

ArtCultura

ISSN 2178-3845

Revista de História, Cultura e Arte

V. 27 N. 50 JAN.-JUN. 2025

EDIÇÃO 50
AINDA ESTAMOS AQUI



FAPEMIG

*Art*Cultura

Revista de História, Cultura e Arte



Indexadores

Clase-Cich-Unam

Diadorim

Dialnet

Directório Luso-Brasileiro de Repositórios e

Revistas de Acesso Aberto

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Publishing

Electronic Journals Library

Genamics JournalSeek

Google Acadêmico

Latinindex

LatinRev

LivRe!

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 — Unesp/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 B33 Bólide Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo", de Hélio Oiticica, 1966, e Tom Jobim, Julio Iglesias, Elis Regina e Ney Matogrosso, fotografias, montagens (detalhes).

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 des Hautes Études en Sciences Sociales/França · Idelber Avelar — Tulane University/EUA · Ivana Jablonka — Université Paris IV/França · James Naylor Green — Brown University/EUA · Joana Maria Pedro — UFSC/SC · Jorge Coli — Unicamp/SP · José Adriano Fenerick — Unesp-Franca · José Machado Pais — Universidade de Lisboa/Portugal · Lucia Maria Paschoal Guimarães — Uerj/RJ · Marcos Napolitano — USP/SP · Maria de Fátima Morethy Couto — Unicamp/SP · Maria de Lourdes Rabetti — Unirio/RJ · Maria Elisa 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 des Hautes Études en Sciences Sociales/França · Rui Vieira Nery — Universidade Nova de Lisboa/Portugal · Sheila Schwarzman — Universidade Anhembi Morumbi/SP · Sidney Chalhoub — Unicamp/SP e Harvard University/EUA · Tania Regina de Luca — Unesp-Assis/SP · Zélia Lopes da Silva — Unesp-Assis/SP

Estagiário

Hugo Matias Marques

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

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

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 27, n. 50, jan.-jun. 2025. — 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

Apresentação: ainda estamos aqui5

Dossiê: Música popular e artistas daqui e de outros cantos

Organizador: Adalberto Paranhos

Pequena viagem musical pelas transversais do tempo7

Quando la canción, junto con ser española, se hizo ligera *Primeira mão*9
Juan Pablo González

Nacionalistas em luta contra a “bolerização” do samba (anos 1940-1950)27
Adalberto Paranhos

Olimpíada do Exército, 1972: o *show* de Elis Regina e a construção da memória
hegemônica crítica à ditadura militar49
Bruno Duarte Rei

Ney Matogrosso, de caramujo a um homem de neanderthal71
Edécio Mostaço

Funk, soul e jazz na terra do samba:
a sonoridade da Banda Black Rio *Revival*84
José Roberto Zan

Dossiê: Participação e democratização das políticas culturais: percursos históricos e ressonâncias transnacionais

Organizadoras: Mariana Gutiérrez e Heloisa Selma Fernandes Capel

Autoritarismo e democratização nas políticas culturais: percursos históricos
entre a Argentina e o Brasil100

Desafíos de las políticas culturales orientadas a lo local: una comparación
entre casos de Argentina y Brasil102
Mariana Gutiérrez e Heloisa Selma Fernandes Capel

Disputa espacial y participación política en veinte años de gestión cultural
comunitaria del Teatro Comunitario de Berisso (Buenos Aires)120
Clarisa Inés Fernández

Políticas culturales y formaciones emergentes: una lectura de los debates de la
transición democrática en las revistas culturales y literarias de Villa María
(Córdoba, Argentina)140
Silvina Mercadal, Diego Vigna e Gabriel Montali



A participação da sociedade civil nas políticas culturais no Brasil: entre avanços e desafios161

Mariana de Araujo Aguiar

A questão identitária e as políticas públicas no campo da música em Goiás ..175

Inglas Ferreira Neiva dos Santos

Além-Brasil

Paul Veyne naturalista: a história é um herbário!188

François Hartog



Artigos

O mito de Turim em Nietzsche e de Chirico196

Annateresa Fabris

Como ver un puente desde el tren: la fotografia estereoscópica en el desarrollo ferroviario argentino216

Ana Bonelli Zapata

Glauber Rocha e as figurações do político238

Arlindo Rebechi Junior

Dos terreiros para o jornalismo impresso e televisivo: a religiosidade afro-brasileira nos anos de 1950 e 1960 – caso de polícia, exotismo ou folclore? ...259

Tânia da Costa Garcia

Le Cocq e Cara de Cavalo: iconofilia, iconoclastia e disputas de memória279

Mariana Dias Antonio

Crispim do Amaral e a concepção do Teatro Amazonas301

Márcio Páscoa e Luciane Viana Barros Páscoa

A Barragem das Três Gargantas e o imaginário fúnebre: iconologia e cultura visual em *Em busca da vida*, de Jia Zhange322

Thiago Ferreira Pinto

Resenha

Sentimentos e palavras rimadas nas periferias: provocações de uma historiografia *rapper*342

João Augusto Neves Pires

Referências das imagens350

Normas de publicação356



Apresentação: ainda estamos aqui

Presentation: we're still here

Chegados à edição número 50 de *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte, estufamos o peito para dizer, em alto e bom som, parafraseando o já célebre filme de Walter Moreira Salles¹: ainda estamos aqui. Neste momento, nossa música de fundo é a contagiante “Buda nagô”, uma delicada oferenda lançada ao mar do cancionário de Dorival Caymmi. Como canta seu autor, Gilberto Gil, “Dorival é impar/ Dorival é par”.² E, na conjugação dialética de 5 com 0, a *ArtCultura* 50, modestamente embora, também é impar e par ao mesmo tempo.

“Dorival é impar/ Dorival é par/ Dorival é terra/ Dorival é mar”.³ À semelhança desse imenso compositor baiano, nós transitamos por terras e singramos por mares variados. Transcorridos 26 anos, ao retomarmos as pegadas de nossa caminhada, constatamos que a revista se espalhou, de uma forma ou de outra, pelos cinco continentes do planeta Terra. A prova dos nove está nas demandas de publicação provenientes de países próximos e distantes: Alemanha, Argentina, Austrália, Áustria, Chile, China, Colômbia, Cuba, Espanha, Estados Unidos, Finlândia, França, Gana, Inglaterra, Irã, Itália, Jamaica, México, Nicarágua, Noruega, Peru, Portugal, República Dominicana, Rússia, Suíça, Turquia, Ucrânia e Uruguai, ao que se somam, obviamente, muitas outras oriundas de todas as regiões do Brasil. Essas mil e uma pontes que construímos em diferentes direções foram facilitadas, sem dúvida, pela utilização das infovias, descritas, em termos poético-musicais, por Gilberto Gil em fins do século XX: “antes mundo era pequeno/ porque Terra era grande/ hoje mundo é muito grande/ porque Terra é pequena/ do tamanho da antena/ parabolicamará”.⁴

Dando vazão à sua vocação internacionalista, a *ArtCultura* 50 reúne colaborações procedentes da Argentina, Austrália, Colômbia, Estados Unidos e, como não poderia deixar de ser, do Brasil, mais especificamente dos estados do Amazonas, Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Santa Catarina e São Paulo. Integram esta edição dois dossiês. O primeiro, “Música popular e artistas daqui e de outros cantos”, organizado por Adalberto Paranhos, professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e pesquisador do CNPq. Nele empreende-se uma “pequena viagem musical pelas transversais do tempo”,

¹ *Ainda estou aqui*. Dir.: Walter Moreira Salles. Roteiro: Murilo Hauser e Heitor Lorega. Baseado na autobiografia homônima de 2015, escrita por Marcelo Rubens Paiva. Distribuição: Sony Pictures Releasing, 2024, color, 135 min.

² “Buda nagô” (Gilberto Gil), Gilberto Gil. *Parabolicamará*. CD WEA, 1991.

³ *Idem*.

⁴ “Parabolicamará” (Gilberto Gil), Gilberto Gil. *Parabolicamará*, *op. cit.*

durante a qual se conferiu peso especial, se bem que não exclusivo, às primeiras décadas da segunda metade do século passado. Artistas e gêneros musicais relevantes foram, então, reprocessados analiticamente, conectados às relações entre arte e mercado, debates sobre canções e representações nacionais, inserção política e questões associadas a *performances* artísticas e de gênero, para além de componentes sonoros e raciais.

O segundo dossiê, “Participação e democratização das políticas culturais: percursos históricos transnacionais”, volta o foco em particular para a Argentina e o Brasil. Organizado por Mariana Gutiérrez – professora dos cursos de graduação em Psicologia Social, da Universidad Blas Pascal (UBP), e de pós-graduação em Políticas Públicas e em Governança e Setor Público, da Universidad Provincial de Córdoba (UPC), e pós-doutoranda, bolsista da Secretaría de Ciencia y Tecnología (Secyt) na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidad Nacional de Córdoba (UNC) – e por Heloísa Selma Fernandes Capel – professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG) e pesquisadora do CNPq –, ele se lança por águas nunca dantes navegadas na *ArtCultura*. Os esforços concentrados com vistas à democratização das políticas culturais implementadas em ambos os países são o seu denominador comum.

Paralelamente, como é habitual, a seção Além-Brasil se abre à acolhida de uma preciosa contribuição internacional. A ela se seguem 7 artigos que tematizam os vínculos que a História entretém com as artes visuais, cinema e política, mídia e religiosidade afro-brasileira, iconofilia e iconoclastia, bem como com a arquitetura teatral. E o fecho do número 50 fica por conta de uma resenha sobre livro da maior atualidade, que envereda pelos acidentados caminhos percorridos pelo *rap*, nas quebradas das periferias povoadas, em larga medida, por negros e brancos pobres escanteados neste país.

O convite à leitura da *ArtCultura* 50 está feito. Sirva-se dela como quiser.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

Pequena viagem musical pelas transversais do tempo*

A short musical journey through the crossroads of time

O tempo, longe de se constituir em uma unidade homogênea, é atravessado, de ponta a ponta, por contradições que, dialeticamente, evidenciam a convivência dos contrários. Alguns dos nossos maiores cancionistas, íntimos das palavras, se deram conta disso em diferentes situações. Chico Buarque, por exemplo, envereda pelas transversais do tempo especialmente no CD *Chico*¹, de 2011, em mais de uma canção em que se insinua um toque autobiográfico próprio de quem reflete sobre a aproximação célere da casa dos 70 anos.

No cativante *blues* “Essa pequena”², a ampulheta do tempo dispara reflexões sobre as diferenças comportamentais e as diversas sensações alimentadas por um homem de idade já avançada e por uma mulher que transpira juventude por todos os poros: “meu cabelo é cinza/ o dela é cor de abóbora/ [...] feito avarento conto os meus minutos/ cada segundo que se esvai/ cuidando dela que anda noutro mundo”/ ela que esbanja suas horas ao vento, aí”.

Vibrando noutra frequência, Gilberto Gil, na contagiante “Parabolicamará”³, remete às antinomias da convivência simultânea do avanço tecnológico e da tradição, por alusão a camará (expressão incorporada aos cânticos de capoeira). Nela, ancorados no casamento de instrumentos de distintas idades, como o berimbau e a guitarra elétrica, ganham corpo a aceleração do tempo e o tempo lento da tradição: “De jangada leva uma eternidade/ de saveiro leva uma encarnação/ [...] pela onda luminosa leva o tempo de um raio/ tempo que levava Rosa/ pra arrumar o balaio/ quando sentia que o balaio ia escorregar/ [...] de jangada leva uma eternidade/ de saveiro leva uma encarnação/ de avião o tempo de uma saudade”.

Afinado, como se fazia antigamente, por tal diapasão, este dossiê é uma agulha que costura linhas do tempo contraditórias. Na sua abertura, Juan Pablo González reprocessa as metamorfoses da tradicional canção espanhola sob o impacto do cosmopolitismo, que se acentuou nos anos 1960, explorando os meandros do trabalho com música popular e as vicissitudes com as quais se defronta o pesquisador antenado com a complexidade do seu ofício. Na sequência, Adalberto Paranhos enfatiza que a era do samba-canção, no Brasil (décadas de 1940 e 1950) foi marcada, concomitantemente, pela irradiação, por estas terras, do *jazz* e do *bolero*, o que desfechou virulento combate por parte dos

* Aproprio-me, aqui, do título e de parte de um verso de Aldir Blanc em “Transversal do tempo” (João Bosco e Aldir Blanc), João Bosco. *Galos de briga*. LP RCA Victor, 1976.

¹ *Chico*. Chico Buarque. CD Biscoito Fino, 2011.

² “Essa pequena” (Chico Buarque), Chico Buarque. *Chico*, op. cit.

³ “Parabolicamará” (Gilberto Gil), Gilberto Gil. *Parabolicamará*. CD WEA, 1991.

defensores do nacionalismo musical, cuja reação funcionou como a antessala de sua sentença de condenação à Bossa Nova.

Os três artigos seguintes se instalam nos anos 1970, que se revelam arredios a enquadramentos generalizantes. Tempo múltiplo, eles explodem em diferenças e contradições. Bruno Duarte Reis examina, com lente de lupa, o envolvimento de Elis Regina (além de muitos outros artistas) com a Olimpíada do Exército de 1972 e os festejos comemorativos do Sesquicentenário da Independência, logo ela que se alçou à condição de intérprete-mor da canção “O bêbado e a equilibrista”⁴, convertida em “hino de anistia” numa época em que a ditadura militar instaurada em 1964 ainda teimava em conservar-se viva. Edécio Mostaço, por sua vez, realiza um perspicaz escrutínio do LP *Ney Matogrosso: Água do céu – Pássaro*⁵ e do *show* subsequente. Em ambos o tempo multifacetado se fez sentir de cabo a rabo. A incorporação da *performance art* e da inventividade da sonoridade, da cenografia e da indumentária, tudo estava presente em meio à ambiência do espetáculo que transbordava em homoerotismo e em desbunde quando a contracultura também se manifestava com todo viço e vigor.

Por fim, disponibilizamos, pela primeira vez, em versão digital, um requisitado texto de nosso conselheiro José Roberto Zan, anteriormente publicado na *ArtCultura*.⁶ De novo, embaralham-se nele as linhas cruzadas do tempo. Num momento de hibridização entre demandas de parcelas da juventude e do *marketing* fonográfico, a Banda Black Rio cozinhava no seu caldeirão sonoro ingredientes do samba, do *funk*, da *soul music* e do *jazz*, temperando-os, de quebra, com elementos das orquestras de gafieira.

Em tempo: este dossiê é dedicado a Gilberto Gil, um mestre na arte da mistura, que, do alto dos seus 83 anos – ora em sua última turnê, “Tempo Rei”, que vem arrastando a estádios centenas de milhares de pessoas –, prossegue como senhor dos palcos: “subo neste palco/ minha alma cheira a talco/ como bumbum de bebê”.⁷

Adalberto Paranhos
Organizador do dossiê

⁴ “O bêbado e a equilibrista” (João Bosco e Aldir Blanc), Elis Regina. *Essa mulher*. LP Warner, 1979.

⁵ *Ney Matogrosso: Água do céu – Pássaro*. Ney Matogrosso. LP Continental, 1975.

⁶ ZAN, José Roberto. *Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio*. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, jul.-dez. 2005.

⁷ “Palco” (Gilberto Gil), Gilberto Gil. *Luar*. LP Warner, 1981.

Cuando la canción, junto con ser española, se hizo ligera



Capa do EP *Éxitos del Maestro Quiroga*, 1958, fotografia, montagem (detalhe).

Juan Pablo González

Doutor em Musicologia pela University of da Califórnia, Los Angeles/EUA. Professor visitante na Faculdade de Artes e Humanidades do Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín/Colômbia. Autor, entre outros livros, de *Pensando a música desde América Latina: problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. jugonzal@uahurtado.cl

Cuando la canción, junto con ser española, se hizo ligera*

When the song, as well as being Spanish, became light

Juan Pablo González

RESUMEN

Desde los comienzos del cuplé y hasta la canción de festival, aquello que canta un cantante español y el modo en que lo canta es lo que mejor ha definido el concepto de canción española. A esto se suman los espacios donde esta canción ha sido performada, que han mantenido una especie de denominación de origen para la canción española que se verá alterada a mediados del siglo XX por la aparición de los nuevos espacios cosmopolitas de la cultura juvenil y los festivales de la canción. Este texto indaga la forma en que el cosmopolitismo de los años sesenta puede haber afectado la identidad de la canción española que, despojada de sus contextos originales de enunciación, debía compartir espacios con canciones de procedencia diversa y hacerse ligera.

PALABRAS CLAVE: Canción española; festival de la canción; música ligera.

ABSTRACT

From the beginnings of the cuplé to the festival song, what a Spanish singer sings and how he sings it is what has best defined the concept of Spanish song. Added to this are the spaces where this song has been performed, which have maintained a kind of denomination of origin for the Spanish song that will be altered in the middle of the 20th century by the emergence of new cosmopolitan spaces within youth culture and the song festivals. This text examines how the cosmopolitanism of the 1960s may have influenced the identity of Spanish song, which, stripped of its original contexts of enunciation, had to share spaces with songs of diverse origins and become light music.

KEYWORDS: Spanish song; song festival; light music.



Para los ojos y oídos del público y de la industria musical en América, el concepto de canción española ha estado ligado a quienes la enuncian: lo que canta un artista español sería, justamente, canción española. Es así como desde los comienzos del cuplé y hasta la época de la canción ligera, incluidas las etapas intermedias del flamenquismo, la copla, y los regionalismos, no ha sido posible entender canción española sin cantante español y viceversa. A esto se suman los espacios donde esta canción ha sido performada: el tablao, la peña, el colmao y el teatro, con estas cuatro *venues* llevadas al cine y luego a la televisión. Tales espacios, reales o representados, han mantenido una especie de denominación de origen para la llamada canción española.

* Este texto corresponde ao capítulo 10 do livro *Ideando la canción española: géneros, discursos y cultura popular*, editado por Enrique Encabo e Maria Inmaculada Matia, a ser publicado pela Universidade de Granada, Espanha, no final de 2025.

Entonces, la pregunta que guía este capítulo es de qué modo la aparición de los nuevos espacios cosmopolitas de la música popular moderna, como el festival de la canción, el show de televisión y la industria multinacional del disco, pueden haber afectado la identidad de lo que entendemos por canción española. Una canción que, despojada de sus contextos originales de enunciación, debía compartir espacios y estilos con canciones y artistas diversos, en contextos escénicos modernizantes desprovistos de colores locales.

Los festivales de Eurovisión (1956-), Benidorm (1959-), Viña del Mar (1960-), Río de Janeiro (1966-1972) y OTI (1972-2000) fueron las principales plataformas para las carreras en directo de los nuevos astros españoles de una canción ahora amplificada y que empezaba a ser también ligera. Es allí donde compartirían escenario con artistas de los países más diversos, pero que tenían algo en común: ser la generación que había recibido el primer impacto de la llamada música moderna, es decir, lo que fue generando en el mundo el sonido amplificado del rock and roll. Además, aunque no fueran estrellas de rock, los cantantes jóvenes de los años sesenta formaban parte de una nueva sensibilidad, en la que ser joven era una marca de identidad que los empoderaba y los hacía visibles. De este modo, la sociedad en su conjunto los podía escuchar divertirse y ocupar su tiempo libre, sobre todo durante las vacaciones de verano, nuevo tópico para la música y el cine – juvenil – de los años sesenta, que luego también llegaría a la televisión.

De hecho, los festivales de Benidorm y de Viña del Mar han sido festivales de verano, concebidos para promover las ciudades-balneario que los producen, con una activa participación de las respectivas municipalidades, tanto por intereses económicos y turísticos como políticos, al vincular al alcalde o político de turno con las figuras del mundo del espectáculo y mantener distraídas a las masas. Es así como el público establecerá una relación entre verano, vacaciones y canción – relación extensible al artista que la populariza –, con España como sinónimo de playa y sol para gran parte de los habitantes de Europa desde fines de los años cincuenta. La canción del verano, entonces, ocupará “un lugar central en el intento de recordar una sensación, una emoción o un sentimiento que ha sido despertado ante un determinado paisaje”, señala Ramos. A partir de los años sesenta, siempre habrá una canción del verano en español y una en inglés en España, fenómeno extensible a América, podemos agregar.¹

El turismo fue una vía importante para romper el aislamiento impuesto por la autarquía, y la llegada de influencias externas también repercutirá en la aparición de expectativas de cambio en la sociedad española y en los deseos de mayor participación social. Terminado el aislamiento de España, que había producido el racionamiento de alimentos y combustibles hasta mediados de 1952, se iniciará una fuerte tendencia al consumo, especialmente visible en los jóvenes seducidos por el *American way of life*, tal como en el resto del mundo. Esta tendencia fue fortalecida por la promulgación en 1959 del “Plan de Estabilización Interna y Externa de la Economía”, con el que se daba punto final al inservible modelo autárquico vigente desde fines de la Guerra Civil y se inici-

¹ Ver RAMOS BARRANCO, José Rafael. La música y el viaje: construcción y evolución turística de la canción. *Iberic@l*: Revue d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, n. 21, Paris, 2022, p. 151 y 159.

aba la apertura del país al exterior, con rápidos y favorables resultados que llevaron a definir dicha etapa como la del “milagro económico español de los sesenta”.²

Es en ese momento que nacía el Festival de Benidorm, que permitirá incorporar rasgos de una modernidad cosmopolita en España de la cual el país se había quedado atrás, y cuya banda sonora estaba dominada por el rock and roll y sus derivados, como la música yeyé. Es que la música llegada de un país moderno por antonomasia como Estados Unidos, impactaría irremediablemente en los repertorios locales. En la prensa se podía leer sobre la existencia de una nueva forma de canción española, moderna,ailable o susurrable, “con palabras nuevas para decirle al mundo cosas de España”.

La reacción ambivalente de la prensa ante los resultados del primer festival de Benidorm de 1959 es un buen indicador de este cambio de paradigma para la canción española. Por un lado, nos encontramos ante la sorpresa por la “ausencia de canciones típicamente españolas” en el certamen.³ En efecto, no sólo triunfaban dos desconocidos cantantes chilenos en España como Monna Bell (1938-2008) en 1959 y Arturo Millán (1928-1996) en 1960, sino que la propia naturaleza de un festival de la canción – con el de San Remo como modelo –, parecía ajena a las prácticas tradicionales de la canción española. Sin embargo, al mismo tiempo, la prensa destacaba la “libertad de ritmo” – entendiéndose género musical – que podían tener las canciones participantes según las bases del festival. La única restricción era que fueran de autores españoles – aunque no de intérpretes, como hemos visto – y que fueran breves, quizás en una implícita alusión a la copla, una canción con puesta en escena propia, ajena a la estandarización impuesta por un festival de la canción, y que podía superar los cinco minutos de duración, lo que también la hacía poco adaptable a los nuevos formatos radiales del pinchadiscos o DJ.⁴

El tópico de la modernidad cosmopolita con la que el país iniciaba la década de los sesenta se sumaba a los nuevos bailes que llegaban de América y al modo de cantar susurrado impuesto por el micrófono que caracterizaba al bolero de los años cincuenta, muy distante del canto de la copla y las canciones flamencas, por cierto. Todo esto hacía que la nueva canción española participara de un campo estético mucho más amplio e internacional que lo que había ocurrido durante la primera mitad del siglo. Es así como el primer festival de Benidorm dejaba atrás “los tradicionales sonsonetes patrioterros, ya pasados de época”, continúa la prensa, satisfaciendo en cambio a “toda esa gran masa joven española que deseaba poder cantar y bailar sin traducir de otro idioma”.⁵ El triunfo de la juventud como sujeto social definitorio de tendencias y modas resultaba evidente, así como el triunfo de la lengua española como vehículo de modernidad.

