>. Acesso em 14 jan. 2024.

visão documental”.⁴³ O referente, pela estratégia de montagem, desvia-se dos grandes princípios da designação e da significação (o que isso diz?) para impor a lei da conotação (como isso é dito?). É o estabelecimento de uma estrutura de reenvio, que faz passar uma imagem na outra, que produz literalmente os elementos que ela investe. Como se disse, não há uma finalização, mas sempre novas entradas de onde se desdobram insuspeitas conexões a criar ressignificações em suas justaposições. É justamente no espaço aberto entre as imagens que novas significações ganham expressão plástica. Naturalmente, o heterogêneo e o descontínuo trazem consigo a parte necessária de indeterminação que implica todo procedimento contrário às representações lineares, continuístas e teleológicas da história. Mergulhado no caos das imagens, o artista aos poucos começa a “costurar significados, suturar o múltiplo com cortes dilacerantes, preencher com faltas, ressignificar sobras, erigir monumentos ao precário”.⁴⁴

Em suas notas de trabalho, Rio Branco registra, indagativo:

*Afinal que mistura é essa na qual estou enfiado tentando organizar o caos. Só que é um caos que poderá ser entendido e possivelmente sentido. Momentos que se seguem como se seguem os da vida tentando me soltar de mim mesmo. Misturando essências meus pessoais com momentos onde o inconsciente emerge. O que eu procuro e o que me procura. O trombone que no seu vento surdo levanta suavemente a minha colcha de retalhos. Vontade de mostrar-me mostrando a ventania...*⁴⁵

Na poética por montagem de Miguel Rio Branco as imagens se precipitam em um “brutal confronto” (figura 9), recortam uma totalidade que se impõe como vertigem, “com inúmeros níveis de vida e da linguagem imbricados”.⁴⁶ A espessura da luz do fotógrafo evocaria o que o historiador e filósofo (Didi-Huberman) frequentemente chama “a espessura antropológica das imagens”⁴⁷: elas seriam o lugar de um trabalho de mobilização de todo um conjunto heterogêneo que não refere necessariamente a coisa artística. De fato, *Entre os olhos, o deserto* abre a uma espacialidade “lisa” – no sentido que lhe dá Deleuze e Guattari – isto é, um “espaço amorfo, informal”⁴⁸ onde fazer vigorar uma imaginação sensível em lugar da representação intelectual (ou simbólica) de um conteúdo.⁴⁹ Nesse espaço, as imagens produzem efeito não por seu teor de realidade, nem pelas representações que elas veiculam ou as ideologias que as subentendem, mas por sua inclusão numa tessitura plástica que interroga o processo mesmo do olhar (ou do inconsciente do olhar), em justaposições que renegam sua força documental.⁵⁰ Se uma imagem não é simplesmente uma

⁴³ MACHADO, Rosane Alves. *A imensidão íntima na fabulação da imagem fotopoética*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2009, p. 35.

⁴⁴ HERKENHOFF, Paulo. In: RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ RIO BRANCO, Miguel. In: RIO BRANCO, Miguel e HERKENHOFF, Paulo, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶ HERKENHOFF, Paulo. A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea. In: *A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro (Brasil: Confluência de Culturas - 46ª Feira do Livro de Frankfurt), 1994, p. 22.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 505.

⁴⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2002, p.181 e 182.

⁴⁹ Cf. PRÉVOST, Bertrand. Sur l’anthropologie des images. *Critique*, n. 908-909, Paris, jan.-fev. 2023, p. 105.

⁵⁰ Cf. RIO BRANCO, Miguel. Existe uma busca constante, algo que não para, *op. cit.*, p. 16.

aparência, é porque ela é de imediato “uma trama de desejo, de inquietação, de fantasma”⁵¹, mobilizando um elemento eficiente mais profundo que a representação. O que ali se inquieta – ao sabor do “vento surdo” das vicissitudes humanas – seria, por assim dizer, certa noção de sujeito por força do descentramento que dele se solicita e da natureza constelar de seus objetos. Há tempos, durações, em obra nesses objetos e cenas supostamente reconhecíveis: “uma necessidade que vai de momentos de revolta a momentos críticos, a momentos de prazer; enfim, essas coisas se misturam em momentos mais leves e momentos mais pesados...”⁵² Há relações de presentificação que não deixam de ser derivativas, que por isso mesmo conferem a essas presenças seu quinhão de sobredeterminação.⁵³

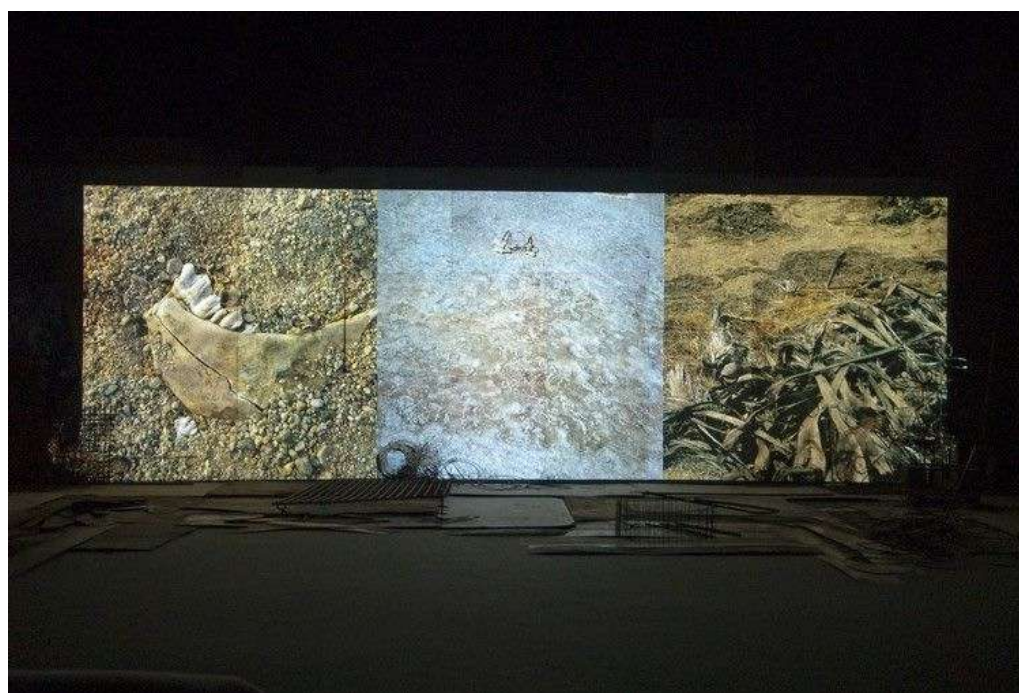


Figura 9. *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco, 2001.

Seja como for, cumpre apreender o tanto de estranheza que ressoa nessas proposições plásticas tão contraditórias em um artista que se diz infenso a uma “conotação específica” da obra.⁵⁴ Assim, manchas, rasgos, fragmentos mostram-se vetores plásticos de uma relação inquieta, registro de polaridades e suas ramificações (dos diversos feixes temporais). Não mais se afirmando pela “composição das atitudes” e pela “exemplaridade das imagens”, o tempo (da imagem) se revela ali tão somente pelo “excesso brutal do que aconteceu em relação a qualquer significado”.⁵⁵ Nem por isso o artista é arauto do irre-

⁵¹ PRÉVOST, Bertrand. Sur l’anthropologie des images, *op. cit.*, p. 110.

⁵² RIO BRANCO, Miguel. Existe uma busca constante, algo que não para, *op. cit.*, p. 14.

⁵³ Cf. PRÉVOST, Bertrand. Sur l’anthropologie des images, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁴ RIO BRANCO, Miguel. Existe uma busca constante, algo que não para, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 59.

presentável. Antes, ele acompanha, com certa modéstia, o engendramento de personagens sem consistência no caos das matérias baixas.

No mais, revogada a legitimidade representativa, a visibilidade no regime estético – para usar dos termos da caracterização rancieriana da episteme contemporânea das artes – passa a privilegiar a “leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades”.⁵⁶ Nessa leitura, “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” ao ser arrancado de sua evidência para a condição de hieróglifo, índice fantasmagórico do verdadeiro. Enfim, um an-arquivista como Miguel Rio Branco aposta na aproximação dos díspares como modo de evitar, nas configurações da arte, os mecanismos de positividade dessa fantasmagoria, dentre os quais a fotografia documental em seus registros da mentalidade de uma época.

Artigo recebido em 31 de março de 2024. Aprovado em 13 de maio de 2024.

⁵⁶ *Idem*, *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 50.

Melancolía barroca

en el cine documental argentino de la década de 1980



Cartaz do filme *Hospital Borda*: un llamado a la razón, de Marcelo Céspedes, 1985, fotografia (detalhe).

Javier Campo

Doutor em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Professor do curso de graduação em Artes Visuais da Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires e do Doutorado em Artes na Universidade Nacional de La Plata (UNLP). Autor, entre outros livros, de *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Ciccus-Cine Documental, 2017.
javier.campo@cinedocumental.com.ar

Melancolía barroca en el cine documental argentino de la década de 1980

Baroque melancholy in 1980s Argentine documentary cinema

Javier Campo

RESUMEN

Los sueños de transformación de la sociedad estallaron en los ochenta. Los grandes proyectos de la izquierda (revolucionaria o democrática por igual) se fueron desmoronando penosamente, según reflexiona Enzo Traverso. Esa derrota fue pensada en el cine documental argentino, primero en el traslado de las narrativas revolucionarias a las humanitario-democráticas, y luego en los relatos desoladores de la miseria social en imágenes documentales sin programa ni proyectos que propongan cambios estructurales. Esa tendencia cinematográfica es conceptualizada como “barroca” por Karolina Romero para el cine latinoamericano de esa década. El objetivo de este artículo es analizar los films documentales argentinos de la década de 1980 de Marcelo Céspedes (*Por una tierra nuestra* y *Buenos Aires, crónicas villeras*, entre otros), Jorge Denti (*No al punto final*) y Silvia Chanvillard (*Lo estamos haciendo*) sobre problemáticas socioeconómicas haciendo uso de los conceptos de “barroco” y “melancolía” aplicados al análisis estético temático de los films.

PALABRAS CLAVE: cine documental argentino; barroco; melancolía.

ABSTRACT

*Dreams of transforming society exploded in the eighties. The great projects of the left (revolutionary or democratic alike) were painfully falling apart, as Enzo Traverso reflects. This defeat was conceived in Argentine documentary cinema, first in the transfer of revolutionary narratives to humanitarian-democratic ones, and then in the devastating stories of social misery in documentary images without a program or projects that propose structural changes. This cinematographic trend is conceptualized as “baroque” by Karolina Romero for Latin American cinema of that decade. The objective of this article is to analyze the Argentine documentary films of the 1980s by Marcelo Céspedes (*Por una tierra nuestra* and *Buenos Aires, crónicas villeras*, among others), Jorge Denti (*No al punto final*) and Silvia Chanvillard (*Lo estamos haciendo*) on socioeconomic problems using the concepts of “baroque” and “melancholy” applied to the thematic aesthetic analysis of the films.*

KEYWORDS: Argentine documentary cinema; baroque; melancholy.



El cine documental argentino de la década de 1980 se encontró con una coyuntura inédita dominada por las narrativas humanitarias, contrapuestas a aquellas revolucionarias de la década anterior. Estamos señalando al documental de orientación política que se dirigía a la denuncia de las atrocidades cometidas por la dictadura militar y el pedido de esclarecimiento de los crímenes de lesa humanidad, como asimismo por la aparición con vida de los

secuestrados o de la restitución de información sobre el destino de los desaparecidos. En el documental de producción nacional esta dicotomía entre la preñancia y reproducción de narrativas revolucionarias y humanitarias/democráticas ha sido estudiado anteriormente¹; por ello es que en este caso se desea focalizar en un grupo de films realizados en la década de 1980 que no responden a los elementos típicos de esas narrativas ni están aptos para ubicarse en esa dicotomía. Se trata de films documentales sociales de nuevo tipo, es decir que no “dan” soluciones sino que las piden al Estado, y que al mismo tiempo exudan un sentimiento de melancolía y desamparo. Estos films exhiben jirones de “lo colectivo”, y la soledad de sociedades en recomposición. La política no deja de estar presente pero a través de un modo “barroco”, como Karolina Romero utiliza el concepto aplicado al cine latinoamericano de los ochenta: “Definir el barroco como forma de lo político significa comprender la resistencia de lo colectivo, considerando el fragmento como espacio de lucha, e indagar, paralelamente, lo político en la imagen cinematográfica en la visibilidad de las subjetividades marginales”.²

La investigadora ecuatoriana configura una caracterización precisa para aquellos films que fueron realizados luego de la derrota de proyectos político revolucionarios, o bien simplemente transformadores, por ello se constituye como un “cine desarmado” en el cual el inconformismo se expresa de diferentes formas que no se delinean clara ni focalizadamente.³

El registro de la situación social en la Argentina de la posdictadura es una de las manifestaciones de este “cine desarmado” que ya no se organiza en derredor de un proyecto político cultural, sino que revuelve entre los restos de lo que quedó del compromiso y la solidaridad luego de la tormenta. No tiene respuestas, solo reflexiones. Nos estamos refiriendo a los films realizados por Marcelo Céspedes, y de él con Carmen Guarini, como así también a algunos dirigidos por Silvia Chanvillard y Jorge Denti. Sin dejar de considerar la aparición posterior de documentales que retomaron las historias de militancia armada y del videoactivismo (denominado a veces “cine piquetero”), es posible decir que este tipo de documental social que aquí será analizado llega hasta nuestros días con las características destacadas: registro de observación de la vida en situación de calle o en condiciones de precariedad, entrevistas sobre la incidencia del entorno en el desarrollo del cotidiano y del crecimiento de los niños, presencia de organización social de baja escala y ausencia de militancia partidaria, conjuntamente con una profunda desconfianza a la clase política, entre otros factores.

El objetivo de este artículo⁴ es analizar *Los Totos* (Marcelo Céspedes, 1982), *Por una tierra nuestra* (Marcelo Céspedes, 1984), *Lo estamos haciendo* (Silvia Chanvillard, 1984), *Hospital Borda: un llamado a la razón* (Marcelo Céspedes, 1985), *No al punto final* (Jorge Denti, 1986), *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987) y *Buenos Aires, crónicas villeras*

¹ Véase CAMPO, Javier. *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Ciccus-Cine Documental, 2017.

² ROMERO, Karolina. *El barroco en el cine de los años ochenta en América Latina: imágenes disidentes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019, p. 119.

³ Véase *idem, ibidem*, p. 113.

⁴ Este artículo es parte de la investigación Pibaa Conicet Culturas, *medio ambiente y género en el cine documental argentino (1983-1989)*, dirigida por Javier Campo.



(Marcelo Céspedes, 1988), desde la óptica de un tipo de “cine desarmado” señalado como barroco por Karolina Romero. Como hipótesis se propone considerar al corpus como típico del “final de un ciclo” en que prima una “melancolía” sin expectativas, como desarrolla Enzo Traverso para caracterizar las manifestaciones culturales del *maelström* del marxismo.⁵

El repliegue

Enzo Traverso afirma que la melancolía “no significa el refugio en un universo cerrado de sufrimiento y remembranza; es más bien una constelación de emociones y sentimientos que envuelven una transición histórica”.⁶ Hay duelo, pero al mismo tiempo una pulsión por la exploración de nuevas formas de pensamiento político y de organización social. Particularmente Traverso ubica este final de ciclo casi al final del siglo. Siguiendo a Eric Hobsbawm, “el año 1989 marca una ruptura, un *momentum* que cierra una época e inaugura otra”.⁷ La misma década en la que se produjeron los documentales argentinos objeto de esta investigación, en la que se terminan de desmoronar (sí, como un proceso y no un acontecimiento espontáneo) proyectos políticos revolucionarios y de gobierno de izquierda, que tienen a la caída del Muro de Berlín como acto paradójico.

Un tiempo en que “la expectativa ha desaparecido; la experiencia, por su parte, ha adoptado la forma de un campo de ruinas”.⁸ En este contexto, que podría ser apuntado como “global”, o al menos ampliamente compartido por vastas regiones del mundo, hay un sujeto que asume el lugar central en la escena: “la víctima”.⁹ Si bien ya se encontraba en el debate político y era parte de la reflexión desde tiempo atrás en base a la consideración de los genocidios, sobre todo luego del Holocausto; la víctima se presenta como sujeto principal de historias, denuncias y señalamientos que marcan a sus victimarios como responsables de atrocidades o, al menos, abusos de poder. En ese escenario se reclama al Estado y a los organismos internacionales, es decir que el pedido por el mejoramiento de las condiciones de vida solo es pensado como pasible de obtener una respuesta “institucional”. Los sueños de cambio del sistema han sido dejados atrás. Se pide a los gobiernos atención, no se cuestiona la legitimidad de los mismos.

Retomando a Sigmund Freud (quien en 1915 publicó el artículo “Duelo y melancolía”), Traverso señala que “la melancolía es una disposición perdurable”, las personas que disponen de ella no desean abandonarla, “hasta cierto punto gozan de su dolor”.¹⁰ Entonces podría entenderse que la “melancolía de izquierda” es “el resultado de un duelo imposible: el comunismo es a la vez una experiencia terminada”, por lo cual “el rechazo del socialismo real se convierte inevitablemente en una aceptación desencantada del capitalismo de

⁵ Véase TRAVERSO, Enzo. *Melancolía de izquierda: marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 19.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 24.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 33.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 38.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 95.

mercado”.¹¹ Sin embargo, esa aceptación no supone total acoplamiento, sino incomodidad, es una piedra en el interior del zapato que está entre la plantilla y la suela, no se puede quitar. Es también rechazo a la dominación y reflexión perpetua para sanar el disconformismo con diversas formas de señalamiento de las características inhumanas del sistema y búsqueda, también perpetua, de sus fallas en un tiempo en que, como dijo Fredric Jameson, es más fácil concebir el fin del mundo que el del capitalismo.¹²

Antes de adentrarnos en la revisión de documentales argentinos es necesario posarse sobre un film que se anticipó por varios años a este sentimiento de derrota, transmisor de melancolía: *El fondo del aire es rojo* (Chris Marker, 1977). El documentalista francés presentó en este film de compilación monumental los elementos que permitieron soñar con un mundo diferente y la victoria de movimientos revolucionarios de izquierda, con el punto álgido de 1968, contrapuestos con la derrota de los mismos en los siguientes años. Marker presenta un principio de revisión y concientización nostálgica cuando aún muchos realizadores estaban todavía realizando films representativos de narrativas revolucionarias.¹³ Pero lo interesante para resaltar del sentimiento de derrota que deja el visionado de *El fondo del aire es rojo* es que su conclusión señala que estar vencido no es estar muerto. Los pensamientos de justicia y solidaridad social perduran más allá de los duros golpes recibidos, por ello la organización social renace en cada espacio en que un grupo de personas con las mismas problemáticas se junta. Y algo de eso queda en el aire luego de visionar este conjunto de documentales argentinos de los ochenta.

Podemos resaltar dos films que son reliquias de otra época, museos de otra narrativa no refrendada ni compartida por las mayorías en el momento de su estreno: *No al punto final* (Jorge Denti, 1986) y *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987). El documental de Denti está basado en una entrevista a Hebe de Bonafini (presidenta de Madres de Plaza de Mayo) que atraviesa diversos temas de la coyuntura política. Es un film que podemos entender como una excepción a la regla, es una madre de Plaza de Mayo que se corre de una narrativa humanitaria pura, ahondando en elementos de denuncia y señalamientos más bien propios de narrativas de tinte revolucionario, o bien de izquierda. Hebe no solo pide por el esclarecimiento de los crímenes de la dictadura y la aparición con vida de los hijos, sino que hace un repaso por la política económica de la dictadura denunciando su “continuación” en democracia. Denti condimenta este repaso con imágenes de villas miseria, marchas de docentes, el paneo por fábricas cerradas o en ruinas¹⁴, basurales, acampes de trabajadores despedidos en huelga de hambre y otras imágenes que dan cuenta de la situación acuciante de una sociedad con una desigualdad creciente y preocupante.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 95 y 96.

¹² Véase JAMESON, Fredric. La ciudad futura. *New Left Review*, n. 21, London, jul.-ago. 2003, p. 91.