Las influencias culturales externas fueron imparables con la apertura de España al mundo y, entre ellas, la de la llamada música moderna. De he-

² HUERTAS, Pilar e SÁNCHEZ, Antonio. *El desarrollismo en la España de los 60*. Madrid: Creaciones Vicente Gabrielle, 2014.

³ *Informaciones*, Madrid, 13 jul. 1959, p. 8.

⁴ Cf. *Marca*, Madrid, 13 mayo 1959, p. 9.

⁵ VAL, Jesús. Ante el II Festival de la Canción: lo que nos dice el maestro don Luis Prieto. *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 mar. 1960, p. 10.

cho, el locutor chileno Raúl Matas, que había creado el programa “Discomanía” en Radio Minería de Santiago en 1947, que será el difusor del rock and roll y de Los Beatles en Chile, llevó en 1959 su programa a la cadena SER de Madrid, donde instauró el primer ranking de canciones o hit-parade en España con repertorio tanto nacional como extranjero.⁶ La autarquía musical había terminado.

Juvenil y moderna

A fines de los años cincuenta ya no había gran espacio para la música españolaailable de exportación. En Chile, por ejemplo, los catálogos discográficos no ofrecían casi nada español para bailar. La tendencia predominante era el rock and roll y la música tropical. Al mismo tiempo, la música yeyé no tenía el impacto en América que tuvo en España, pues cada país americano realizaba sus propias lecturas y apropiaciones de la nueva música que le llegaba del norte, ahora juvenil y moderna, dos calificativos nuevos para la canción popular en general. Incluso las apropiaciones americanas empezaron a llegar a la propia España, donde se ofrecían desde 1960 discos de rock and roll en español de Los Teen Tops de México (Fontana/Philips) y de Los Llopis de Cuba (Zafiro), lo que habría impulsado el desarrollo de propuestas peninsulares propias, según Marc.⁷ Este proceso correspondía a la primera etapa de absorción del rock and roll en el mundo, un periodo de aprendizaje basado en la imitación del modelo angloamericano, aunque con esfuerzos para hacerlo en idiomas propios.⁸ Tampoco “la movida” fue algo que conmocionara al otro lado del charco, donde también se desarrollaban lecturas propias, ahora del pop-rock británico. Además, si esto venía del extranjero era mejor que fuera en inglés, ya que cada país hispanohablante se encargaba de generar sus propias traducciones, prácticas y escuchas, con Argentina liderando este fenómeno, aunque también con aportes de México, Colombia y Chile desde los años ochenta.

La apropiación del rock and roll era un fenómeno mundial; de otro modo resulta incomprensible el impacto que tuvo el twist en Italia y desde allí en América, por ejemplo, con su coreografía facilitada de pareja suelta para bailar rock and roll. Es así como éxitos de Domenico Modugno, Pino Donaggio o Rita Pavone, entre otros, impactaban en Chile en versiones locales en español a cargo de artistas de la Nueva Ola chilena.⁹ En Europa, esta música permitía un necesario punto de encuentro para una juventud que había crecido en tiempos de conflicto y que ahora vivía la tensa estabilidad producida por la Guerra Fría. La revisión comparada que ofrece Kouvarou de la llegada

⁶ Cf. MARC, Isabelle. Submarinos amarillos. Transcultural objects in Spanish popular music during Late Francoism. In: MARTÍNEZ, Silvia e FOUCE, Héctor (orgs.). *Made in Spain*. New York: Routledge, 2013, p. 17, e GONZÁLEZ, Juan Pablo, OHLSEN, Oscar e ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile: 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 135 y 136.

⁷ Ver MARC, Isabelle, *op. cit.*, p. 118 y 119.

⁸ Cf. REGEV, Motti. Cultural globalization: pop-rock and musical cosmopolitanism. In: SHEPHERD, John e DEVINE, Kyle (orgs.). *The Routledge reader on the sociology of music*. New York: Routledge, 2015, p. 201-207.

⁹ Cf. GONZÁLEZ, Juan Pablo. Postwar italian popular music and the New World: the Chilean perspective (1950-1970). In: GROSCHE, Nils e KAILUWEIT, Rolf (orgs.). *Italian migration and urban music culture in Latin America*. Münster: Waxmann, 2015.

y asimilación del rock and roll en Francia, Alemania, Grecia e Italia enfatiza el internacionalismo logrado por esta música en la posguerra europea.¹⁰ Los jóvenes, entonces, comenzaban a ser sujetos sociales transnacionales con respuestas corporales comunes a un rock and roll que se transformaba en una especie de lengua franca para ellos. Esto ocurría a pesar de la reticencia europea hacia la cultura de masas estadounidense, percibida como moral e intelectualmente inferior, además de amenazante para sus culturas nacionales, como afirma Kouvarou. Sin embargo, al mismo tiempo, el estilo de vida en Estados Unidos era percibido como mejor que el de la Europa de posguerra, y la propia juventud europea continuaba fascinada con el cine, los cómics y la música que les llegaban desde el país del norte, tal como ocurría en América.

Las apropiaciones europeas del rock and roll atenuaron su rítmica sincopada y sonido rebelde, elementos adscritos a prácticas afroamericanas. Solamente mantuvieron aspectos melódicos, narrativos y estructurales del género, como señala Kouvarou, junto a letras que ponía en evidencia la honestidad del romance juvenil. Tanto el yeyé francés y español, el schlager o canción ligera alemana, como el canto de los *urlatori* italianos, continuaban la tendencia de blanqueamiento del rock and roll y la construcción de una imagen “positiva” de los jóvenes. Tendencia, por lo demás, iniciada en Estados Unidos con los *preatyfaces*, jóvenes “de caras bonitas” de ambientes universitarios, que sustituían la primera camada rebelde del rock and roll para las audiencias y autoridades blancas, y que fueron los que más impactaron en América desde fines de los años cincuenta.

La institucionalización del rock and roll en Francia, Alemania, Grecia e Italia, concluye Kouvarou, produjo resultados que se enmarcaban más bien dentro de lo que más tarde se llamaría pop. Esto lo podemos hacer extensivo a la España de los años sesenta, que, pese a su apertura diplomática, comercial y turística, seguía bajo una dictadura y con los medios de comunicación de masas al servicio de una cultura conservadora y moralizante. Exponentes españoles de la música yeyé, como Los Pekenikes y Juan Pardo (1942), Karina (1945), o el Dúo Dinámico – Manuel de la Calva (1937) y Ramón Arcusa (1936) – se acercan mucho más al pop que al rock and roll. Incluso el potencial rockero de Miguel Ríos (1944) se verá diluido en los años sesenta entre el twist y la balada.¹¹ De todos modos, algo del desenfado adolescente y juvenil del rock and roll permanecía en el yeyé, especialmente perceptible entre las chicas, que manifestaban mayores grados de independencia, autonomía y presencia pública. El cine juvenil, las carreras artísticas femeninas y los clubes de fanáticas harán visible este fenómeno.

Dentro de este contexto, pero respondiendo a la larga tradición española de la canción en la escena, surgirá a comienzos de los años sesenta un grupo de cantantes de la misma generación e incluso un poco más jóvenes que los primeros exponentes de la música yeyé, pero que sin embargo seguían apelando al público adulto de siempre. Se trata de un grupo de artistas que

¹⁰ Ver KOUVAROU, Maria. American rock with a European twist: the institutionalization of rock'n'roll in France, West Germany, Greece, and Italy (20th Century). *Historia Crítica*, n. 57, Bogotá, jul. 2015.

¹¹ Sobre los comienzos del rock and roll en España, ver VIÑUELA, Eduardo. Rock en español: un terreno de disputa y convergencia entre España y Latinoamérica. *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, v. 23, n. 45, Santiago, jul.-nov. 2019.

restituirán el impacto de la canción popular española en América luego del bache producido por la música yeyé. Estos son Raphael (1943) y Julio Iglesias (1943), seguidos por la corta pero fulgurante carrera de Nino Bravo (1944-1973), a los que se sumarán Joan Manuel Serrat (1943) y Víctor Manuel (1947) en la cantautoría. Dentro de este universo masculino aparece Rocío Durcal (1944-2006), que es la nueva cantante española que tiene presencia en América desde 1962, pero a través del cine y los discos de sus películas, y más identificada con el mundo juvenil, como también fue el caso de Marisol (1948), principales exponentes en América de las chicas de la generación yeyé en los sesenta.

La relevancia de los nuevos cantantes españoles junto a los compositores, autores y productores que los sustentaban es que por fin lograba una “expresión española de conjunto”, desprovista de regionalismos, especialmente andaluces, que habían definido la canción española hasta los años cincuenta. Esta expresión de conjunto – ya lograda por autores y cantantes franceses e italianos que triunfaban en el mundo hispanohablante –, era la que auguraba Pío Cid (Luis Benítez Inglott) para España poco antes de que comenzara el primer festival de Benidorm.¹² Sin embargo, para lograrlo, los nuevos cantantes españoles debían abrirse paso a través de una expresión musical de conjunto aún mayor como era la música moderna, juvenil yailable que estaba dominando el mundo. Teniendo además a sus espaldas la década de oro del bolero aún vigente.

Junto a las temáticas, los géneros preponderantes, los arreglos e instrumentaciones, y los formatos discográficos y radiales, la imagen que proyectaban los nuevos artistas de la canción ligera también era funcional al estilo y tipo de público al que estaban orientados. Es así como un cantante que apela al mundo joven no luce chaqueta y corbata en la playa, como es el caso de Julio Iglesias en la portada de su primer LP publicado en España y en Argentina en 1969 por Columbia, aunque al mismo tiempo esa portada le hacía un guiño a la generación joven, tan fotografiada en su lugar predilecto de vacaciones.

Lo mismo se puede decir de Raphael, quien contaba desde 1966 con un club multigeneracional de fanáticas, en el que participaban hijas y madres por igual. En la contraportada de la edición argentina de su EP *Yo soy aquel* (Buenos Aires, Hispavox/Music Hall, 1966) se reproduce una cita del periódico *Madrid* (10 oct. 1966) que dice: “Más que un fenómeno de la canción asistimos a un fenómeno de comunicación especial entre ídolo y ‘fans’ [...] no es normal que existan ‘fans’ de más de cuarenta años como Raphael cuenta en increíble número”. Sin duda que estamos ante un nuevo fenómeno de la canción hispana que busca modernizarse según lo dictan los tiempos y los procesos sociales vividos en España desde fines de los cincuenta, con una industria que al mismo tiempo aspiraba a mantener un mercado ya consolidado para la canción popular española. Eso se lograría con el nuevo concepto de canción ligera, de insospechada repercusión en un mercado hispanohablante en permanente expansión.

¹² Ver *Diario de Las Palmas*, 9 mayo 1959, p. 9.



Figura 1. Portada del primer LP de Julio Iglesias, 1969.

De canciones ligeras

A lo largo de los siglos ha surgido un conglomerado de músicas concebidas para acompañar los momentos cotidianos de la vida y que no ofrecen mayores desafíos de escucha, ya que mientras suenan podemos estar pensando o haciendo otras cosas. Esto ha sucedido con el estilo galante de Georg Philipp Telemann, la música de salón llamada trivial por Robert Schumann, la música ambiental de la marca Muzak, la música orquestada de Leroy Anderson junto a la de varios más y el formato radial *easy listening* y sus subgéneros *lounge music* y *coktail music*.¹³ El *easy listening* ponía en evidencia el factor de la escucha en la definición de género musical, pues, si bien cualquier música puede ser livianamente escuchada, el *easy listening* lo buscaba, recurriendo a canciones de éxito, fácilmente reconocibles, pero en versiones instrumentales de soft jazz para tocar o poner en un vestíbulo, servir de fondo para tomarse un trago y conversar, o atenuar el paso del tiempo en una salade espera, incluido un ascensor – *elevator music* – o en una llamada telefónica también en espera.

Pero, sobre todo, la música ligera es una música sin canto. No hay palabras a las que prestar atención, ni que interfieran con nuestros propios pensamientos o conversación y no hay cantante o solista alguno que se destaque. Es así como sumándose a esta tendencia, Hispavox presentaba en 1958 su Coro y Orquesta Sinfónico-Ligera. Lo hacía con dos LPs y dos EPs de canciones de León y Quiroga en versiones orquestadas por Gregorio García Segura (1929-2003), transformando la canción española – copla según la mirada actual

¹³ Cf. JARNOW, Jesse. *Easy listening*. *Grove music online*, 2013. Disponible en <<https://webproxy.uahurtado.cl:2208/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240755>>. Acceso en 7 jun. 2024.

– en canción *popular* española, como afirma el sello. Este sería un género relativamente nuevo, como se puede leer en la contraportada del EP *Éxitos del Maestro Quiroga* (Hispanvox, 1958), cuyo nacimiento dataría de tan solo “unos cuantos lustros”, es decir música de la posguerra, que corría en paralelo al yeyé, pero orientada al mundo adulto. Un sector que dominaba el consumo del disco y que también necesitaba un lugar de encuentro luego de haber vivido en carne propia el conflicto de los años cuarenta, para luego participar de la tensa estabilidad proporcionada por la Guerra Fría. La riqueza armónica proporcionada por el vinilo y sus sistemas de reproducción de alta fidelidad resultaban ideales para acoger esta nueva música orquestal rica en timbres en un nuevo soporte que era también más ligero.



Figura 2. Portada del EP *Éxitos del Maestro Quiroga*, 1958.

Hispanvox fabricaba y distribuía vinilos en España desde 1953 y en los años sesenta se expandirá como *major* por Europa y América. En sus contraportadas, el sello vinculaba la canción española con la copla, la poética andaluza y el casticismo madrileño, remarcando que “siempre llora dolor y amores con una trama sencilla y sentimental”, agregando que su temática “es apta para ser vivida o pensada [imaginada] por muchos”. Sin embargo, para expandir su radio de acción hacia nuevas audiencias y otras vivencias, será necesario despojar a la canción española de andalucismos y casticismos, en especial en una época en que dicha canción ya no solo apelaba al inmigrante en América, sino a sus descendientes, para quienes la Madre Patria era una realidad más lejana.

Si el concepto de música ligera surgía de las versiones de soft jazz de canciones de éxito que buscan “aligerar” su escucha, la pregunta es de dónde surge el concepto de *canción* ligera. Ya no está en juego la idea de suprimir el

canto, sino de hacerlo más liviano, tanto en su contenido como en su emisión y expresión. A veces resulta útil recurrir a las propias canciones y a sus artistas para encontrar respuestas a los interrogantes que surgen de su estudio. En este caso encontramos en la canción “Música ligera” (2021), de Ana Mena (1997), y otros, un paralelo entre música y canción ligera cuando Ana canta: “Ponme algo de música ligera/ porque me siento ausente/ que sea ligerísima/ palabras sin más misterio/ y alegre sólo un poco”.¹⁴ Es así como Ana Mena destaca lo ya conocido en relación a que la canción ligera posee una letra sin mayores complejidades o misterios, pero agrega algo nuevo: se trata de una canción que nos alegre solo un poco, es decir, que no nos perturbe ni conmueva demasiado. Ese aligeramiento de letras y emociones se relaciona con un aligeramiento de la voz y viceversa, donde el micrófono tendrá un papel central.

Aunque las cantantes de copla ya se habían enfrentado al micrófono en los auditorios radiales, los estudios de grabación y los sets de cine desde los años treinta, cuando cantaban en directo lo seguían haciendo “a pelo”, esto es sin micrófono, como cabalgar sin montura o no usar sombrero según la RAE. Es decir, la opción era no utilizar un adminículo que ya existía y que, en el caso del micrófono, estaba disponible desde los años veinte para cantar en directo. De este modo, las cantantes de copla no desarrollaron un estilo donde el micrófono formara parte de su vocalidad, como los crooners, que podemos considerar los padres del canto susurrado de los boleros de los años cincuenta y los abuelos del canto ligero de los baladistas de los sesenta.

En efecto, el micrófono permitía una canto afectado y sentimental, que incorporaba susurros, gemidos y suspiros con aparente naturalidad, generando una mayor cercanía con el público. Todo esto resulta crucial para definir el estilo de la canción ligera y comprender la asombrosa popularidad que tendrá la estrella de la canción moderna, cuya voz parece estar al lado de quien la escucha. Nuevamente encontramos una canción que se refiere a la propia canción y a su modo de interpretarla. Este es el caso de “Der flüsternde Bariton” (1928) – el barítono susurrante –, de Mischa Spoliansky (1898-1985) y Marcellus Schiffer (1892-1932), compositor y autor de la época dorada del cabaret alemán. La letra se refiere mordazmente a la nueva tendencia del canto susurrado con micrófono de los años veinte. Ha llegado al cabaret a través de la figura ficticia del crooner Jack Smith, señala, iniciando la propagación del estilo del canto sentimental en Europa. La voz de Caruso está pasada de moda – señala la letra –, y el adiós de Lohengrin se cambia por un afectado “I’m sorry”, concluye.¹⁵

Con el micrófono, la voz natural no solo será amplificada – más tarde también ecualizada, mezclada y comprimida –, sino que el cantante podrá incorporar este dispositivo a su propia performatividad, regulando la distancia y también el ángulo respecto a la emisión de su voz cuando lo tenga en la mano, aumentando su control sobre la dinámica y el fraseo, en suma, manifestando un mayor empoderamiento del artista frente a la tecnología. Con el micrófono, Julio Iglesias nos entrega una voz de garganta que expresa normalidad, como

¹⁴ “Música ligera” tiene cuatro autores (Ana Mena, José Luis de la Peña, Bruno Nicolas y David Augustave) y tres productores (Dabruk, Federico Nardelli y Giordano Colombo).

¹⁵ Cf. GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular autoral de fines del siglo XX*. Madrid-Santiago, ICCMU/ Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2023, p. 33.

quien susurra una canción al oído de su pareja mientras baila, según la tradición del bolero. Su emisión es con la boca levemente cerrada pero rica en quiebres o “gallos”, que le permiten “llorar sin llorar”, con una voz melancólica que suplica y seduce al mismo tiempo, expresando modestia, caballerosidad y hasta cierta fragilidad enternecedora. En suma, parece sincero.

El caso de Raphael es distinto, pues gracias al uso del micrófono escuchamos una potente voz de pecho engolada, que le otorga mucha prestancia a su figura. Su emisión es abierta, limpia y clara, con un uso moderado del vibrato. Es pleno al cantar, como si lo hiciera “a los cuatro vientos”. Al comienzo de su carrera, usaba una voz mixta en la que combinaba canto natural y falsete, que fue causa de algunas acusaciones de amaneramiento a su estilo. De hecho, en plena popularidad radial de Raphael en Chile y América a fines de 1968, Patricio Manns (1937-2021), decano de los cantautores chilenos, era severo en su crítica a la artificialidad del estilo de la canción ligera, algo comprensible para un cantautor que busca autenticidad en la expresión, aunque esa autenticidad también pudiera ser construida. Manns, desde su postura heteronormativa, describe la canción ligera a partir del impacto de Raphael como “un producto híbrido, amanerado hasta acercarse peligrosamente a la feminidad, muy superficial y con temas de contenido anodino, escritos para no molestar a nadie”¹⁶, algo similar a lo que justamente pediría Ana Mena medio siglo más tarde.

Nuestros cantantes con micrófono de los años sesenta tenían voces más ligeras, que no necesitaban proyección, vibratos prolongados, ni notas sostenidas de pecho como se recordaba a Caruso en “Der flüsternde Bariton”. Ahora podremos escuchar voces naturales, con su propio grano y personalidad. En su primer EP publicado México en 1965, Raphael es presentado por Hispavox como del nivel de los grandes crooners internacionales, esto es, un cantante ligero y de un estilo que trasciende su lugar de origen. Con esto Hispavox despojaba a la canción española de su espacio tradicional de enunciación y contribuía a hacerla cosmopolita. De hecho, la aparición de una figura como Raphael constituyó un cambio importante en el modo en que la música producida en España era percibida en el mundo hispano. Raphael marcaba la transición desde el histrionismo flamenquista y los valores de la España tradicional hacia la modernidad cosmopolita, como señala Party¹⁷, pero una modernidad adulta, habría que agregar, paralela pero a una prudente distancia de la música moderna, juvenil yailable o yeyé.

De todos modos, estos nuevos cantantes ligeros mantenían rasgos de hispanidad por el solo hecho de ser españoles, algo recalcado por la industria y por los medios de comunicación. Al escucharlos pronunciar las consonantes ce y zeta mientras cantaban y hablaban, no quedaba duda de su procedencia. Tal como sucedía con Charles Aznavour (1924-2018) cantando en español con su inconfundible acento francés. En todo caso, para los cantantes ligeros españoles se trataba de una hispanidad cambiante y diversa, más despojada de colores locales para la audiencia iberoamericana que Lola Flores o Joselito, por

¹⁶ MANNNS, Patricio *apud El Musiquero*, n. 77, Santiago, dec. 1968, p. 14.

¹⁷ Ver PARTY, Daniel. Raphael is different: Spanish canción melódica under late francoism. In: PÉREZ, Gemma y GAN, Germán (orgs.). *Music and francoism*. Turnhout: Brepols, 2013, p. 300.

ejemplo, y ya sin rasgos andaluces ni castizos, como Hispavox se encargaba de anunciar en su definición de 1958 de canción popular española.

Ligeros de equipaje

A diferencia de lo que ocurría hasta los años cincuenta con las grandes estrellas del cuplé y de la copla, y con los cantaores flamencos, nuestros tres cantantes ligeros de los sesenta – Raphael, Julio Iglesias y Nino Bravo – llegaron a América con poca trayectoria artística y pocos años de vida. El acelerado desarrollo de la industria discográfica a partir de la masificación del vinilo a mediados del siglo XX – con el sencillo y el EP como formatos ideales para la canción popular –, permitía que sus voces circularan con mayor rapidez y nitidez por el mundo. Con ligereza. Del mismo modo, los nuevos festivales de la canción constituían una plataforma de alta repercusión mediática, que contribuían en corto plazo a construir famas y consagraciones que antes tomaban más tiempo.

Es así como Raphael comenzó a ser escuchado en Uruguay en 1963 a partir de la publicación de Philips de las cuatro canciones con las que había triunfado en el IV Festival de Benidorm del verano de 1962, aunque se trató de un disco sin mayor repercusión en el resto del continente americano. Tres años más tarde llegaría su exitoso EP *Raphael canta la navidad* (Hispavox, 1965), que se publicará en México (Gamma), Chile (Asfona) y Colombia (Discos Fuentes). La carátula de la edición mexicana lo presenta en un set de cine con uno de sus característicos e histriónicos gestos. En 1965 Raphael solo había aparecido en una película, de modo que esa carátula parece premonitoria de las catorce producciones cinematográficas que vendrían después. Está retratado sin chaqueta ni corbata, aunque resulta evidente que forman parte de su atuendo para el mundo adulto. Parece estar trabajando, con la camisa remangada y todo su cuerpo entregado a la labor de cantar actuando.



Figura 3. Carátula del EP *Raphael canta la navidad*, 1965.

La consagración definitiva de Raphael vino al año siguiente con “Yo soy aquel”, de Manuel Alejandro, canción con la que representó a España en el XI Festival de Eurovisión de 1966, y que fue publicada ese mismo año en México (Gamma) y Argentina (Music Hall) como EP y en Ecuador y Perú como sencillo (Hispavox).