¹³ Quizás pueda agregarse que Patricio Guzmán, quien compartió amistad y colaboración profesional con Marker, estuvo entre los primeros latinoamericanos en producir una reflexión sobre el ascenso y la caída de los proyectos de gobierno de izquierda con *La batalla de Chile* (1975-1979), en el mismo momento que Marker estaba produciendo y haciendo circular *El fondo del aire es rojo*. No es un detalle menor el hecho de que Marker ayudó a Guzmán a finalizar su film en modo de tríptico.

¹⁴ El camarógrafo fue Tristán Bauer. Años después estrenó su primer largometraje, *Después de la tormenta* (1991), y allí pueden verse imágenes de fábricas en ruinas en una estética similar.

Hebe clama por “cárcel para los genocidas”, tanto como por “libertad para los presos políticos” mientras se montan imágenes de reclusos en un ventanal que despliegan una bandera, como así también un paneo sobre sus rostros, que se repite en distintas partes del metraje del corto de Denti y guardan similitud con el tratamiento que de esas imágenes se da en *A los compañeros la libertad*.¹⁵ Asimismo en la sección que presenta el armado de casillas de madera y chapa en un terreno tomado por la noche se presentan algunas imágenes similares a las de *Por una tierra nuestra* que probablemente haya cedido Marcelo Céspedes.¹⁶ En la conclusión del metraje Hebe pide por la ampliación de los derechos humanos a los sociales y por más democracia, dirigiendo sus palabras directo a cámara, directo al Estado argentino.

No al punto final no es simplemente un corto que se planta frente a la decisión del gobierno de Raúl Alfonsín de dar por finalizadas las denuncias en un afán de “pacificación” de la sociedad, es mucho más que eso. El film de Denti es una reflexión sobre el estado de las ruinas en un momento de transición en el que se exponen los efectos de las políticas económicas de un sistema capitalista que se ubicará por sobre cualquier gobierno de cualquier signo político, en el que la miseria será parte del paisaje urbano habitual. Ya no hay proyecto político que pueda aglutinar los reclamos de las mayorías¹⁷, hay soledad y, como señala Laura Gómez Vaquero para el caso español, “desencanto”.¹⁸ Hablando de un conjunto de documentales españoles de la misma época, Gómez Vaquero resalta que ya no se trata “del tipo de films de huelgas que hasta entonces había proliferado en el cine clandestino y que tenía como objetivo principal mover a los espectadores a la acción”.¹⁹ Si bien *No al punto final* puede ser considerado en varios sentidos como extemporáneo, no lo es en el hecho de que su denuncia transpira desencanto con la democracia, y con las ruinas de los proyectos revolucionarios. Gómez Vaquero culmina su argumentación sobre los documentales “desencantados” españoles de fin de una época señalando que se presentan “como una propuesta para la reflexión, más que para la movilización [...] con cierta amargura en lo que implica de conciencia de la desaparición de ciertas actitudes – y un cierto cine – que ya no tendrá cabida en la nueva sociedad”.²⁰ Si bien Gómez Vaquero se está refiriendo a documentales españoles que fueron realizados bajo otros contextos y con otras particularidades de producción y debate social en el trasfondo; resulta acertado su señalamiento como fin de época, lo cual también puede ser apropiadamente extendido al caso argentino. En ese sentido *No al punto final* está en la bisagra de la historia en la que con una retórica que ya ha dejado de usarse se presenta un discurso falto de soluciones, ilustrando un desencanto general.

¹⁵ Alejandro Fernández Mouján estuvo a cargo de la captura de imágenes en el film de Céspedes y Guarini y estaba relacionado con Bauer en diversos proyectos. Por ello es probable que esas imágenes presentes en el film de Denti hayan sido brindadas por Fernández Mouján.

¹⁶ También en aquel film de Céspedes la cámara estuvo a cargo de Bauer.

¹⁷ Jorge Denti había salido exiliado de la Argentina, había militado en organizaciones culturales y políticas y había sido un referente tanto del documental revolucionario de los setenta como del documental político del exilio.

¹⁸ GÓMEZ VAQUERO, Laura. *Las voces del cambio: la palabra en el documental durante la transición en España*. Madrid: Documenta Madrid, 2012, p. 206.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 218.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 219.

Aunque, como Marker, Denti (y Hebe) se muestra(n) vencido(s) pero no muerto(s).

Un film pariente de éste es *A los compañeros la libertad*, el primero firmado por Guarini en codirección con Céspedes. Y, como habitualmente ocurre cuando se trata de las primeras obras, la revisión retrospectiva por parte de sus autores no la ha dejado bien parada: “la segunda parte se vuelve testimonial, chata, lo que significa volver a los viejos cánones [...] esto nos demostró que no nos equivocábamos en el camino que estábamos intentando seguir”, dirá Guarini varios años después.²¹ Opinión sintomática de un cambio de época que no era claramente visualizado en su momento, como todo cambio que panorámicamente puede ser mejor analizado en todos sus alcances con el beneficio de la distancia temporal. Es decir que el film de Guarini y Céspedes sostiene una retórica luego entendida como “vieja” o “chata”, pero lo cual es efecto de una obra representativa de la melancolía de izquierda en la que anti-güos combatientes presos se ven envueltos en cuestiones jurídico-legales para, en segundo lugar, reflexionar sobre aquello para lo cual ya no tienen tiempo ni plafón: la revolución social.

El cortometraje comienza con el viaje de la madre y el hijo de una presa política a la cárcel de Ezeiza a visitarla mientras se urde la historia familiar por las voces de la mujer y el niño.²² Las imágenes de la Marcha de la Resistencia característica de los organismos de derechos humanos se suceden junto al paneo por los rostros de los presos a través de las ventanas de la cárcel de hombres, para posteriormente dar paso a la liberación de algunos, entre ellos la pareja de padres del niño protagonista. Allí comienza la segunda parte, testimonial y criticada como extemporánea por Guarini, en la que algunos de los liberados hablan de viejos sueños de revolución, hacen un balance del gobierno de Alfonsín y son mostrados marchando en la Plaza de Mayo. Si bien continúan hablando de “liberación o dependencia” su lucha se resume en el presente a la “revisión de las causas” judiciales con las que cargan sobre sus hombros. El balance de la situación social sigue presentándose haciendo uso de las mismas herramientas conceptuales que en los setenta. Nostálgicos y dedicados a sostener a sus familias luchando por el cierre de las causas que los tienen en libertad condicional, se los ve abatidos. Alejados del temple de Hebe en el film de Denti, los ex militantes liberados del film de Céspedes/Guarini no presentan un balance esperanzador para las luchas y resistencia social, solo proponen seguir trabajando por la liberación del resto de los compañeros presos.

Como epílogo de este período y temática cinematográfica, ya en los noventa, contemporáneo al Nuevo Cine Argentino (NCA) es el tiempo suspendido de los documentales que revisan, testimonian y registran el desmantelamiento industrial y la desocupación, cual desolación. *La noche eterna* (Céspedes y Guarini, 1991) y *Fantasmas en la Patagonia* (Remedi, 1997) dan cuenta del abandono de la extracción mineral que sostenía a muchas familias en Santa Cruz y Río Negro, respectivamente. Pero más allá de la cuestión extractivis-

²¹ Apud CAMPO, Javier. La isla que avanzó sobre el mar: Cine Ojo. En: LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011, p. 117.

²² Un análisis más extenso del film puede encontrarse en CAMPO, Javier. *Revolución y democracia*, op. cit.



ta, los films se presentan como postales de otra época productiva añorada, son producto de una melancolía que está en un tiempo y espacio que parece suspendido, entre lo que era y lo que aún no sabe qué es.

En *La noche eterna* (1991) la preeminencia del registro directo presenta los testimonios de los obreros de maneras subrepticias: luego de un recorrido por galerías subterráneas uno de los guías se dirige a cámara indicando el valor que para él tiene ese camino trazado; en otro caso, saliendo de las duchas de la residencia derruida donde algunos de ellos aún viven, un minero se dirige a cámara para brindar su visión sobre las políticas industriales del gobierno actual. Del registro de las actividades cotidianas, con imágenes que dan cuenta del estado de la mina de carbón improductiva, a los testimonios de los obreros que, resignados, se abandonaron al dolor de ya no ser. El film registra la lucha por la vida de los obreros de Río Turbio en varios frentes: contra las condiciones climáticas adversas, contra la patronal que hostiga con la amenaza de despidos, contra la nueva política nacional de destrucción del patrimonio industrial y contra el olvido de una sociedad ocupada en otras cosas. Los primeros años de la “década neoliberal” en la Argentina encuentra al grupo realizador atento a los profundos cambios sociales en curso y por venir. *La noche eterna* es un anuncio de la consolidación de políticas ruinosas para la moral de los trabajadores. La destrucción de la industria nacional ya se vislumbra en este film temprano, las imágenes de los escombros que forman los hierros retorcidos y oxidados funcionan como una metáfora de la decadencia de la Argentina industrial.

El vagabundeo de la juventud típico del NCA está presente en modo documental en el film de Claudio Remedi, en el cual no se presenta ningún tipo de futuro, no se habla del futuro, solo se recuerda el pasado, las esperanzas entraron en un lapso de suspenso. Más allá de hoy pareciera no haber nada. Los pobladores entrevistados de Sierra Grande ven su vida transcurrir, y se va reduciendo su espacio de desarrollo: cierran los centros culturales y clubes, cierra la radio, cierra el museo; mientras las privaciones superan a los necesidades y gustos satisfechos. El paisaje de la meseta, entre el viento, el frío y un sol gris son la metáfora del espacio productivo y el destino que la desolación domina.

En los márgenes

Los films de Marcelo Céspedes²³ han sido analizados focalizando en las nociones de cine etnográfico para señalar como descripciones de la sociedad sus transformaciones y la dominación cultural configurada.²⁴ Un tanto porque fueron estudiados junto a los de Tristán Bauer y Silvia Chanvillard²⁵, también agrupados en cine testimonio, los cuales tienen una relación más

²³ Marcelo Céspedes falleció en mayo de 2020. Además de los films aquí analizados realizó *La voz de los pañuelos* (1992), *Jaime de Nevares, último viaje* (1995), *Tinta roja* (1998) e *Hijos, el alma en dos* (2002), entre otros. Todos junto a Carmen Guarini. Fundó asimismo, junto con ella, la productora Cine-Ojo y MC Producciones, que produjo films de Alejandro Fernández Mouján, Andrés Di Tella, Jorge Leandro Colás, Albertina Carri y Sergio Wolf, entre otros.

²⁴ Véase CAMPO, Javier y MIORI, Carolina. De virtudes y miseria: el cine etnográfico de la década del ochenta. En: LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (eds.), *op. cit.*

²⁵ Martín Choque, *un telar en San Isidro* (1982) y *Ni tan blancos ni tan indios* (1984).

directa con la tradición del etnográfico: el discurso de exploración de costumbres populares situadas lejos de los centros urbanos. Pero otro tanto porque efectivamente *Los Totos* y *Por una tierra nuestra* pueden concebirse como registros urbanos que “facilitan la construcción de un modelo de representación que abreva en la etnografía interceptando a la política”.²⁶ Sin embargo, desde otro marco teórico puede concebirse como un cine que recalcula el lugar de las clases populares y sujetos marginados en una nueva estructura de poder (incluyendo aquí a *Hospital Borda*: un llamado a la razón y *Buenos Aires, crónicas villeras*). Un conjunto de documentales realizados en un contexto de cambios que indica que ya no hay grandes proyectos de transformación a los cuales adherir, solo pequeños y desgajados emprendimientos sociales y comunitarios.

Aquello ha sido pensado por Romero para las cinematografías latino-americanas de los ochenta agrupadas bajo el concepto de “barroco como forma de lo político que da lugar a un tipo de imagen que resiste la totalización a través de la irrupción de la materia residual y lo marginal”.²⁷ Ella se refiere a que en su doblez estas imágenes presentan el reverso de la derrota política, que es la exhibición de “tensiones” que sienten los sujetos populares en el sistema capitalista de la década del ochenta. Por ello concluye que “las formas derrotadas muestran la resistencia de lo colectivo, no en la sobrevivencia de la figura del pueblo sino en los restos de formas comunitarias que están siendo anuladas por la lógica mercantil y que subsisten a su aniquilación en el capitalismo”.²⁸ Veremos que esta reflexión puede ser aplicada a los films de este período, los cuales presentan una sociedad fracturada, terrible en muchos aspectos, pero con un tejido comunitario aún tendido.

Romero comienza su balance con el señalamiento de que “el declive del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) puede ser leído como parte de la extinción de los proyectos emancipadores en América Latina”.²⁹ Una hipótesis absolutamente plausible, considerando la labilidad de aquel Movimiento en el cual sus fronteras siempre fueron difusas. Pero en términos generales, su “declive” y el cambio de las narrativas revolucionarias por las humanitarias en el documental político (algo que se presenta claramente en los casos chileno y argentino) da cuenta de un cambio de época, de las luchas por la Revolución al pedido de democracia. Aquí se ubica este “cine desarmado” del que habla Romero en cuanto “distanciamiento con la tendencia de denuncia y la representación del pueblo del cine político de los años setenta”³⁰, para “mostrar” lo que ha quedado, los márgenes y la marginalidad, los “escombros” que están al costado de las vías del progreso. Como asimismo las formas que asume la vida comunitaria “en y no para el capitalismo”, como dice Bolívar Echeverría.³¹

Los Totos (1982) fue realizada hacia el final de la dictadura militar, y allí se presenta un desolador y desesperanzado futuro para los niños protagonis-

²⁶ CAMPO, Javier. *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012, p. 163.

²⁷ ROMERO, Karolina, *op. cit.*, p. 146.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 150.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 24.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 26.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 40.

tas (los Totos). La columna vertebral del corto lo constituye el recorrido por la villa y entrevistas³² a los niños, sus padres y las trabajadoras sociales que desempeñan sus tareas en ese barrio de la zona norte del Gran Buenos Aires. Mientras las profesionales emiten su diagnóstico sobre la situación de las familias y los niños con respecto a sus estudios y perspectiva de futuro; los chicos y sus padres hablan de sus esperanzas para con el porvenir: la salida de la villa, un adecuado desempeño como trabajadores y poco más... Pero al decir del padre de uno de los niños, el futuro no se presenta muy prometedor a juzgar por la situación del mercado laboral que hoy él padece con malas pagas y periódica caída en situación de desocupación. El corto culmina con una comparsa de carnaval en la que baila la villa: no hay risas ni siquiera en ese momento de regocijo festivo. El blanco y negro de las imágenes confluyen cromáticamente en los grises que entrega ese devenir y perspectivas.

Muy diferente es el tono de gesta colectiva que tiene el siguiente cortometraje de Céspedes, *Por una tierra nuestra* (1984). Con la recuperación de la democracia pareciese renacer cierto sentimiento comunitario para ver concretado el sueño de la casa propia. Aunque su consecución no se presenta nada sencilla: hay que tomar tierras, construir de noche, resistir a la policía y sus desalojos en los que destruyen las casillas de madera y chapa, volver a levantarlas... El espacio es descripto con imágenes similares a las de *Los Totos*: fábricas cerradas, comedores comunitarios, basurales, etc. Pero todo eso con el acompañamiento de los testimonios que señalan la violencia de las fuerzas represivas de la dictadura y el aprovechamiento de oscuros personajes que se presentan como gestores del sueño de la casa propia, tanto como asimismo la descripción del proceso de toma, delimitación de terrenos y construcción de casillas. Los testificantes describen a la organización popular como el único modo de hacer posible la vida social en el barrio, debido a que “la culpa de nuestras carencias es del gobierno”, como dice un referente en el film. La desconfianza en el Estado, y en los partidos políticos, está en primer plano; se trata de tomar el poder de la transformación de la situación social de las familias por sus propias manos. Ese tono de gesta colectiva termina de delinearse con la secuencia en que en *travelling* lateral se recorre el terreno³³ en el cual, de noche y con luz de fuegos encendidos, se están construyendo las casillas con maderas y chapas; la música es de teclados que componen una atmósfera suspendida que resaltan armónicamente el momento que se representa como épico. Se presenta a un pueblo mancillado, golpeado desde la política y la economía; pero insumiso. Una organización colectiva que toma por sus propias manos la resolución de un problema central de las clases populares, el acceso a la vivienda. Insumiso sí, aunque no revolucionario. No hay proyecto mayor, sino uno acotado y concreto. Y quizás las luchas que vendrán en el documental social tendrán ésta característica como nuclear: las reivindicaciones y reclamos estarán focalizados en un problema concreto que con su resolución pueda ayudar a sobrellevar los demás. Soluciones de a una. No se trata de un regreso al cine militante, ni siquiera de una anticipación del videoactivismo que se producirá a fines del siglo veinte. En *Por una tierra nuestra* hay comuni-

³² Microfoneadas por Juan José Campanella en una de sus primeras participaciones en el mundo del cine.

³³ En San Francisco Solano, conurbano bonaerense sur.



dad más que pueblo, un agrupamiento no totalizante, no hay ánimo de representación colectiva.

La organización colectiva de aquel documental de Céspedes es a lo urbano lo que *Lo estamos haciendo* (Silvia Chanvillard, 1984) es a lo rural. El cortometraje de la realizadora, filmado íntegramente en Goya, Corrientes, recorre los campos en los que se cuentan experiencias del trabajo agrícola, particularmente por parte de mujeres, las cuales comparten experiencias de explotación multiplicadas por el hecho de que sufren el rigor fuera y dentro de sus casas. Es decir, trabajan sin descanso en todos los ámbitos, lo doméstico es laboral también. Este documental sirvió como antecedente para la posterior conformación de Cine Testimonio Mujer, grupo animado por Chanvillard y la montajista Laura Búa.³⁴

La desigualdad cotidiana entre las mujeres y los hombres ha llevado a las goyenses a pensar nuevas formas de trabajo “más limpias” (como denominan a las tareas agrícolas que no suponen sembrar y cosechar). Por ello han conformado una cooperativa para hacer dulces y conservas de frutas que ha elevado el nivel de vida de todas. La miseria y las necesidades de ellas y sus familias es repasada por sus testimonios mientras se las muestra trabajando en el llenado de frascos. Un problema señalado como grave es el alto nivel de analfabetismo (algo que también preocupa a los protagonistas de *Los Totos*), por ello manifiestan que este emprendimiento pretende dar un futuro mejor a sus hijos para que puedan estudiar y no dedicarse a trabajar desde niños. Mientras *Por una tierra nuestra* era un film de hombres que hacían tareas de fuerza y resistían a los palazos de la policía, *Lo estamos haciendo* muestra la pericia de mujeres que pretenden mejorar las condiciones de vida en el campo con una organización cooperativo productiva. Dos formas concretas de ponerse en acción para considerar que un futuro mejor ha de ser posible.

Buenos Aires, crónicas villeras es la tercera película de lo que podríamos denominar un tríptico sobre las villas de Marcelo Céspedes, y la primera producida por Cine-Ojo. Aquí no solo se trata de mostrar y hablar sobre las circunstancias de vida presentes, sino también de rememorar la política de erradicación de villas de la dictadura militar por los propios habitantes de los suburbios. Es un film de contrastes entre el centro de la ciudad y la zona de Retiro desde donde se pueden ver, en medio de la miseria de una villa con carencias palpables, las grandes torres de edificios de la Avenida Libertador. Aquí está construida más claramente la figura de la víctima, los villeros destacan que “han sido tirados” fuera, que la sociedad los “margina” y reclaman directa y claramente al Estado argentino para que resuelva sus problemas en cuanto sujetos de derecho a una vivienda digna. Pero sin militancia política, sino reclamando legalmente la adjudicación de las tierras tomadas, es decir que intentan ir por los caminos de la legalidad para lograr la posesión de las tierras fiscales. En este caso no se encuentra la épica de *Por una tierra nuestra* ni la organización legal en cooperativa de las mujeres de *Lo estamos haciendo*, estas crónicas villeras son como estampas de la vida insumisa en la villa que no llega a rebeldía ni del todo a la organización legal concreta. El testimonio de

³⁴ Véase mi artículo sobre los films del grupo: CAMPO, Javier. Exigiendo transformaciones: documentales críticos argentinos de la década de 1980. En: *Rebeca*: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 11, n. 2, São Paulo, jul.-dez., 2022.

uno de los habitantes es sintomático, de monaguillo de Carlos Mugica a obrero de la construcción pasó por la organización barrial para llevar adelante protestas populares, y destaca que se fue deshilachando la potencia que en algún momento tenía la convocatoria a los vecinos, pero que “estaría dispuesto a volver” a trabajar por la organización de la villa si viese que se organiza como él cree que sería apropiado... El cierre del film se da también en una fiesta popular, como *Los Totos*; es el día del niño y un vecino se ha vestido de payaso para alegrar a los pequeños de la villa. Aquí sí se ven algunas sonrisas.

Debemos agregar que un espacio institucional que había permanecido hasta entonces estigmatizado u oculto fue el de los hospitales psiquiátricos (también llamados, popularmente, manicomios). *Hospital Borda*: un llamado a la razón (1985) es la incursión más decidida de Céspedes en la tendencia observacional del documental en esa década. Y así como otros modelos internacionales de esta modalidad filmada en hospitales psiquiátricos (como *Titicut follies* – Frederick Wiseman, 1967 – o *San Clemente* – Raymond Depardon, 1982) se presenta como una mirada al abandono, o como Gómez Vaquero destaca para el caso del documental español filmado en hospitales psiquiátricos en los ochenta, un “descubrimiento de todo un inframundo oculto hasta entonces”.³⁵ Las imágenes de la desidia y el despojo capturadas por Céspedes se contraponen a aquellas en las que son los mismos internos quienes colaboran entre sí para ayudarse y ayudar a quienes están en peores condiciones o completamente fuera del control de sus actividades cotidianas básicas, como alimentarse, asearse y tomar la medicación. Los enfermeros y demás profesionales aparecen en encuadre en algunas ocasiones mientras hacen su trabajo y en otras para señalar sus opiniones negativas para con la dinámica institucional que los señala como responsables del abandono. Los enfermos psiquiátricos también tienen la palabra y hablan de su “vida perdida acá adentro” y de su autopercepción: “me siento un marginado social”. El hospital Borda es un espacio más en el que los marginados hablan, y también solicitan la atención del Estado. El *travelling* en retroceso del final del film abandona las habitaciones en las cuales habitar significa durar antes que vivir. Los internados y el hospital mismo como metáfora del espacio que la sociedad moderna les ofrece a los marginados, quienes no son mano de obra. En una especie de “imagen desacomodada” del capitalismo³⁶, un lugar residual en una época en la que tanto el Estado como los proyectos emancipatorios se encontraban en retirada.³⁷

Vencidos pero no muertos

Lejos del viejo proverbio refrendado por Friedrich Nietzsche que indica que lo que no te mata te fortalece, Enzo Traverso destaca a propósito de *El fondo del aire es rojo* algo que ya citábamos: “la revolución está vencida pero no

³⁵ GÓMEZ VAQUERO, Laura, *op. cit.*, p. 276.

³⁶ ROMERO, Karolina, *op. cit.*, p. 43.

³⁷ Otro film, que no pertenece a este período y por ello coloco en nota al pie, es *Los chicos y la calle* (o *El Caina*) de Carlos Echeverría, finalizado en 2001. Trata del registro de un asilo nocturno para niños de la calle y su acompañamiento por su deambular diurno. La voz de los niños y adolescentes delinear la violencia de las calles y la maraña de aprovechadores con quienes se cruzan cotidianamente; con aquellos testimonios de los profesionales que siempre concluyen en el mismo llamado: el Estado debe hacerse cargo (de la situación en la que están los niños huérfanos).

muerta".³⁸ Eso no quiere decir que sea plausible considerar que las formas que adquirieron las estrategias de contrahegemonía, resistencia y construcción de un proyecto político de izquierda puedan renacer con las mismas formas que tuvieron en otros momentos históricos. Intuímos que otro proverbio puede volverse realidad si la historia se repite, esta vez como farsa. El principio de revisión y concientización nostálgica que inaugura el film de Marker (recordemos que se estrenó en 1977), plantea una estrategia interesante a considerar y que, más o menos concientemente, más o menos melancólicamente, recuperan muchos films de los ochenta, entre ellos los que analizamos.

En los films se establece un balance entre aquello que significó el fin de sueños colectivos de transformación social y la realidad de miseria planificada del contexto "ochentas". Con uso de imágenes y palabras, pero en muchos casos también con ausencias y elementos discursivos en las sombras, estos documentales argentinos se plantearon como representaciones de un cambio de época sin atender a grandes relatos, pero tampoco asumiendo que las transformaciones políticas y sociales que trajo la democracia fuesen favorables *per se*. La estrategia de visibilizar la miseria podría parecer vulgar, incluso miserabilista, pero lejos de una búsqueda banal los films de Céspedes, Denti y Chanvillard, entre otros, pretenden plantear el estado de situación y avanzar un poco más dando la palabra a referentes de proyectos cooperativos y emprendimientos de lucha y resistencia comunitarios. En el sentido de lo barroco, como "contrapuesto a lo posmoderno, en la medida en que la afirmación del valor de uso implica una tensión y negociación con la forma-mercancía homogeneizante, mientras que lo posmoderno estaría reflejando "la lógica cultural del capitalismo avanzado", como señala Jameson, pero sin una densidad crítica que permita interpelar a la forma-mercancía dominante de las sociedades de mercado".³⁹

Reflexión absolutamente válida para caracterizar a este conjunto de films documentales argentinos, que exhiben la tensión con las formas instituidas del poder dominante y son barrocos en el sentido de Romero. Pero al mismo tiempo no avanzan en una crítica profunda y efectiva de interpelación que los convierta en obras de arte cabalmente contrahegemónicas, o al menos en jalones significativos de lucha cinematográfico-política.

Durante los noventa hará su irrupción en la configuración de narrativas políticas el reflujo de la militancia como rememoración de historias de la lucha armada, el secuestro y la desaparición. Luego del agotamiento de las narrativas humanitarias, éstas nuevas de memoria de militancias, abrieron nuevos cauces en la realización documental. Así aparecieron obras como *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1995) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996), poco tiempo después los documentales en primera persona de los hijos de desaparecidos, como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 1999), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007). Desde mediados de los noventa hasta la actualidad este tipo de films fueron estrenados como revisión de las historias de la revolución proyectadas y la represión sufrida. Aquí la derrota está expuesta pero prácticamente solo en los términos de los actores

³⁸ TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*, p. 189.

³⁹ ROMERO, Karolina, *op. cit.*, p. 37.



directamente intervinientes. Es decir que los villeros, niños analfabetos, trabajadores cooperativistas y demás protagonistas sufrientes de las políticas de los ochenta, que venían por arrastre como descarte social del período dictatorial, no forman parte de esta serie nueva de documentales políticos. Quizás la presencia más fuerte por voluntades de cambio y representación de las clases populares haya sido el videoactivismo que también desde mediados de los noventa y sobre todo desde el 2001 tuvo acceso a muestras y festivales. Documentales sobre piquetes de rutas, como *Agua de fuego* (Boedo Films, 1995); movimientos de trabajadores desocupados, como *El rostro de la dignidad* (Alavío, 2001); o fábricas recuperadas, *Grissinopoli* (Darío Doria, 2004).

Pero el conjunto de films de los noventa y dos mil mencionados en el párrafo anterior no suponen una reversión del final del ciclo político insurgente o bien la inauguración de uno rebelde bajo los mismos términos que Traverso define a los movimientos políticos izquierdistas previos a 1989⁴⁰; tampoco una vuelta a una especie de “cine armado” o de reinauguración del NCL versión video, siguiendo la terminología utilizada por Romero.⁴¹ Tanto los films de memorias de militancia como el videoactivismo revisan el pasado y lamentan la desmovilización en una época en la que el mercado se ha impuesto en y penetrado hasta por las rendijas más estrechas de nuestra cotidianidad. Los de memoria revisan ciertamente el pasado reciente y los videoactivistas documentan las experiencias de resistencia y lucha contemporáneas. Asimismo también contienen propuestas de militancia y rebeldía, los primeros llamando a sostener la vigilancia crítica de las acciones de los gobiernos democráticos, los cuales podrían virar en eventos que lleven a acontecimientos represivos comparables con los de la dictadura, como asimismo convocando a mantener viva la llama por el respeto de los derechos humanos en el sostenimiento de los juicios por causas de lesa humanidad; mientras que los audiovisuales videoactivistas acompañan desde sus formas de producción, realización y circulación a los movimientos sociales con compromiso y actitud militante, sosteniendo el repudio a la represión de los Estados modernos, las nuevas formas que asume el imperialismo, la miseria administrada por el consorcio gobiernos/empresas e insuflando el concepto de contrainformación para escapar de la orientada producción de opinión pública por los medios de comunicación masivos. En fin, no se trata de dimensionar comparando períodos (lo revolucionario y lo democrático, por ejemplo), sino de presentar las dimensiones que asumen los diferentes períodos cinematográficos en los que, pese al cambio de era que marca la década de 1980, se sostiene la crítica y resistencia contrahegemónica en el cine documental argentino.

En el corpus analizado en esta investigación – *Los Totos* (Marcelo Céspedes, 1982), *Por una tierra nuestra* (Marcelo Céspedes, 1984), *Lo estamos haciendo* (Silvia Chanvillard, 1984), *Hospital Borda: un llamado a la razón* (Marcelo Céspedes, 1985), *No al punto final* (Jorge Denti, 1986), *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987) y *Buenos Aires, crónicas villeras* (Marcelo Céspedes, 1988) – se percibe un distanciamiento tanto de las narrativas revolucionarias como de las humanitario democráticas con pregnancia

⁴⁰ Véase TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*

⁴¹ ROMERO, Karolina, *op. cit.*

social en la década de 1980. Los films se dedicaron a revisar en los márgenes de la sociedad, lo que había quedado a un costado en términos de progreso social, sean los presos políticos, los asentamientos y villas o el entusiasmo comunitario cooperativo para solucionar viejos/nuevos problemas sociales de la vida en una sociedad mercantil. Es decir que hicieron visibles las subjetividades marginales, tal como Romero señala como una de las características del barroco cinematográfico de esa misma década en el resto de América Latina⁴², cuanto que propusieron historias, imágenes y testimonios sobre la debacle de los proyectos políticos transformadores en el marco de lo que luego Traverso denominará “melancolía de izquierda”.⁴³ Aunque no todo es desolación en este corpus, en medio de las carencias más extremas de la vida en villas, como asimismo en una comunidad rural, como presenta Chanvillard en su corto, los marginados se reúnen y organizan la instalación de asentamientos, el reclamo por la posesión legal de las tierras fiscales ocupadas o la instalación de una cooperativa de trabajo. Vencidos pero no muertos.

Estos films documentales argentinos realizados bajo el nuevo gobierno democrático, luego de siete años de la dictadura argentina más sangrienta, propusieron revisar los márgenes de lo social, pero también de aquellas representaciones que quedaron al margen del tipo de documental de narrativa humanitario-democrática divulgada contemporáneamente. La villa, la fábrica en ruinas, la explotación rural no fueron parte de las representaciones que tuvieron a desaparecidos, secuestrados y familiares como protagonistas principales. Aunque estos espacios y acontecimientos en los márgenes fuesen aludidos de modo general cuando se tocara el “plan económico” de la dictadura en todos aquellos films canónicos. La derrota de proyectos políticos emancipatorios está tanto en aquellos films humanitarios como en estos aquí analizados, de documentación social podrían catalogarse. Pero estos últimos, los de Céspedes, Denti y Chanvillard, son los que exhiben más descarnadamente las consecuencias de las políticas que marcaron un cambio de época, tratando de no mantener espacios en sombra, enfocando la miseria y sin temer al sentimiento de desolación y desencanto en la democracia que pudiesen generar. Asimismo muestran el reverso de la desazón de vivir en el capitalismo, pero no “para” el capitalismo, como destaca Romero⁴⁴: las protoformas de organización social que serán desarrolladas más profunda y posteriormente por movimientos sociales hacia fines de siglo y comienzos del siguiente. A los esfuerzos por “bancar” la represión por las tomas de tierras (*Por una tierra nuestra*) le sucedieron los movimientos de trabajadores desocupados que tuvieron como uno de sus principales objetivos favorecer la consecución de viviendas dignas. Y a los emprendimientos cooperativos aislados (*Lo estamos haciendo*) le siguieron experiencias más amplias y organizadas como los de fábricas y empresas recuperadas.

La historia del cine documental argentino encuentra con este conjunto de films un momento de transformación que delineará estéticas, temáticas y perspectivas que están presentes hasta la actualidad, sobreviviendo a cambios tecnológicos (o bien gracias a ellos). Ejemplo de ello es la amplia difusión de la

⁴² *Idem.*

⁴³ TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*

⁴⁴ ROMERO, Karolina, *op. cit.*

realización del documental de observación que podemos señalar y que ha favorecido y favorece el registro de las condiciones de vida con una menor intrusión en las dinámicas cotidianas por parte del operador de cámara y equipo reducido de realización. Los films de los ochenta aquí analizados documentaron sobre los márgenes en condiciones poco favorables. Marcaron un camino con voluntad, hablando desde y con las heridas abiertas, y con una falta absoluta de certezas sobre cuál sería el camino a seguir en tiempos de declive de proyectos colectivos. Hoy tampoco gozamos de certezas, al menos tenemos a los films que nos ayudan a pensarnos. Modesto optimismo: seguir pensando proyectos luego de catastróficas derrotas.

Artigo recebido em 20 de maio de 2024. Aprovado em 12 de agosto de 2024.

**A formação teatral
no interior de São Paulo,
segundo Humberto Sinibaldi Neto:**
*uma história do FIT, o Festival Internacional de
Teatro de São José do Rio Preto (1969-2016)*



Apresentação durante o
Festival Internacional de
Teatro em Rio Preto/SP, s./d.,
fotografia (detalhe).

Marcelo Lapuente Mahl

Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Assis). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Coorganizador, entre outros livros, de *Os Institutos Históricos e Geográficos: nação e região na historiografia brasileira*. Campinas: Pontes, 2017. mlmahl@ufu.br

Raquel Discini de Campos

Doutora em Educação Escolar pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Araraquara). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Autora, entre outros livros, de *A educação entre a ética e a estética: os álbuns ilustrados paulistas (1915-1929)*. Uberlândia: Edufu, 2023. raqueldiscini@uol.com.br

A formação teatral no interior de São Paulo, segundo Humberto Sinibaldi Neto: uma história do FIT, o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (1969-2016)

Theater training in the interior of São Paulo, according to Humberto Sinibaldi Neto: a history of FIT, the São José do Rio Preto International Theater Festival (1969-2016)

Marcelo Lapuente Mahl

Raquel Discini de Campos

RESUMO

Esta entrevista se desenvolveu como um desdobramento dos estudos históricos sobre o incremento da vida cultural e dos impressos do Noroeste paulista ao longo do século XX. O personagem aqui entrevistado é o diretor e ator teatral Humberto Sinibaldi Neto, nascido em 10 de novembro de 1939, que, junto com o também diretor e ator José Eduardo Vendramini, e a jornalista e escritora Dinorath do Valle, criou, no final da década de 1960, o Festival de Teatro Amador de São José do Rio Preto, que viria a adquirir, a partir dos anos 2000, um formato internacional, se consolidando como um dos mais importantes eventos do gênero no Brasil. Em seu depoimento, recolhido nas dependências do Teatro Municipal Humberto Sinibaldi Neto, na cidade de São José do Rio Preto, ele falou, de forma calma e descontraída, seguindo somente os rastros da memória, tanto sobre as origens do festival como sobre as especificidades da formação de um diretor/autor teatral no interior de São Paulo, em pleno regime militar.

PALAVRAS-CHAVE: teatro amador; direção teatral; vida cultural.

ABSTRACT

This interview was developed as an offshoot of historical studies on the growth of cultural life and printed matter in north-western São Paulo throughout the 20th century. The character interviewed here is theater director and actor Humberto Sinibaldi Neto, born on November 10, 1939, who, together with fellow director and actor José Eduardo Vendramini and journalist and writer Dinorath do Valle, created the São José do Rio Preto Amateur Theater Festival in the late 1960s, which, from the 2000s onwards, took on an international format, consolidating itself as one of the most important events of its kind in Brazil. In his testimony, collected on the premises of the Humberto Sinibaldi Neto Municipal Theater in the city of São José do Rio Preto, the interviewee spoke in a calm and relaxed manner, following only the traces of memory, not only about the origins of the Festival, but also about the specifics of the formation of a theater director/author in the interior of São Paulo, in the middle of the military regime.

KEYWORDS: amateur theater; theater direction; cultural life.



Primeiro ato

No dia 19 de julho de 2016, encontramos-nos no saguão do Teatro Municipal de São José do Rio Preto com Humberto Sinibaldi Neto, às 11:00 horas, que gentilmente respondeu a uma série de perguntas que buscavam informações não somente sobre a história do Festival de Teatro Amador de São José do Rio Preto, mas também sobre a formação e a criação de um ambiente teatral no interior de São Paulo, ao final da década de 1960. A conversa foi gravada por meio de um aparelho celular, e posteriormente transcrita, a partir de um arquivo de computador. Alguns dias depois, mais especificamente em 30 de julho, às 10:12 horas, o entrevistado se encontrou em um café da cidade com um dos entrevistadores para que juntos pudessem ler a transcrição do que havia sido dito; nessa oportunidade, algumas dúvidas foram esclarecidas, especialmente em relação às datas e nomes citados ao longo das quase duas horas de gravação. A conversa se deu a partir das experiências vivenciadas por Humberto Sinibaldi Neto com a produção e atuação teatral, recuperando por meio de um depoimento memorialístico, que não se utilizou de quaisquer formas de rememoração externa, como fotografias, imagens ou fontes impressas, para retomar algumas passagens reveladoras do cotidiano de atores, produtores e diretores que ajudaram a construir um ambiente propício à atividade teatral em Rio Preto, desde fins dos anos 1960. Nesse percurso, se destaca a presença constante de dois nomes sempre citados pelo entrevistado: José Eduardo Vendramini, que também atuou como ator e diretor teatral, e que teve uma longa e profícua carreira acadêmica como docente da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP); e Dinorath do Valle, jornalista e escritora, autora de uma série de crônicas publicadas em jornais e livros para o público adulto e infanto-juvenil, e que em 1982 ganhou o prêmio Casa de las Américas com o romance *Pau Brasil*, publicado originalmente pela editora Hucitec.

Os três, que pertencem praticamente a uma mesma geração, passaram sua infância e juventude em São José do Rio Preto e são os responsáveis pela criação de um Festival de Teatro Amador na cidade, que atualmente, em seu formato internacional, é considerado um dos maiores do gênero no cenário cultural brasileiro. A sua mais recente realização se deu entre os dias 18 e 27 de julho de 2024, sob a coordenação geral de Pedro Ganga e Thiago Freire.

A entrevista com Humberto Sinibaldi Neto traz informações relevantes sobre o cotidiano e a prática teatral em um contexto político de repressão ditatorial e de criação artística em um ambiente distante da capital do estado. Seu depoimento é, portanto, um relato único e revelador das condições de formação e de atuação de um ator de teatro no interior de São Paulo. Trata-se, pois, de um documento histórico que, enfim, alcança o público leitor, após haver sido cuidadosamente guardado por tanto tempo.

Segundo e último ato: com a palavra Humberto Sinibaldi Neto

MLM – Como foi o seu primeiro contato com o mundo do teatro?

HSN – Primeiro eu tenho uma lembrança da minha infância. Graças a Deus eu tenho uma memória muito legal. Eu me lembro perfeitamente que,

quando criança, eu já me interessava muito por cultura, principalmente pela parte cênica, porque nós tínhamos como base o circo.

MLM – O senhor é de São José do Rio Preto?

HSN – Sim, sou nascido e criado em Rio Preto, e meu interesse pelo teatro veio porque frequentávamos circo e cinema, porque não tinha nada mais, isso há setenta anos... mais de setenta anos. A gente ia ao circo, ficava maravilhado, e tentava reproduzir com os amigos, fazer o nosso cirquinho... cobrava palito de fósforo dos convidados, e a partir daí eu comecei a ter interesse pela questão da representação. Mais tarde, eu fazia “Auto de Natal” no final do ano, chamávamos os vizinhos... Eu tinha uma turminha na rua General Glicério e na rua Coronel Spínola de Castro, em Rio Preto, onde morava minha avó. A partir daí, com a entrada no grupo escolar, se faziam sempre representações na escola, e eu me envolvia nisso.