La llegada de Julio Iglesias a América fue más ligera aún, pues lo hacía sin una carrera discográfica previa, solamente con el sencillo “La vida sigue igual”, canción ganadora del X Festival de Benidorm de julio de 1968, publicada ese mismo año por Columbia en España, por Decca en Italia, y por Polydor en Costa Rica y al año siguiente en Chile. La canción sirvió de título para su película autobiográfica (1969) de gran impacto en América y única en su carrera.¹⁸ La carátula del sencillo lo muestra nuevamente como un señor, pero ahora con la chaqueta al hombro y en un ambiente de trabajo, no de vacaciones ni en la playa, apelando al mundo adulto y trabajador.



Figura 4. Carátula del sencillo de Julio Iglesias “La vida sigue igual”/ “El amor es presentir”, 1968.

La cristalización de la figura de Julio Iglesias en América se produjo con su debut en el X Festival de la Canción de Viña del Mar en la época estival chilena de comienzos de 1969. Esto ocurría según un convenio firmado en 1964 con el Festival de Benidorm para el intercambio de los ganadores de ambos festivales. El convenio terminó en 1969 y Julio Iglesias, por tanto, fue el último ganador de Benidorm que llegaría a Viña del Mar, iniciando así su larga y estrecha relación con el festival chileno, y convirtiéndose en el cantante

¹⁸ Su segunda y última película, *Me olvidé de vivir* (1980), es más bien un documental sobre su carrera.

español que más ha participado en el show de dicho festival. Nino Bravo solo alcanzó a presentarse en la versión de 1971 y Raphael lo haría a partir de 1982.

La llegada de Nino Bravo a América se había producido de la mano de su primer LP, formato ya consolidado para la canción ligera, luego que desde fines de los años cuarenta hubiera estado más orientado a la música clásica. Se trata de un disco titulado con el nombre artístico del cantante y que destaca su figura, según una práctica estandarizada por la industria discográfica. Haciendo una gran apuesta basada en el talento de Nino Bravo, Polydor publicó este LP simultáneamente en España, Argentina, Perú, Ecuador y Venezuela en 1970. El sencillo destacado fue “Te quiero, te quiero”, de Augusto Algueró y Rafael de León, en un particular enganche con este gran autor de la época de oro de la copla. La carátula está ilustrada con una foto de reportaje, tiene poca luz y solo se ve a Nino Bravo y los equipos de amplificación en el escenario, como si se tratara de una banda de rock, pero con un cantante que implora o que parece llorar de frustración – algo que un rockero no haría. Lo importante parece ser captar la emoción de un artista que canta canciones de amor con una lograda voz impostada.¹⁹



Figura 5. Carátula del LP *Nino Bravo*, 1970.

Casi sesenta años más tarde de su debut en España y América, Raphael, Julio Iglesias y Nino Bravo gozan de una popularidad sin precedentes para la canción española en general, ya sea ligera o de peso, con micrófono o “a

¹⁹ En el caso de Víctor Manuel, su llegada es con su LP homónimo publicado por Philips entre 1970 y 1971 en España, Argentina, Chile, Ecuador, Colombia y Venezuela. Se destacó el sencillo “Quiero abrazarte tanto”, que marca su perfil de cantautor, tal como la foto de carátula que parece más la de un poeta pensativo que la de un cantante ligero. Ambas carátulas, de Nino Bravo y de Víctor Manuel, destacan el nombre de estos cantantes con la misma tipografía.

pelo”, con Nino Bravo como el caso más sorprendente por la breve carrera en directo que alcanzó a desarrollar. Estos tres cantantes marcan una longevidad poco habitual en la canción popular, que es aún mayor que la que tuvieron las grandes estrellas del cuplé y de la copla. A sesenta años de su debut en América, artistas como Raquel Meller, Concha Piquer o Lola Flores eran, más que nada, un recuerdo.

Las escuchas mensuales que nos informaba Spotify a comienzos de 2024 sirven como indicador de la vigencia de estos tres cantantes ligeros para la audiencia iberoamericana. El 12 de febrero de 2024, Spotify entregaba cerca de 4.100.000 oyentes mensuales para Julio Iglesias, 1.850.000 para Raphael y 1.300.000 para Nino Bravo. Santiago de Chile figura como la ciudad donde más se les escucha, seguida de México y de Madrid. En el caso de Nino Bravo, Bogotá ocupa el lugar de México. Además, se suman Guadalajara (MX), Lima y Barcelona.²⁰ Al revisar la vigencia de la segunda camada de exponentes de la canción ligera española – de los años setenta y ochenta –, con Camilo Sesto, Miguel Bosé y José Luis Perales, las ciudades de México, Santiago y Bogotá se mantienen en los primeros tres lugares de escucha. Madrid solo aparece en el primer lugar en el caso de cantantes mujeres como Ana Belén, Luz Casal y Rocío Jurado.

Llama la atención la ausencia de ciudades relevantes en América como Buenos Aires o Caracas en esta medición, donde muchos de estos cantantes actuaban en directo y publicaban sus discos. Esto puede tener que ver con el acceso de su población a Spotify, que es pagado en divisas, pero también con la mayor valoración de los artistas nacionales sobre los extranjeros, como es el caso de Argentina. Eso mismo se puede concluir sobre la continua preponderancia de Santiago en las escuchas de Julio Iglesias, Raphael y Nino Bravo, capital de un país que valora mucho a los artistas extranjeros. El estimado consumo histórico de un 80% de música extranjera en Chile puede responder a la necesidad de estar más conectados con el mundo viviendo en los confines de América del Sur y frente a un océano que parece infranqueable. El carácter cosmopolita de la canción ligera sirve muy bien a este cometido.

La universalidad de la canción ligera en español

La universalidad que ha adquirido la canción ligera en español desde los años sesenta ha marchado de la mano de la consolidación de una sólida industria iberoamericana para esta música, con redes de festivales, sellos multinacionales o *majors*, cine musical en color que antecedió al videoclip, y la continua omnipresencia de la radio, que mejoraba su sonido a partir de la masificación de la frecuencia modulada en los años setenta. Sin embargo, fue también importante que esta canción despojara su relato de colores típicos y de lugares específicos, construyendo una especie de “no-lugar” que permitiría que cada oyente imaginara el suyo propio. Un no-lugar plasmado tanto desde la letra como desde su propia enunciación, pues los cantantes ligeros irán suavizando paulatinamente su acento y gestualidad castiza junto con despojarse

²⁰ He revisado estas posiciones desde distintos computadores entre el 8 dic. 2023, y el 12 feb. 2024, y son estables.

de atuendos regionales, pero también desde la escucha, al ser traducida a diferentes idiomas y adquirir sentido dentro de contextos culturales diversos, como bien lo ha demostrado Julio Iglesias grabando en más de una docena de lenguas distintas.²¹ Esto mismo ocurría en los años sesenta con cantantes cercanos a la copla, como Lola Flores o el propio Manolo Escobar, que si bien continuaba apegado a la rumba flamenca y al pasodoble, su interpretación comenzaba a ser menos aflamencada y el acento andaluz apenas perceptible. Como afirma Otaola, su voz progresivamente será “cálida, bien impostada, de agradable vibrato dejando atrás las ejecuciones más nasales de la primera época”.²²

Los tres tipos de canciones que coexistieron en la mitad del siglo XX español, la copla, la canción ligera y la música yeyé, poseen rasgos que las diferencian, pero sorprende constatar que al mismo tiempo tienen rasgos que las relacionan. En el siguiente cuadro comparativo ofrezco una síntesis de diferencias y similitudes considerando trece rasgos: género del artista, uso de micrófono, complejidad de la letra, expresión, arreglo, referencia a lugar, función, audiencia, impacto en América, vigencia, *venues*, medios preponderantes, y alcance territorial del sello.

	<i>Copla</i>	<i>Canción ligera</i>	<i>Yeye</i>
Artistas	femeninas	masculinos	mixtos
Voz	"a pelo"	con micrófono	con micrófono
Letra	de peso	ligera	ligera
Expresión	intensa	media	ligera
Arreglo	orquestal	orquesta+conjunto	conjunto
Referencia a lugar	si	no	no
Función	canción	canción/baile	canción/baile
Audiencia	adulta	adulta	juvenil
Impacto en América	alto	alto	bajo
Vigencia	40 años	60 años	10 años
Venue	teatro	festival	show de radio y televisión
Sello	minor	major	minor
Medio	partitura/disco/cine	disco/radio/cine/	disco/radio/cine/TV

Figura 6. Cuadro comparativo entre copla, canción ligera y música yeyé.

La copla y la música yeyé, que resultan ser las más lejanas, comparten, sin embargo, dos de los rasgos propuestos: haber sido producidas por sellos de alcance nacional o *minors*, y ser difundidas por el disco y el cine, aunque la música yeyé suma la radio y la televisión, que al mismo tiempo constituyen sus *venues* preponderantes. Además, copla y yeyé se habrían alcanzado a en-

²¹ Véase <<https://www.discogs.com/es/artist/67331-Julio-Iglesias>>.

²² OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar. *DEDiCA: Revista de Educação e Humanidades*, n. 7, Granada, mar. 2015, p. 41.

contrar en los certámenes de televisión, tal como los propios Manolo Escobar y Concha Velasco nos lo demuestran en la película *Pero en qué país vivimos* (Madrid, 1967).

La copla comparte más rasgos con la canción ligera y dos de ellos parecen fundamentales: estar orientada al público adulto – a pesar de la juventud de los cantantes ligeros – y retomar el fuerte impacto de los artistas españoles en América, ahora con la ayuda de una industria musical madura. Estos dos rasgos compartidos pueden explicar también el tercero: su longevidad, con la canción ligera en su etapa de adultez mayor en la actualidad. También comparten el arreglo orquestal, rasgo preponderante en los festivales de la canción, pero con la canción ligera sumando además elementos de los conjuntos de música yeyé.

Como resultado del impacto de la llamada música juvenil de fines de los años cincuenta, es con la música yeyé que la canción ligera comparte más rasgos. Estos son: el uso del micrófono como gatillador de vocalidades, la liviandad de las letras – las “palabras sin más misterio” como diría Ana Mena –, la escasa referencia a lugares específicos, el hecho de sumar un conjunto a la orquesta, de hacer bailable la canción, y de difundirse por el disco, la radio y el cine, a lo que el yeyé suma la televisión. No es un dato menor que detrás de la carrera de Julio Iglesias haya estado uno de los integrantes del Dúo Dinámico, Ramón Arcusa, quien fue su productor discográfico, compositor y arreglista entre 1977 y 1995.²³ La diferencia es que en la canción ligera encontramos una mayor presencia masculina, con un particular decaimiento de la mujer a diferencia de lo que venía ocurriendo desde los tiempos del cuplé.

Al haberse desarrollado durante el franquismo, la copla, la canción ligera y el yeyé también pueden observarse desde una perspectiva política. De hecho, la primera y segunda camada de cantantes ligeros españoles continuaron triunfando en América a mediados de los años setenta, tiempos de dictaduras militares generalizadas en el Cono Sur. Sin embargo, Otaola le resta dimensión política a esta música, señalando que “los artistas de variedades o de música ligera entre los que podemos incluir tanto a la canción española como a los cantantes yeyé, lo único que pretendían era llevar un poco de diversión a su público, como siempre ha sido en todas las épocas”.²⁴

De todos modos, convendría recordar que la politicidad de las manifestaciones culturales no solo radica en aspectos intrínsecos de ellas, sino que también en el uso y significados que se les pueda dar. Sin ir más lejos, dictaduras y gobiernos populistas han estado interesados en mantener a las masas distraídas y en calma, según el conocido lema *panem et circenses* – pan y circo –, con los festivales de la canción jugando un papel central. Del mismo modo que Franco recibía a las cantantes de copla en el palacio de La Granja cada 18 de julio para conmemorar el llamado “alzamiento nacional” de 1936, Augusto Pinochet y su señora, Lucía Hiriart, eran asiduos asistentes al Festival de Viña del Mar, donde aplaudían con entusiasmo a los cantantes ligeros españoles que no cesaban de girar por una región que estaba bajo la bota militar. Es así

²³ Ver ARCE, Julio. Julio Iglesias. In: CASARES, Emilio et alii (orgs.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2000, tomo VI, p. 399. También Pepe Nieto (1942), integrante de Los Pekenikes, fue productor y arreglista de Julio Iglesias y Nino Bravo, entre otros.

²⁴ OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma, *op. cit.*, p. 46.

como la canción ligera española, junto con compartir rasgos con dos estilos opuestos de canción como son la copla y el yeyé, se encargó de proveer entretenimiento en épocas de tiranía, lo que también habría ayudado a la población a sobrellevar esos tiempos, aunque haya sido solo un poco, como diría Ana Mena.

Texto recebido em 2 de junho de 2025. Aprovado em 25 de junho de 2025.

Nacionalistas em luta contra a “bolerização” do samba (anos 1940-1950)



Os dançarinos, de Fernando Botero, 1987, óleo sobre tela, fotografia, montagem (detalhe).

Adalberto Paranhos

Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Os desafiados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 4. reimpr. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2024. akparanhos@uol.com.br

Nacionalistas em luta contra a “bolerização” do samba (anos 1940-1950)*

Nationalists fighting the “bolerization” of samba (1940s-1950s)

Adalberto Paranhos

RESUMO

A nova dicção musical engendrada pela floração de sambas-canção, principalmente a partir de 1946, desencadeou uma vigorosa reação por parte de setores nacionalistas afinados com o culto da tradição, senha para a afirmação de uma determinada concepção de identidade cultural nacional. Com a supremacia mundial do capitalismo estadunidense, expandiram-se os circuitos internacionais da indústria cultural, constituindo-se um vasto mercado propício à intensificação da penetração dos produtos *made in USA* e, com eles, do *jazz*. No rastro disso, difundiram-se também ritmos e gêneros musicais latino-americanos e caribenhos, em especial o bolero. Em tal contexto, emergiu, em terras brasileiras, um novo samba-canção que, sob vários aspectos, incorporou elementos da linguagem do *jazz* e/ou do bolero. Diante desse cenário, os guardiões da pureza musical nacional partiram para o ataque a essa “invasão cultural” e denunciaram a “desnacionalização do samba-canção”, travando, assim, uma luta que consistiu numa espécie de primeiro *round* do combate sem tréguas que moveriam, anos mais tarde, contra a Bossa Nova.

PALAVRAS-CHAVE: “invasão cultural”; nacionalismo musical; “desnacionalização” do samba-canção.

ABSTRACT

The new musical diction generated by the outcrop of sambas-canção from 1946 onwards elicited a strong reaction from nationalist sectors attuned to the cult of tradition, a password for the assertion of a certain conception of national cultural identity. With the consolidation of American capitalism, international circuits of the cultural industry expanded, constituting a vast market conducive to enhanced penetration of products made in the USA and, with them, jazz. In the wake of this, Latin American and Caribbean rhythms and musical genres, especially bolero, were also disseminated. In this context, a new samba-canção emerged in Brazilian lands that, in various aspects, incorporated elements of the jazz and/or bolero language. Faced with this scenario, the guardians of national musical purity attacked such “cultural invasion” and denounced the “denationalization of samba-canção”, thus waging a battle that was a kind of first round in their relentless combat, years later, against Bossa Nova.

KEYWORDS: “cultural invasion”; musical nationalism; “denationalization” of samba-canção.

* Versão ampliada de comunicação apresentada durante o simpósio Música Popular & Política, no XVI Congresso da IASPM-AL (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music), realizado em Recife entre 24 e 28 de setembro de 2024. Ela é resultado parcial de investigação que conta com apoio de bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq (projeto “Invasão cultural” e reação nacionalista: a “desnacionalização” do samba-canção em questão).



*Noites febris
Tempos gentis
Eu já fui tão feliz
Mais do que eu quis
Mais que eu pude querer
E era Copacabana*

*Loucas paixões
Tantas canções
Eu já tive ilusões
Momentos bons
E hoje com meus botões
Penso que nada mais me engana*

*Foi num tempo em que era tudo demais
Tempos atrás
Quimera fugaz
Sonhos de paz
E promessas banais
Mera fumaça que a vida desfaz
Igual a um puro havana*

*Caminhando pelas ruas assim
Dentro de mim
Nem penso ao que vim
Penso que a vida nem sempre é ruim
É só o enredo de um mau folhetim
A vida é simplesmente humana
("...E era Copacabana"¹)*

Na segunda metade dos anos 1940, soaram com estridência os sinais de alarme, que reverberaram igualmente pela década seguinte. Para os tenazes defensores do nacionalismo musical, um inimigo, entre outros, estava à solta no Brasil. Não bastasse a “deletéria” influência do *jazz* nestes trópicos, agora crescia aos olhos e aos ouvidos de todos a presença de outro “agente do mal”, o bolero, nova face da “invasão cultural” a que muitos assistiam impassíveis. Como quem pega em armas verbais, impunha-se resistir, num combate sem tréguas, àqueles e àquilo que consumaria um movimento de lesa-pátria e de quebra das mais caras tradições nacionais.

Com a supremacia mundial do capitalismo estadunidense que se consolidou no pós-Segunda Guerra Mundial, expandiram-se os circuitos internacionais da indústria cultural. Nesse passo, interligaram-se cada vez mais as diferentes partes do mundo, constituindo-se um vasto mercado propício à intensificação da penetração dos produtos *made in USA*, inclusive os fonográ-

¹ “...E era Copacabana” (Carlos Lyra e Joyce), Joyce e Dori Caymmi. *Rio-Bahia*. CD Pau Brasil/Biscoito Fino, 2006.

ficos. No rastro disso, ao se aclimatarem com relativa facilidade a lugares nunca antes percorridos, ritmos e gêneros musicais oriundos de distintos países da América Latina e do Caribe, em especial o bolero, passaram a se sentir em casa, acomodando-se em terras brasileiras. Em tal contexto, despontou, aqui, um novo samba-canção que chegou a incorporar elementos da linguagem do *jazz* e/ou do bolero, a ponto de dar origem ao que foi designado, depreciativamente, de sambolero ou sambalada. Enraivecidos e sintonizados, de uma ou outra forma, com folcloristas que, desde o início do século XX, associavam as “perversas” influências estrangeiras à modernidade capitalista, os nacionalistas de plantão denunciaram a “desnacionalização do samba-canção”. E a luta que travaram contra a “bolerização” do samba representou como que a preliminar de um jogo de fundo, no qual o nacionalismo musical levantaria bandeiras, com redobrado vigor, ante a emergência da Bossa Nova. Afinal, em que pese certas distâncias que se deve guardar na apreciação de um e outra, eram evidentes umas tantas aproximações que se pode estabelecer entre o samba-canção e a Bossa Nova, algo passível de constatação na comparação da produção musical sob ambas as rubricas.

Este artigo se propõe examinar o confronto entre os nacionalistas e os cultores de novas tendências musicais, que não necessariamente se dispunham a enterrar o passado, mas se recusavam a permanecer atados a ele. Para tanto, serão rastreados escritos, canções e protagonistas das discussões que se desenrolaram sobre os rumos da música popular brasileira. Instituir uma espécie de folclore urbano ou abrir-se em direção à “modernidade”, esta era a questão-chave em torno da qual gravitaram, então, os debates.

O “perigo” que rondava o Brasil²

Em 1946, o pano se ergueu para a entrada em cena de um marco do samba-canção, “Copacabana”³, sucesso imediato na voz aveludada de Dick Farney (batizado Farnésio Dutra e Silva), cujo nome indicava sua admiração por cantores estadunidenses como Bing Crosby. Nele o culto aos encantos da praia de Copacabana – bairro que se converteria em sinônimo da “era do samba-canção” – antecipava algumas das temáticas favoritas da Bossa Nova: “Tuas areias/ teu céu tão lindo/ tuas sereias/ sempre sorrindo”. Ia para o ar uma canção embutida numa moldura harmônico-melódica com a sofisticação bossa-novista, que enaltecia o que já se chamou de “boemia solar”: “Pelas manhãs tu és a vida a cantar”.

Porém o que contava, acima de tudo, nesse quesito, era, efetivamente, a boemia noturna de Copacabana.⁴ O samba-canção, surgido no final dos anos 1920 como samba de meio de ano, passou, aos poucos, a dominar a noite do Rio de Janeiro a partir da segunda metade da década de 1940 e, principalmente, nos anos 50, com sua “música de boate” que iria se espalhar por outros cen-

² Permito-me, nos parágrafos iniciais deste tópico, retomar algumas observações contidas em PARANHOS, Adalberto. *Querelas e aquarelas do Brasil: o jazz na mira do nacionalismo musical (anos 1920-1960)*. *Orfeu*, v. 5, n. 3, Florianópolis, dez. 2020.

³ “Copacabana” (João de Barro e Alberto Ribeiro), Dick Farney. 78 rpm Continental, 1946.

⁴ Ver MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958)*. São Paulo: Editora 34/Sesc, 2017, esp. caps. 10-14, e CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

tros urbanos como São Paulo. Uma parcela tida como mais exigente do público consumidor de música, normalmente de extração social de classe alta e média (*"beautiful people"*, frequentadores do *"café society"*), identificava nele uma coisa de "bom-tom", inclusive pela assimilação de determinados componentes da música norte-americana. Apesar de deslizar, por vezes, no plano inclinado de "samboleros" ou "sambaladas" pouco significativos e, em casos extremos, conferir aos dramas humanos um ar de dramalhão e morbidez aguda, com direito a sangue e punhal, a produção mais consistente do samba-canção e o clima de intimidade que ele instalava propiciaram, até certo ponto, a aparição da Bossa Nova.

Música cantada em pequenos ambientes, associada, mais ou menos frequentemente, à cultura de fossa, as casas noturnas em que era ouvida serviram de escola para Tom Jobim⁵ e Johnny Alf⁶, por exemplo, destaques nas noites cariocas. Cantores rotulados como "românticos", principalmente Dick Farney e Lucio Alves, bastante lembrados como "precursores" pelos bossanovistas, marcaram época nesse período. Compositora e cantora cercada de grande admiração, Dolores Duran se permitia até enveredar pelo *scat singing*, no que viria a influenciar Leny Andrade, que a reverenciava como sua "diva".⁷

Simultaneamente, Os Cariocas, um dos emblemas da Bossa Nova, já em 1948 esmeravam-se na ousadia de harmonizações dissonantes. Reprocessando elaborações de grupos vocais norte-americanos (notadamente os Modernaires e os Pied Pipers), eles se consagrariam, na opinião de críticos e apreciadores de música, como o mais criativo conjunto vocal da história deste país. Suas duas primeiras gravações datam de 1948, o samba-canção "Nova ilusão" e o samba "Adeus, América"⁸, e destoam, em larga medida, de como cantavam outros grupos, embora não se deva desconsiderar a relativamente inovadora presença de conjuntos como Os Namorados da Lua, à frente do qual figurava o *crooner* Lucio Alves, familiarizado com as vocalizações de congêneres dos Estados Unidos.

O samba-canção expressava, enfim, como analisou o crítico José Lino Grünwald, um momento de internacionalização do samba "através do abandono da tipicidade dos instrumentos", enquanto "o ritmo se adapta a orques-

⁵ Ver CABRAL, Sérgio. *Antonio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997, esp. cap. O cubo das trevas, e MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. São Paulo: PubliFolha, 2008, esp. cap. Da noite para o dia: caminhos cruzados.

⁶ Ver RODRIGUES, João Carlos. *Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012, esp. caps. 3-7.

⁷ Dois exemplos, entre outros tantos: no registro do samba-canção "Fim de caso", Dolores Duran exibiu o seu domínio vocal das improvisações jazzísticas, tipo *scat singing*, do mesmo modo como na rumba "Ave Maria Lola". Ouvir "Fim de caso" (Dolores Duran), Dolores Duran. 78 rpm Copacabana, 1959, e "Ave Maria Lola" (Sergio G. Siaba). Dolores Duran. 78 rpm Copacabana, 1959. Sobre Dolores Duran, ver MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. Leny Andrade, que por sua vez deglutiu influências de Dolores Duran e Ella Fitzgerald, admitia, implicitamente, haver chegado ao jazz via Dolores, a quem sempre admirou. Ouvir o seu depoimento em "O negócio é amar", música de Carlos Lyra colocada sobre um poema póstumo de Dolores Duran caracterizado pelo texto francamente coloquial, muito ao seu estilo. "O negócio é amar" (Carlos Lyra e Dolores Duran), Leny Andrade. *Leny Andrade*. LP Pointer, 1984.

⁸ "Nova ilusão" (Luiz Bittencourt e José Menezes), Os Cariocas. 78 rpm Continental, 1948. "Adeus, América" (Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa), Os Cariocas. 78 rpm Continental, 1948.



trações com predominância de cordas".⁹ E essas influências "estranhas" e "estrangeiras", incidindo sobre certa perda de importância da percussão, iriam, obviamente, suscitar uma enxurrada de críticas.

Não se pense, contudo, que apenas a música *made in USA* se irradiava por estas bandas. O bolero, de procedência latino-americana e caribenha, atingiu a crista da onda. Nas palavras do pesquisador musical Sérgio Cabral, registrou-se, desde meados da década de 1940, uma "invasão dos ritmos latino-americanos, principalmente de Cuba".¹⁰ Nos programas de rádio ecoavam boleros, rumbas e mambos, e as vozes de Lucho Gatica, Gregorio Barrios e Fernando Albuerne, entre outros, se tornaram familiares e frequentavam as paradas de sucesso: "a outra consequência foi a bolerização do samba-canção".¹¹ Por sua vez, outro historiador da música popular brasileira, Jairo Severiano, vincula tal fenômeno à expansão do raio de alcance do cinema mexicano: "à medida que vieram dezenas de filmes, vieram também os boleros [...] E, como nosso gênero musical mais próximo do bolero era o samba-canção, este tipo de música cresceu extraordinariamente". Daí concluir que "a força do bolero, digamos, potencializou a moda do samba-canção" e assinalar que sua segunda vertente "sofisticou-se, desembocando na bossa nova".¹²

Armado esse cenário, com o bolero e a música norte-americana em expansão, levantaram-se muitas vozes, na trincheira nacionalista. Piscaram os sinais de alerta: a cultura pátria estaria exposta a séria ameaça. Almirante, ex-integrante do Bando de Tangarás (na virada dos anos 20 para os 30) e radialista de peso, realimentou seu discurso em defesa das cores nacionais. Sem ser xenófobo, em seu programa "O Pessoal da Velha Guarda", transmitido pela Rádio Tupi, do Rio de Janeiro, entre 1947 e 1952, ele se batia não só pela causa da música nacional de qualidade como, igualmente, pela interpretação que julgava ser a mais correta. Na audição de 15 de outubro de 1947, por exemplo, criticou o canto "afetado" de intérpretes que andavam a imitar Bing Crobys e Frank Sinatras. Essa "macaqueação", decorrente da "preferência pelo 'swing' ou o 'bolero'" era, a seu ver, deplorável, como frisara num programa de 12 de março de 1947.¹³

Para os bons entendedores, essa indireta tinha, sem dúvida, endereço preciso: Dick Farney, que viria a ser exaltado por bossa-novistas pelo seu vocal mais *cool*, distante, anos-luz, do *bel canto*, uma referência marcante na história da música popular brasileira. Ele, todavia, não era, nem de longe o único alvo da ira acesa contra a "invasão dos estrangeirismos". Até "o talentoso maestro e compositor Radamés Gnattali, "uma das bases da bossa", no dizer do

⁹ GRÜNEWALD, José Lino *apud* PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na música popular brasileira. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, jul.-dez. 1990, p. 25.

¹⁰ CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 96.

¹¹ *Idem*. Sobre a ressonância da música hispânica no Brasil, ver também VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte, FARIAS, Raphael Fernandes Lopes e PEREIRA, Simone Luci (orgs.). *Uma vereda tropical...: a presença da canção hispânica no Brasil*. São Paulo: Letra e Voz, 2020.

¹² SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 290 e 291 (ver esp. o capítulo A hegemonia do samba-canção na música romântica).

¹³ Cf. PINTO, Theophilo Augusto. *Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da "era de ouro" do rádio brasileiro (1945-1957)*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 213 e 214. Sobre o assunto, ver também LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, "a maior patente do rádio"*, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958). São Paulo: Alameda, 2014, p. 84 e 85.

crítico musical Tárík de Souza¹⁴, ficou sob a alça de mira dos conservadores. “A fama de americanizado o perseguiria durante anos, tanto na música popular quanto na de concerto”, relembra o músico Aluísio Didier.¹⁵ Não era por outro motivo que o pesquisador/colecionador Humberto Franceschi lamentou a criação da Orquestra Brasileira, em 1943, pela Rádio Nacional, sob a batuta de Radamés. Para ele, o “tratamento pseudossinfônico” que a caracterizava remetia às formações orquestrais dos Estados Unidos¹⁶, o que feria de morte nossas mais legítimas tradições.

O próprio maestro, por sinal, rememorou, tempos atrás, os problemas com que se deparou ao introduzir, nos seus arranjos, violinos e metais nos sambas, rompendo com a fórmula típica dos conjuntos regionais, à base de violão e cavaquinho.¹⁷ Radamés, que seria um dos mais proeminentes personagens da nova era do samba-canção, já recebera reprimendas inclusive de um dos seus mais entusiásticos admiradores, Mário de Andrade. Não foi ele que, num artigo publicado em 12 de fevereiro de 1939, em *O Estado de S. Paulo*, salientou que “é certo que ‘jazzifica’ um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional”?¹⁸

Todos esses fatores jogavam a favor da suposta perda da identidade musical brasileira. Entre 1954 e 1956, nasceu, sob a direção do jornalista e crítico musical Lucio Rangel, a *Revista da Música Popular (RMP)*, que se atribuiu a missão de assumir a posição de sentinela avançada da defesa da tradição. Nella se acolheram, assiduamente, textos que se colocavam na linha de combate à “modernidade” e à “desnacionalizapão” do samba. Um deles, na edição inaugural da revista, assinado por Vão Gogo (pseudônimo do jornalista e dramaturgo Millôr Fernandes), se insurgia contra o violão elétrico, rasgando o verbo: “Não, amigos, sou um homem antigo. Continuo preferindo o tempo em que o violão era tocado a vapor”.¹⁹

Claudio Murilo, que compunha o rol de colaboradores da *RPM*, não deixava por menos. Seu grito de alerta – ou de guerra – ante a “desnacionalização do samba” ganhava corpo em “Vamos tocar bem alto” (que trafegava na contramão do estilo *cool* em alta):

¹⁴ SOUZA, Tárík de. A Bossa Nova e o Fino da Bossa. In: SOUZA, Tárík de et al. *Brasil musical: viagem pelos sons e ritmos populares*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988, p. 200.

¹⁵ DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1996, p. 23.

¹⁶ Cf. PINTO, Theophilo Augusto, *op. cit.* Para o pesquisador e crítico musical José Ramos Tinhorão, por essa época se destacou uma nova safra de maestros cujo pecado capital foi sua absorção de procedimentos da música norte-americana, caso de Radamés Gnattali cuja maior fonte de inspiração seria Gershwin: o *hot jazz* despertaria a “admiração basbaque dos orquestradores semieruditos do rádio brasileiro”. TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966, p. 48.

¹⁷ Ver seu depoimento em BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, cap. Nos arranjos para Orlando Silva, a primeira reação.

¹⁸ ANDRADE, Mário de. Música nacional. In: *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo-Brasília: Martins/INL, 1976, p. 286.

¹⁹ GOGO, Emmanuel Vão. A pretexto do violão elétrico. *Revista da Música Popular*, n. 1, Rio de Janeiro, set. 1954 (coleção em fac-símile – Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi, 2006, p. 37). Um expoente do violão elétrico era, então, Garoto. Falando dele, ao tratar do tema da dominação cultural, José Ramos Tinhorão o desqualificava como cidadão brasileiro. Ressaltava que ele era mais norte-americano do que brasileiro, tendo sido dos primeiros a preterir os violões convencionais, ao optar pelo uso dos violões elétricos provenientes dos Estados Unidos. Ver *O samba agora vai...: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969. Não por acaso, a arquitetura harmônico-melódica ousada de Garoto – participante do inovador conjunto Bossa Clube e do Trio Surdina – é considerada como anunciadora das conquistas musicais sedimentadas pela Bossa Nova. Ver MELLO, Jorge. *Gente humilde: vida e música de Garoto*. São Paulo: Sesc SP, 2012, cap. A bossa nova em gestação.

*Quem encarar com um pouco mais de seriedade o panorama da música brasileira chegará à conclusão de que estamos passando por uma fase das mais críticas. Não souberam os nossos músicos reagir às influências estrangeiras [...] Os nossos irmãos “yankees” legaram-nos os clichês “bops”, os sussurros melódicos e as orquestrações “progressivas”. E nós aceitamos. O samba desnacionaliza-se. O que tinha o sabor e a marca do Brasil perdeu o valor para os ouvidos da nova geração. Foi-se o nosso monopólio.*²⁰

E ele seguia por aí afora, escarnecendo dos “cacoetes kentianos”²¹ e de exibicionismos orquestrais que punham à mostra, no seu entendimento, o desejo de imitação dos músicos nacionais e o caos instaurado no universo artístico brasileiro. Como sair do atoleiro em que nos encontrávamos? O caminho era um só: “teríamos que voltar às formas puras, teríamos que revolver o passado, quando o samba não possuía ainda solos ‘cool’ ou mil e outros ‘new sounds’. Então poderíamos produzir com arte, com pureza, sem a consciência a nos tachar de carbonos”.²²

Purismo à parte, uma legenda da música popular brasileira, Ary Barroso, também não se conformava com o estado de coisas reinante. A RMP lhe servia como tribuna apropriada para, sem papas na língua, enunciar seu decálogo nacionalista. Para ele, uma palavra resumia tudo: “decadência”. E como essa situação era passível de constatação? O compositor enumerava seus argumentos, dos quais pinço seis: “2. Antigamente não havia ‘acordes americanos’ em samba. [...] 3. Antigamente não havia ‘boites’, nem ‘night clubs’, nem ‘black tie’ [...] 4. Antigamente não havia ‘fans-clubs’ [...] 5. Antigamente as orquestras [...] eram bandas autênticas [...] 9. Antigamente samba era uma coisa, hoje é outra... 10. Decadência! Decadência! Decadência!”²³

Com seu nacionalismo à flor da pele, Ary Barroso investiu igualmente contra o bolero ou a bolerização da música popular brasileira, ainda que sob o formato de samba-canção. Isso o levou às raias da profunda irritação com o êxito alcançado por seu amigo Antônio Maria (jornalista/radialista), compositor de vários sucessos, a começar pelo “tipo-ideal” do samba-canção associado à fossa, à dor de cotovelo e à depressão, “Ninguém me ama”, que celebrizou Nora Ney, uma intérprete de voz ao mesmo tempo cálida, soturna e de tom confidencial.²⁴

²⁰ MURILO, Claudio. Vamos tocar bem alto. *Revista da Música Popular*, n. 2, Rio de Janeiro, nov. 1954 (coleção em fac-símile – Rio de Janeiro, Funarte/Bem-te-vi, 2006, p. 90).

²¹ Alusão a Stan Kenton, maestro norte-americano que fez a cabeça e os ouvidos de futuros bossa-novistas, como a do acordeonista e, depois, pianista João Donato, que, ao conhecer seus discos, caiu de amores por ele; um caso de amor à primeira audição. Cf. seu depoimento em *Eu toco é samba*. In: NAVES, Santuza Cambráia, COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 102, 108 e 11.

²² MURILO, Claudio, *op. cit.* O fecho do texto era de um ufanismo tingido de verde-amarelo: “Só assim, recusando o que não nos pertence é que poderemos tocar bem alto, para que o mundo inteiro nos escute e fique com água na boca por não poder fazer igual”.

²³ BARROSO, Ary. Decadência. *Revista da Música Popular*, n. 9, Rio de Janeiro, set. 1955 (coleção em fac-símile – Rio de Janeiro, Funarte/Bem-te-vi, 2006, p. 463).

²⁴ “Ninguém me ama” (Antônio Maria e Fernando Lobo), Nora Ney. 78 rpm Continental, 1952. Sobre Antônio Maria e o refinamento de seu texto enxuto e coloquial, que o aproximaria da linguagem da Bossa Nova, ver SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Um homem chamado Maria*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, cap. Samba-canção cheio de bossa. Sobre Nora Ney, ver LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney & Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

A história, entretanto, como é sabido, não obedece a traçados lineares. Noutras palavras, como enfatiza a historiadora Michelle Perrot, impõe-se perceber que, “por trás das categorias unificadoras [e da linearidade] de percursos muito simples [delineiam-se] os mil atalhos das intrigas particulares”.²⁵ Tal observação se aplica à história de vida dos indivíduos. Estes não se comportam, sempre e necessariamente, de forma coerente, regidos pelos princípios que declaram professar. Fugindo a qualquer análise enredada nas teias da ingenuidade da “ilusão biográfica”²⁶, Ary Barroso pode ser tomado como exemplo arquetípico dessa afirmação. Cedendo às tentações daquele momento histórico, entre 1948 e 1957, ele compôs nada menos que 10 sambas-canção, e um deles, “Risque”, o de sucesso mais altissonante, contou com a invulgar – para os costumes da época – soma de 7 gravações entre 1952 e 1954.²⁷ E “Risque” não economizava em matéria de desgraça e de “sofrência”: “Risque meu nome do seu caderno/ pois não suporto o inferno/ do nosso amor fracassado/ [...] mas se algum dia, talvez/ a saudade apertar/ não se perturbe/ afogue a saudade/ no copo de um bar”.

Por essas e outras, o artista e produtor musical Haroldo Costa batia numa tecla em que outros articulistas da *RMP* martelavam insistentemente. Ele lamentava os rumos em que se metera a música popular brasileira. Embora se declarasse aberto a contribuições alheias, Haroldo Costa lamentava o modismo dos sambas-canção que “de brasileiro só têm as letras escritas em português”.²⁸ Ao que tudo indica, ele aludia em especial à voga de músicas com ares supostamente de coisas do México.

A “bolerização”, de acordo com o diagnóstico corrente, estava, portanto, na ordem do dia. Até o poeta e diploma Vinicius de Moraes, um dos pilares da Bossa Nova em processo de gestação, não escondia suas reservas diante do quadro em que se inseria a canção popular produzida no país. No “novo samba”, o estoque de estrangeirismos posto em prática nos tempos da “geração coca-cola” ia, do ponto de vista de Vinicius, além do admissível. Em tom de crítica, perpassada por uma fina ironia, ele escreveu, em 9 de agosto de 1953, no suplemento de cultura “Flan”, do jornal carioca *Última Hora*:

Se é verdade que o Brasil está com a tendência a perder a sua velha posição de primeiro país produtor de café do mundo, em comparação está caminhando rápido para conquistar a dianteira como país produtor de boleros. A bolerização, como diria Machado de Assis, é geral. Abre-se o rádio e lá vem o nostálgico ritmo de bacia (bacia pélvica, bem entendido...) [...] Não haja dúvida, os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil nos bares do Brasil; [...] a narrativa constante do lado mórbido desses grandes e

²⁵ PERROT, Michelle. Mil maneiras de caçar. *Projeto História*, n.17, São Paulo, 1998, p. 61.

²⁶ Ver BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (orgs.). *Usos & abusos da História Oral*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2005, e DOSSE, François. Ilusão biográfica? In: *O desafio biográfico: escrever uma vida*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

²⁷ Informações coletadas em CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993, caps. 10-13. Ouvir “Risque” (Ary Barroso), Linda Batista. 78 rpm RCA Victor, 1953.

²⁸ COSTA, Haroldo. Os rumos da música popular brasileira. *Revista da Música Popular*, n. 13, Rio de Janeiro, jun. 1956 (coleção em fac-símile – Rio de Janeiro, Funarte/Bem-te-vi, 2006, p. 683).

*constantes entreveros que há entre homem e mulher [...] estão xaviergugando*²⁹ a música popular brasileira.³⁰

Sem sectarismo, Vinicius reconhecia, no entanto, que, a exemplo de Antônio Maria, Luís Bonfá, Paulinho Soledade e Fernando Lobo, muita música bela vinha sendo concebida. E, sob a alegação de que não havia como escapar dessa realidade, ele confessava que estava procurando compor esse tipo de samba, porém numa chave mais afirmativa e menos lamurienta.³¹

A fabricação de um novo tipo de folclore urbano

Quaisquer que fossem as diferenças que separassem os protagonistas, um denominador comum entre muitos deles – como Almirante, Ary Barroso e editores e colaboradores da *Revista da Música Popular* – consistia no enaltecimento sobretudo da música criada no Brasil em décadas passadas, com ênfase no samba urbano, majoritariamente carioca, transposto para os discos especialmente nos anos 1930. Num ambiente, como o do pós-1946, em que a música estrangeira se difundia e se mesclava com a produção local, como no caso do samba-canção, urgia reagir a tal investida. Uma como que folclorização daquela música popular exaltada como autêntica, quando não pura, seria tarefa inadiável, em honra da soberania cultural nacional. Daí o esforço da RMP para elevar “um determinado repertório da música popular urbana ao status de música folclórica, reclamando sua preservação [...] agregando valor a uma narrativa que opunha tradição à modernidade”.³²

Como se sabe, pelo menos desde as primeiras décadas do século XX floresceram, Brasil afora, concepções, de fundo folclórico, que firmaram a valorização do regional, calcada em visões particulares do regionalismo nordestino, tomadas como forma de expressão da pretensa essência nacional. Avultaram formulações de natureza romântica, que, indo de encontro à modernidade, por ser encarada como permeável aos estrangeirismos, abria os flancos do país à passagem do processo de mecanização do mundo. E, com ele, certa-

²⁹ Referência ao maestro Xavier Gugat, agente de popularização da música latino-americana nos Estados Unidos e por todo o continente americano. Ouvir gravações originais do músico em *Inesquecível Xavier Gugat*. LP Revivendo, s./d.

³⁰ MORAES, Vinicius de. *O samba falado*: crônicas musicais. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, crônicas A bolerização e O novo samba (citações das p. 57 e 51, respectivamente). Como quem entrega os pontos, o sambista Ciro Monteiro, em 1955, cantava/bradava, de olho na “boleroização” do samba: “Mataram o meu samba/ que é que eu vou fazer?/ dar vida ao meu samba/ já não pode ser/ até minha gente do morro/ só canta bolero e versão/ trocaram meu samba, coitado/ por um piano alemão”. “Mataram o meu samba” (Bené Alexandre), Ciro Monteiro. 78 rpm Todamérica, 1955.

³¹ Ver MORAES, Vinicius de, *op. cit.*, p. 58. Um novo samba mais afirmativo seria, por exemplo, “Manhã de carnaval”, feito a quatro mãos por Luís Bonfá e Antônio Maria. Nele a atmosfera deprimente de sambas-canções é substituída pelas boas-vindas dadas à “manhã, tão bonita manhã/na vida uma nova canção/ cantando só teus olhos/ teu riso, tuas mãos/ pois há de haver o dia em que virás/ [...] canta o meu coração/ alegria voltou/ tão feliz a manhã/ desse amor”. Essa canção girou o mundo, tornando-se uma das mais regravadas na história da música popular brasileira. E, nada coincidentemente, foi gravada no alvorecer do movimento bossa-novista por ninguém menos que João Gilberto. Ouvir “Manhã de carnaval” (Luís Bonfá e Antônio Maria), João Gilberto. 78 rpm Odeon, 1959.

³² GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura no Brasil dos anos 50. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 12, n. 20, Uberlândia, jan.-jun. 2010, p. 12. Sobre o assunto, ver também WASSERMAN, Maria Clara. “Abre a cortina do passado”: a *Revista da Música Popular* e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956). Dissertação (Mestrado em História) – UFPR, Curitiba, 2002, esp. o cap. 4, que aborda os “folcloristas da cidade”.



mente, valendo-se de novos meios de produção e divulgação sonora, da música estrangeira que pairava, ameaçadora, sobre nossas mais profundas tradições.³³ Ao se buscar fundar, nos anos 1950, um folclore urbano na área musical, esse procedimento se nutria, poris – independentemente do grau de consciência de seus formuladores –, de uma tradição folclórica de acento predominantemente rural ou sertanejo.

Senão vejamos, mesmo que por alto, o desdobramento desse pensamento. Um de seus estudiosos, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, assinala que a região Nordeste – ideia plasmada na altura dos anos 10 do século passado – foi erigida em símbolo de repositório da nacionalidade. Sua cultura exprimiria as raízes culturais mais autênticas do país, fundamentalmente por haver se conservado à margem dos efeitos perniciosos provocados pela imigração estrangeira.³⁴ Como mostra esse historiador, ao vincular literatura regionalista e nacionalismo, já no célebre livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, se acentuavam as linhas básicas da antinomia litoral versus sertão ou deste com as influências estrangeiras: “o tema do sertão serve para os intelectuais nacionalistas lançarem uma crítica a toda a cultura de importação, à subserviência litorânea, aos padrões culturais externos”. Nesses termos, na oposição entre sertão e civilização, aquele “é um espaço visto como repositório de uma cultura folclórica, tradicional, base para o estabelecimento de uma cultura nacional”.³⁵

Dando, portanto, as costas para o litoral e, acima de tudo, para a Europa, encarnação do agente colonizador, o sertão seria cristalizado como emblema maior de um Nordeste imaginado em conserva. É o que se manifesta, por exemplo, nos escritos jornalísticos reaproveitados nos livros do cearense Gustavo Barroso, que se situa como descendente direto, intelectualmente falando, de Silvio Romero, por sua dedicação pioneira aos estudos folclóricos. A aversão ao estrangeiro professada por Barroso, futuro integrante do movimento integralista, é uma de suas marcas registradas. Para ele, o desaparecimento do brasileiro vinha sendo cozinhado em fogo brando pela invasão contínua e terrivelmente persistente do estrangeiro. Ao estudar sua obra, o historiador Leonardo Carneiro Ventura chama a atenção para o fato de que “o sertão de Gustavo Barroso se ergue, assim, como uma fortaleza para a guarda da essência nacional, bastião contra as forças invasoras”.³⁶ Construção imaginária, logo se vê, de um Norte ou um Nordeste (a denominação variou no decorrer da história), mantidos embalsamados, como se pudessem passar incólumes pela

³³ Sobre a oposição, em nível internacional, entre romantismo e modernidade, ver LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

³⁴ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011, e *idem*, *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste, 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

³⁵ *Idem*, *A invenção do Nordeste e outras artes*, op. cit., p. 67. Uma herança do pensamento brasileiro se evidencia na distinção polar entre cosmopolitismo e brasilidade como elementos excludentes. Cf. OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 78.