RDC – Qual foi o seu grupo escolar?

HSN – Foi o colégio Cardeal Leme, tradicional na cidade, que era onde hoje é o fórum. Então mantive esse amor à arte... pintura... tudo tinha um canal para a arte, quer seja plástica ou teatral. Depois, com a entrada no ginásio...

RDC – E a sua escola ginásial?

HSN – Foi o colégio Monsenhor Gonçalves. E nessa escola nós começamos a fazer, com minha turma, um tipo de espetáculo teatral, uma espécie de teatro *show*, que se chamava *Show dos trogloditas*, que veio a partir do *show La vie en rose*, da Silvia Purita, professora de francês, que era um *show* todo em francês, e a gente fazia uma sátira a partir da proposta da professora. Essa apresentação tinha como finalidade arrecadar fundos para a formatura, que era uma coisa muito viva, muito importante na escola. Na sequência eu fui para o científico. Eu fiz o primeiro científico aqui ainda; no segundo e terceiro eu saí da cidade, pensando na universidade, mas nas férias se reuniam não só os universitários, mas também os pré-universitários, e em julho a gente fazia um *show* de variedades, com pessoas da cidade e de fora, com músicas, esquetes... Musicalmente a Bossa Nova estava em alta, e tivemos muitas apresentações de Bossa Nova.

RDC – Você fez o segundo e o terceiro científico em qual cidade?

HSN – Em Ribeirão Preto. Depois eu fui para Uberaba, onde eu fiz a minha primeira formação, em Odontologia. Mais tarde, eu me formei em Arquitetura. Mas essa veia artística, essa verve, essa paixão pelas artes e pelo teatro permanecia. Em julho os que estavam fora de Rio Preto se encontravam, também para fazer um *show*, no Automóvel Clube da cidade. Ao mesmo tempo, tinha uma outra turma que fazia um *show* nos mesmos moldes no clube Harmonia, quando era ainda na galeria Bassit. Famosos e gloriosos os tempos do Harmonia Tênis Clube... A gente fazia um tipo de *show* também no mês de julho.

MLM – Qual era o formato desses *shows*?

HSN – Era um *show* de variedades. Tinha música, humor. Mas nós também encenamos um texto na época, um espetáculo chamado *O balanço*, de Fauzi Arap, uma peça muito política, que falava sobre reforma agrária, questões nacionais... Era um texto bem próprio para a época... isso em 1961, 1962. Bom, aí veio a universidade. Eu acabei ficando em Uberaba, e lá a gente pro-

pôs um espetáculo parecido chamado *Odontoshow*, que fizemos em 1961, 62 e 63.

MLM – Ou seja, onde você estava havia envolvimento com arte, especialmente o teatro?

HSN – Sim, ajudei a criar esse *Odontoshow*, não só para unir a universidade, mas porque nós tínhamos uma vida cultural e política muito intensa.

MLM – Uberaba tinha um cenário cultural interessante?

HSN – Tinha, sim, alguns grupos de teatro, mas pouco conhecidos. Era mais na universidade, que ficava meio isolada, apesar da cidade ser bem acolhedora; mas os estudantes ficavam meio apartados. Tinha a famosa “peruada”, no dia 13 de maio, quando se fazia um grande corso pela cidade, onde os calouros, com sua criatividade... Eu me lembro que na época eu fiz a Lady Godiva; um outro amigo conduzia o corso... Um tom muito crítico. Me lembro nesse episódio do José Dib e do Roberto Bianchini. A partir disso eu assumi o centro acadêmico, que estava em decadência. Nós resgatamos o Centro Acadêmico da Odontologia, chamado Mário Palmério, e começamos fazer o *Odontoshow*. Até hoje, nos anais de Uberaba, se fala nesse *show*, que foi feito por três anos consecutivos. Nesses tempos eu encenei novamente *O balanço*. Também *Do tamanho de um defunto*, do Millôr Fernandes, tudo no antigo cinema/teatro Metrôpoles, de Uberaba.

Veio então a formatura, e eu voltei para Rio Preto em 1964, em plena ebulição política. Sobre a política, eu fazia parte do CPC da UNE em Uberaba. Lembro que os cursos de Direito e Filosofia eram muito politizados. Alguns colegas foram perseguidos em 1964, tiveram inclusive que fugir com a ajuda do bispo, pois estavam sendo procurados pela repressão. Em 1968 eu só não fui para Ibiúna, no congresso da UNE, porque tive problemas pessoais que me impediram.

Mas, voltando a 1964, eu me formo em dezembro, me caso em fevereiro, e aqui chegando, em Rio Preto, eu continuo envolvido com o teatro, e conheci o José Eduardo Vendramini, começando a fazer teatro no Instituto de Educação Monsenhor Gonçalves. O Vendramini era aluno do instituto, e eu comecei a dar aula de Física no mesmo instituto. Eu e o Vendramini começamos uma amizade e nos relacionamos também com a Dinorath do Valle, que era professora lá, de Artes e Desenho. O instituto foi a base e o centro de nosso contato. E nessa mesma época existia na cidade a chamada Federação de Teatro Amador da Alta Araraquarense, que era uma das associações ligadas à Cotaesp, que era a Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo, que tinha oito ou nove unidades administrativas no estado. Essa confederação tinha uma diretoria na cidade, que cuidava do panorama teatral. Se não me engano o nome dele era Carlos Pinto. Além da Alta Araraquarense, tinha Santo André, Santos, São Paulo, São Carlos, Ribeirão Preto, Franca, Marília, Bauru, Presidente Prudente... que faziam o chamado Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo. Era um programa do governo do estado, através da Secretaria de Esportes, Turismo e Cultura. Isso na década de 1960.

MLM – Por que a designação “amador”?

HSN – Porque eram grupos que não viviam necessariamente do teatro. Depois essa expressão foi abolida, porque tudo é teatro. De todo modo, cada região fazia uma chamada para os grupos. Vinha uma comissão de São Paulo, para avaliar as peças. Estamos falando de 1964, 1965... Nessa época o Ven-



dramini estava encenando *Os ciúmes de um pedestre ou o terrível capitão do mato*, de Martins Pena, e eu fui fazer a parte de maquiagem. Tinha um personagem negro, a gente queimava o jornal e misturava com cerveja preta para fazer a maquiagem... Uma loucura total! E, a partir disso, eu comecei a me envolver mais com o movimento teatral da cidade. Existia a Federação de Teatro em Rio Preto, cujo presidente era o Vicente Paulo Barbosa, o Nelson Seixas ficava com a tesouraria e o Vendramini era o secretário. No ano seguinte, 1965, 66, eu fui o presidente. Eu era o mais velho do grupo.

RDC – E isso tudo mantendo um consultório dentário?

HS – Sim, eu mantinha o meu consultório particular, e atendia também no grupo escolar.

Assim, a gente continuou fazendo teatro entre 1964 e 1968 junto à Federação de Teatro Amador. Fizemos *A megera domada*, *Romeu e Julieta*, *Ponto de partida*...

Nessa altura a gente começou a fomentar a construção da Casa de Cultura e de um teatro. No âmbito do Festival de Teatro Amador, tínhamos a fase regional, no próprio município, depois a semifinal e a final, que acontecia em uma cidade escolhida em um congresso da federação, que acontecia geralmente em janeiro. Havia um prêmio em dinheiro para o grupo vencedor. E nesse festival se concorria aos prêmios de melhor espetáculo, do primeiro ao terceiro lugar, e aos prêmios individuais. Em 1970 ganhei como diretor com a peça *A megera domada*. Foi uma época muito efervescente. Nós aqui em São Paulo chegamos a ter mais de quinhentos grupos de teatro, pertencentes a essas federações. E isso trazia uma efervescência cultural muito grande à cidade. Mas nós não fomos os pioneiros do teatro em Rio Preto. Os pioneiros foram os irmãos Zinni, o Alarico, na década de 1930, que começaram a construir um teatro, onde hoje fica o prédio da Telesp [Telecomunicações de São Paulo S. A.]. Depois veio o Nelson Castro, na década de 1960. Porém, nossa contribuição maior, a minha, do Vendramini, da Dinorath, foi com o festival, e com os espetáculos *O auto da compadecida*, *Este ovo é um galo*, do Lauro César Muniz, *O diletante* e *Quem casa quer casa*, de Martins Pena, *Somos todos do jardim de infância*, do Domingos de Oliveira, *Lisístrata*, de Aristófanes...

MLM – Nesses anos de teatro amador, antes do festival, existe algum espetáculo do qual você se recorda?

HSN – Sim, nós em Rio Preto sediamos uma final regional, em 1970, em que eu dirigi *A megera domada*, e nós ganhamos sete prêmios: melhor diretor, melhor espetáculo, melhor figurino, melhor ator... O Vendramini, com *Capitão do mato*, depois com *Romeu e Julieta*, e isso tudo foi dando credibilidade ao nosso movimento teatral. Porque ele, o teatro, era muito malvisto pela sociedade. A atriz era prostituta, o ator era viado, maconheiro... E devagar nós fomos conseguindo mudar a situação. Essa mudança ajudou a construir a credibilidade sobre o ator e o teatro.

Portanto, a gente participava dos festivais, ganhávamos prêmios em São Carlos, em Bauru, e sempre envolvidos com a cena teatral. E começávamos a produzir um teatro de qualidade. A nossa briga era pela qualidade, e não pela quantidade. Os grupos amadores desse período tinham como princípio criar espetáculos de qualidade, o que ajudava também a formar um público para o teatro no interior.

Chega então o ano de 1969. O Vendramini dirigiu a *Mandrágora*, de Maquiavel, e eu fazia um dos personagens. Na etapa regional, em Ribeirão Preto, nós ganhamos prêmio de melhor peça, eu ganhei de melhor ator coadjuvante, ganhamos melhor figurino e acabamos ficando em segundo lugar na final da Federação Paulista. Pela nossa classificação nós fomos convidados para ir para São Carlos, no Festival do Clima, que era um festival nacional, representando a região Noroeste paulista. Chegando em São Carlos nós ganhamos com a encenação da *Mandrágora*.

RDC – Foi um grande reconhecimento do trabalho feito até então...

HSN – Sim, nós ganhamos, chegamos a Rio Preto com o troféu. Era maio de 1969. Chegando a Rio Preto, nós fomos ao gabinete do então prefeito, Adail Vetorazzo, que tinha acabado de assumir. Eu era muito amigo dele. Eu era dentista na escola em que ele era professor, no colégio Felipe Caputo, que havia sido diretor do primeiro grupo escolar da cidade. O Adail Vetorazzo tinha sido vereador, e se meteu a ser candidato a prefeito. E ele me prometeu que se ganhasse construiria um teatro na cidade. Eu acabei, com isso, me envolvendo na campanha, e ele cumpriu o prometido. Nessa mesma época surgiu um secretário estadual chamado Nagib Elchiman, no governo do Abreu Sodré. Ele fez um projeto fantástico de interiorização da cultura, com a construção de teatros municipais em todo o estado de São Paulo. O Nagib fazia a proposta para as cidades. e as prefeituras tinham que dar a contrapartida: terreno, estrutura etc. O projeto arquitetônico foi oferecido pelo governo do estado. O engenheiro responsável foi o Romeu Patriani, e o arquiteto, José Carlos Bueno. Outro nome importante foi do carpinteiro Juraci Ferreira. Fez todo o palco de peroba, sem pregos, só no encaixe macho/fêmea; coisa espetacular. Enfim, a prefeitura faz o convênio, antes da eleição do Vetorazzo. Só que aconteceu um problema: o então prefeito, Bady Bassitt, usou todo o dinheiro que era para o teatro na construção da Casa de Cultura...

MLM – E ele não construiu o teatro?

HSN – Isso, mas ele tinha que prestar contas. Então, o que ele faz? A toque de caixa ele faz, nesse mesmo terreno onde acabou sendo construído, mais tarde, o teatro municipal, e faz somente a cortina que sustenta o palco. E ficou por isso mesmo; quer dizer, o dinheiro foi bem empregando, na Casa de Cultura, mas a sua destinação correta era para construir o teatro municipal, que era uma reivindicação nossa. Então, existia o projeto, a pedra fundamental, o espaço, a cortina... e o Adail Vetorazzo prometeu. “Se eu ganhar no final do meu mandato o teatro estará terminado”. Ele acabou sendo eleito e cumpriu com o prometido.

RDC – Que história...

HSN – Bom, em relação ao festival de Teatro de Rio Preto, quando retornamos de São Carlos, após a vitória com *A mandrágora*, em 1969, todo o elenco foi ao gabinete do prefeito; eu, Vendramini, Reinaldo Barbosa, Ricardo Albuquerque, Maria Cristina Miceli, Raildo Viana, Fabio Marques dos Santos, H. S Vandrê, Dinorath do Valle e fomos agradecer o prefeito, que tinha ajudado financeiramente o nosso deslocamento até São Carlos. Ele valorizava muito a atividade teatral. E, em meio a essa euforia, eu coloco então: vamos fazer um festival de teatro nacional? Ele, o prefeito, faz a pergunta: quanto custa? Eu dou um valor, que eu nem me lembro qual foi, e ele topou. Saímos dali e nos perguntamos: onde vamos fazer esse festival (pois ainda não havia o teatro). A

gente então descobre o Auditório São Francisco, ao lado da basílica, que pertencia à Igreja Católica. Era um teatro-salão que era uma graça. alugamos o local. Isso foi em maio. Em julho de 1969 nós realizamos o Primeiro Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto.

MLM – Então esse primeiro festival não fazia parte do circuito da Federação de Teatro Amador do Estado de São Paulo? Era independente da federação?

HSN – Sim, ele era outra coisa. Era uma iniciativa nossa, do Vendramini, da Dinorath... Claro que o que nos motivou foram os encontros das federações regionais. O primeiro festival independente foi o de São Carlos, chamado Festa do Clima. Depois foi o nosso. Festival de Teatro Amador de São José do Rio Preto, em 1969.

RDC – Como foram definidos os convidados para apresentarem os espetáculos desse primeiro festival?

HSN – Nós usamos os contatos do grupo, principalmente os conseguidos em São Carlos. Quem ganhou foi um grupo de Penápolis, com *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues. A diretora foi a Nitis Jacon. Fizemos então quatro anos consecutivos, de 69 até 1972, quando o nosso teatro municipal foi inaugurado, ainda não totalmente pronto, mas já fizemos o festival aqui mesmo neste teatro, no último ano da gestão de Adail Vetorazzo. Alugamos as cadeiras, compramos os refletores, e inauguramos o teatro com o festival. Nesses primeiros quatro anos o festival cresceu, com peças de Curitiba, de várias cidades do Nordeste, do Rio Grande do Sul, de Minas... O festival passou a ser comentado nacionalmente.

MLM – Como era feita a escolha das peças. Havia uma curadoria?

HSN – No início nós fazíamos os contatos por correspondência mesmo. Lançávamos um edital. Nós tínhamos as relações com os grupos, nos comunicávamos por carta, ou telefone, e depois escolhíamos as peças. No início levávamos em consideração a representatividade, com o maior número de estados, depois a qualidade se impôs como um critério absoluto. Então vimos aumentar muito o nível das peças. Tivemos então espetáculos e companhias memoráveis. O início do Gabriel Villela foi aqui. Atraímos também críticos e membros do meio teatral para o júri, nomes de peso no cenário. Nomes como Celso Nunes, Clóvis Garcia, Antunes Filho, Umberto Magnani, Ulisses Cruz, Ilka Marinho Zanotto, Antônio Cadengue...

A prefeitura sempre foi a grande financiadora do festival de teatro. Quando o festival começou a ganhar credibilidade, se conseguia alguma coisa da Funarte, do governo do Estado de São Paulo, via Secretaria de Cultura. Mas não vinha grana. O que se conseguia era a passagem da comissão julgadora, hospedagem, ajuda de custo para osicineiros, e não diretamente dinheiro. Eu, com minhas amizades, conseguia carne de um, verduras de outro... Existia aqui no fundo do teatro uma casinha (que chamávamos de “angar”), e lá se fazia uma cozinha. Eu saía de manhã para o Ceasa para abastecer a cozinha. Minha mulher, Ângela Sinibaldi, a mulher do Adailton, Carmem Vetorazzo, também vinha, e aqui se fazia tudo. Os próprios atores ficavam hospedados aqui no próprio teatro, também na Casa de Cultura, em barracas improvisadas, no ambulatório do Hospital de Base, ao lado do teatro, que estava desativado, ou em uma escola aqui próxima. E os atores encaravam isso numa boa. Ficamos nesse esquema até 1973. Depois, quando o festival foi re-

tomado, em 1982, melhorou um pouco. Já conseguíamos pagar alojamento. Só que a gente montava barracas... Tinha o “Mané Pina”, que era o único bar por aqui, e o pessoal do teatro se encontrava lá. Em dois anos o Senai emprestou a cozinha para o festival, para dar suporte aos atores. Tudo na base da colaboração para que ocorresse o evento. Tinha uma colaboração muito grande, uma rede de apoio.

Mas em 2000, quando do último festival nesse formato nacional, a prefeitura da cidade não tinha dinheiro para bancar o evento. Nós conseguimos o Centro Regional de Eventos, e os atores ficaram todos alojados lá. Conseguimos carpetes para forrar o chão. A Associação Comercial conseguiu beliches e colchões. Conseguimos comprar roupa de cama. O Sesc [Serviço Social do Comércio] deu o café da manhã. Um frigorífico de Guapiaçu ofereceu frango. Leite nós conseguimos. O Hospital de Base da cidade dava todo o apoio para nós. A cidade abraçou o festival.

RDC – É muita vontade de fazer teatro, não?

HSN – Sim. Transformamos o Centro de Eventos da cidade em um hotel... Foi muito legal.

MLM – Na década de 1970, com a ditadura militar, a censura interferia no festival? Houve repressão durante os festivais nesse período?

HSN – Na década de 1970 o SNI [Serviço Nacional de Informações] apareceu aqui no teatro. Só que não conseguiu nada porque estava todo mundo envolvido. A prefeitura, a sociedade.

RDC – Houve censura aos espetáculos?

HSN – Não houve censura diretamente, mas eles rondavam o festival. Em 1971 nós recebemos um aviso do gabinete do prefeito, que disse “se manca que o pessoal do SNI está aqui”. Bom, o que eles fizeram? Foram à delegacia, à prefeitura, acho que ao DNER [Serviço Nacional de Estradas de Rodagem], que, parece que tinha um aparato militar. E eu disse: “Dinorath... vamos ficar firmes que o SNI está aí”. Parece que foi uma denúncia feita por um ator que estava infiltrado no festival. Mas não pegaram nada, apesar de nosso engajamento, que era um palco de resistência.

MLM – Poderíamos falar de um engajamento político do festival?

HSN – Como tudo era censurado, ficava muito difícil. Tinha o certificado de censura, senão não poderia participar do festival. Só que aquilo que era cortado a gente colocava assim mesmo... Se aparecesse o censor, aí a gente voltava ao texto com cortes. Fazer teatro era uma loucura porque você tinha que trazer o censor de São Paulo para ele olhar a peça. Não bastava o texto, tinha que ter a censura visual. Eles faziam isso em todas as peças, e a gente ainda custeava a vinda do censor...

MLM – Como era o contato de vocês, da organização, com o censor?

HSN – Não, vinha para cá um censor, figura tranquila. Primeiro se mandava o texto, depois se fazia o ensaio geral, com figurino, texto, tudo. Se viesse com cortes, tinha que fazer com os cortes. Aí ele, o censor, referendava. Mas o que que acontecia? Como nós estávamos longe de São Paulo, dificilmente eles vinham em uma estreia. Em São Paulo era diferente; eles entravam com o texto, sem ninguém saber nada.

RDC – E o festival foi crescendo e se consolidando?

HSN – Sim, ele foi extrapolando as fronteiras da cidade, da região, do estado. Na cidade, cada vez mais o festival foi se alastrando. Saiu do teatro, foi



para as praças com uma peça do diretor Eliezer Rolim. Aos poucos a cidade foi se acostumando não somente à imagem da bandalheira, mas aconteceram coisas homéricas nesses festivais. Teve um espetáculo da Bahia, se não me engano, que no final os atores saíam todos pelados do teatro, durante o dia, acho que às 16 horas [risos...]. Coisas que a gente tinha que administrar, e você não poderia fazer nenhuma censura cultural, porque isso não existe. Censura cultural jamais.

RDC – Só para ficar mais claro, nos anos 1970 o festival foi interrompido.

HSN – Sim, durante oito ou nove anos, de 1974 até 1982.

RDC – O que aconteceu?

HSN – Falta de vontade política. O prefeito da época, Wilson Romano Calil, não estava interessado no teatro. Ele criou um coral, com a então secretária de Cultura, que era um coral coreografado, que acabou ocupando o espaço do teatro. Ocorreu também que muitos foram embora da cidade. O Vendramini foi embora, eu fui um tempo para São Paulo; só ficou a Dinorath. Então, nesse hiato, não houve vontade política nem quem tocasse esse barco.

RDC – E com a redemocratização, na década de 1980, mudou o cenário político?

HSN – O que ocorreu foi que, em 1982, Adail Vetorazzo, que tinha ajudado a criar o festival, veio novamente a ser prefeito de Rio Preto. Eu também voltei de São Paulo. É inacreditável: nós nos juntamos novamente. Eu achava difícil, mas quando nós lançamos novamente o edital, tivemos mais de 200 inscrições! Essa retomada mostra o nome que o festival construiu. Houve outra interrupção, na saída do Vetorazzo, e na entrada do novo prefeito, o Manuel Antunes. Quando o Orestes Quércia assumiu o governo do estado, nós conseguimos uma verba interessante. Aí ele não parou mais, e foi até o ano de 2000, 2001, nesse formato de festival nacional, quando então ele se tornou um Festival Internacional de Teatro. Com o formato internacional, em 2001, entrou a parceria do Sesc. Mas eu sempre fui contra o abandono do formato nacional e da história do nosso Festival de Teatro Nacional. Se não fosse essa história, desde 1969, ninguém estaria pensando tão grande.

RDC – Dessa primeira grande etapa do festival, entre 1969 e 2000, que espetáculos, atores, diretores você destacaria?

HSN – Veja, de Rio Preto, o Carlos Gardin, a Malu Pessin, o próprio José Carlos Serroni, – que fazia parte do movimento teatral, que é um dos grandes nomes da cenografia brasileira –, o Luiz Carlos Rossi e também o Jorge Vermelho. Dos diretores de fora, Flávio Rangel, Ademar Guerra, Clóvis Garcia, Paulo Moraes, Gabriel Villela, Mario Bortolotto, que vinha participar do festival como inscrito, começando ainda. Eram ele e a Nitis Jacon, de Londrina. Tinha um outro menino em Londrina, [tenta mas não consegue se lembrar do nome dele], que ganhou o festival com *Toda nudez será castigada*, que fazia um teatro na linha do Antunes Filho. Também havia Ulisses Cruz. Muita gente maravilhosa.

MLM – E havia um ambiente de interação entre atores, diretores, o público?

HSN – Sim, isso era muito importante. Vinham muito para o festival a Lélia Abramo, a Denise Stoklos, o Raul Cortez, o Antunes Filho, o Antônio Mercado Neto, o William Pereira...

RDC – Vocês conseguiram criar não só um festival, mas um ambiente de discussão e de formação de atores, diretores, cenógrafos e também de um público de teatro.

HSN – As discussões não paravam na peça; iam para a Casa de Cultura, o Bar Cultural, e aos próprios alojamentos. Isso que era interessante. O Festival Internacional tornou-se uma vitrine internacional, parecido com os festivais de Avignon, de Barcelona. Isso é importantíssimo também, é legal, mas acabou algo que nós tínhamos, que era o convívio com a cena teatral, o hábito de discutir a estética, a proposta, o conceito do teatro, que era entrar na raiz do espetáculo.

MLM – Com o novo formato internacional, com grandes financiamentos, o festival fica maior?

HSN – Sim, ele fica muito grande... Mas como se sustentará? O primeiro FIT, 1 milhão, dois milhões; como manter esses valores? É difícil. Os espetáculos estrangeiros são caríssimos, o câmbio atualmente não ajuda. Um espetáculo estrangeiro, para trazer, as vezes custa 10, 20 mil dólares.

RDC – Você tem as duas experiências, do teatro nacional, dito “amador”, e o atual, com sua profissionalização. Ele melhorou em qualidade?

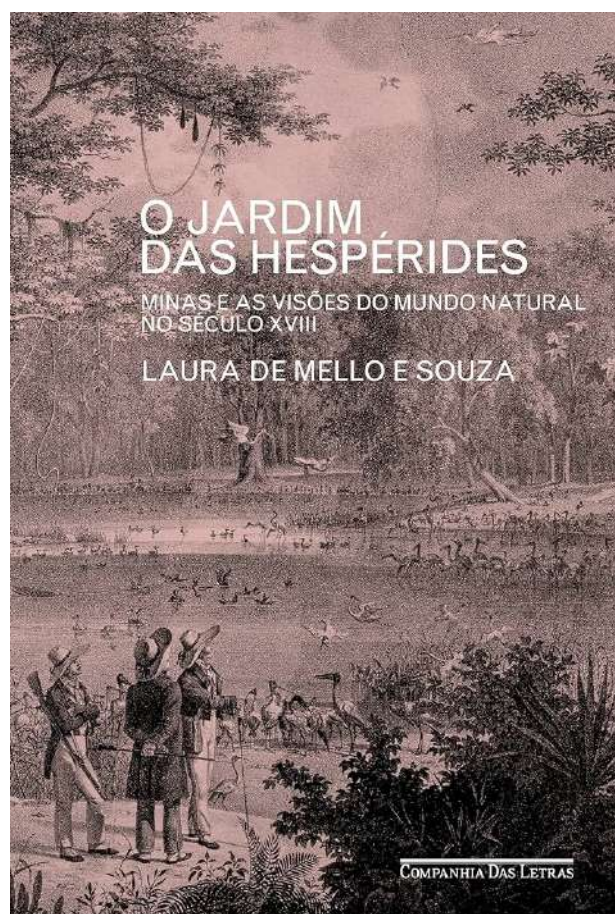
HSN – Veja, as realidades são muito diferentes. Mas eu penso que antes, sem essa profissionalização, com menos recursos, havia mais estofamento. Nessa época amadora passaram espetáculos memoráveis. Teve um espetáculo que era primoroso, você não imagina... *Vau da sarapalha*. Veio o espetáculo *Bela tchau*, do Rio Grande do Sul, que era um primor. Os infantis, do Guto [não diz o sobrenome], de Porto Alegre, eram peças refinadíssimas, verdadeiras joias. O nível era muito alto. Nem sempre gastar muito se converte em qualidade. Penso que muitos hoje, principalmente da classe teatral, gostariam que o formato voltasse ao que era antes. Talvez uma refundação, para voltar às origens. O formato premiativo muitos acham que deveria voltar, com o olhar dos críticos, o voto do público.

RDC – E hoje, qual é o seu envolvimento no festival de Rio Preto?

HSN – Hoje eu sou público. Eu mais assisto do que me envolvo. Eu já ajudei a fundá-lo. Hoje eu assisto. Eu, a Dinorath, o Vendramini criamos um filho, e ele já atingiu a maioridade; já pode caminhar sozinho.

Texto recebido em 9 de agosto de 2024. Aprovado em 13 de outubro de 2024.

Mito, história e natureza na ocupação das Minas no século XVIII



Jean Luiz Neves Abreu

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor do curso de graduação em História, do Programa de Pós-graduação em História e do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Coorganizador, entre outros livros, de *Territorialidades, cultura e poder: por entre temas e trilhas históricas*. Teresina: Cancioneiro, 2023. jeanluiz.na@gmail.com

Mito, história e natureza na ocupação das Minas no século XVIII

Myth, history and nature in the occupation of Minas in the 18th century

Jean Luiz Neves Abreu

SOUZA, Laura de Mello e. *O Jardim das Hespérides: Minas e as visões do mundo natural no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras/Kindle, 2023, 200 p.



O Jardim das Hespérides: Minas e as visões do mundo natural no século XVIII é o mais recente livro de Laura de Mello e Souza. Nele, a autora de certa maneira retoma temas caros às suas pesquisas e livros anteriores: a história de Minas colonial e o imaginário da colonização do Brasil. O primeiro tema foi objeto de um dos seus primeiros trabalhos, *Desclassificados do ouro*, sendo retomado em *Norma e conflito: aspectos de história de Minas no século XVIII*, alguns capítulos de *O sol e a sombra*, e revisitado em trabalho de cunho biográfico acerca do poeta Cláudio Manoel da Costa. No que toca às visões do mundo natural presentes no processo de colonização, o assunto foi explorado em *O diabo e a Terra de Santa Cruz* e *Inferno Atlântico*.¹

O livro que ora se resenha é resultado de estudos que se iniciaram em 1989 e que, ao longo das décadas seguintes, ganhou diversas versões, sendo objeto de apresentação em congressos e cursos ministrados pela autora. Livro gestado por longos anos, a ponto de Laura de Mello e Souza chegar até a pensar em deixar de lado a ideia publicá-lo, sendo convencida do contrário pela sua receptividade entre colegas de ofício e da École des Hautes Études en Sciences Sociales (Ehess). Conforme justifica a autora na apresentação, o texto guarda as marcas do tempo, conservando as referências da época em que ele foi sendo elaborado. Embora tivesse a intenção de atualizá-las, foi impedida pela pandemia de Covid-19, razão pela qual muitas fontes primárias e teses, publicadas posteriormente, são citadas no formato original.

Além das pesquisas recentes produzidas sobre a história de Minas, Mello e Souza recorre também a obras clássicas da historiografia. É o caso da *História antiga de Minas Gerais*, de Diogo de Vasconcelos (1843-1927), de onde, inclusive, extrai o título (p. 9). Embora fosse um historiador à moda do século XIX, obcecado por documentos e pela história factual, sua obra foi, segundo define Mello e Souza, caracterizada pela “imaginação histórica, pela capacida-

¹ Ver SOUZA, Laura Mello e. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. 5. ed. Rio de Janeiro: Azulk, 2017, *idem*, *Norma e conflito: aspectos da história de Minas no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999, *idem*, *O sol e a sombra: política e administração na América Portuguesa do século XVIII*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, *idem*, *Cláudio Manoel da Costa: o letrado dividido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, *idem*, *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, e *idem*, *Inferno Atlântico: demonologia e colonização – séculos XVI-XVIII*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

de narrativa e pela noção do conjunto”, capaz de oferecer um “roteiro temático para quem estuda a história colonial da região” (p. 137 e 138). Partindo do mito do Jardim das Hespérides, cujos frutos produziam ouro e foi conquistado pelo herói da Antiguidade Hércules, a colonização das Minas é interpretada sob o signo da conquista da civilização sobre a barbárie; fruto da colonização portuguesa sobre a natureza.

Ao longo dos quatro capítulos o objetivo foi o “de transmitir a atmosfera mental dos sujeitos históricos que registraram suas concepções acerca do meio natural, enfatizando sobretudo as sensibilidades e as emoções” (p. 8). Do ponto de vista teórico, o estudo pode ser relacionado à história cultural, mais especificamente ao campo da história das mentalidades e do imaginário, perspectivas vinculadas ao campo da história cultural praticada pelos *Annales* a partir da década de 1960. Nessa perspectiva, a abordagem proposta vai ao encontro da noção de imaginário, entendido como “conjunto de representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência”, conforme define Evelyne Patlagean.² No campo dos estudos sobre o imaginário, há um diálogo com autores que exploraram esse viés, a exemplo de Keith Thomas.³ Mas também são inegáveis outras influências, que podem ser consideradas clássicas da nossa historiografia, como Sérgio Buarque de Holanda, a exemplo de *Visão do paraíso* e *Caminhos e fronteiras*, referências reiteradas nas páginas de *O Jardim das Hespérides*.⁴

A obra perpassa por um conjunto de fontes bastante significativo, sendo a maior parte manuscritas, e deixa em segundo plano a discussão historiográfica. Trata-se de uma opção metodológica que Laura de Mello e Souza assume. Desse modo, o texto muitas vezes emula os testemunhos, o que confere ao trabalho seu ritmo e estrutura (p. 8). Depreende-se dessa opção metodológica uma abordagem histórica que se distingue dos livros anteriores da autora, nos quais as exigências do ofício e da historiografia, como a defesa de uma tese, se colocavam em primeiro plano. O que se percebe no livro é uma escrita com maior dinamismo, sem perder de vista o rigor acadêmico e o uso crítico das fontes, das quais a autora demonstra amplo domínio, resultado do convívio com os arquivos e testemunhos diversos sobre as Minas do século XVIII.

Os capítulos, por sua vez, incorporam as diversas dimensões das Minas: a mítica, a trágica, a prática e a efetiva. A dimensão mítica perpassa pelos mitos edênicos que exerceram papel na colonização do Novo Mundo e da região das Minas. Tais mitos, por sua vez, remetem à existência de pedras preciosas naquele espaço, que alimentaram as promessas de riquezas que exerceram atração sobre os povoadores e desbravadores da região. A autora destaca que a ocupação da região das Minas e suas fronteiras fazem parte do que ela denomina de “edenização tardia”. Apesar da ocupação da futura região aurífera haver sido marcada pelas “atenuações plausíveis”, expressão cara a Sérgio Buarque de Holanda, a dimensão mítica “indica a permanência, na longa

² PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques (org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 292.

³ Ver THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁴ Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, e *idem*, *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. A autora cita a edição do livro de 1957.

duração, de atitudes análogas às de Gandavo, propagandista edenizador dos primeiros tempos da colônia, e sugere que os bolsões de mitificação podiam ficar adormecidos para, em momento oportuno, reeditarem-se e se readaptarem, originando novos arranjos mentais” (p. 20). A existência de mitos fundadores na constituição do espaço físico das Minas prolongou-se nos avanços pelos sertões na segunda metade do século XVIII, principalmente sob o impulso das bandeiras que incorporavam a mitificação ao artilho exploratório. Essas percepções, como bem demonstra Mello e Souza, estiveram presentes em diversos relatos, incluindo os poetas, a exemplo de Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto, os quais deixaram registrada em seus versos a promessa de riqueza escondida sob os veios da terra. A percepção do maravilhoso era impregnada por vários sentidos conferidos à natureza, que abarcavam desde o imaginário religioso, relacionados aos prodígios da natureza das Minas e seus milagres; passando pelo viés prático que exaltava as riquezas – sobejamente as advindas das pedras preciosas da região –, ao imaginário fundado pelo olhar naturalista, que descrevia a natureza com aparato científico, sem deixar de lado seu encantamento por ela.

A esse viés do maravilhoso contrapunha-se a dimensão trágica abordada no segundo capítulo, caracterizada pelo aspérrimo sertão e os obstáculos geográficos, como as montanhosas e rios, óbices à entrada dos bandeirantes e à ocupação da região. A autora relaciona as cadeias montanhosas das Minas às regiões que invocavam “concepções milenares que associavam o relevo vertical à morada de seres fantásticos, benfazejos ou malignos” (p. 42). Coligindo relatos diversos, assim como procede nos demais capítulos, Laura de Mello e Souza sublinha, além dos acidentes geográficos, a escassez dos recursos naturais, fruto do desequilíbrio entre o número de almas e os víveres; os motins do sertão, estes vistos como naturais ao clima das Minas. Além disso, sobrevinham o frio, as enchentes, as chuvas que atingiam as casas de adobe. De todos os males, o sertão, espaço de “conceitos múltiplos”⁵, corporificava uma das principais dimensões trágicas da natureza mineira. Além das dificuldades em avançar sobre seu terreno, que compreendia várias porções da capitania, havia as febres e outras mazelas, e os perigos acarretados pelas “feras” indígenas e “negros” fugidos. Apesar de todos os obstáculos, muitos foram aqueles que se embrenharam no sertão, em busca de riqueza e melhoria de vida, movidos principalmente pela atração mítica que aquele espaço exercia sobre todos.

Como que para enfrentar essa dimensão trágica, no terceiro quartel do século XVIII impôs-se a necessidade de domínio da natureza, a dimensão prática, tema do terceiro capítulo. Laura de Mello e Souza observa que tal dimensão pode ser vista na toponímia e delimitação dos lugares, pelos mapas que se multiplicaram e se tornaram mais precisos, sob o influxo da Ilustração.⁶ De igual maneira, as narrativas tornaram-se mais precisas e com cariz científico.

⁵ A discussão sobre os sertões na Capitania das Minas como espaço múltiplo é bastante ampla. Ver a respeito, dentre outros, CARRARA, Ângelo A. Antes das Minas Gerais: conquista e ocupação dos sertões mineiros. *Varia História*, v. 23, n. 38, Belo Horizonte, jul. 2007, e RODRIGUES, André Figueiredo. Os sertões proibidos da Mantiqueira: desbravamento, ocupação da terra e as observações do governador dom Rodrigo José de Meneses. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 46, São Paulo, 2003.

⁶ Sobre os mapas da Capitania de Minas Gerais, ver também o estudo de FURTADO, Júnia Ferreira. Um cartógrafo antigo: a cartografia de José Joaquim da Rocha. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 11, Belo Horizonte, 2010.



Tais objetivos práticos “recobriam, entretanto, certa efetivação da natureza: o sentimento de pertencer àquela terra, e de desejá-la melhor” (p. 74). A descrição era uma das formas de ordenar o espaço e, ao mesmo tempo, conferir à região um processo civilizatório. Assim, por exemplo, o sertão, espaço temerário, revelava sua dimensão utilitária, conforme expresso nas memórias e na literatura da época. Mello e Souza enfatiza ainda o papel da legislação como agente ordenador e civilizacional do território; elemento relevante para se tentar exercer controle sobre a extração dos minerais, um dos principais mananciais da riqueza da capitania.

A agricultura e outras atividades econômicas eram outras formas que assumia a dimensão prática. Dessa forma, nesse “mundo cada vez mais dominado pelo ideal da natureza domesticada, plantas e animais deviam ser catalogados, ao mesmo tempo que se estudavam as possibilidades de sua utilização prática e, no limite, científica” (p. 81). Outro aspecto dessa dimensão diz respeito aos caminhos que se abriram, em particular o denominado Caminho Novo, ligando o litoral à Capitania das Minas, permitindo o escoamento do ouro e intercâmbio comercial. Mello e Souza chama atenção para a criação das vilas como forma de controle prático desse espaço, processo que teve impacto sobre o meio-ambiente. Não se deixa de perceber, neste ponto do livro, um diálogo com a história ambiental. O avanço da Coroa portuguesa sobre a capitania levou à constituição de uma paisagem desolada, conforme destacado por naturalistas do século XIX.

O último capítulo do livro é dedicado à dimensão afetiva, associada à vida artística e cultural – a poesia, a música, as expressões estéticas assumidas pela arte e pela arquitetura das igrejas – e às formas de representação que indicam a ligação de uma elite local com o território das Minas. A autora dedica parte do capítulo à análise das representações cartográficas e suas alegorias. Os mapas eram acompanhados de cartuchos – local reservado às ilustrações, figurando geralmente na periferia desses⁷ – onde eram encenados determinados aspectos da natureza e da sociedade, por meio de imagens alegóricas. A dimensão afetiva aparece também em meio ao papel exercido pela elite local, constituída de homens ilustrados, que frequentavam as universidades europeias. Para Mello e Souza, na segunda metade do setecentos, quando já se fazia perceber a decadência do ouro, a elite intelectual buscava “subsídios para refletir sobre a realidade específica de sua terra”, o que se fez acompanhar “de um sentimento regional mais intenso, e este manifestou-se, com frequência, na incorporação da natureza ao universo dos afetos” (p. 109). Entre alguns letrados, como em Cláudio Manoel da Costa, afluía um sentimento de pertencimento à terra. Nos versos do poeta se faz presente a acentuação de uma paisagem de rochas e montanhas que contrastava com a de Portugal, indicando a associação da natureza peculiar do local ao sentimento afetivo. Nessa afetividade anuncia-se igualmente o espaço para a sedição, cuja manifestação mais evidente foi a Inconfidência Mineira: “Nas falas atribuídas aos inconfidentes de 1789, a referência à natureza pródiga das Minas aparece quase sempre por contraste e oposição às queixas acerca da pobreza dos habitantes, o que justifi-

⁷ Cf. TEIXEIRA, Dante Martins. Todas as criaturas do mundo: a arte dos mapas como elemento de orientação geográfica. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 17, n. 1, São Paulo, jan. 2009, p. 147.

caria a necessidade do levante e, afinal, da independência” (p. 119). Nas obras e falas dos incondidentes denota-se a passagem de uma exaltação da natureza para a denúncia da opressão do estatuto colonial sobre a “pátria” das Minas.