³⁶ VENTURA, Leonardo Carneiro. *A trama dos sons: invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste (1910-1950)*. Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2021, p. 41 (cito, aqui, a versão preliminar da tese, tal qual apresentada à banca examinadora). Nessa elaboração do Nordeste, deparamo-nos com um território não “invadido pelos ruídos do urbano e do capital”. *Idem*, *ibidem*, p. 10.

voragem das transformações sociais. Nele o instrumento musical por excelência não poderia ser outro que não a viola.³⁷

O transcurso do tempo, entretanto, atropela hábitos e maneiras de pensar, por mais que se queira ensaiar um hipotético retorno ao passado. Escrevendo uns tantos anos mais à frente (1934), o consagrado folclorista Câmara Cascudo – que, à semelhança de Gustavo Barroso, se inclinaria na direção do integralismo – desfiava lamúrias e lamentações em *Viajando pelo sertão*. Nos sulcos rasgados pelo “progresso”, que trouxe consigo signos da modernidade como as rodovias, o cinema, o gramofone e a vitrola, o panorama, sob o prisma cultural e, mais especificamente, musical, seria desolador: “Agora é o fox, sincopado, arrítmico, disfônico, a marchinha pernambucana escrita nos nervos elétricos dos moços, o choro carioca, lento, dengoso, remorado e sensual. [...] as vitrolas acabaram matando, numa porcentagem séria, a facilidade criadora do sertanejo em termos musicais”. Como resultado disso tudo, “o Sertão perdeu seus cantadores. A vida transformou-se. [...] As vitrolas clangeram os foxes de Donalson e de Youmans”, o que afetou até o “palavreado das meninas”. Daí a conclusão inapelável: “o Sertão descaracteriza-se. É natural que o cantador vá morrendo também”.³⁸

A modernidade atuaria, conseqüentemente, como corruptora do sertão, cuja sonoridade foi, por assim dizer, engessada como típica ou arquetípica do Nordeste. Pudera! O fox, o charleston, o jazz e assemelhados acabaram convertidos em visitantes indesejáveis, ou melhor, em inimigos, invasores do espaço sertanejo. Na verdade, eles punham a nu que os inventores do Nordeste edificaram um mito com pés de barro que ruía por terra.

Como argumenta Roland Barthes, o mito equivale a uma metalinguagem ou a um sistema semiológico segundo. Recebendo do mundo um real histórico, ele lhe restitui uma imagem natural do mundo. Presta-se ao papel de retirar das coisas a sua qualidade humana, promovendo a perda da memória de sua produção. Ao trabalhar para “evacuar o real” e reduzi-lo à “simplicidade das essências”, reorganiza-o como isento de contradições, “despolitizando-o” ou, acrescentaria, politizando-o numa perspectiva diversa.³⁹

Mas os andaimes que escoravam determinadas mitologias essencialistas, bem como certos hábitos musicais, foram abalados. Ao retroceder àquele tempo, convoco, de novo, Almirante para testemunhar, à sua moda, as mudanças que irrompiam, incontidas pelos brasis, um atestado eloquente da “invasão” de ritmos norte-americanos, acompanhada de “estranhos” instrumentos:

Entre 1923 e 1926, o movimento melódico sofreu intensa modificação no Brasil. Vários ritmos americanos – shimmy, charleston, blue e black-botton – dominaram em

³⁷ BARROSO, Gustavo (João do Norte). *Ao som da viola: folk-lore*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921, p. 12.

³⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Viajando pelo sertão*. 4. ed. São Paulo: Global, 2009, p. 28, 71 e 75. Para um escrutínio mais denso sobre o pensamento de Gustavo Barroso, Câmara Cascudo e outros dos chamados folcloristas do Nordeste, ver VENTURA, Leonardo Carneiro, *op. cit.*, cap. Os herdeiros do silêncio na cidade ruidosa, esp. p. 35-60. A propósito do fox, gênero musical estrangeiro mais gravado no Brasil na década de 1930, ver PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 4. reimpr. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2024, p. 60-70.

³⁹ Ver BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972, esp. o ensaio O mito, hoje. Minha leitura do mito, segundo Barthes, figura em PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 28-33.

épocas distintas. Surgiu o “jazz band”, orquestras exóticas e instrumentos estrambóticos, tais como seus trombones extensos, seus trompetes com varas de quase dois metros; seus banjos metálicos, seus grotescos violonifones ou violinos de campana e, finalmente, suas baterias com bombos de pedais, absoluta novidade, aliados aos mais esquisitos apetrechos tais como panelas, frigideiras (de cozinha) e latas, apitos, buzinas, sirenes, etc....⁴⁰

Por isso tudo, Almirante estava perto de gritar, em desespero de causa: parem o mundo que eu quero descer...

Laços e enlaces entre o samba-canção e a Bossa Nova

Nenhum crítico foi tão contundente, acre e sarcástico como José Ramos Tinhorão, ao se reportar ao que denominou “a invasão cultural no Brasil”, tema que reponta, à exaustão, ao longo de toda a sua obra. Por sinal, próximo de sua morte, ele, já mestre em História Social pela Universidade de São Paulo, se gabava de sua “coerência ideológica” na introdução de *Música e cultura popular*. Transcorridas décadas de militância no jornalismo e na pesquisa musical, intensificada a partir dos anos 1960, Tinhorão, como uma rocha, se mostrava “seguro de poder reafirmar, tal e qual, todas as conclusões teórico-político-culturais”.⁴¹ Algumas delas ele as expôs no capítulo “O problema da invasão cultural no Brasil”.

Com uma singeleza compatível com seu marxismo ortodoxo, de corte profundamente economicista, sua concepção pode ser resumida com suas próprias palavras: nos “países de economia capitalista dependente, como o Brasil, a própria cultura dominante revela-se uma cultura dominada [...] porque esta cultura dominante não é sequer nacional, mas importada e, por isso mesmo, dominada”. Por tal razão, Tinhorão denuncia “o colonialismo cultural estrangeiro” em que o país mergulhou. Esse colonialismo é, na sua ótica, mera “decorrência do modelo de economia dependente adotado por suas elites dirigentes”. Nessas circunstâncias, “novas ondas e modos [musicais são] fabricados por tais grupos industriais”.⁴²

Para recheiar seu argumento, o autor arrola um sem-número de exemplos em seus livros, como os que constam de *Música popular: teatro & cinema*. Ele aponta aí os resultados irreversíveis ocasionados pela era do cinema falado – desde o primeiro filme rodado no Rio de Janeiro em 1929 –, que reforçou a “invasão do mercado musical brasileiro”, por associar a exibição das fitas à publicidade dirigida “para compra dos discos com as músicas” nelas cantadas.⁴³

Na esteira da “invasão estrangeira”, uma das consequências que escaparam ao controle dos segmentos nacionalistas foi, conforme Tinhorão, o

⁴⁰ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963, p. 30 e 31. Aliás, na série radiofônica de mesmo nome, na Rádio Tupi, no programa de 20 de abril de 1951, Almirante recordou o surgimento do Bando de Tangará e o seu repertório nacionalista, “no qual não se fazia a mais ligeira concessão ao estrangeirismo avassalador”. *Apud* LIMA, Giuliana Souza de, p. 144.

⁴¹ TINHORÃO, José Ramos. *Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema em comum*. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 7.

⁴² *Idem*, *ibidem*, p. 29 e 31.

⁴³ *Idem*, *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 238 e 239.

samba-canção das décadas de 1940 e 1950. Em “Samba de 1946, pior produto da política de boa vizinhança”, ele retoma suas ideias – a despeito de algumas impropriedades factuais – para sublinhar a ocorrência de um “duplo bombardeamento do cinema e dos discos, que então invadiram o mercado brasileiro, impondo o estilo *cool* dos seus cantores sussurrantes”.⁴⁴ Isso propiciaria o aparecimento do marco do novo samba-canção, a composição “Copacabana”, embalada pelo cantor Dick Farney, que, para Tinhorão, expressaria um exemplo de “alienação” de mentalidade, uma quase réplica de Bing Crosby. Pior de tudo, lamenta o crítico, a gravação se converteu em sucesso imediato “junto ao público igualmente alienado”.⁴⁵

Nos anos 1960, ao reescrever a história da música popular brasileira, Tinhorão era inclemente no seu julgamento acerca do samba-canção e, evidentemente, da Bossa Nova. Reavivo, agora, de passagem, determinadas concepções-chave de sua apreciação histórica sobre algo pontuado, aqui e ali, em outros trechos deste artigo. Para esse historiador, o samba-canção, contaminado pela influência do *jazz* e, sobretudo, do bolero, assinala um “período de aviltamento do samba carioca”.⁴⁶ Nascido de alterações produzidas no andamento do samba, que o tornaram mais lento, ele, na linguagem de Tinhorão, “foi progressivamente amolengando o ritmo até transformar-se, no correr da década de 1940, na pasta sonora que o confundiu praticamente com o bolero (samba *Risque*, de Ary Barroso), para gáudio das modernas gerações contemporâneas das ‘oportunidades de guerra’, responsáveis pelo fenômeno do *café Society* e proliferação das boates”.⁴⁷

Para Tinhorão, salvo poucas exceções e situações excepcionais, não era de se esperar que uma música efetivamente representativa do país brotasse das classes médias e altas da sociedade brasileira. Essa seria, isso sim, prerrogativa da “cultura da gente pobre, sem oportunidade de escola e sem recursos”.⁴⁸ A aversão, quando não a ojeriza à classe média extravasa em seus textos. Neles esse segmento social é concebido como um bloco relativamente monolítico, impregnado de um espírito de imitação de “modelos estéticos importados”, o que permitiria compreender sua identificação preferencial com as elites, e não com o povo.⁴⁹ Mesmo um negro como Johnny Alf, apesar de suas origens sociais modestas, no contexto das décadas de 1940 e 1950, pagaria o alto preço daquilo que Tinhorão recrimina como uma “alienação consentida”. Em *Crítica cheia de graça*, ele comenta, deixando escorrer toda a sua bile, que Alf, que fora registrado em cartório como Alfredo José da Silva, e, crescido,

⁴⁴ *Idem*, *Música popular: um tema em debate*, op. cit., p. 44. As impropriedades mencionadas dizem respeito à política de boa vizinhança implementada pelo governo estadunidense entre 1933 e 1945 (e não mais em vigor em 1946) e ao *cool jazz*, que surgiria apenas em fins dos anos 1940.

⁴⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 46.

⁴⁶ *Idem*, *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5. ed. São Paulo: Art, 1986, p. 157.

⁴⁷ *Idem*, *Marcha e samba*. *Revista Civilização Brasileira*, n. 8, Rio de Janeiro, jul. 1966, p. 261. O autor ressalta que a difusão desse gênero musical foi alavancada, acima de tudo, por compositores profissionais pertencentes à classe média, ligados aos meios radiofônicos e às fábricas de discos. Ver *idem*, *ibidem*, p. 260 e 261.

⁴⁸ *Idem*, *Música e cultura popular*, op. cit., p. 30.

⁴⁹ *Idem*.

optara por americanizar seu nome, compatibilizando-o com a sua condição de “pianista brasileiro-americano de boate”.⁵⁰

Essa descarga crítica furiosa demonstra, ao fim e ao cabo, a meu ver, que a reação provocada pelo samba-canção dos anos 1940 e 1950, devido, entre outras coisas, ao seu “estrangeirismo”, funcionou como a antessala da crítica pontiaguda movida contra a Bossa Nova. Todavia, convém ponderar que, compreensivelmente, sob certo aspecto, jovens – como os bossa-novistas de amanhã – compartilhavam, ao menos em parte, das restrições aos “samboletos” ou ao que existia de mais depressivo e baixo-astral nos sambas-canção, notadamente os dramas pungentes que recriavam um clima de fossa, de dor de cotovelo e de desalento total. Ronaldo Bôscoli era um dos líderes desse pelotão antifossa.⁵¹

Mas, nesse terreno, é preciso ir devagar com o andor. São comuns as generalizações quanto à oposição da juventude bossa-nova à era dos boleros ou dos sambas-canção lacrimosos, como se lê em uma parcela dos escritos sobre o movimento.⁵² Na contramão dessas formulações, depoimentos mais recentes de dois expoentes da Bossa Nova são bastante esclarecedores. Eles põem em xeque análises cristalizadas. Com a palavra o violonista/guitarrista e compositor Roberto Menescal e o violonista, compositor e cantor Carlos Lyra, dois bossa-novistas da primeira hora:

*A bossa nova é uma mistura do ritmos que a gente ouvia: o samba-canção que se fazia nos anos próximos à bossa nova, que já era um samba-canção um pouco mais moderno em termos de harmonia e melodia; o jazz, porque era uma música jovem na época, feita por músicos norte-americanos bem jovens e que trazia com a música uma nova atitude perante a vida (o modo de vestir, o modo de agir); o samba [...] então começamos a fazer a bossa nova, que era quase um novo samba: o bolero também influenciou muito a gente, porque na época ouvíamos e dançávamos muito bolero.*⁵³

⁵⁰ *Idem*, Não tem jeito mesmo: Alfredo José da Silva continua Johnny Alf. In: *Crítica cheia de graça*. São Paulo: Empório do Livro, 2010, p. 53. Coerentemente com a visão de Tinhorão, na contracapa da edição original de *Música popular: um tema em debate*, *op. cit.*, se advertia, em letras maiúsculas, que ele explica “a filiação jazzística da Bossa Nova pela alienação de toda uma geração de um bairro novo: Copacabana”. Outros pesquisadores, como o colecionador cearense Nirez, irão ainda mais longe na simplificação dos termos dessa equação. Ele é curto e grosso ao lavrar sua sentença condenatória: “em 1959 surge a ‘bossa nova’, samba de características norte-americanas cultuado pelos ricos do Rio de Janeiro”. AZEVEDO, M. A. (Nirez). *A história cantada no Brasil em 78 rotações*. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

⁵¹ Sobre o assunto, ver, por exemplo, CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 131 e 132, e SANTOS, Joaquim Ferreira dos, *op. cit.*, p. 113. Nada disso significa afirmar que, sob as asas da Bossa Nova, não se abrigasse a desilusão amorosa. Ela, no entanto, como regra geral, era entoada de maneira não dramática e em letras que não assumiam o tom de gravidade de suas congêneres dos sambas-canção. É o caso, entre outros, de “Inútil paisagem”, interpretada à base de um fio de voz por Wanda Sá: “Mas pra quê? pra que tanto céu? pra que tanto mar? pra quê?/ de que serve essa onda que quebra/ no vento da tarde?/ de que serve a tarde?/ inútil paisagem”. “Inútil paisagem” (Antonio Carlos Jobim e Aloysio de Oliveira), Wanda Sá. *Wanda vagamente*. LP RGE, 1964.

⁵² Como em CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*, *op. cit.*, *passim*, e em Augusto de Campos e em Julio Medaglia em CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectivas, 1986, *passim*. Mesmo aí, há diferenças de apreciação, como em relação a Lupicínio Rodrigues, tido como um paradigma do samba à moda de dor de cotovelo. Enquanto um se refere às suas “letras horrendas” (CASTRO, Ruy, *Chega de saudade*, *op. cit.*, p. 132), outro, com perspicácia, aponta o uso incomum do lugar-comum das letras do compositor e atenta para seu modo de cantar destoante das grandes vozes do período aqui estudado (CAMPOS, Augusto, org., *op. cit.*, p. 219-231).

⁵³ MENESCAL, Roberto. In: FONTE, Bruna. *O barquinho vai...: Roberto Menescal e suas histórias*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010, p. 18.



As influências marcantes eram o impressionismo, o jazz e o bolero romântico [...]. Entre aqueles que considero precursores da Bossa Nova [...] tenho um lugar reservado no coração para o bolero mexicano de compositores como Agustín Lara, Gonzalo Curiel e María Griver, sobretudo na interpretação de Lucho Gatica, que, nos anos 50, lançou um disco de boleros, Inolvidable, acompanhado por um violão surpreendente de Arturo Castro, que mexeu com a cabeça de tantos quantos amavam o instrumento e esse gênero de música [...] antes do 'samba bossa-nova' havia um outro tipo de música que, ao evitar, por exemplo, o bolero e, por outro, o samba "quadrado" tradicional, refugiava-se na elegância do samba-canção, que, no meu entender, nada mais é do que o bolero brasileiro.⁵⁴

Para os familiarizados com a História Oral, talvez seja admissível supor que tais memórias afluam com mais facilidade depois de transpostos 50 anos ou mais, fora dos campos de batalha para a afirmação da Bossa Nova. Seja como for, esses depoimentos em primeira pessoa se revestem de importância vital para acordar lembranças adormecidas que teimam em impedir que se opere um corte radical entre o presente da Bossa Nova e o seu passado imediato, como se ela inaugurasse o novo a partir de um pretensso marco zero da modernidade musical brasileira.

Nessa perspectiva, dá-se um passo além ao se proclamar, em alto e bom som, como o faz Carlos Lyra, que “seria um equívoco considerar a Bossa Nova uma forma de samba e nada mais”. E ele arrola os diversos formatos que ela adquiriu, perpassando o samba, o samba-canção, o choro, a valsa, a marchinha, a marcha-rancho, a modinha, a toada, o baião etc. (para os iniciados, não será difícil empilhar exemplos de cada um desses gêneros revividos sob roupagem bossa-novista). Por fim, emenda: “afinal, foi como samba-canção, e não como samba, que nasceram as primeiras canções da Bossa Nova”.⁵⁵

Na produção mais sofisticada do samba-canção que antecede a Bossa Nova, o nome que abre a lista é, indiscutivelmente, Tom Jobim. O levantamento realizado pelo musicólogo Walter Garcia é, também do ponto de vista numérico, revelador: entre 1953 e 1956, gravaram-se 23 sambas-canção desse mestre no gênero, o que evidencia sua “preferência pelo samba-canção como *modernizador* da canção brasileira”.⁵⁶ Boa parte desse material sonoro foi primorosamente condensado em CD lançado pelo selo Revivendo na década de 1990. Nele se documenta – mediante a recuperação dos fonogramas originais –

⁵⁴ LYRA, Carlos. *Eu & a Bossa: uma história da Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 14 e 34. A propósito, ouvir “...E era Copacabana”, de Carlos Lyra e Joyce, *op. cit.* na epígrafe deste texto, canção de delicada feitura na qual se temperam, na justa medida, bolero e Bossa Nova, gerando um bolero bossa-novista ambientado, nada casualmente, na Copacabana dos “anos doutorados”. Para uma análise musicológica sobre o impacto do bolero no Brasil, ver ARAÚJO, Samuel. The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions. *Yearbook for Traditional Music*, v. 31, Cambridge, 1999. Ver ainda FARIAS, Raphael Fernandes Lopes. Bolero, samba-canção e sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais latino-americanos no Brasil, anos 1940 e 1950. *Revista Brasileira do Caribe*, v. 18, n. 36, São Luís, jan.-jun. 2018.

⁵⁵ LYRA, Carlos, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁶ GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 29. O autor procede a um exame detalhado sobre o que identifica como “samba-canção moderno” e “samba-canção jazzificado”, bem como sobre algumas tentativas que desaguardariam em *Chega de saudade* às p. 28-38, 52-57, 64-66 e 82-86.

os passos iniciais de Antonio Carlos Jobim como compositor e arranjador, que deixavam antever um futuro promissor.⁵⁷

Filho, porém, de seu tempo, o principal compositor da Bossa Nova, como frisa o maestro Julio Medaglia, entremostrava seus vínculos (às vezes pouco bossa-novistas) com o estilo dos arranjos da época, numa fase anterior à de sua aproximação com João Gilberto, o “baiano bossa-nova”. Isso vinha à tona, por exemplo, no LP *Canção do amor demais*, de Elizete Cardoso⁵⁸, que reunia composições da dupla Tom Jobim e Vinicius, com arranjos do “maestro soberano”. Nele, observa Medaglia, sem nenhuma complacência, “os arranjos são melachrinianos [menção à orquestra de George Melachrino], cheios de glissandos de harpas, violinadas furiosas, tudo muito ao sabor das orquestrações bolerescas e kitsch dos anos 50”.⁵⁹ Com ou sem exageros nesse julgamento, era absolutamente audível que se cavava uma enorme distância entre esse disco e os que a ele se seguiriam, com a assinatura musical de João Gilberto e com arranjos econômicos, de feição camerística, do próprio Tom Jobim, sob a orientação de Joãozinho.⁶⁰

O cenário musical da década de 1950 era permeável às mais distintas manifestações artísticas. Desde a segunda metade dos anos 1940, o baião – com sua comissão de frente formada pelo compositor, cantor e acordeonista Luiz Gonzaga, natural de Exu, Pernambuco, e pelos compositores Humberto Teixeira e Zé Dantas, nascidos, respectivamente, em Iguatu, Ceará, e em Carnába, Pernambuco – fazia furor no mundo do rádio e do disco. Ele foi instituído pelos seus cultores como novo marcador cultural da nacionalidade, uma retomada da antiga concepção dos folcloristas sobre o interior do Nordeste como chancela exemplar de brasilidade.⁶¹ Paralelamente, correndo em outra raia e referenciada a outros rincões rurais, assistia-se à consolidação, no mercado fonográfico, da música chamada sertaneja, o que coincidia com a convivência com outras influências externas. Era o momento de assimilação de guarânias e polcas paraguaias à vertente mais tradicional desse tipo de canção, que adicionaria ainda outros ingredientes à sua receita de sucesso, como o cancionero mexicano, o bolero e até, na sequência, o *rock*.⁶² Dispensável dizer que tal fato acrescentou outras camadas de debates sobre a oposição entre o que seria ou não, musicalmente, um artefato cultural autêntico, com a discussão deslocada, nesse caso, para o universo rural.

⁵⁷ Antonio Carlos Jobim: meus primeiros passos e compassos, vários intérpretes. CD. Revivendo, s./d.

⁵⁸ *Canção do amor demais*. Elizeth Cardoso. LP Festa, 1958.

⁵⁹ MEDAGLIA, Julio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988, p. 207. Ele reitera aqui o que escrevera em 1996 em *idem*, Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, p. 80 e 81.

⁶⁰ Na contracapa do primeiro LP de João Gilberto (que foi antecedido por seus dois 78 rpm bossa-novistas), Tom Jobim reconheceu modestamente: “João Gilberto é um baiano ‘bossa-nova’ de vinte e sete anos. Em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. [...] Nos arranjos contidos neste ‘long-playing’, Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas ideias estão todas aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele”. JOBIM, Antonio Carlos em *Chega de saudade*. João Gilberto. LP Odeon, 1959.

⁶¹ Ver ALVES, Elder P. Maia. *A sociologia de um gênero: o baião*. Maceió: Edufal, 2012, e SOUZA, Paulo Higor Duarte de. *(Re)cantos de saudade da terra natal: a construção sonora do Nordeste na obra de Luiz Gonzaga (1941-1968)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRN, Natal, 2022, esp. cap. Um museu de grandes novidades: a Rádio Nacional, os artífices do baião e a construção sonora do sertão nordestino no programa “No mundo do baião” (1950-1951).

⁶² Ver ARAÚJO, Lucas Antonio. *Tensões e ajustes entre tradição e modernidade nas definições de padrões da música sertaneja entre os anos 50 e 70*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Franca, 2014, caps. 1 e 2.

Em meio a essa miscelânea sonora, todavia, os caminhos do samba-canção mais elaborado se alargavam em direção à Bossa Nova. Um amigo de infância e parceiro de Tom Jobim, outro pianista da noite, Newton Mendonça, atraía igualmente a atenção dos que se ligavam à maior inventividade harmônico-melódica de uma das vertentes desse gênero pré-Bossa Nova. O casamento musical entre ambos renderia frutos extraordinários, como, entre outros, duas canções-símbolo da Bossa Nova, “Desafinado” e “Samba de uma nota só”. As duas correram mundo, transformando-se em *standards* do movimento, quando mais não seja pela estreita integração entre música e letra, linguagem e metalinguagem.⁶³ Mas, antes disso, eles compunham, predominantemente, sambas-canção. E, na avaliação dos biógrafos e de muitos dos contemporâneos de Newton Mendonça – cuja carreira foi interrompida precocemente pela morte súbita –, já na década de 1950, ele era um compositor e um pianista de vanguarda, cujas harmonias não combinavam com o convencional.⁶⁴

A relação dos inovadores do samba-canção é longa. Seria despropositado estender-me sobre eles neste artigo. Um nome, contudo, não pode passar em branco, ele que se constituiu num elo da cadeia que unia o passado ao presente da música popular brasileira materializado na Bossa Nova. Trata-se de outro baiano, Dorival Caymmi, que adentrara na galeria de ícones nacionais com sua produção iniciada nos anos 1930. O ensaísta e compositor Francisco Bosco sintetiza, pela negativa, uma das facetas de sua obra: “foi sempre, assumidamente, um homem avesso ao amargor” que imperava, muitas vezes, nas canções das décadas de 1940 e 1950. E mais: “os sambas-canção de Caymmi trazem em si a marca da concisão do compositor, que os resgata do excessivo derramamento e dos ‘estertores do dó de peito’, como observa o crítico Tárík de Souza”. Ao que complementa: são “preciosos melodicamente, justos na perfeita adequação melodia-letra, inovadores no encadeamento harmônico”.⁶⁵

Não à toa, entre os maiores admiradores de Dorival Caymmi estava Tom Jobim. Consonantes no amor pela dissonância, mais adiante, juntariam seus talentos no LP *Caymmi visita Tom* e leva seus filhos Nana, Dori e Danilo, cuja abertura coube a uma valsa-bossa-nova, “Das rosas”.⁶⁶ Compositor de peças delicadas do samba-canção dos anos 40/50, como “Marina”, “Sábado em Copacabana” e “Só louco”⁶⁷, todas elas bem-sucedidas comercialmente, Caymmi se sentia vibrando na mesma frequência musical de violonistas diferenciados como Aníbal Sardinha, o Garoto, e Laurindo de Almeida. Ele tam-

⁶³ Inúmeros estudiosos se debruçaram sobre elas, dedicando-lhes uma atenção toda especial. Eu as analiso sinteticamente em PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos, *op. cit.*, p. 52-54. As gravações matriciais das duas composições são de João Gilberto. Ouvir “Desafinado” (Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça), João Gilberto. *Chega de saudade*, *op. cit.*, e “Samba de uma nota só” (Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça), João Gilberto. *O amor, o sorriso e a flor*. LP Odeon, 1960.

⁶⁴ Ver CÂMARA, Marcelo, MELLO, Jorge e GUIMARÃES, Rogério. *Caminhos cruzados: a vida e a música de Newton Mendonça*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001, esp. p. 39-46.

⁶⁵ BOSCO, Francisco. *Dorival Caymmi*. São Paulo: PubliFolha, 2006, p. 8, 71 e 75.

⁶⁶ “Das rosas” (Dorival Caymmi), Dorival Caymmi. Tom Jobim e Dorival Caymmi. *Caymmi visita Tom* e leva seus filhos Nana, Dori & Danilo. LP Elenco, 1964.

⁶⁷ “Marina” (Dorival Caymmi), Dick Farney. 78 rpm Continental, 1947; “Sábado em Copacabana” (Dorival Caymmi e Carlos Guinle), Lúcio Alves. 78 rpm Continental, 1951; “Só louco” (Dorival Caymmi), Dorival Caymmi. 78 rpm Odeon, 1955.

bém buscava uma harmonia diferente: “prefiro sempre as sétimas, nonas, inversões de acordes. Desde pequeno acho que o som deve ter outra beleza além do acorde perfeito”.⁶⁸

O reconhecimento da sua musicalidade incomum viria inclusive de João Gilberto. Atesta-o, a presença de nada menos do que três canções de autoria de Caymmi nos três primeiros discos de João Gilberto, que definiriam a plataforma de lançamento da Bossa Nova. Neles, para além disso, fornecia-se o argumento básico para a tese de que ela representava, a um só tempo, dialeticamente, continuidade e ruptura em relação à tradição musical brasileira.⁶⁹ Ao lado de Caymmi, lá se alojavam ainda canções de compositores de outra época, uns mais outros menos consagrados, como Antonio Almeida, Ary Barroso, Geraldo Pereira, Lauro Maia, Luiz Peixoto, Zé da Zilda e Marino Pinto, este, aliás, parceiro de Tom Jobim em sambas-canção.⁷⁰

No período inicial da Bossa Nova, as cartas se embaralhavam frequentemente. As dificuldades (como de rotulação dos gêneros a que se vinculavam as composições) típicas de um momento de transição de regimes musicais se explicitavam, por exemplo, no primeiro LP de Carlos Lyra, intitulado *Bossa Nova*.⁷¹ Aproximações e distanciamentos, quanto ao que, tomando por base João Gilberto, passou a consistir ou não em uma expressão artística bossa-novista, eram audíveis. “Menina”⁷² é um caso que assinala a distância. Neste samba-canção, expressamente denominado como tal na etiqueta do disco, a letra chega a exibir características do gênero no que toca às desgraças que ele esmiuça, culminando com o verso “menina, eu não presto”. O acompanhamento, sob a direção musical de Carlos Monteiro de Souza, conjuga acordeão, vibrafone e sax, na recriação de uma atmosfera de “música de boate”. E assim vai. “Quando chegares” é apresentada como samba, quando se trata, indiscutivelmente, de um samba-canção. De resto, um violão rítmico de pulsação bossa-novista convive, em diversas faixas, com um violão-solo que remete a uma sonoridade, que se aparta da tessitura timbrística da Bossa Nova. De mais a mais, diversas composições de Carlos Lyra aí presentes refletem um outro tempo, mesmo que apontem para um passado imediatamente anterior.

Nessa época, como que atirados na pista de uma corrida de obstáculos, não foram poucos os intérpretes que, premidos pelas novas circunstâncias ou não, se lançarão, com maior ou menor compatibilidade, ao encontro da Bossa Nova. Surgidos antes da sua aparição de corpo inteiro, cantores e cantoras da “era do samba-canção” procurarão, de alguma maneira, ajustar seus passos e compassos com a recém-criada tendência musical que se impunha nacional e, logo em seguida, internacionalmente. Foi o que se verificou com Agostinho

⁶⁸ CAYMMI, Dorival *apud* SOUZA, Tárík. Em constante busca da simplicidade. *Caymmi*. LP/fascículo História da Música Popular Brasileira, Abril Cultural, 1982. Sobre o assunto, ver BOSCO, Francisco, *op. cit.*, p. 70-77, RISÉRIO, Antonio, *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo-Salvador: Perspectiva/Copene, 1993, p. 11-20, e CAYMMI, Stella. *Caymmi e a Bossa Nova: o portador inesperado – 1938-1958*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008, esp. cap. 4, no qual o foco se volta, entre outros temas, para a “fase de transição ou pré-Bossa Nova”.

⁶⁹ Tese que atravessa PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos, *op. cit.*

⁷⁰ A trindade joão-gilbertiana inaugural da Bossa Nova é composta por *Chega de saudade*, *op. cit.*, *O amor, o sorriso e a flor*, *op. cit.*, e *João Gilberto*. João Gilberto. LP Odeon, 1961.

⁷¹ *Bossa Nova*. Carlos Lyra. LP Philips, 1960.

⁷² “Menina” (Carlos Lyra), Carlos Lyra. *Bossa Nova*, *op. cit.*

dos Santos, Dick Farney, Dóris Monteiro, Lúcio Alves, Maysa⁷³, Pery Ribeiro⁷⁴, Sylvia Telles, Tito Madi e outros mais. Examinar suas *performances* antes e depois de *Chega de saudade* será, por certo, um exercício analítico bastante revelador, da mesma forma como a comparação entre distintas interpretações de uma mesma canção.

Por ora, resalto que um compositor e um intérprete refinado como Tito Madi dará um salto adiante e, como se fosse um bossa-novista nato, concebeu uma canção de larga ressonância, “Balanço Zona Sul”⁷⁵, gravada em 1963 e regravada até hoje. Numa conjugação certa entre música, letra e marcação rítmica, adequada à simulação de um andar, seu autor se permitiu surfar alegremente na onda da Bossa Nova: “Balança toda pra andar/ balança até pra falar/ balança tanto/ que já balançou meu coração/ balance mesmo que é bom/ do Leme até o Leblon/ [...] balance os cabelos seus/ balance, cai mas não cai/ e se cair, vai caindo/ nos braços meus”.

Evidentemente, nas batalhas culturais então desenroladas, com a Bossa Nova ganhando mais e mais terreno junto a parcelas significativas da juventude urbana, as vozes destoantes não se calavam. Evaldo Gouveia e Jair Amorim, que compunham boleros, sambas-canção e empilhavam sucessos, satirizaram os modismos dos jovens. Seus hábitos “americanizados” e a adesão ao violão, símbolo do movimento de renovação da música popular brasileira, foram criticados em “Garota moderna”.⁷⁶ Canção estruturada em diapasão ironicamente bossa-novista, Wilson Simonal a interpretou com ligeiro ar de deboche por. Ela descrevia o protótipo da menininha Zona Sul: “Tão bonita que ela é/ cabelos lisos como eu nunca vi/ camisa esporte sobre a calça lee/ um ar esnobe de quem nada quer/ lá vai ela e pensa que é mulher/ cigarrinho aceso em sua mão/ toda moderninho o violão [...]”.

Nada de mais, poderia dizer Tinhorão. Pudera! Noves fora, no seu entendimento a Bossa Nova era música americana feita para americano ouvir... Diante da repercussão da obra dos bossa-novistas nos Estados Unidos – o que incluía o *show* realizado no Carnegie Hall em novembro de 1961, que ele, brigando com as evidências, insistia em classificar como “farsa” –, Tinhorão acionava sua metralhadora giratória contra o movimento: “João Gilberto, Luís Bonfá e Caetano Zamma aceitaram contratos para demonstrar aos norte-americanos – de violão em punho – as virtudes de sua própria música”.⁷⁷

Antes disso, porém, numa espécie de *avant-première* de “Influência do jazz” (uma canção de melhor acabamento sob todos os aspectos), um dos cabeças da Bossa Nova, Carlos Lyra, quem diria?, demonstraria sua parcial contrariedade com os gêneros musicais estrangeiros que circulavam por estas terras, entre os quais o bolero e o jazz. Em “Criticando”⁷⁸, numa interpretação

⁷³ Primeira a gravar o clássico da Bossa Nova “Barquinho” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), Maysa. *Barquinho*. LP Columbia, 1961.

⁷⁴ Um dos dois primeiros (o outro foi o Tamba Trio) a registrar em disco um dos maiores sucessos da música popular brasileira de todos os tempos: “Garota de Ipanema” (Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes), Pery Ribeiro. *Pery é todo bossa*. LP Odeon, 1963.

⁷⁵ “Balanço Zona Sul” (Tito Madi), Wilson Simonal. *Wilson Simonal tem “algo mais”*. LP Odeon, 1963.

⁷⁶ “Garota moderna” (Evaldo Gouveia e Jair Amorim), Wilson Simonal. *Wilson Simonal*. LP Odeon, 1965.

⁷⁷ TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai...*, op. cit., p. 105.

⁷⁸ “Criticando” (Carlos Lyra), Os Cariocas. 78 rpm Continental, 1957. Sobre “Influência do jazz”, uma das mais gravadas composições de Carlos Lyra, seja no Brasil, seja além-fronteiras, ver PARANHOS, Adalberto. A dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004. Nesse texto



propositalmente caricatural, Os Cariocas eram os porta-vozes de Lyra, que reafirmava a suposta superioridade do samba: “O bolero tem cadência/ para muitos sem igual/ mas não tem tanta influência/ quando chega o carnaval/ [...] É mania dessa gente/ que o *bebop* faz vibrar/ mas o samba é bem mais quente/ é bem melhor de se dançar”.

O “estrangeiro”, afinal, sempre representou um fator de preocupação para muitos dos combatentes na esfera cultural. Até um aguerrido defensor da Bossa Nova como Julio Medaglia tentou dissociá-la desse “outro” incômodo, a ponto de subestimar, quando não zerar a influência do *jazz* na conformação das variadas dicções bossa-novistas. Em seu texto-síntese sobre o movimento, ele faz pouco, por exemplo, de Johnny Alf e Leny Andrade, relega ao esquecimento diversos pequenos conjuntos instrumentais (muitos deles trios) nos quais a presença dos componentes jazzísticos é mais ostensiva, além de silenciar sobre a obra da dupla Durval Ferreira e Mauricio Einhorn, fortemente ancorada no *bebop* e no samba. Tais manifestações, para Medaglia, não se enquadravam nos moldes do figurino bossa-novista, por não expressarem a “autêntica bossa nova”. Ser ou não “autêntico” era algo obsessivo para os nacionalistas. E o maestro se valia desse dilema para alimentar suas reflexões sobre as “verdadeiras raízes da BN”, que ele vai localizar “numa outra música, também urbana, popular e cem por cento brasileira”, identificada, entre outros, na inflexão vocal despojada de Noel Rosa e Mário Reis.⁷⁹

Girando o compasso, Augusto de Campos, sem negar o óbvio ululante – a convergência entre a Bossa Nova e o *jazz* – recolocava o problema em outros termos. Como um efeito *boomerang*, de certo momento em diante, ela passaria a ser, isso sim, influenciadora do *jazz*:

E foi justamente por não temer as influências e por ter tido a coragem de atualizar a nossa música com a assimilação das conquistas do jazz, até então a mais moderna música popular do Ocidente, que a bossa nova deu a virada sensacional na música popular brasileira, fazendo com que ela passasse, logo mais, de influenciada a influenciadora do jazz, conseguindo que o Brasil passasse a exportar para o mundo produtos acabados e não mais matéria-prima musical (ritmos exóticos), “macumba para turistas”, segundo a expressão de Oswald de Andrade.⁸⁰

Aparentemente indiferente a esses debates, João Gilberto, uma das duas figuras nucleares da Bossa Nova (a outra, claro, é Tom Jobim), seguia, com passos seguros, sua caminhada. Compreende-se. Situado acima de preconceitos nacionalistas, ele já gravara “Bim bom”⁸¹, composição bissexta de sua autoria, no lado B de “Chega de saudade”. Na etiqueta do disco, ela consta como

ênfase como diferentes *performances* na interpretação de uma mesma canção promovem a ressignificação e/ou dessignificação de seu significado original, num processo de migração de sentidos.

⁷⁹ MEDAGLIA, Julio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, p. 81. Da produção de Durval Ferreira e Mauricio Einhorn, ouvir uma das peças obrigatórias do repertório de Leny Andrade: “Estamos aí” (Durval Ferreira e Mauricio Einhorn), Leny Andrade. *Estamos aí*. LP Odeon, 1965.

⁸⁰ CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, p. 143.

⁸¹ “Bim bom” (João Gilberto), João Gilberto. 78 rpm Odeon, 1958. Nessa composição a linguagem musical camerística se associa radicalmente à depuração formal da letra ou à economia verbal. Ela praticamente se resume aos versos que traduzem a batida diferente de um coração bossa-novista: “Bim bom bim bom/ bim bom bim bom bim bom/ bim bom bim bom/ bim bom bim bom bim bom/ é só isso meu baião/ e não tem mais nada não/ o meu coração pediu assim/ [...] só bim bom bim bom bim bom”.

“samba”. Seu criador, contudo, a batizou como “baião” (por certo um baião redefinido e atualizado pela Bossa Nova, com direito à utilização de triângulo no acompanhamento, um dos instrumentos do conjunto-padrão do baião, ao lado da sanfona e da zabumba).

E como se isso não fosse suficiente, talvez para espanto de muita gente, no seu segundo 78 rpm, ele gravaria, no verso de “Desafinado”, mais uma de suas raridades autorais, “Hô-bá-lá-lá”.⁸² No selo do 78 rpm, ninguém ousou enquadrar as duas canções em qualquer gênero. Na realidade, como bem percebeu Gilberto Gil, trata-se de “um bolero, um *béguin*”.⁸³ Provavelmente, o desconcerto gerado por “Hô-bá-lá-lá” explique por que, ao ser regravada por Valdir Calmon e seu conjunto⁸⁴, ela surja na etiqueta do disco como inauguradora de um novo e surpreendente gênero musical, “hô-bá-lá-lá”... A Bossa Nova tinha, de fato, muito de desconcertante para os ouvidos educados de modo convencional. Basta exemplificar com “Chega de saudade”: pensada em princípio como choro, ela acabou sendo identificada como “samba-canção”, tamanha foi a dificuldade de rotular o que veio ao mundo em 10 de julho de 1958 para ser lançado no mês seguinte no mercado.

Alguns anos mais tarde, João Gilberto, de desconcerto em desconcerto, gravaria, entre outras composições consagradas do repertório latino-americano, “Farolito”, um fox dos anos 1930 de Agustín Lara.⁸⁵ Duas décadas depois, ele registraria em disco um dos grandes êxitos do bolero, notabilizado na voz de Gregorio Barríos, “Una mujer”.⁸⁶ Borravam-se, novamente, as fronteiras entre gêneros musicais, sem abdicar do estilo bossa-novista com que os reveste. Nada de novo. Não foi ele que, com uma postura interpretativa bastante diferente da que o consagrou, gravou, em 1952, em seu primeiro 78 rpm solo, dois sambas-canção aparentados com os foxes-canção?⁸⁷ Ele estava, portanto, de volta ao começo, embora repaginado, sob o impacto da Bossa Nova, da qual foi um dos inventores-chave.

Artigo recebido em 15 de janeiro de 2025. Aprovado em 28 de fevereiro de 2025.

⁸² “Hô-bá-lá-lá” (João Gilberto), João Gilberto. 78 rpm Odeon, 1959.

⁸³ GIL, Gilberto. Conversa com Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de, *op. cit.*, p. 190.

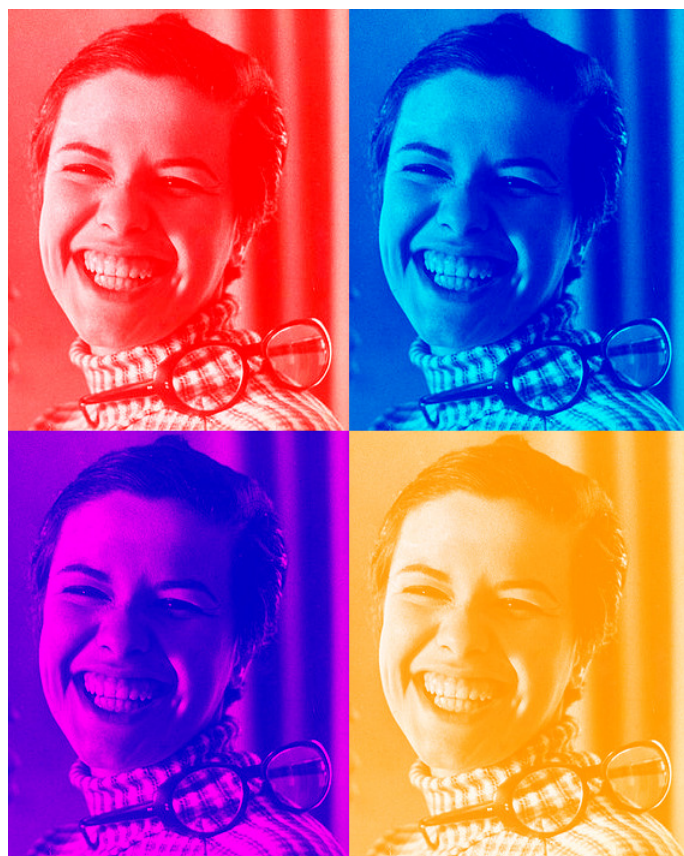
⁸⁴ “Hô-bá-lá-lá” (João Gilberto), Valdir Calmon e seu conjunto. 78 rpm Copacabana, s./d (possivelmente 1959).

⁸⁵ “Farolito” (Agustín Lara), João Gilberto. *João Gilberto en México*. LP Philips, 1974. Nesse disco, João Gilberto incursiona também por uma canção de Consuelo Velásquez e outra de Ernesto Lecuona.

⁸⁶ “Una mujer” (Paul Misraki, Sixto Pondal Ríos e Carlos Olivari), João Gilberto. *João*. CD Philips, 1991.

⁸⁷ “Quando ela sai” (Alberto Jesus e Roberto Penteadó) e “Meia-luz” (Hianto de Almeida e João Luiz), João Gilberto. 78 rpm Copacabana, 1952.

Olimpíada do Exército, 1972: o *show* de Elis Regina e a construção da memória hegemônica crítica à ditadura militar brasileira



Elis Regina, *Correio da Manhã*, 1972, fotografia sem autoria, montagem (detalhe).

Bruno Duarte Rei

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pós-doutorado em História na Universidade de São Paulo (USP). Professor do Colégio Pedro II, campus Humaitá I, Rio de Janeiro. Autor, entre outros livros, de *Celebrando a pátria amada: esporte, propaganda e consenso nos festejos do Sesquicentenário da Independência do Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020. br.duarteirei@gmail.com

Olimpíada do Exército, 1972: o *show* de Elis Regina e a construção da memória hegemônica crítica à ditadura militar brasileira*

Olimpíada do Exército, 1972: *the show by Elis Regina and the construction of the hegemonic memory critical of the Brazilian military dictatorship*

Bruno Duarte Rei

RESUMO

Este artigo analisa o apagamento da participação de Elis Regina na Olimpíada do Exército de 1972 durante o processo de consolidação de sua imagem como a da intérprete do “hino da anistia” – a saber, a canção “O bêbado e a equilibrista”, composta por João Bosco e Aldir Blanc e gravada por Elis em 1979. Com base em recortes de jornais e revistas contidos no Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário (Arquivo Nacional) e em cartuns publicados no semanário alternativo *O Pasquim*, procura demonstrar, mais precisamente, como é que esse fenômeno de natureza pontual expressa uma síntese de um movimento mais amplo de construção social de uma memória hegemônica crítica à ditadura militar, que tomou o mito da “resistência” como um elemento de aglutinação da oposição e, consequentemente, conformação das identidades políticas forjadas no decurso da transição democrática.

PALAVRAS-CHAVE: Elis Regina; memória social; ditadura militar.

ABSTRACT

This article analyzes the erasure of Elis Regina's participation in the 1972 Olimpíada do Exército during the process of consolidating her image as the interpreter of the “hino da anistia” – namely, the song “O bêbado e a equilibrista”, composed by João Bosco and Aldir Blanc and recorded by Elis in 1979. Based on newspaper and magazine clippings from the Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário (Arquivo Nacional), as well as cartoons published in the alternative weekly *O Pasquim*, the article aims to demonstrate how this seemingly isolated phenomenon actually reflects a broader movement of social construction of a hegemonic memory critical of the military dictatorship. This process relied on the myth of “resistance” as a unifying element for the opposition and, consequently, as a means of shaping political identities forged during Brazil's democratic transition.

KEYWORDS: Elis Regina; social memory; military dictatorship.



1974 pode ser visto como um ano-chave para a compreensão da transição da ditadura militar à democracia.¹ O Brasil lidava com os efeitos adversos

* Este trabalho foi elaborado no decorrer do estágio de pós-doutorado em curso no Departamento de História da USP. Mesmo assumindo todas as responsabilidades, desejo agradecer ao professor Marcos Napolitano pela interlocução estabelecida durante o seu processo de desenvolvimento.