No epílogo do texto, intitulado “Mito, história, paraíso perdido”, a autora retoma a discussão sobre o mito do Jardim das Hespérides e suas releituras e apropriações na expansão ultramarina, de modo a argumentar que a ocupação dos espaços ulteriores à colonização se relacionava com “mitos e de *topoi*, não apenas os positivos, mas também, com frequência, os negativos” (p. 136). Ao analisar o processo histórico de releitura desse mito na Capitania das Minas – sendo Diogo de Vasconcelos o primeiro a fazê-lo –, Laura de Mello e Souza observa que as dimensões mítica, trágica, prática e a afetiva, que recobrem a percepção da natureza e território naquele contexto, não podem ser analisadas cronologicamente, posto que se interpenetram, alternando-se e, por vezes, sobressaindo-se uma sobre as outras. Articulando presente e passado no último tópico do capítulo, a dimensão que parece sobressair após três séculos de colonização é a trágica, restando um jardim devassado pelas tragédias socioambientais dos últimos anos.

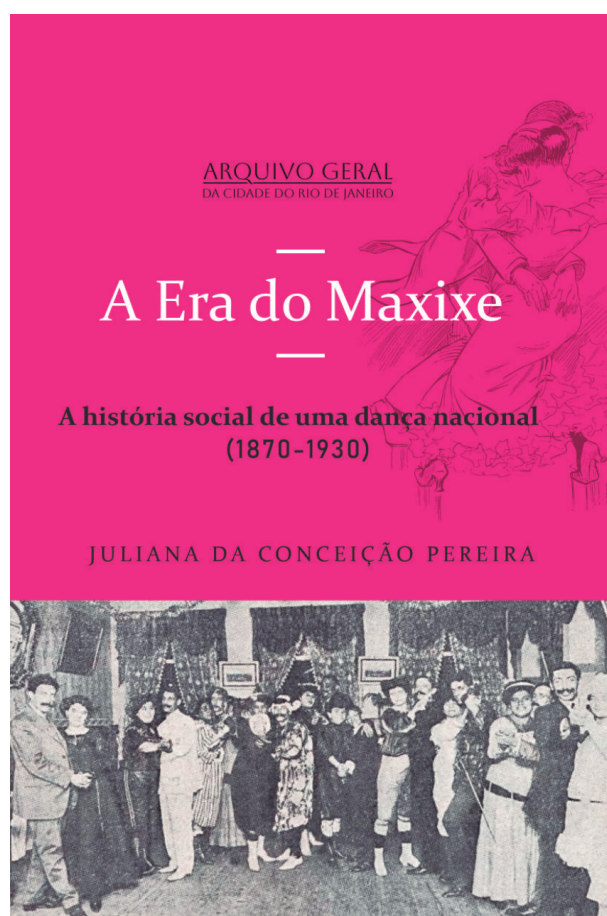
Trata-se aqui, a nosso ver, de uma forma pela qual a historiadora situa o papel da história para compreensão do presente. Longe de retomar aqui a ideia do caráter exemplar da história, expresso pela *historia magistra vitae*, o livro nos faz pensar o papel da compreensão do passado, e o que se pode aprender com ele. No caso em específico, a feição predatória do processo de ocupação do espaço, ontem e hoje, indica um processo histórico colonizador que teve consequências para a natureza mineira. Dilapidou-se não apenas ouro, mas destruíram-se florestas, rios e a fauna mineiras.

Recentemente Laura de Mello e Souza foi laureada com o Prêmio Internacional de História, pelo Conselho do International Committee of Historical Sciences (ICHS), pelo reconhecimento do valor de sua obra, no qual *O Jardim das Hespérides* tem sua contribuição. Apesar de o livro retomar certas ideias já percorridas anteriormente pela autora e pela historiografia acerca de Minas colonial, isso não diminui a sua contribuição, principalmente para se pensar o entrelaçamento entre os aspectos políticos, econômicos e sociais e os aspectos culturais que se manifestam nas mentalidades e no imaginário.

Resenha recebida em 5 de junho de 2024. Aprovada em 10 de julho de 2024.

O maxixe como símbolo nacional

e sua presença na história social brasileira



Nathália Basil

Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista do CNPq. nathaliaabasil@hotmail.com

O maxixe como símbolo nacional e sua presença na história social brasileira

The maxixe as a national symbol and its presence in Brazilian social history

Nathália Basil

PEREIRA, Juliana da Conceição. *A era do maxixe: a história social de uma dança nacional (1870-1930)*. Curitiba: Editorial Casa, 2022, 315 p.



O livro de Juliana da Conceição Pereira é uma obra minuciosa sobre o maxixe como elemento cultural brasileiro, fruto da tese de doutorado contemplada com o primeiro lugar no Prêmio Afonso Carlos Marques dos Santos – Concurso de Monografia do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AG-CRJ), em 2022. Por enveredar por uma análise aprofundada, que não se debruça apenas sobre o viés artístico, mas dialoga com os atravessamentos de aspectos sociais e históricos da dança, assumindo como fio condutor a sua origem negra, a pesquisa desenvolvida mereceu amplos elogios no prefácio de Martha Abreu, uma *expert* nos estudos sobre as manifestações culturais dos afrodescendentes no Brasil.

O trabalho se desdobra em seis capítulos. Já na introdução e no primeiro capítulo é contextualizado o *boom* do maxixe no início do século XX, relatando a febre do gênero musical na cidade do Rio de Janeiro e seu sucesso entre diversas camadas sociais. Para elucidar o modo como a música e a dança podem ser analisados como experiência política de afirmação social e luta antirracista, abre-se diálogo com autores e autoras que trabalham com a musicalidade negra com uma perspectiva transnacional, como Paul Gilroy, John Charles Chasteen, Micol Seigel, Martha Abreu e Angel Quintero Rivera.

No rastro disso, evidencia-se que pessoas negras, atuantes no meio artístico do maxixe, eram parte de um contexto mais abrangente de disputas e conflitos, no qual estava em jogo o seu reconhecimento como cidadãos na nação republicana do período pós-abolição formal da escravidão (p. 32). Nota-se a preocupação da autora, ao tratar de questões relacionadas à interseccionalidade, para pensar o campo cultural como pilar das lutas por cidadania, individualizando as pessoas negras a que se refere, com ênfase em suas particularidades e vivências. Dessa forma, ela busca refletir sobre as variadas ferramentas culturais acionadas por homens e mulheres negros e o modo como esse cenário foi um espaço privilegiado para a agência política e para que esses sujeitos partilhassem seus projetos de cidadania, que podiam dialogar com outros projetos mais amplos (p. 33).

O recorte histórico da pesquisa se estende entre 1870 e 1930, tendo sua escolha justificada pelo fato de, no marco inicial, os jornais começarem a destacar a entrada em cena do maxixe. A dança urbana, que ganhava diversos

significados, sem se descolar da realidade cultural e social da época, é situada no contexto político de transformações marcado pela assinatura da Lei Áurea (1888) e pela instauração da República (1889). O texto se pergunta sobre como ocorreu o processo histórico em que gêneros populares identificados com a população negra foram alçados a candidatos a formas de expressão da cultura nacional, antes mesmo da extinção oficial formal da escravidão (p. 34). Tal questionamento torna-se relevante ao apontar sujeitos negros como membros atuantes da construção social do período, afastando-se da visão preconceituosa que não considera as individualidades e as histórias pessoais dessa parcela da população.

Ressaltar o Rio de Janeiro como local no qual o maxixe desponta, em linha de sintonia com outras cidades do Ocidente onde movimentos culturais populares ganharam relevância, é, num certo sentido, decorrência da abordagem da autora que foca os trânsitos culturais de inserção do maxixe no repertório da história social (p. 35). Juliana utiliza uma metodologia de pesquisa baseada na transcrição e catalogação, que combina termos como nomes e endereços de clubes dançantes, ao que soma informações de pessoas envolvidas em notícias sobre o tema. Os dados foram coletados graças ao exame detalhado de jornais da cidade do Rio de Janeiro, disponibilizados *on-line* pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e, por meio de seus desdobramentos, novas buscas foram suscitadas nos registros da Casa de Detenção da Corte (1861-1901) e da Casa de Detenção do Distrito Federal (1890-1964), guardados no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Incluíram-se ainda como fontes os documentos que constam dos acervos do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional de Artes, do Instituto Moreira Salles bem como os álbuns de família da coleção José Ramos Tinhorão.

O capítulo 2, “Uma dança brasileira” começa com uma menção ao relato de José Pinto Flexa Ribeiro¹, sobre “Os motivos estéticos do maxixe”, no qual se reverencia entusiasticamente o maxixe, salientando que ele exprime a mistura entre elementos culturais de negros, indígenas e portugueses, como que tecendo uma espécie de identidade nacional compartilhada. Assim como outras danças afrodiaspóricas, não é simples determinar uma origem exata para o maxixe (o que não é objeto da obra de Juliana), mas é possível acompanhar, historicamente, como foi sendo forjada essa manifestação cultural, a ponto de ser considerada como um eventual símbolo representativo do Brasil.

A pesquisa indica o centro do Rio como o coração do maxixe, na região conhecida como Cidade Nova, habitada e frequentada, majoritariamente, por classes trabalhadoras, em sua maioria africanos e seus descendentes e imigrantes europeus pobres (p. 49), fator que contribuiu para a criação de um estigma negativo e pejorativo do local pela elite da época. Nos jornais era comum a polissemia em crônicas e charges, apresentando perspectivas distintas sobre o maxixe como marcador identitário, com base nos seus componentes negros e no seu caráter mestiço. Nos folhetins que assinalavam o viés negativo desses elementos, a desqualificação era enfatizada através da estereotipação

¹ RIBEIRO, Flexa. Arte: a estética do maxixe. *Revista do Brasil*, v. 16, n. 61, Rio de Janeiro, 1921.

de traços negroides e hábitos atribuídos, de maneira preconceituosa, à população negra.

O capítulo 3, “Os perigosos espaços sociais do maxixe”, traz uma série de relatos jornalísticos sobre a presença do maxixe na capital fluminense, reforçando o papel da mídia na difusão de informações. Procura-se aí compreender como foi criada, na imprensa, uma associação direta entre os “maxixes” e periculosidade, especialmente nos bailes públicos. Paralelamente, aborda-se a presença de mulheres nesse ambiente e se delineia um rico levantamento sobre a localização dos bailes e a relação entre as “casas de maxixes” e a vida social e econômica das regiões onde estavam inseridas, além de explicitar as questões legais que envolviam os bailes públicos e seus frequentadores.

O capítulo 4, “O maxixe é o espetáculo dos teatros”, se inicia com uma alusão à peça *O maxixe*, que estreou em 1906 no Teatro Carlos Gomes e reportava acontecimentos do cotidiano e implicava uma crítica ao modo como essa dança/gênero musical vinha sendo desvirtuada na Europa. A discussão sobre superar o passado colonial e rumar no caminho da modernidade estava, então, na crista da onda, num momento em que se antevia como solução imediata um projeto urbano voltado unicamente para a capital federal, que deveria corporificar tal ideal como um exemplo a ser seguido país afora (p. 132). Como é sabido, tal processo demandou a demolição de casarões e o alargamento de ruas no centro da cidade, cujo marco foi a inauguração da Avenida Central, acompanhada de outras iniciativas como a política de saneamento de Oswaldo Cruz e a reformulação do porto.

No entanto, apenas a reforma material não era entendida como suficiente, já que para as autoridades políticas persistia uma ameaça à ordem, à segurança, à moralidade pública e a todo um projeto de nação, que se evidenciava nos hábitos de homens e mulheres pobres da cidade. Debelá-la exigia uma reforma nos costumes e comportamentos tidos como bárbaros. Impunha-se incutir nesses indivíduos novos padrões comportamentais afinados com a “boa moral” e a “civilização”. Em meio a isso, a autora menciona ainda o caráter comercial do maxixe e sua inserção nos teatros, em que muitas vezes as peças continham personagens identificados com concepções racistas da época. Por essa via se provocava o riso fácil da plateia, como no caso da estigmatização da imagem das mulheres negras, em geral caracterizadas como hipersexualizadas. De resto, a baixa presença de artistas negros nos espetáculos teatrais e a difusão da prática de *blackface* também eram comuns.

No capítulo 5, “As estrelas do maxixe”, Juliana abre uma discussão sobre as transformações oriundas da teatralização e o papel que os reis e rainhas do maxixe desempenhavam. Nesse passo arrola nomes como Bugrinha, Plácida dos Santos, Maria Lino, Francisco Corrêa Vasques, José Leonardo Gonçalves, Geraldo Magalhães, Antônio Lopes Amorim, Lezute e Tolosa. Ao ponderar que as interseções de raça, gênero e classe eram traços fundamentais da sociedade brasileira, destaca a presença da “mulata” – termo utilizado no texto e à época –, que, mesmo figurando como representante da mulher brasileira no teatro, tinha seu lugar restrito a esse espaço de *performance*.

O último capítulo, “Experiências visuais do maxixe: modernidade e racismo”, privilegia a indústria que se desenvolveu ao redor do maxixe, a partir da circulação de subprodutos, como fotos, gravações, partituras e manuais de dança. Ao enredar-se nas tramas da visualidade, a historiadora dialoga com



Nicholas Mirzoeff para tratar da cultura visual como resultado da modernidade e esmiuçar a produção de sentidos que se dá por intermédio dela. No caso do maxixe, as ilustrações, como registro histórico, foram imprescindíveis para compreender o contexto da época, além de atuarem como elementos centrais na construção de estereótipos de classe, gênero e raça (p. 223).

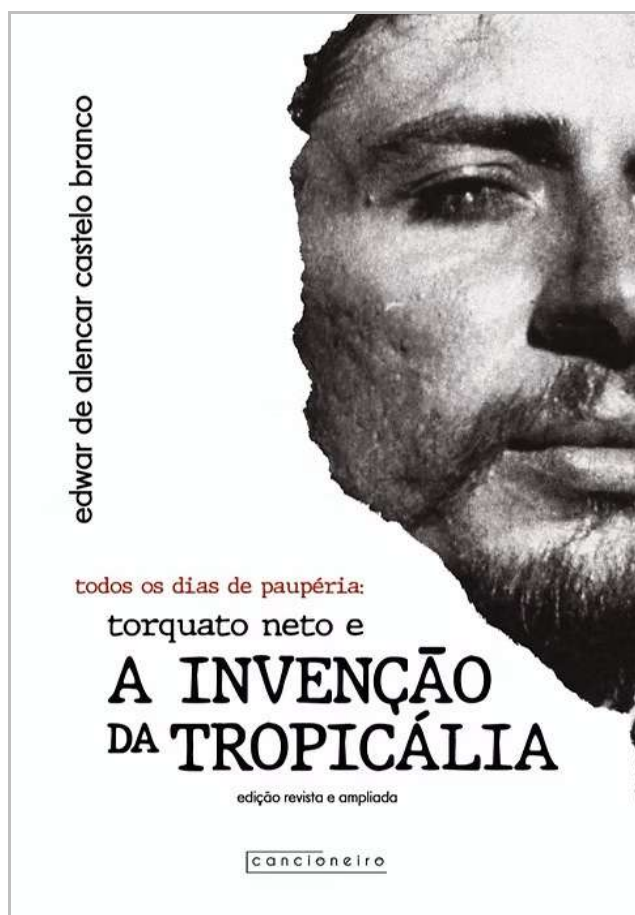
Juliana conclui que o momento de ascensão e sucesso do maxixe conferiu destaque à origem negra da dança, ampliando as discussões sobre sua associação à primitividade e vulgaridade, por mais que circulasse em diversos meios sociais, como teatros e casas noturnas, e gerasse lucro para elites brancas. Por sua vinculação com a História Social, a autora foi bem-sucedida ao se ater a novas representações nas Américas de pessoas e corpos comumente invisibilizados. Afinal, obra é marcada, do começo ao fim, pela preocupação de discutir a contribuição de sujeitos de origem africana e seus descendentes nas manifestações artísticas locais e como aturam os mecanismos de apagamento de tais vivências, principalmente após os movimentos eugenistas deslocarem a percepção de importância do maxixe, ao sublinharem a suposta inferioridade do que advinha do negro.

Em síntese, o livro consiste num relato riquíssimo sobre o período estudado, recheado de imagens e excertos jornalísticos, e movido pela proposta de pôr em relevo o papel de figuras negras para a cena e de mostrar como a origem afrodiaspórica da dança fez dela alvo de disputas sociais. Por isso, ele enfeixa um material informativo, didático, instigante e necessário para a memória histórica do país. O que, convenhamos, não é pouco.

Resenha recebida em 2 de agosto de 2024. Aprovada em 2 de dezembro de 2024.

Por uma leitura “marginal”
dos anos 1960:

*Torquato Neto, tropicália
e a pós-modernidade brasileira*



Hermano Carvalho Medeiros

Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Autor do livro *Do U dy grudy ao Cantares: as vozes e os acordes da moderna canção popular piauiense*. Teresina: Cancioneiro, 2022. hermanomedeiros@hotmail.com

Por uma leitura “marginal” dos anos 1960: Torquato Neto, tropicália e a pós-modernidade brasileira

For a “marginal” reading of the 1960s: Torquato Neto, tropicália and Brazilian postmodernity

Hermano Carvalho Medeiros

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. 2. ed. Teresina: Cancioneiro, 2024, 240 p.



O lançamento da segunda edição de *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália* oferece novamente ao público uma leitura alternativa dos anos 1960 brasileiro ao analisar as linguagens artísticas como uma importante frente de batalha simbólica no terreno da cultura. Passados quase 20 anos de sua primeira publicação¹, a obra, fruto da tese de doutorado do historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, ainda permanece atual por refletir sobre a vertigem comunicacional de uma época que interpelava os sujeitos a ressignificarem o novo mundo que então se descortinava. Torquato Neto e a tropicália, antenas que captaram e inventaram sentidos para essas transformações, são os personagens centrais que nos guiam nessa história.

O livro está dividido em quatro capítulos. O primeiro dá conta da emergência da pós-modernidade no Brasil. Narra o encantamento e o medo provocado pelas maravilhas tecnológicas, como a visão espacial da terra ou os perigos de uma guerra nuclear, que proporcionaram um cenário no qual novas maneiras de subjetivar e exprimir essa realidade passaram a questionar as formas dominantes de pensamento. Ampliou-se, assim, a noção do político, que transbordou a concepção de poder atrelado ao Estado ou às organizações partidárias. As micropolíticas do cotidiano entraram em cena e debates sobre sexo, raça e costumes e ocuparam o espaço público das grandes cidades, sobretudo entre a parcela jovem de suas populações. Os discursos hegemônicos baseados na família, na religião, na hipocrisia da moral e dos bons costumes foram os principais alvos desse rearranjo da linguagem como arma política. A problematização da noção de identidades nesse cenário também contaminou a compreensão de nacionalidade num mundo que se tornava cada vez mais globalizado pela massificação da informação por meio da indústria cultural que ganhava uma dimensão mais amplificada no Brasil da década de 1960.

Esse quadro geral traçado por Castelo Branco oferece chaves de leitura do pós-golpe civil-militar que extrapolam as representações consagradas sob o peso dos anos de chumbo ou das resistências democráticas. O corpo, por exemplo, é tomado pelo autor como uma das arenas para as lutas de represen-

¹ BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

tação do período, em que o comportamento, a moda e as *performances* davam o tom do uso da imagem e do gesto como uma dimensão política. Tiveram influência nisso a literatura *beat*, o movimento *hippie* e a filosofia *drop out* (cair fora), que imprimiram em segmentos urbanos e jovens da sociedade as linhas de um “corpo transbunde libertário” (p. 64) ansioso por intervir no espaço público. Nesse contexto, o “movimento tropicalista” surgiu como um esforço de nomear o novo tempo que emergia na pós-modernidade brasileira.

No segundo capítulo, Edwar de Alencar Castelo Branco propõe uma “contra-história” desse “movimento”. Ao relativizar o protagonismo do grupo baiano, constituído por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, o autor nos põe em contato com artistas que descentram a ideia de tropicália direcionada a esse quarteto, especialmente na figura de Caetano Veloso. Hélio Oiticica, Lygia Clark (artes plásticas), José Agrippino de Paula (literatura), Jomard Muniz de Brito (literatura/cinema), Tom Zé (música) e Torquato Neto (música/literatura/cinema) foram alguns dos múltiplos personagens que buscaram prospectar sentidos e formas alternativas para a arte e problematizaram a noção de um “movimento” artístico organizado. Aliás, Castelo Branco pontua que os marcos que balizam o surgimento da tropicália como um “movimento” – a peça *O rei da vela*, de José Celso Martinez Corrêa; a instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica; o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha; e as canções “*Alegria, alegria*”, de Caetano Veloso, e “*Domingo no parque*”, de Gilberto Gil – foram eventos enredados num discurso *a posteriori* que limitou aquilo que o autor define como “uma explosão de várias linguagens no campo das artes em geral” (p. 130).

Essa procura de uma nova linguagem passava necessariamente pela refundação do estatuto de arte, do artista e do público. A arte fora dos parâmetros tradicionais de representação. O espectador instado a participar e a produzir o sentido da obra, bem como os artistas produzindo para além das estruturas de criação convencionais baseadas no lirismo romântico ou no engajamento partidário. A política incorporando o comportamento, o corpo e o cotidiano nessas produções. Em suma, o capítulo nos propicia uma leitura da tropicália, não pelas lentes que a tomam como um “movimento”, mas como um momento da cultura brasileira em que uma gama de sujeitos desejava propor um novo Brasil sob outras perspectivas, não no sentido de eliminar suas contradições, e, sim, de absorvê-las como elementos constitutivos da identidade nacional.

Torquato Neto é o exemplo que traduz essa vertigem artística pós-moderna nos capítulos 3 e 4. Edwar de Alencar Castelo Branco não faz sua biografia. Opta por um recorte específico de sua trajetória na medida em que ela ajuda a evidenciar seu empreendimento artístico radical. O autor analisa alguns poemas de juventude do poeta a fim de encontrar pistas daquilo que viria a ser a sua faceta mais conhecida. Esses textos já davam sinais de uma subjetividade disruptiva que não se permitia capturar pelo que Castelo Branco chama de “linhas de desejo padrão”. Nessa fase pré-tropicalista, o livro enfatiza o *ethos* torquateano, rebelde a qualquer possibilidade de identificação aprisionadora, que representa os sujeitos da década de 1960 preocupados em “escapar aos significados” que os dobravam (p. 156). Postura que levou o historiador a recusar a noção de “movimento” para evitar a cristalização de um *mainstream* de personagens, acontecimentos e significados.



No conjunto da produção mais conhecida de Torquato Neto, presente principalmente na obra póstuma *Os últimos dias de paupéria*, Edwar de Alencar Castelo Branco nos mostra a batalha torquateana contra os limites da linguagem que, para o poeta, reduziam os “imprevisíveis significados” da realidade. Fragmentária, avessa às normas, metalinguística e cinematográfica, a escrita do “anjo torto da tropicália” utilizava as palavras como armas no combate à ditadura militar, ao tradicionalismo autoritário da sociedade brasileira e até contra setores de oposição ao poder dominante no país, como em suas polêmicas com o hebdomadário *Pasquim* e o Cinema Novo. Tal posicionamento chegou a ser associado a um espectro artístico chamado de “pós-tropicalista”, emergido num momento histórico subsequente à instauração do AI-5 e de “institucionalização” do tropicalismo. Porém, Castelo Branco não comunga com essa ideia, que estabelece uma espécie de continuidade, de “linha evolutiva” tropicalista. Para ele, o cenário das vanguardas dos anos 1960 produziu vários cortes artísticos, e Torquato Neto seguiu fluxo próprio, no qual continuou tensionando sua linha de fuga singular na tentativa de constituir novas possibilidades de invenção para a cultura brasileira.

No capítulo final da trajetória do poeta, as ciladas da palavra saem de cena. As imagens do cinema aparecem como o último esforço de Torquato Neto de experimentos com a linguagem. Nesse ponto, Edwar de Alencar Castelo Branco nos apresenta um manifesto do poeta/cineasta lapidar: “chega de metáforas. Queremos a imagem nua e crua que se vê na rua” (p. 188). O livro pontua que no início da década de 1970, o cinema nacional vivenciou uma febre de experimentalismos, como que uma “contrarreforma” do Cinema Novo, que já se instalara nas instituições de poder do Estado. O denominado cinema marginal se opunha a qualquer tipo de institucionalização e tentava, segundo o autor, “redefinir os próprios limites da linguagem cinematográfica” (p. 175). A redefinição do tempo narrativo (antiteleológico); os personagens “despsicologizados” que são só exterioridade; a possibilidade da captação do som direto e as bitolas em super 8 mm foram alguns dos elementos que definiram os cineastas marginais. No interior desse universo, Torquato Neto atuou como roteirista, diretor, produtor e ator. Os seus dois filmes analisados (*Adão e Eva: do paraíso ao consumo* e *Terror da vermelha*) sintetizam a fase derradeira do seu o interesse pela sua conturbada relação com a linguagem.

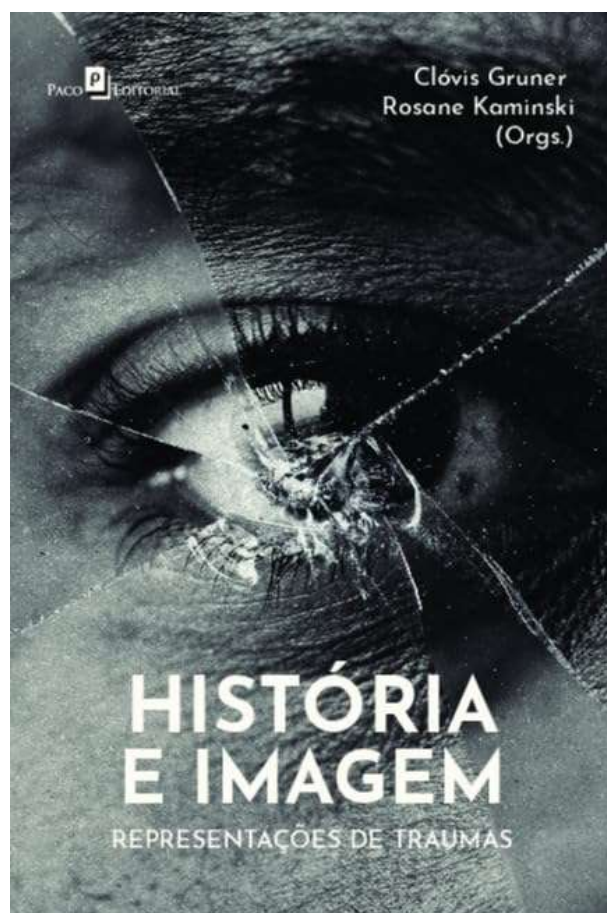
Sob esse prisma, o artista rompeu com os padrões do sistema cinematográfico instituído. *Terror da vermelha* é a experiência que exemplifica bem esse desejo de lançar-se nas margens. O roteiro é um poema-conceitual. A montagem realizada durante e depois das filmagens não obedecia aos cânones de um tempo linear, fragmentando imagens e sentidos da história. Tudo isso se expressava como negação da captura social que os discursos dominantes impunham aos corpos para moldá-los às estruturas de poder tradicionais. Eis aí Torquato Neto: um sujeito empenhado em escapar de si mesmo, das palavras e significados que o nomeavam, ocupando e praticando os espaços à sua maneira.

O livro de Edwar de Alencar Castelo Branco nos possibilita, assim, imaginar os anos 1960 do Brasil para além dos olhares consagrados à cultura, direcionando nossa reflexão para as técnicas de produção e sujeição de subjetividades, bem como para as táticas de indivíduos que não se atrelavam a esse processo. Num mundo urbano dominado pelas tecnologias comunicacionais

que provocaram ao mesmo tempo deslumbramento e susto, uma parcela de jovens artistas buscou desnaturalizar os signos que os homogeneizavam em favor de novos modos de comunicação e expressão. A tropicália, mais que um “movimento”, seria um esforço coletivo não organizado para ressignificar esse novo mundo. Contudo, mesmo ela, que surge como uma forma rebelde no panorama das artes em geral, acabou, de acordo com Castelo Branco, assimilada pelo sistema e se tornou uma das chaves de interpretação dominante para se pensar o país naqueles tempos. Torquato Neto, no entanto, preferiu continuar “desafinando o coro dos contentes”. *Todos os dias de paupéria* nos coloca frente a frente com essa personagem complexa, síntese de uma das facetas da pós-modernidade brasileira. Aquela avessa aos mecanismos de captura e disciplinarização presentes nos diferentes níveis das estruturas sociais no Brasil de fins dos anos sessenta e início da década de 1970.

Resenha recebida em 17 de julho de 2024. Aprovada em 31 de agosto de 2024.

O trauma no centro da discussão



Robson Scarassati Bello

Doutor e Pós-doutorando em História Social na Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Fapesp. robsonsbello@gmail.com

O trauma no centro da discussão

The trauma in the center of the discussion

Robson Scarassati Bello

GRUNER, Clóvis e KAMINSKI, Rosane (orgs.). *História e imagem: representações de traumas*. Jundiaí: Paco, 2024, 421 p.



Uma das definições possíveis para o trauma é a de que ele é a permanência incômoda do passado no presente. Essa permanência, gestada na memória, pode ser tanto no plano individual quanto na dimensão coletiva. A violência perpetrada pode ser sentida tanto pelo indivíduo quanto pelo todo social. Estupros, torturas, humilhações e assassinatos diversos, segregações, bem como acontecimentos históricos de maior magnitude como a escravidão, o Apartheid, e o Holocausto, marcam o sujeito e o social de diferentes maneiras, mas com uma potência que equivale à barbárie ocorrida.

É, portanto, fundamental um livro como *História e imagem: representações de traumas*, que se dedica a dar um maior passo nos chamados estudos do trauma. Com artigos assinados por diversos pesquisadores sobre o tema, toma o passado incômodo no presente, e sobretudo sua relação com as imagens que circulam publicamente. É um esforço em compreender e mesmo continuar a elaboração, tão necessária, dos processos traumáticos sociais.

Organizado por Clovis Gruner e Rosane Kaminski, o livro situa-se em um importante campo, o de estudos de trauma, do ponto de vista histórico, sociológico, antropológico e político. Gruner é professor do Departamento de História, do Programa de Pós-graduação em História, e do Mestrado Profissional da UFPR, possui mestrado e doutorado pela mesma universidade, e suas pesquisas situam-se sobretudo em torno de História, ficção, memória, narrativa e artes. Dentre os vários artigos e livros publicados, destacam-se *Paixões torpes, ambições sórdidas: crime, cultura e sensibilidade moderna* (Curitiba, fins do século XIX e início do XX)¹, assim como a obra organizada em parceria com Hélio Sochodolak, *História do crime e da criminalidade no Paraná*.² Já Kaminski é professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da UFPR. É também docente permanente no Mestrado em Artes Visuais e colaboradora no Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar. Seus interesses de pesquisa giram em torno da relação entre audiovisual e História, assim como memória, narrativa e artes. Dentre os seus vários artigos

¹ GRUNER, Clóvis. *Paixões torpes, ambições sórdidas: crime, cultura e sensibilidade moderna* (Curitiba, fins do século XIX e início do XX). São Paulo: Alameda, 2018.

² GRUNER, Clóvis e SOCHODOLAK (orgs.). *História do crime e da criminalidade no Paraná*. São Paulo: Casa Editorial, 2022.

e livros, destaco a obra organizada com Marcos Napolitano, *Monumentos, memória e violência*³, e *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back*.⁴

O tom do livro nos é dado inicialmente pela reflexão teórica de Dominick LaCapra, cujo trabalho sobre representações de trauma, sobretudo do Holocausto, é muito conhecido. LaCapra trabalha com conceitos como pós-memória, trauma intergeracional e as dimensões do pós-traumático. Preocupa-se não só com a vítima do ato perpetrado, mas também com um segundo momento, com alguém que se identifica com ela, com as formas pelas quais o trauma é transmitido e vivenciado. Para ele, um “sintoma” do pós-traumático poderia ser visto em “uma relação emaranhada com a atuação ou a repetição compulsiva do passado na tentativa de elaborá-lo” (p. 40). A inquietação empática seria importante na compreensão desses processos de afetividade e identificação com a vítima do trauma. E, preocupado com a dimensão narrativa, afirma que o testemunho, a ficção e a historiografia podem compartilhar certas características, sendo que diferem sobretudo no que diz respeito às reivindicações de veracidade.

Daniel Feierstein, professor titular de Análisis de las Prácticas Sociales Genocidas na Universidade de Buenos Ayres, tem o genocídio como tema central de sua produção. No capítulo para esta obra, apropria-se de conceitos de Sigmund Freud, principalmente a noção de “compulsão de repetição” (p. 56), para articular com a questão, sobretudo, da memória. Reflete sobre como processos de memória constroem sentido, e o traumático é compreendido como expressão no aparato psíquico de uma situação que é sempre histórica e social. O autor analisa a violência massiva estatal na América Latina e como diversos discursos distanciam, e como a narração não passa pela primeira pessoa, mas, sim, por algo acontecido com o “outro”. Como parte do processo de superação do trauma, destaca o trabalho de elaboração, principalmente histórico-social, para produção de novos sentidos.

No capítulo seguinte, Márcio Seligman-Silva discorre sobre o impacto que os estudos e reflexões sobre a Shoah tiveram a partir da chamada virada pós-colonial. O trabalho deste autor, professor titular de Teoria Literária, na Unicamp, conseguiu sobretudo demonstrar, através de diversos autores, como Frantz Fanon e Aime Césaire, as dimensões em que a reflexão sobre o colonialismo tem aproximado a questão racial, seja negra, indígena, ou judaica, como vítimas de processos de genocídio, e a desumanização pelo capitalismo moderno. Ao final, lança mão de duas obras de testemunhos de sobreviventes do Holocausto para demonstrar essa perspectiva, analisando-as de forma a revelar seus significados direta e indiretamente relacionados com esse modo de ver a barbárie.

No último capítulo da primeira seção, Maria Inés Mudrovcic, professora de Filosofia da Universidad Nacional del Comahue, nos apresenta uma reflexão original e pertinente sobre a questão traumática do recente evento global da covid-19. A autora problematiza a noção de “presentismo” (p. 111), proposta por autores como o historiador francês François Hartog, para explicar o nosso tempo e se baseia no conceito de “acontecimento sem precedentes”

³ NAPOLITANO, Marcos e KAMINSKI, Rosane. *Monumentos, memória e violência*. São Paulo: Letra e Voz, 2022.

⁴ KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back*. São Paulo: Intermeios, 2021.

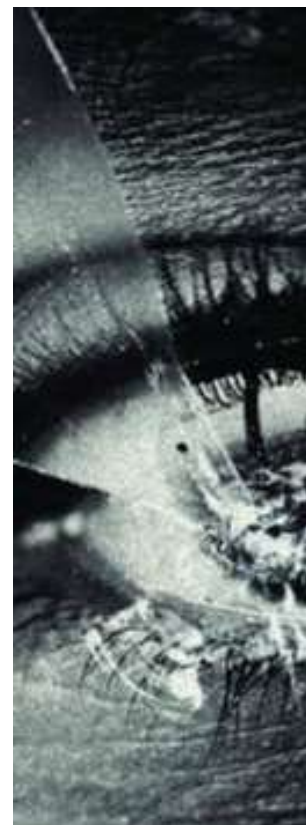
(p. 117) do intelectual Zoltán Boldizsar Simon. Em sua interpretação, para Simon, vivemos em uma época de “mudanças sem precedentes” (p. 117 e 118) que diminuiu a importância da História na esfera pública, uma vez que ela deixou de ser referência para novos acontecimentos. Em outro trabalho, Simon teria proposto a ideia de um “evento epocal” (p. 120) para pensar uma nova sensibilidade histórica. É aplicando esses conceitos que ela se debruça sobre a questão da pandemia da covid-19 e considera-o algo imprevisível dentro do “espaço de experiências” (p. 124), para usar o conceito de Reinhardt Koselleck.

A parte 2 do livro se volta sobretudo para as “elaborações estéticas do trauma” em diferentes mídias. O primeiro texto é de Jaume Peris Blanes, professor titular de Literatura e Cultura Latino-Americana na Universitat de València. Sua pesquisa atual se centra nas formas narrativas e estéticas de representação dos desaparecidos e “lançados” ao mar na ditadura chilena (1973-1989), e se utiliza especialmente do conceito de “desaparição forçada” (p. 135) para dar conta deste problema. Para tanto, ele trabalha com o Monumento Rieles de Bahía Quintero, em Villa Grimaldi, e com uma sequência fílmica da obra *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán. Com base nessas duas construções, levanta duas formas de representações distintas: a primeira como reconstrução analítica da perpetração, e outra na experiência de despossessão da vítima a partir daquilo que restou, elaborando uma experiência emocional. Blanes, assim, discute as possibilidades de imaginação e narrativa social da perpetração.

Por sua vez, Lior Zylberman, professor titular de Sociologia na Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo da Universidad de Buenos Aires, se detém na questão do trauma geracional e do cinema documental. A partir da análise de três filmes documentais, *New year baby* (Socheata Poeuv, 2006), *The flat* (Arnon Goldfinger, 2011), e *El color del camaleón* (Andrés Lubbert, 2017), que relatam “segredos” (p. 151) sociais e familiares do trauma, Zylberman vai analisar as estratégias do não dito e da construção de identidade. Diferentes entre si, as obras demonstram, no olhar do autor, distintas maneiras de pensar a representação da alteridade e, com ela, modos diferentes de ver um passado muitas vezes ocultado e que expressa experiências de vergonha familiar ante o abuso sofrido, na guerra ou na tortura.

A professora do Departamento de História da Unifesp, Mariana Villaça, trabalha com os documentários uruguaio *Decile a Mario que no vuelva* (Mario Handler, 2007) e *Siete instantes* (Diana Cardozo, 2007), como documentos históricos, para refletir sobre a figura do perpetrador e do seu lugar na memória coletiva. Busca-se o interesse pelo perpetrador, aqui entendido como tanto o mandante quanto o efetuidor direto dos crimes. Em *Siete instantes*, esses crimes são apenas mencionados, ao evocar as memórias de mulheres ex-militantes tupamaras, que propiciam um balanço crítico entre essas vozes e os acertos e erros cometidos. Em *Decile a Mario que no vuelva*, os próprios perpetradores, presentes em diferentes níveis de participação, são as vozes ouvidas. Villaça aponta como “armadilhas” (p. 193) a valorização dos torturadores que se associa à tomada dos seus depoimentos nesse documentário.

O capítulo de Rafael Tassi Teixeira, professor da Unespar, vai analisar a animação *Josep* (Aurel, 2020). O autor sustenta que o caráter de fábula e alegórico da animação retrabalha a memória e a identificação empática, privilegiando o conteúdo de animações que sobretudo tratam do Holocausto ao



mesmo tempo distanciados e subjetivamente aproximados. Em particular, *Josep* representa a experiência em campos de concentração ao sul da França de Josep Bartoli I Guiu, um comunista republicano que lutou na Guerra Civil Espanhola. A partir dessa personagem, propõe rememorar a terrível experiência e situá-la no campo da memória e do trauma intergeracional. A animação e a narração funcionariam como um vetor estruturante de dramaticidade e exposição de um relato que sensivelmente engaja a memória e o espectador.

Encerrando a segunda parte do livro, Clóvis Gruner se detém na fonte das histórias em quadrinhos na obra *O ditador Frankenstein* (2019), de Julio Shimamoto, que se ocupa de seus próprios traumas a partir da experiência de prisão e isolamento na ditadura militar brasileira. Gruner inicia o texto com um panorama histórico das histórias em quadrinho no Brasil, para em seguida diferenciar “terror” e “horror” (p. 220), sendo o quadrinho integrante do primeiro gênero. A análise da obra compreende que ela realiza, a partir da fantasia de terror, uma alegoria da barbárie da ditadura, utilizando monstruosidades como figuras que atestam o estado das coisas e a repulsa e ojeriza do quadrinista por esse período e suas figuras macabras.