¹ Cf. CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. *Revista de Sociologia Política*, n. 25, Curitiba, nov. 2005, e SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO,

iniciais da crise do petróleo de 1973, entre os quais destacavam-se a desaceleração da economia e o aumento da inflação, combinação que tornou mais perceptível, sobretudo às classes populares, a política de arrocho salarial em curso. Assim, o país começava a vivenciar o declínio do “milagre econômico” (1968-1973), momento que assinalou o auge do prestígio social alcançado pelo regime ditatorial, caracterizado por forte euforia cívica e crença de que o Brasil havia, enfim, se transformado em uma grande potência econômica e civilizacional. Nesse contexto de crise, houve um crescimento progressivo da insatisfação popular. E cresceu, também, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição consentida à ditadura que, nas eleições de 74, conquistou 16 das 22 vagas em disputa no Senado Federal; e 161 – ou seja, 44% – dos 364 assentos disponíveis no pleito da Câmara dos Deputados.²

Não foi apenas a vitória eleitoral do MDB que expressou o sentimento oposicionista. Como lembra Francisco Carlos Teixeira da Silva³, a partir de 1974 diversas entidades – Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), entre outras – tomaram, em face do projeto de “distensão” do general-ditador Ernesto Geisel e do seu ideólogo, general Golbery do Couto e Silva, posições em defesa da democracia. O retorno dos estudantes às ruas, em especial em 1977, contribuiu para o aumento das pressões por mudanças, em meio a passeatas que reivindicavam, entre outras palavras de ordem, “Abaixo a ditadura!”.⁴ Em 1978, foi a vez dos operários do ABC paulista deflagrarem greves, por melhores salários, autonomia e liberdade sindical, que surpreenderam o regime pela sua capacidade de mobilização.⁵ Ainda em fins da década de 1970, jornais da grande imprensa e segmentos da Igreja Católica passaram a denunciar o arbítrio e a violência da ditadura, ao passo que as demandas por anistia ampla, geral e irrestrita favoreciam a unificação da luta da oposição. Não à toa, se fortaleceu, no início dos anos 80, o amplo movimento das Diretas Já!, que, entre 1983 e 1984, levou milhões de brasileiros às ruas em prol da realização de eleições diretas para a presidência da República.

Na esteira do movimento de fortalecimento da oposição à ditadura, surgiu uma maneira um tanto quanto redentora de se lembrar de o que ocorrera no país desde o golpe de 1964: a sociedade teria resistido sempre ao regime, e os poucos que cederam assim procederam por supostamente haverem sido manipulados ou, no limite, por se sentirem coagidos.⁶ No entanto, com o passar do tempo, novas versões vieram paulatinamente a público, demons-

Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano: o tempo do regime autoritário*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

² Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Partido e sociedade: a trajetória do MDB*. Ouro Preto: Editora Ufop, 1997.

³ Ver SILVA, Francisco Carlos Teixeira da, *op. cit.*

⁴ Ver, entre outros, os textos sobre movimento estudantil inseridos em *Cara a Cara*, ano 1, n. 1, Petrópolis, maio 1978.

⁵ Ver, entre outros, a edição de *Cara a Cara*, ano 1, n. 2, Petrópolis, jul.-dez. 1978, que prioriza o tema Os operários tomam a palavra, bem como PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos (1971-1982)*. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

⁶ Cf. ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das memórias. In: MARTINS FILHO, João Roberto (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar: novas perspectivas*. São Carlos: Edufscar, 2006. Ver também NAPOLITANO, Marcos. “Recordar é vencer”: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. *Antíteses*, v. 8, n. 15, Londrina, nov. 2015.

trando, com base em trabalhos desenvolvidos por pesquisadores acadêmicos⁷, que parte da sociedade não pautou as suas relações com a ditadura necessariamente pelos vieses da resistência, manipulação ou coerção. Pelo contrário, costumava lidar com o regime de forma multifacetada e, por vezes, ambivalente, criando – por meio de complexas redes de apoios tácitos, jogos de acomodação, bolsões de silêncio, entre outros comportamentos benevolentes – uma atmosfera favorável à formação de um consenso social⁸ que, juntamente com a propaganda política e a repressão, concorreu para a sustentação da ditadura durante os seus longos 21 anos de vigência.

Dessa forma, foi-se constatando, por exemplo, que, em período anterior a 1974, entidades como a OAB⁹, a ABI¹⁰ e a CNBB¹¹, quando não apoiaram o golpe e a ditadura, lidaram com o autoritarismo de modo ambivalente, sendo capaz de ser a favor e contra o regime ao mesmo tempo, conforme uma intrincada escala de atitudes sociais que variavam entre a adesão, a acomodação e a resistência.¹² Processo similar ocorreu com jornais da grande imprensa¹³ e setores da Igreja Católica¹⁴, enquanto parcelas de estudantes chegaram a cerrar fileiras em organizações terroristas de extrema-direita¹⁵, grupos operários atuaram em consórcio com entidades norte-americanas com o intuito de conter o comunismo no movimento sindical¹⁶, e parte expressiva do eleitorado brasileiro garantiu ao partido criado para apoiar o regime, a Aliança Renovadora Nacional (Arena), bons resultados nas eleições para o Legislativo federal e os demais cargos em disputa nos pleitos da esfera municipal.¹⁷

A imagem de uma sociedade que, quando não foi vítima passiva da violência física e simbólica perpetrada pela ditadura, se contrapôs ao regime desde o seu princípio é, portanto, resultado de um enquadramento de memó-

⁷ Ver, por exemplo, ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX – Brasil e América Latina*, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, e QUADRAT, Samantha Viz e ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *História e memória das ditaduras do século XX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, v. 1 e 2.

⁸ Opera-se, aqui, com a noção de consenso concebida por RIORDA, Mario. *Hacia un modelo de comunicación gubernamental para el consenso*. In: ELIZANDE, Luciano, FERNÁNDEZ, Damián y RIORDA, Mario. *La construcción del consenso: gestión de la comunicación gubernamental*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.

⁹ Cf. ROLLEMBERG, Denise. *Memória, opinião e cultura política: a Ordem dos Advogados do Brasil sob a ditadura (1964-1974)*. In: REIS FILHO, Daniel Aarão e ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades alternativas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

¹⁰ Cf. ROLLEMBERG, Denise. *As trincheiras da memória: a Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974)*. In: ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários*, op. cit.

¹¹ Cf. SERBIN, Kenneth. *Diálogos na sombra: bispos e militares, tortura e justiça social na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹² A respeito das noções de adesão, acomodação e resistência, ver, entre outros, MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Introdução*. In: *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

¹³ Cf. KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa: 1964-1969*. *Topoi*, v. 14, n. 26, Rio de Janeiro, jan.-jul. 2013.

¹⁴ Cf. SERBIN, Kenneth, op. cit., e GOMES, Paulo César. *Os bispos católicos e a ditadura militar brasileira: a visão da espionagem*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

¹⁵ Cf. LIMA, Danielle Barreto. *CCC – Comando de Caça aos Comunistas: do estudante ao terrorista (1963-1980)*. São Paulo: Edições 70, 2021.

¹⁶ Cf. CORRÊA, Larissa Rosa. *Disseram que voltei americanizado: relações sindicais Brasil-Estados Unidos na ditadura militar*. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

¹⁷ Cf. GRINBERG, Lucia. *Partido político ou bode expiatório: um estudo sobre a Aliança Renovadora Nacional (Arena), 1965-1979*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

ria.¹⁸ Alinhado com essa perspectiva, este artigo se volta para 1972: ano em que o governo Garrastazu Médici convidou o povo para comemorar, no ápice do entusiasmo cívico e otimismo desenvolvimentista provocado pelo “milagre” (marcado pela favorável combinação de crescimento econômico acelerado e declínio da curva da inflação), o Sesquicentenário da Independência do Brasil. Assim, busca lançar luzes sobre as complexidades que envolvem as relações entre história e memória a partir da análise de um evento comemorativo oficial da efeméride que causou forte polêmica, sobretudo em parte das esquerdas brasileiras: o *show* realizado por Elis Regina no ginásio do Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense, no dia 2 de maio, compondo a programação cultural da III Olimpíada do Exército. Com base na premissa de que a memória coletiva¹⁹ e a experiência histórica de uma determinada sociedade caminham sempre de forma articulada, aqui se propõe examinar criticamente o apagamento do envolvimento de Elis com a Olimpíada de 72 durante o processo de consolidação de sua imagem como a da intérprete do “hino da anistia” em fins dos anos 70 – vale lembrar, a conhecida canção “O bêbado e a equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc, que data de 79. Dessa maneira, procura-se evidenciar, mais especificamente, como é que esse fenômeno de natureza pontual expressa uma síntese de um movimento mais geral de construção social de uma memória hegemônica crítica à ditadura, que tomou o mito da “resistência democrática” como um elemento de aglutinação da oposição e, conseqüentemente, conformação das identidades políticas forjadas no decurso da transição.

Para tanto, o artigo mobiliza, principalmente, fontes contidas no Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, disponível para consultas no Arquivo Nacional (Rio de Janeiro).²⁰ Após leitura preliminar de todos os documentos nele contidos, optou-se por privilegiar o uso de representações²¹ veiculadas na imprensa nacional como fontes para a captação da ocorrência da Olimpíada, incluindo, evidentemente, o *show* de Elis Regina e os seus desdobramentos. A escolha justifica-se tanto pela elevada quantidade de fontes dessa natureza acessíveis no fundo quanto pelas potencialidades do material jornalístico em oferecer indícios, informações e discursos de grande valia para este texto.²² A opção foi por considerar, especialmente, representações verbais e visuais, priorizando matérias de jornais e revistas, no primeiro caso; e, no segundo, cartuns divulgados em *O Pasquim*, semanário alternativo de oposição à ditadura, que, em 1972, se tornou o epicentro das críticas direcionadas à Elis em razão de seu envolvimento com a Olimpíada. A propósito, a Biblioteca Nacional disponibiliza para consultas

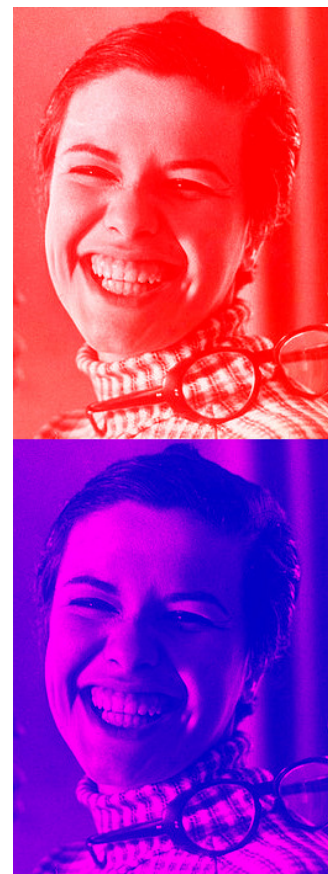
¹⁸ Termo emprestado de POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, jan.-jul. 1989.

¹⁹ Noção tributária à obra de HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

²⁰ Para mais informações, ver REI, Bruno Duarte. Arquivos e esporte: o Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil. *Acervo*, v. 27, n. 3, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2014.

²¹ Faz-se menção, nesse caso, à noção formulada por CHARTIER, Roger. Introdução. In: CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.

²² Cf. RIOUX, Jean-Pierre. Entre história e jornalismo. In: CHAVEAU, Agnes (org.). *Questões para a história do presente*. São Paulo: Edusc, 1999.



todas as 1.072 edições de *O Pasquim* (1969-1991), que podem ser acessadas por intermédio da Hemeroteca Digital Brasileira.²³

Como adverte José D'Assunção Barros²⁴, o uso, nas pesquisas, de matérias jornalísticas e cartuns requer, em que pesem as suas especificidades²⁵, alguns procedimentos metodológicos comuns. O principal deles consiste no reconhecimento de que as informações transmitidas por essas fontes, embora frequentemente se baseiem em dados da realidade para emitir discursos que se apresentam como verdadeiros, nunca serão uma expressão objetiva do real. Pelo contrário, serão sempre representações, que tendem a mesclar a transmissão de informações com a comunicação de valores e ideias, relativas, por exemplo, aos anseios e às pressões recebidas pelos proprietários dos jornais e das revistas que as veiculam. Por isso, é preciso se atentar para a natureza parcial e o potencial fictício dessas fontes, que costumam se amplificar quando elas são produzidas sob a égide de regimes autoritários. Afinal, a imprensa possui uma grande propensão a sofrer, especialmente em função de sua capacidade influenciar a opinião pública, interferências de tais regimes, seja graças a vantagens financeiras – sobretudo, por meio de publicidade oficial – ou, então, pela via coercitiva, como é caso da censura e de outras ações violentas e arbitrárias.

Logo, procurou-se, no tratamento dispensado ao material jornalístico, levar em conta tanto suas materialidades quanto seus lugares sociais de inserção, tomando por base a recomendação de Tania Regina de Luca, segundo a qual “o conteúdo em si não pode ser dissociado do lugar ocupado pela publicação na história da imprensa”.²⁶ Espera-se que, assim, este artigo possa apresentar – ao reduzir suas escalas para a abordagem de um episódio pontual²⁷, ou seja, o *show* de Elis Regina na Olimpíada de 1972 – novas possibilidades de interpretação de um movimento mais amplo: as disputas de memória sobre as relações estabelecidas entre ditadura e sociedade – fenômeno que, com o recrudescimento das narrativas laudatórias sobre o regime observado a reboque da ascensão da extrema-direita no Brasil, se desdobra com fôlego renovado no tempo presente.

Este trabalho ambiciona, portanto, enveredar por um outro olhar sobre o envolvimento de Elis Regina com a Olimpíada, tema que costuma ser tratado pontualmente não só nas dissertações de mestrado²⁸ e teses de doutorado²⁹

²³ Disponíveis em <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/>>. Detalhe: em razão de questões relativas à cessão de direitos autorais, as imagens das charges analisadas não serão reproduzidas neste artigo, que, entretanto, disponibilizará o *link* para acesso direto a cada uma delas.

²⁴ Ver BARROS, José D'Assunção. Sobre o uso dos jornais como fontes históricas – uma síntese metodológica. *Revista Portuguesa de História*, v. 52, Coimbra, out. 2021.

²⁵ Os procedimentos metodológicos para a análise dos cartuns inspiraram-se em MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A ditadura nas representações verbais e visuais da grande imprensa, *op. cit.*

²⁶ LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 138 e 139.

²⁷ A inspiração, neste caso, vem das formulações de REVEL, Jacques. Microanálise e construção social. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

²⁸ Ver PACHECO, Mateus de Andrade. *Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção*. Dissertação (Mestrado em História) – UnB, Brasília, 2009, e FANTINI, Débora Dutra. *O nacional-popular na obra de Elis Regina (1961-1974)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFSJ, São João del-Rei, 2011.

²⁹ Ver LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. “Vivendo e aprendendo a jogar”: as tensões entre arte e mercado na trajetória de Elis Regina (1958-1982). Tese (Doutorado em História Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2015, WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. *Renovação poético-musical, engajamento e performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina, (1960-1970)*. Tese (Doutorado em História) – Unesp-Franca, 2016, e

que elegeram a intérprete como objeto de estudo, mas, também, em pesquisas históricas que tematizaram aspectos diversos referentes tanto à Música Popular Brasileira (MPB)³⁰ quanto ao Sesquicentenário³¹, e em publicações que não são de natureza acadêmica.³² A única exceção talvez seja o livro *Em busca do “Falso brilhante”*, de Rafaela Lunardi³³, que, apesar de fazer remissão bem contextualizada à participação da cantora no evento, não aborda como tema central o processo de construção social de uma memória hegemônica crítica à ditadura. Afinal, via de regra, o objeto privilegiado pela autora é a própria carreira de Elis, considerada como uma síntese dos dilemas de engajamento e mercado da MPB nas décadas de 1960-70, com destaque para o papel exercido pela intérprete na resistência civil ao regime.

A Olimpíada do Exército como um fator de congraçamento social

Em 1972, a ditadura militar vivia a sua fase mais violenta. O regime já dispunha de um aparato repressivo e de informações bem estruturado e, de posse do Ato Institucional nº 5 (AI-5), editado em 13 de dezembro de 1968, contava, ainda, com poderes discricionários de repressão ampliados e sem prazo de expiração. O AI-5 poderia ser acionado para pôr em prática medidas excepcionais como decretação de estado de sítio, fechamento do parlamento, cassação de mandatos, suspensão de direitos políticos, demissão de servidores públicos, censura à imprensa, interrupção do direito ao *habeas corpus* para crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem socioeconômica e a economia popular etc.³⁴ Como destaca Rodrigo Patto Sá Motta³⁵, o AI-5 representou, de fato, um marco de radicalização. A partir de sua edição, a ditadura foi se tornando cada vez mais militar e violenta, reduzindo o espaço para atuação de aliados civis e acirrando a perseguição aos seus opositores, inclusive com a intensificação das torturas e dos assassinatos políticos, seguidos das horrendas práticas de ocultação de cadáveres.³⁶

Paralelamente à escalada da repressão, o país experimentava, como já vimos, o ponto alto do “milagre econômico”: o crescimento médio anual do Produto Interno Bruto (PIB) bateu na casa dos 11% e a taxa de inflação oscilou

SILVA, Robson Pereira da. Elis Regina: “Dou o tiro, quem mata é Deus!”: performances da cena e da crítica na construção de uma intérprete do Brasil (1964-1978). Tese (Doutorado em História) – UFU, Uberlândia, 2020.

³⁰ Ver, entre outros, ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002, e NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.

³¹ Ver, entre outros, ALMEIDA, Adjovanes Thadeu Silva de. *O regime militar em festa*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013, e CORDEIRO, Janaína. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

³² Ver, entre outros, MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. São Paulo: Objetiva, 2000, e MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

³³ Ver LUNARDI, Rafaela. *Em busca do “Falso brilhante”: performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)*. São Paulo: Intermeios, 2015.

³⁴ Cf. FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar – espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

³⁵ Ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Sobre a violência repressiva estatal: uma resposta proporcional à violência da esquerda? In: *Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

³⁶ Para dados e informações mais precisas, ver, entre outros, BRASIL Comissão Nacional da Verdade (CNV). *Mortos e desaparecidos políticos: relatório*, v. 3. Brasília: CNV, 2014.

entre 16% e 27%, alcançando os seus menores índices desde 1959.³⁷ Esse foi o momento de maior prestígio social da ditadura, que, embalada por uma sofisticada exploração propagandística do *boom* na economia, bem como da conquista do tricampeonato mundial de futebol em 70, obteve sucesso ao projetar, em período consagrado na memória hegemônica crítica ao regime como os “anos de chumbo”³⁸, a ideia de que o Brasil havia, finalmente, se transformado em uma grande potência, vivendo os seus “anos dourados”.

Como acentua Janaína Cordeiro³⁹, as comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, ocorridas entre 21 de abril e 7 de setembro de 1972, caracterizaram-se como uma das expressões mais bem acabadas do entusiasmo cívico e otimismo desenvolvimentista que tomou conta do país no princípio dos anos 1970. Concebidas para representar a grandeza do Brasil e, por tabela, a adesão da sociedade à ditadura, elas objetivavam mobilizar, quase que a todo instante, discursos e práticas cívicas que evocassem sentimentos de devoção à nação. Procuravam estabelecer, ainda, relações diretas entre passado, presente e futuro, sintetizadas na ideia, fortemente trabalhada pela propaganda oficial, de que em 1822 o país teria conquistado sua independência política e 150 anos mais tarde, por causa do “milagre”, a sua independência econômica. Além da impactante transferência dos restos mortais de Dom Pedro I de Portugal para o Brasil, a programação do Sesquicentenário – que contou com intensa participação da imprensa, das escolas e envolveu todo o país – era composta por um conjunto diverso de eventos previsto para representar os mais distintos campos de interesse nacionais: como, entre outros, história, civismo, diplomacia, economia, artes, música, cinema e esportes.

Imersa nesse contexto, a III Olimpíada do Exército ocorreu, como parte da programação do Sesquicentenário, entre 26 de abril e 7 de maio, em Porto Alegre, sob a organização da Comissão de Desportos do Exército. Nesse período, o público pôde acompanhar gratuitamente, de forma presencial ou através da cobertura televisiva, competições – nacionais e internacionais, civis e militares – relacionadas a 17 modalidades esportivas: atletismo, basquete, ciclismo, esgrima, futebol, ginástica, hipismo, judô, natação, pentatlo militar, rally, remo, tênis, tiro, turfe, vela e vôlei.⁴⁰ Em um primeiro momento, talvez soe estranha a informação de que havia competições esportivas civis na programação da Olimpíada. Convém esclarecer que o evento, desde as edições que antecederam a de Porto Alegre (Curitiba, 1970, e Belo Horizonte, 1971), nunca se direcionou exclusivamente a militares. Pelo contrário, a Olimpíada foi arquitetada para assumir uma feição “civil-militar”, movida pelo objetivo de promover, através da mobilização esportiva, o conagraçamento de civis e

³⁷ Cf. PRADO, Luiz Carlos Delorme e EARP, Fábio Sá. O milagre econômico: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.), *op. cit.*

³⁸ Ver CORDEIRO, Janaína. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. *Estudos Históricos*, v. 22, n. 43, Rio de Janeiro, jun. 2009.

³⁹ Ver *idem*, *A ditadura em tempos de milagre*, *op. cit.*

⁴⁰ Cf. “Olimpíada do Exército/72 e festejos paralelos”. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 23a. A fonte citada é um recorte de jornal sem autoria e data de publicação. A mesma observação aplica-se às demais referências a seguir que não apresentam essas informações.

militares ao redor do ideal de “Brasil grande”.⁴¹ Em 1972, 1.400 atletas participaram da Olimpíada: 900 atletas militares, representantes do I, II, III e IV Exército e do Comando Militar da Amazônia e do Planalto, e 500 civis, entre atletas independentes e integrantes de seleções estaduais, nacionais e de alguns dos mais tradicionais clubes brasileiros: entre os quais Botafogo, Flamengo, Fluminense, Corinthians, Sírío Libanês, Pinheiros e Minas.⁴²

As competições esportivas civis da Olimpíada aconteceram paralelamente às militares, ambas abertas ao público. Cada qual colocava frente a frente, à parte, atletas civis e militares, que, portanto, não se misturavam. Das 17 modalidades listadas, 10 envolveram disputas tanto de civis quanto de militares (atletismo, basquete, ciclismo, esgrima, futebol, ginástica, hipismo, judô, natação e vôlei), 4 entre civis (rally, remo, turfe e vela) e 3 entre militares (pentatlo militar, tênis e tiro).⁴³ Entre os militares, o III Exército se sagrou vencedor do maior número de competições individuais e coletivas, como no basquete, no ciclismo, no hipismo e no tênis. Entre os civis, tal feito foi alcançado pelo Botafogo, que acumulou, por exemplo, mais vitórias nas provas de natação e foi campeão do vôlei.⁴⁴

Acrescente-se que as competições esportivas civis da Olimpíada reuniam, muitas vezes, equipes e atletas de renome, tais como Néelson Prudêncio e Aida dos Santos, duas figuras proeminentes do atletismo nacional; as equipes de vôlei de Botafogo, Minas e Pinheiros, em que atuava a maioria dos atletas do país pré-convocados para os Jogos Olímpicos de 1972; os times de basquete do Corinthians, Flamengo e Sírío Libanês, que foi às quadras com Dodi, Mosquito e Menon, três titulares da seleção brasileira, e Radvilas, Sucar e Vitor, que também já haviam defendido a seleção; a esquadra de remo do estado da Guanabara, composta, em grande medida, por atletas campeões em diversas categorias do Campeonato Sul-Americano de Remo de 72; afora o escrete nacional, que, com um elenco que tinha como base campeões da Copa do Mundo de 1970, derrotou por 2 a 1 o Paraguai na cerimônia de abertura da Olimpíada, valendo o Troféu Sesquicentenário da Independência.⁴⁵

De acordo com matéria do *Jornal do Brasil*, a admissão de competições esportivas civis na Olimpíada era uma estratégia de popularização do evento.⁴⁶ Para atingir o mesmo fim, incluíram-se outros sete eventos gratuitos de natureza não esportiva na programação: a Mostra de Artes – Olimpíada do Exército, entre 27 de abril e 7 de maio, no Palácio Farroupilha, como uma das quatro etapas regionais preliminares da Mostra de Artes – Sesquicentenário da Independência do Brasil, que, por sua vez, foi realizada, entre 25 de agosto e 30 de setembro, no Parque Ibirapuera (São Paulo); a Exposição Comemorativa do Sesquicentenário da Independência, que exibiu – também de 27

⁴¹ Cf. REI, Bruno Duarte. *Celebrando a pátria amada: esporte, propaganda e consenso nos festejos do Sesquicentenário da Independência do Brasil (1972)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020.