Na terceira parte da obra, intitulada “Imagens da violência e do trauma nas disputas da memória”, o primeiro capítulo foi escrito em conjunto por Lilia Moritz Schwarcz, Carlos Lima Jr. e Lúcia K. Stumpf. Os autores trabalham com as representações da Independência do Brasil e sua relação com o branqueamento populacional. O silenciamento sobre o trauma da escravidão figura em primeira ordem nesse processo de apagamento das contradições de formação do Estado Nacional brasileiro. Por sua vez, o “indigenismo romântico” (p. 247) figurava um Brasil idílico, com origens livres de contradição. É então, sobretudo a partir do famoso quadro de Pedro Américo e de tantas outras pinturas históricas, que é analisado o desaparecimento da população negra nas representações da formação brasileira.

O capítulo de Fernando Seliprandy, professor de História da UFPR, enfoca as imagens e o conceito de História no sesquicentenário (150 anos) da independência do Brasil. Seliprandy trabalha essas questões nas comemorações cívicas de 1972, atento ao contexto da ditadura Médici e dos já quatro anos de promulgação do AI-5 (1968). O autor analisa litografia de 1826 que é exposta; discute Lygia Cunha e a Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, as repercussões da exposição organizada pela Biblioteca Nacional e os diferentes conceitos de História em disputa entre a exposição e a historiografia da época. Na busca dessas imagens fundacionais e da formulação “história pátria” (p. 287), fornece um importante retrato do período e das formas pelas quais a ditadura tentou criar a imagem de um Brasil grande.

O texto de Rosane Kaminski reflete panoramicamente sobre a relação entre cinema e violência no Brasil, entre 1950 e 1990. Kaminski compreende essa violência como expressão de um trauma histórico de múltiplas facetas e argumenta que ela pode ser banalizada, melodramatizada ou denunciada através das imagens e do audiovisual. A partir dessas perspectivas, analisa como o cinema dos anos 1950, no Brasil, adotou muito do neorrealismo italiano e funcionou como uma espécie de desnaturalizador das violências através da produção de uma narrativa crítica. Nos anos 1960, obras como a do Cinema Novo e de Glauber Rocha questionaram a “situação colonial” (p. 337) e a violência praticada. Nos anos 1970 e 1980, vozes subalternas, negros mulheres e

indígenas se apropriaram da forma cinematográfica para fazerem valer sua própria posição e crítica. Finalmente, uma “nova sensibilidade” (p. 356) da violência teria aparecido nos anos 1990.

Everton de Oliveira Moraes, professor da Ufes, analisa colagens do artista curitibano Mário de Alencar, feitas aproximadamente entre 1999 e 2000, que realizam construções imagéticas sobre o “trauma estrutural” nas sociedades contemporâneas. O autor aproxima o artista, próximo do movimento *punk*, da crítica à sociedade do espetáculo, de Guy Debord, e afirma que as imagens evocam “ruínas literais” da sociedade, se apropriando da sua “efemeridade e fragmentariedade” (p. 366). Convivem na obra de Alencar diferentes críticas à sociedade moderna, sobretudo ao consumismo desenfreado, e distintos modos de temporalidade, que muitas vezes se chocam e produzem novos sentidos.

O último capítulo da obra é um texto de Hector Guerra Hernandez, professor de História na UFPR, que trabalha com os significados de Maputo, em Moçambique, e as relações sociais e raciais presentes nessa cidade ocupada e “libertada” (p. 382) pela Frelimo em 1974. O autor tem uma postura de estranhamento quanto à configuração atual de Maputo diante das promessas contidas no discurso histórico da organização “revolucionária”. Os campos de reeducação e a lógica de perseguição, disciplinarização e punitivismo do novo Estado moçambicano, que foi direcionada a “bandidos” e “improdutivos” (p. 411), são veículos centrais da reflexão de Hernandez, que destrincha os mecanismos de poder estabelecidos. Ele afirma que muito se utilizou do repertório ocidental de compreensão das questões de dominação moderna, que necessita ser descolonizada.

As três seções do livro entrelaçam-se em um todo coeso que expõe, de diferentes maneiras, imagens construídas que trabalham diretamente ou indiretamente com o trauma ou apontam silenciamentos existentes. Esse esforço importante traz à luz questões muitas vezes não debatidas socialmente, até porque sabemos que uma das possíveis características do trauma é ser ele, muitas vezes, indizível, irrepresentável. Geralmente, por questões éticas, outras tantas por envolver processos ainda não elaborados, tanto individualmente quanto coletivamente.

Duas dimensões que me tocam poderiam ser também exploradas. A primeira é a explicitação das diversas formas de “comodificação” do passado e do trauma, isto é, como se tornou rentável para a indústria cultural a exploração de eventos bárbaros com a finalidade última de rentabilidade e premiação. Destaca-se, por exemplo, o livro e o filme *O menino do pijama listrado*, em que seguimos o ponto de vista de uma criança alemã que tragicamente é levada a vivenciar o horror de Auschwitz. O drama nos coloca sobretudo na posição de empatizar com alguém que “não deveria estar ali”, de certa forma naturalizando o Holocausto dos judeus como uma força da natureza que arrebatou até mesmo os inocentes. Destacam-se também as histórias de *true crime* que se tornaram um marco cultural muito popular em que assassinatos, chacinas e crimes hediondos são vendidos pela espetacularização, fetichismo e fascínio da violência.

Outra questão a ser explorada são os videogames como fontes visuais. Eis um objeto de estudo que cada vez mais contemporaneamente tem tido importância e que tem levantado também representações de traumas, seja de

forma problematizadora, seja de forma exploratória e commodificada. No campo do sensível, por exemplo, *This war of mine* (2014) foi inspirado pelo cerco de Sarajevo, nos anos 1990, dentre outros conflitos, e se coloca como um jogo cujo objetivo é sobreviver às agruras da guerra: fome, doenças, conflitos diversos. Há outros jogos que tematizam traumas: *1979 – black friday* (2016) e *Attentat 1942* (2017). Já no campo da experiência commodificada, os exemplos são muitos, tornando o genocídio indígena ou o conflito com os nazistas jogos que enaltecem a ação armada e a solução pelo assassinato. Não obstante, por outro lado, muitos jogos, apesar de se pretenderem historicamente precisos, ignoram grandes eventos como o Holocausto e a escravidão transatlântica, sendo esse um sintoma em si do trauma coletivo.

Resenha recebida em 30 de setembro de 2024. Aprovada em 29 de novembro de 2024.

Nossos pareceristas

Uma revista, a rigor, se faz a muitas mãos, muitas das quais por vezes não deixam marcas perceptíveis aos olhos dos leitores. Ao longo de 2023 e 2024, 64 pareceristas atenderam ao nosso toque de reunir e se juntaram a nós – em certos casos, por mais de uma, duas ou até três vezes – no esforço coletivo de procurar avaliar anônima e criteriosamente os artigos submetidos à sua análise. Contamos, para tanto, com a imprescindível contribuição de pesquisadores ligados a 34 instituições sediadas nos estados da Bahia, Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Pará, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo, bem como no Distrito Federal e na Argentina, Itália e Portugal.

Estiveram envolvidos nesse trabalho os editores da *ArtCultura*, os integrantes dos seus conselhos editorial e consultivo e demais colaboradores *ad hoc*. A todos, indistintamente, expressamos nosso agradecimento por dividirem conosco tal tarefa. Ei-los:

Adalberto Paranhos (UFU/CNPq)
Adriana Romeiro (UFMG)
Alexandre de Sá Avelar (UFU/CNPq)
Ana Flávia Cernic Ramos (UFU)
Ana Maria Mauad (UFF/CNPq)
Annateresa Fabris (USP)
Antonio Maurício Dias da Costa (Ufpa/CNPq)
Artur Correia de Freitas (Unespar/UFPR/CNPq)
Carla Miucci Ferraresi de Barros (UFU)
Charles Monteiro (PUC-RS/CNPq)
Cleber Vinicius do Amaral Felipe (UFU)
Cleodir da Conceição Moraes (Ufpa)
Cristiano dos Passos (pesquisador independente-SC)
Daniela Lucena (Universidad de Buenos Aires/Conicet-Argentina)
Douglas Attila Marcelino (UFMG/CNPq)
Eduardo Victorio Morettin (USP/CNPq)
Eduardo Wright Cardoso (PUC-Rio)
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB/CNPq)
Evelyn Furquim Werneck Lima (Unirio/CNPq/Faperj)
Fábio Franzini (Unifesp)
Fernando Seliprandy (USP)
Flamarion Maués (IFSP-São José dos Campos)
Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior (UFRN)
Gilberto César de Noronha (UFU)
Guilherme Maia de Jesus (Ufba)
Henrique Buarque de Gusmão (UFRJ/Unirio/Faperj)
Henry Burnett (Unifesp/Ufpa/CNPq)
Ivan Lima Gomes (UFG)
Javier Cossalter (Conicet-Argentina)

Jean Luiz Neves Abreu (UFU)
José Adriano Fenerick (Unesp-Franca)
José Fernandes Weber (UEL/CNPq)
José Geraldo Vinci de Moraes (USP/CNPq)
José Roberto Zan (Unicamp)
Julio Bentivoglio (Ufes)
Kátia Rodrigues Paranhos (UFU/CNPq/Fapemig)
Lucia Maria Paschoal Guimarães (Uerj/IHGB-RJ)
Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar)
Luciana Ferrari Montemezzo (UFSM)
Luiz Henrique Assis Garcia (UFMG)
Luiz Costa-Lima Neto (pesquisador independente-RJ)
Marcelo Lapuente Mahl (UFU)
Márcio Ferreira de Souza (UFU)
Marcos Napolitano (USP/CNPq)
Margarida Maria Adamatti (UFSCar)
Maria de Fátima Morethy Couto (Unicamp/CNPq)
Mariana Martins Villaça (Unifesp)
Melina Aparecida dos Santos Silva (UFF)
Natalia Taccetta (Universidade de Buenos Aires/Conicet-Argentina)
Niura Aparecida Legramante Ribeiro (UFRGS)
Nuno Miguel Ribeiro de Medeiros (Universidade de Lisboa-Portugal)
Orna Messer Levin (Unicamp)
Raquel Discini de Campos (UFU)
Raúl Antelo (UFSC)
Raúl Armando Amorós Hormazábal (Accademia di Belle Arti di Palermo-Itália)
Reinaldo Cardenuto (UFF)
Rosane Kaminski (UFPR/Unespar/CNPq)
Schneider Ferreira Reis de Souza (Seduc-RJ)
Sheila Schwarzman (Universidade Anhembi Morumbi/CNPq)
Tania Regina de Luca (Unesp-Assis/CNPq)
Thiago Turibio (Colégio Pedro II/RJ)
Valéria Cristina de Paula Martins (UFU)
Valéria dos Santos Guimarães (Unesp-Franca)
Wolney Vianna Malafaia (Colégio Pedro II-RJ)

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre Festival Internacional de Teatro de Rio Preto retorna com 31 obras. *G1 Rio Preto e Araçatuba*, 2 jul. 2022, fotografia sem autoria, montagem (detalhe). Disponível em <<https://g1.globo.com/sp/sao-jose-do-rio-preto-aracatuba/noticia/2022/07/02/festival-internacional-de-teatro-de-rio-preto-retorna-com-31-obras-confira-a-programacao-completa.ghtml>>. Acesso em 18 nov. 2024.
- p. 7 DALÍ, Salvador. *A desintegração da persistência da memória*, 1952-1954, óleo sobre tela, 25,4 x 33 cm. Museu Salvador Dalí, São Petersburgo/Flórida, EUA, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www-dalipaintings-com.translate.goog/the-disintegration-of-the-persistence-of-memory.jsp?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc>. Acesso em 18 dez. 2024.
- p. 16 EARLE, Augusto. *Negro fandango scene*: Campo St. Anna, Rio de Janeiro, 1822, aquarela, fotografia (detalhe). Acervo da Biblioteca Nacional da Austrália. Disponível em <<https://catalogue.nla.gov.au/catalog/798007>>. Acesso em 18 nov. 2024.
- p. 21 PINTO, Alexina de Magalhaes. *Cantigas das crianças e do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910, capa do livro, fotografia da autora (detalhe).
- p. 25 Sociedade Carnavalesca Caçadores de Montanha. *O Malho*, ed. 502, Rio de Janeiro, 27 abr. 1912, fotografia (detalhe). Agradeço a Eric Brasil pela disponibilidade da foto.
- p. 28 NEPOMUCENO, Alberto. “Suite Brezilienne”, 1887, capa do catálogo de partituras. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Dimas)/Biblioteca Nacional, M786.1 N-IV-59, fotografia da autora (detalhe).
- p. 28 SOUTO, Eduardo. “Caboclo magoado”, 1921, contracapa de partitura. Casa Carlos Gomes. Coleção José Ramos Tinhorão/“Álbum de Família” 28/Instituto Moreira Salles, fotografia da autora (detalhe).
- p. 31 DONGA (Ernesto dos Santos). “Pelo telefone”, 1916, capa e contracapa de partitura. Coleção José Ramos Tinhorão/“Álbum de Família” 21/Instituto Moreira Salles, fotografia da autora (detalhe).
- p. 35 GARZÓN, Raquel e PAVÓN, Héctor. Beatriz Sarlo: suas viagens pela América insurgente. *Clarín*, fotografia sem autoria, 2014 (detalhe). Disponível em <<https://www.clarin.com/br/Beatriz-Sarlo->

viagens-America-insurgente_0_ByNf_M5qPmg.html>. Acesso em 31 dez. 2024.

- p. 52 PERALTA, Malena. *Formas de dominio*, 1984, desenho sobre papel de 70 x 100 cm., fotografia da autora (detalhe). Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.
- p. 54 JOHNSON, Héctor R. *Facetas de Eva*, 1984, escultura, fotografia da autora (detalhe). Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.
- p. 57 ÁLVAREZ, Marcelo. In: GAZZO, Walter. El Museo Carlos Alonso brilla en el centro de la ciudad de Mendoza. *Infobae*, Buenos Aires, 10 dez. 2022, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.infobae.com/cultura/2022/12/10/el-museo-carlos-alonso-brilla-en-el-centro-de-la-ciudad-de-mendoza/>>. Acesso em 15 dez. 2024.
- p. 86 Fragmento del folleto de la Exposición de Máquinas-Objetos, 1987, Fecor, Córdoba, fotografía (detalhe). Archivo personal de Alicia Porcel de Peralta compartido en entrevista con la autora, 2019.
- p. 87 PERALTA, Alicia Porcel de. Boceto de la *Máquina para exorcizar*, Exposición de Máquinas-Objetos, 1987, Fecor, Córdoba, fotografía (detalhe). Archivo personal de Alicia Porcel de Peralta.
- p. 89 CASTRO, Jorge. *Procesadora*, Exposición de Máquinas-Objetos, 1987, Fecor, Córdoba, fotografía (detalhe). Archivo personal de Jorge Castro compartido en entrevista con la autora, 2022.
- p. 92 Tapa del suplemento Juventud. *La Voz del Interior*, Córdoba, domingo 25 oct. 1987, p. 7, fotografía (detalhe).
- p. 94 Suplemento Juventud. *La Voz del Interior*, Córdoba, domingo 25 oct. 1987, p. 8, fotografía (detalhe).
- p. 103 BUNADER, Gabriela. Vestido de goma con orificios y cartera de pelota Pulpo, diseño. Primera Bienal de Arte Joven, Ciudad de Buenos Aires, 1989, fotografia (detalhe). Archivo Gabriela Bunader.
- p. 104 Fiesta de disfraces en bar Bolivia, Ciudad de Buenos Aires, 1989, fotografia (detalhe). Archivo Roberto Jacoby.
- p. 110 DELGADO, Cristian. Diseños para el desfile de Genios Pobres. Museo de Arte Moderno, Ciudad de Buenos Aires, 1990, fotografia (detalhe). Archivo Cristian Delgado.
- p. 115 MAPELMAN, Valeria. Su Puesto de Moda. Mercado de Retiro, Ciudad de Buenos Aires, 1990. Modelo: María Montenegro. Vestuario: chaqueta diseñada por Gabriela Bunader. Pantalón Jeans Levi's intervenido por Gabriel Grippo.

- p. 118 GRIPPO, Gabriel. Pantalón Levi's, s./d., fotografia (detalhe). Fundación IDA, Investigación en Diseño Argentino. Fondo Gabriel Grippo.
- p. 131 Capa da versão para piano de "Dança de negros". In: CORREA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, fotografia (detalhe).
- p. 135 Banda de Música da Polícia Militar do Ceará. 1879, fotografia sem autoria (detalhe). Acervo do colecionador Miguel Ângelo de Azevedo.
- p. 137 Partitura da canção "A cabôcla", de Branca Rangel e letra de Juvenal Galeno, fotografia (detalhe). Acervo do colecionador Miguel Ângelo de Azevedo.
- p. 139 Capa da partitura de "Choro verde", do compositor Euclides da Silva Novo, publicada pela Ceará Musical, fotografia (detalhe). Acervo do colecionador Miguel Ângelo de Azevedo.
- p. 143 TERRA, Renato e CALIL, Ricardo. *Narciso em férias*, 2020, Globo-play, color, 84 min. *AdoroCinema*, 28 jul. 2020, cartaz, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-285502/fotos/detalhe/?cmediafile=21747007>>. Acesso em 10 dez. 2024.
- p. 168 VALTMAN, Edmund S. "O que você precisa, cara, é de uma Revolução igual à minha". *The Hartford Times*, 31 ago. 1961, ilustração, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.loc.gov/resource/ppmsca.02969/>>. Acesso em 19 nov. 2024.
- p. 179 RIO BRANCO. Miguel. *Out of nowhere*, 1994 (instalação audiovisual com fotografias e recortes de jornal sobre tecido e espelhos cubanos e cariocas). Santander Cultural, Porto Alegre, 2012, fotografia (detalhe). Disponível em <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/comercio_i.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=16>. Acesso em 28 nov. 2024.
- p. 181 RIO BRANCO, Miguel. *Out of nowhere*, 1994-2016 (instalação audiovisual com fotografias e recortes de jornal sobre tecido e espelhos cubanos e cariocas). Galeria Filomena Soares /Lisboa, 2016, fotografia (detalhe). Disponível em <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/comercio_i.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=16>. Acesso em 28 nov. 2024.
- p. 183 RIO BRANCO, Miguel. *Out of nowhere*, 1994 (instalação audiovisual com fotografias e recortes de jornal sobre tecido e espelhos cubanos e cariocas), *Arte & Ensaios*, v. 24, n. 24, Rio de Janeiro, 2012, p. 1, fotografia (detalhe). Disponível em

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51430/27841>>.
Acesso em 28 nov. 2024.

- p. 185 RIO BRANCO, Miguel. *Diálogos com Amaú*, 1983 (2012) (instalação multimídia com projeção sobre voile). Pavilhão em Inhotim, fotografia (detalhe). Disponível em <<http://miguelriobranco.com.br/portu/obra.asp>>. Acesso em 28 nov. 2024.
- p. 187 RIO BRANCO, Miguel. Imagens na instalação “Diálogos com Amaú” provenientes do vídeo *Nada levarei qundo [sic] morrer aquelas que mim deve [sic] cobrarei no inferno*, 1985, fotografias (detalhes). Disponível em <<http://miguelriobranco.com.br/portu/obra.asp>>. Acesso em 28 nov. 2024.
- p. 188, 189 e 192 RIO BRANCO, Miguel. *Entre os olhos, o deserto*, 2001 (instalação). Pavilhão em Inhotim, fotografia (detalhe). Disponível em <http://miguelriobranco.com.br/portu/comercio2.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=IN>. Acesso em 28 nov. 2024.
- p. 194 CÉSPEDES, Marcelo. “Hospital Borda: un llamado a la razón”, 1985, color, 62 min. *Cinenacional.com*, s./d., cartaz, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://cinenacional.com/persona/marcelo-cespedes/>>. Acesso em 20 set. 2024.
- p. 210 Festival Internacional de Teatro de Rio Preto retorna com 31 obras. *G1 Rio Preto e Araçatuba*, 2 jul. 2022, fotografia sem autoria (detalhe). Disponível em <<https://g1.globo.com/sp/sao-jose-do-rio-preto-aracatuba/noticia/2022/07/02/festival-internacional-de-teatro-de-rio-preto-retorna-com-31-obras-confira-a-programacao-completa.ghml>>. Acesso em 18 nov. 2024.

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 al.* (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