⁴² Cf. Olimpíada do Exército tem até escola de samba. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1972. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 58.

⁴³ Cf. Olimpíada do Exército/72 e festejos paralelos, *op. cit.*

⁴⁴ Cf. Olimpíada do Exército terminou com sucesso. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 maio 1972. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 58.

⁴⁵ Cf. Olimpíada. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 abr. 1972. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 23a.

⁴⁶ Cf. Olimpíada do Exército tem até escola de samba, *op. cit.*

de abril a 7 de maio, no Teatro São Pedro – uma coleção de objetos pessoais de Dom Pedro I, bem como promoveu um ciclo de conferências sobre assuntos relacionados à Independência nacional; a Feira da Criança, uma grande festa dirigida ao público infantil, que aconteceu, nos dias 29 e 30 de abril, no Jardim Zoológico de Sapucaia e que contou com desfiles de crianças, passeios pelo zoológico, apresentações de artistas, atividades recreativas, sorteio de prêmios e distribuição de comidas e bebidas; o desfile de tradicionais escolas de samba cariocas, em 30 de abril, no Estádio Olímpico Monumental; o *show* aéreo proporcionado pela Força Aérea Brasileira (FAB), em 6 de maio, em frente ao Parque Náutico Alberto Bins; o desfile náutico civil-militar, no Rio Guaíba, tendo como ponto de partida o Estádio Náutico de Porto Alegre e destino final a Companhia Estadual de Silos e Armazéns; e *shows* de renomados músicos, artistas e humoristas, que se estenderam pelas noites de 27, 28 e 29 de abril e 1º, 2, 3, 4, 5 e 7 de maio, no ginásio do Grêmio Foot-Ball Porto-Alegrense.⁴⁷

A polêmica repercussão do *show* de Elis Regina

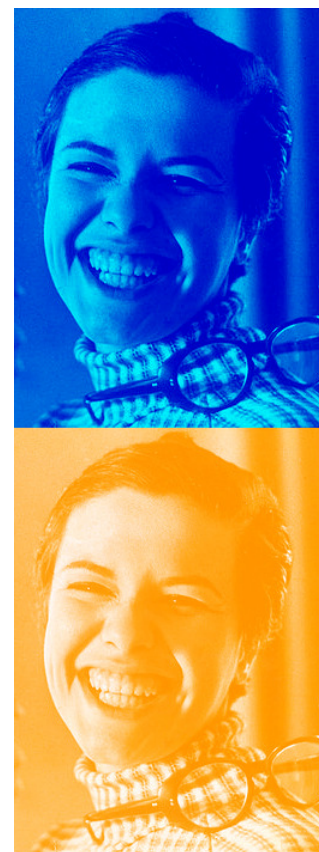
Entre todas as atrações, uma causou um causou grande polêmica sobretudo em parcelas das esquerdas brasileiras: o *show* de Elis Regina no ginásio do Grêmio, no dia 2 de maio. Ele se somou, ao menos, a outras duas ações da cantora ligadas às comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, que também geraram bastante controvérsia. Trata-se da gravação de uma mensagem convocando a nação para participar do Encontro Cívico Nacional, que selou o início das festividades às 18 horas e 30 minutos do dia 21 de abril, com a reprodução de uma manifestação gravada pelo general-ditador Garrastazu Médici em praças públicas de todos os estados e territórios brasileiros, seguida de cerimônia de hasteamento da bandeira do país ao som do Hino Nacional; além da própria aparição na televisão no dia do encontro, regendo um coral, composto majoritariamente por artistas da Rede Globo, que cantava o Hino Nacional.

Na edição de n. 146 de *O Pasquim* percebe-se uma crítica sutil à Elis Regina. Em parte de um cartum assinado por Jaguar⁴⁸, dois personagens conversam em segundo plano: enquanto um deles pergunta “e a Elis Regina, hein?”, o outro responde fazendo um gesto negativo com uma das mãos. A julgar pelo fato de a crítica ter vindo a público em edição correspondente a 18-24 de abril, ela muito provavelmente se refere ao envolvimento da intérprete na campanha publicitária do encontro, que se iniciara em março, com maciça divulgação na grande mídia de filmes, *jingles*, *spots* e anúncios estrelados por figuras públicas.⁴⁹ Em uma das propagandas, exibiam-se, por exemplo, fotos com *closes* dos rostos de Tarcísio Meira, Glória Menezes, Marília Pêra, Paulo Gracindo e Pelé, acompanhados do apelo “junte-se a nós no dia 21 de abril.

⁴⁷ Cf. A festa olímpica do Exército. *Manchete*, Rio de Janeiro, 20 maio 1972. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 58.

⁴⁸ JAGUAR. Picadinho. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 18-24 abr. 1972, p. 17. Disponível em <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=4613>>. Acesso em 28 mar. 2025.

⁴⁹ Cf. Propaganda de Independência tem o sentido da liberdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1972. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 76.



Vai ser uma festa”.⁵⁰ Em outra, Roberto Carlos dava o recado: “é isso aí, bicho. Vai ter muita música, muita alegria. Porque vai ser a festa de paz e amor, e todo o povo brasileiro vai participar, cantando a música de maior sucesso no país: ouviram do Ipiranga às margens plácidas”.⁵¹ Por outro lado, em sua polêmica mensagem de convocação, Elis disse: “nessa festa, todos nós vamos cantar juntos a música de maior sucesso neste país: o nosso hino. Pense na vibração que vai ser 90 milhões de brasileiros cantando juntos, a mesma hora, em todos os pontos do país”.⁵²

No nº 147 de *O Pasquim*, referente a 25 de abril-1º de maio, entre outras chamadas de capa, é reiterada a pergunta “e a Elis, hein?”.⁵³ Além disso, são formuladas outras duas críticas mais diretas à aparição da artista na televisão no dia do encontro. Em um de seus cartuns, Henfil representa Elis “Regente” à frente de um coral de mortos-vivos no cemitério do Cabôco Mamadô, personagem que o cartunista acionava para enterrar figuras públicas que estabeleciam relações de proximidade com a ditadura militar. Entre os mortos-vivos, estavam aqueles que, como já indicamos, se engajaram na campanha publicitária da Olimpíada. Sob a batuta de Elis, todos cantavam, inclusive o Cabôco, parte da conhecida música “Vai com jeito”, de Braguinha (1957): “menina vai, com jeito vai, que um dia [se não um dia, no original], a casa cai!”.⁵⁴ Nessa mesma edição, por sinal, Cabôco Mamadô emitia um informe: “depois de suas últimas atuações em comerciais da TV, nossa intérprete popular vai trocar seu nome de Elis Regina para Elis Regente”.⁵⁵

Na sequência, o nº 148 do semanário (autodeclarado “hebdomadário”), relativo a 2-8 de maio, disparava novas críticas a Elis Regina. Ziraldo publicou um cartum que remete à influência exercida pela televisão na formação da consciência da população brasileira. Nele veem-se oito pessoas em torno de um aparelho de TV, falando de suas expectativas sobre o futuro de seus filhos. O terceiro personagem, da esquerda para a direita, se refere indiretamente à presença da intérprete na propaganda televisiva do encontro: “meu filho quer ser regente para fazer comerciais”.⁵⁶ Nessa edição, também consta mais um cartum de Henfil acerca do *show* de Elis na Olimpíada. Dessa vez, ela é colocada dentro de um jazigo no cemitério dos mortos-vivos do Cabôco Mamadô, reclamando dos humoristas, que, na sua visão, eram guardas morais que não aceitavam que os cantores fizessem concessões em troca de dinheiro para viver. Em seguida, Elis “Regente” reconhece, após refletir melhor, que não precisava fazer concessões a ninguém, e por isso suplica que o Cabôco Mamadô providencie a sua reencarnação. O pedido foi prontamente atendido por ele,

⁵⁰ Junte-se a nós no dia 21 de abril. Vai ser uma festa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1972. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 76.

⁵¹ Roberto Carlos, mensageiro da Independência. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1972. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 51a.

⁵² REGINA, Elis *apud* ARAÚJO, Paulo César de, *op. cit.*, p. 288.

⁵³ *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 25 abr.-1º mai. 1972, capa. Disponível em <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=4621>>. Acesso em 28 abr. 2025.

⁵⁴ HENFIL. Cabôco Mamadô – um produto Henfil. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 25 abr.-1º mai. 1972, p. 7. Disponível em <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=4627>>. Acesso em 28 abr. 2025.

⁵⁵ HENFIL. Informe especial. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 25 abr.-1º maio 1972, p. 23. Disponível em <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=4643>>. Acesso em 28 mar. 2025.

⁵⁶ ZIRALDO. Ziraldo vê TV. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 2-8 maio 1972, p. 8 e 9. Disponível em <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=4653>>. Acesso em 28 mar. 2025.

que a reencarnou num palco, diante de uma plateia que emitia acenos nazistas, na pele de Maurice Chevalier (famoso cantor francês que, em 1945, causou imensa polêmica ao realizar um *show* na Alemanha por solicitação de Adolf Hitler).⁵⁷

Logo se vê que tudo isso marcou negativamente a carreira de Elis Regina, que, a partir de então, passou a ser alvo de críticas contundentes advindas de alguns setores da esquerda. Outro exemplo que ilustra tal situação consistiu na sua participação no Phono 73, festival não competitivo organizado pela Phonogram, entre 10 e 13 de maio de 1973, no Centro de Convenções do Anhembi (São Paulo), para o qual recrutou quadros do elenco da gravadora, como os renomados artistas da MPB Caetano Veloso, Chico Buarque, Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Nara Leão. O *show* de Elis aconteceu em 11 de maio, justo no dia do episódio dos cortes dos microfones de Chico e Gil pela censura enquanto cantavam “Cálice” (conhecida canção composta pela dupla especialmente para a ocasião). E ele foi marcado pelas intensas vaias do público – grosso modo, a classe média jovem, escolarizada e de esquerda, ou seja, o público-alvo da MPB –, assim como pela reação de Caetano Veloso, que, ao ouvir o gracejo “Vai cantar na Olimpíada do Exército!”, gritou, em tom enérgico, de trás das cortinas do palco: “Respeitem a maior cantora do Brasil!”.⁵⁸

A indignação da plateia contra Elis era de certa maneira, compreensível. Afinal, pelo menos desde 1964, quando despontou para o sucesso abandonando o *rock* ao estilo Celly Campello, bem como as baladas, boleros e assemelhados, ela passou a gravar, entre outros gêneros, canções de fundo social, quando não de protesto. Além do mais, Elis procurava cultivar na grande mídia uma imagem de artista politicamente engajada, socialmente comprometida e próxima das esquerdas. A despeito de haver sido considerada por parte da crítica especializada dos anos 60 como mais afeita ao *marketing* do que à política, Elis lançou-se ativamente na defesa da MPB, numa perspectiva anti-imperialista, que era muito cara à luta da oposição de esquerda à ditadura de linhagem “nacional-popular”.⁵⁹ Em 1967, quando seu nome passou a figurar em listas de artistas suspeitos emitidas por órgãos da repressão⁶⁰, ela notabilizou-se, por exemplo, como uma das lideranças da emblemática marcha contra a guitarra elétrica ocorrida em São Paulo, em protesto contra a “americanização” da música brasileira. Paradoxalmente, entretanto, Elis, de uma maneira ou de outra, se aproximou do regime durante as comemorações do Sesquicentenário, atitude repudiada pelos que combatiam a ditadura.

Isso, além do mais, ia de encontro ao fato de a MPB, consagrada como expressão da resistência desde meados da década de 1960, ter ganhado um novo impulso criativo no período mais opressor do regime (1969-1974).

⁵⁷ Ver HENFIL. Henfil apresenta com tristeza n'alma Cabôco Mamadô e seu fantástico cemitério dos mortos-vivos. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 2-8 mai. 1972, p. 3. Disponível em <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=4647>>. Acesso em 28 mar. 2025.

⁵⁸ VELOSO, Caetano *apud* MOTTA, Nelson, *op. cit.*, p. 263.

⁵⁹ Sobre a produção artístico-cultural de linhagem “nacional-popular” no contexto da ditadura e seus pontos de contato com a trajetória e obra de Elis Regina, ver, entre outros, FANTINI, Débora Dutra, *op. cit.*

⁶⁰ Para mais informações, ver, entre outros, PACHECO, Mateus de Andrade, *op. cit.*

Como mostra Marcos Napolitano⁶¹, canções atreladas à sigla dialogaram profundamente com as lutas sociais travadas nesse contexto, contribuindo, poética e musicalmente, para dar sentido artístico à experiência de resistência. Por essa via, a MPB converteu-se numa trincheira de contraviolência simbólica em resposta ao terror de Estado, apesar dos sucessivos golpes sofridos naquela conjuntura impactada por uma férrea censura. Napolitano argumenta que a MPB, em última análise, sublimou o medo e o silêncio impostos pela repressão, constituindo-se em uma complexa “rede de recados”⁶² que expressou – de forma sutil e, por vezes, codificada – as demandas reprimidas de seu público. Este era formado, majoritariamente, pela classe média jovem, urbana, escolarizada e de esquerda, com destaque para os estudantes universitários, síntese desse segmento em seu estrato superior. Seus aficcionados, ao que tudo indica, compartilhavam, em larga medida, ao menos desde 1965 – quando Elis Regina venceu o I Festival de Música Popular Brasileira –, a expectativa de que ela fosse a representante-mor de uma MPB moderna, sofisticada e engajada.⁶³

Algo ainda pouco conhecido é que Elis Regina, a exemplo do que se verificou no caso do “Encontro”, não foi a única a se apresentar na Olimpíada. Além de Martinho da Vila e Pery Ribeiro, que estiveram ao lado dela no dia 2 de maio, outros músicos, artistas e humoristas figuraram entre os protagonistas dos *shows* que, sob a promoção da Rede Brasil Sul/Rede Globo e o patrocínio da Shell, lotaram o ginásio do Grêmio nas noites do evento. Entre eles, alguns ainda hoje muito prestigiados por setores das esquerdas brasileiras, merecem destaque: Agildo Ribeiro, Antônio Carlos & Jocaífi, Antônio Marcos, Beth Carvalho, Clara Nunes, Claudete Soares, Eliana Pittman, Elza Soares, Erasmo Carlos, Evinha, Golden Boys, Jair Rodrigues, Jorge Ben, Jô Soares, Liverpool Sound, Luiz Gonzaga, Marcos Valle, Moacyr Franco, Os Incríveis, Os Mutantes, Roberto Carlos, Ronnie Von, Sá, Rodrix & Guarabyra, Taiguara, Teixeira, Tony Tornado, Trio Mocotó, Vanusa, Wanderley Cardoso, Wanderléa e Wilson Simonal.⁶⁴

Aliás, os casos de envolvimento com a Olimpíada não se restringem aos *shows* do ginásio do Grêmio. Na programação cultural do evento, observa-se, entre outros exemplos, que críticos de arte e artistas famosos compuseram o júri da Mostra de Artes – Olimpíada do Exército, sendo responsáveis pela avaliação de um total de 661 trabalhos procedentes dos estados do Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo⁶⁵; o Museu Histórico Nacional, o Museu Imperial e colecionadores particulares cederam peças de seus acervos para a Exposição Comemorativa do Sesquicentenário da Independência, enquanto quadros do Conselho Federal de Cultura participaram do ciclo de conferências sobre a Independência do Brasil promovido parale-

⁶¹ Ver NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil*, op. cit.

⁶² Noção elaborada por WISNIK, José Miguel. *Anos 70: música*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

⁶³ Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

⁶⁴ Cf. Olimpíada do Exército reunirá os maiores cartazes de nossa música. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 23a.

⁶⁵ Cf. Mostra de Arte da Olimpíada do Exército foi inaugurada ontem. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 23b.

lamente à Olimpíada⁶⁶; o Circo do Palhaço Carequinha e o Centro de Tradições Gaúchas Presilha do Rio Grande se apresentaram na Feira da Criança, que contou ainda com a distribuição de brinquedos pelas empresas Estrela e Atma a um público estimado em 175 mil pessoas⁶⁷; 600 ritmistas das tradicionais escolas de samba cariocas Em Cima da Hora, Imperatriz Leopoldinense, Acadêmicos do Salgueiro e Unidos do São Carlos desfilaram para aproximadamente 40 mil pessoas no Estádio Olímpico⁶⁸; e os humildes pescadores da colônia da Ilha da Pintada não deixaram de marcar presença nas águas do Rio Guaíba tanto para prestigiar o *show* aéreo da FAB quanto para participar, entre cerca de 500 embarcações civis e militares, do desfile náutico que partiu do Parque Náutico Alberto Bins com destino à Companhia Estadual de Silos e Armazéns.⁶⁹

A respeito da programação esportiva da Olimpíada, o que ainda resta dizer é que as competições civis foram organizadas também por entidades civis. Somente a Confederação Brasileira de Desportos (CBD), por exemplo, cuidou da organização de cinco certames: o Torneio Independência de Atletismo, realizado no Estádio da Sociedade Ginástica de Porto Alegre, entre 29 e 30 de abril; o Campeonato Brasileiro Extra de Ginástica Olímpica, que aconteceu no Palácio de Desportos do Grêmio Náutico União, entre 29 de abril e 1º de maio; o Campeonato Brasileiro de Ciclismo, um circuito que teve lugar na Avenida Ipiranga, entre 4 e 7 de maio; o Sarau Internacional de Ginástica Moderna, que ocorreu no ginásio do Grêmio, em 6 de maio; e a Regata Internacional de Remo, promovida na raia do Estádio Náutico de Porto Alegre, em 7 de maio – com direito, inclusive, a cerimônia de batismo dos barcos olímpicos da flotilha alemã Pirsch, recém-doadas pelo Conselho Nacional de Desportos à Federação Gaúcha de Remo, que ostentou nomes de diversas autoridades proeminentes do governo e do esporte nacional (entre outras, Garrastazu Médici, Jarbas Passarinho e João Havelange).⁷⁰

Dado o envolvimento de muitas organizações e indivíduos civis, de distintos segmentos sociais, não só com a Olimpíada, mas, igualmente, com as demais comemorações do Sesquicentenário⁷¹, cabe questionar: por que apenas o engajamento de Elis Regina gerou tamanha polêmica? Embora responder a esta questão extrapole o escopo deste artigo, creio que as particularidades do público da MPB – isto é, o grosso do público de Elis – são um elemento-chave para sua compreensão. Como já vimos, nos idos 1972, ouvir MPB representava, para muita gente, mais que um mero ato de entretenimento. Era, também, em alguma medida, ao menos para uma parcela dos seus fãs, um ato de cons-

⁶⁶ Cf. 82 das peças expostas contam a vida de nosso imperador. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 57.

⁶⁷ Cf. Para as crianças no zoo. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 23b.

⁶⁸ Cf. Artistas e esportes são o dia a dia da olimpíada. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 23b.

⁶⁹ Cf. Quem não assistiu, perdeu o espetáculo. Desfile no rio. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1972. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 23b.

⁷⁰ No intervalo da regata haverá o batismo dos barcos da flotilha Pirsch doada pelo CND. Arquivo Nacional, Fundo da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, pasta 23b.

⁷¹ Cf. CORDEIRO, Janaina. *A ditadura em tempos de milagre*, op. cit.

ciência cívica, um ritual de pertencimento a uma sociedade civil contrária à ditadura. Por outro lado, gêneros como o samba tradicional, o *pop-rock*, a *black music* e, até mesmo, a vanguarda pós-tropicalista possuíam, a exemplo do que se notava em outros microcosmos sociais (campo esportivo, elite empresarial, classes populares etc.), um público com menor suscetibilidade a polêmicas políticas de grande repercussão e, não por acaso, com menor propensão em estabelecer interlocução com o politizado universo da imprensa alternativa.⁷² De Elis, por ser quem era, se exigia mais: por isso, as críticas formuladas pelos cartunistas de *O Pasquim* ecoaram, de modo altissonante, junto a emepistas. Frise-se que, embora seu público tenha convergido com o de outros gêneros musicais no final dos anos 70, como parte de um já bastante conhecido movimento de “Frente Ampla da Música Popular” contra a ditadura, seu papel na construção de uma cultura política de oposição ao regime pôs em destaque a MPB de maneira singular na primeira metade da década de 70.⁷³

A trajetória de Elis e a memória crítica à ditadura

O envolvimento de vastos segmentos sociais com a Olimpíada do Exército chama a atenção para as relações mantidas entre a ditadura militar e a sociedade brasileira, que, quando analisadas em suas complexidades, colocam em xeque a memória hegemônica crítica ao regime. Construída a partir de meados dos anos 1970, na confluência de setores liberais, incomodados com a censura, o estatismo e os arbítrios da ditadura, com setores da esquerda, notadamente quadros intelectuais e simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), tal memória mobilizou o já mencionado mito da “resistência democrática” como um elemento de aglutinação da oposição e, conseqüentemente, de conformação das identidades políticas forjadas no contexto da transição democrática. Dessa maneira, essa construção apagou, de uma forma ou de outra, o papel desempenhado pelos liberais no processo de consolidação da ordem ditatorial, além de absolver os demais grupos e classes sociais de qualquer responsabilidade na produção do consenso que, juntamente com a propaganda política e a repressão, foi um dos pilares de sustentação do regime.⁷⁴

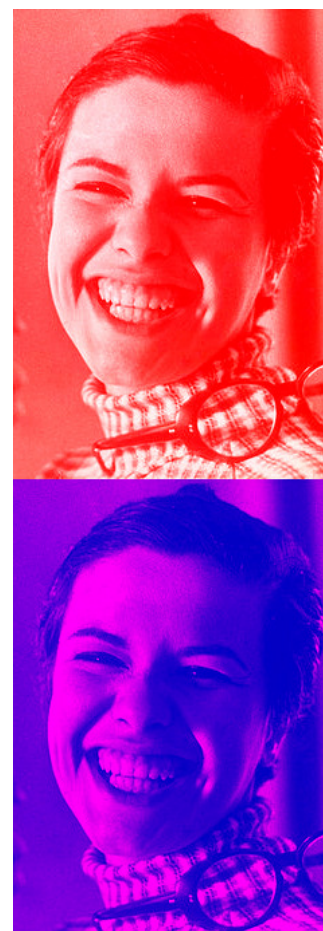
Como aponta Marcos Napolitano⁷⁵, no campo das artes – tradicionalmente um termômetro dos valores dominantes em uma sociedade e um espaço importante de formação das representações políticas sobre o passado – a memória hegemônica crítica à ditadura prevaleceu. Seja no cinema de época ou produzido *a posteriori*, nas canções de MPB ou nas expressões literárias, plásticas e teatrais, o regime é comumente representado como sinônimo de opressão, censura e violência. Sempre contrastando, evidentemente, com a crítica ao autoritarismo e o apreço pela liberdade que o meio artístico buscava expressar, contribuindo, assim, para o fomento do sentimento oposicionista

⁷² Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil*, op. cit.

⁷³ Para aprofundamentos desse assunto, ver, entre outros, LUNARDI, Rafaela. *Preparando a tinta, enfeitando a praça: o papel da MPB na abertura política brasileira (1977-1984)*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2016.

⁷⁴ Cf., entre outros, ROLLEMBERG, Denise. *Esquecimento das memórias*, op. cit., e NAPOLITANO, Marcos. “Recordar é vencer”, op. cit.

⁷⁵ Ver *idem*, *ibidem*.



que foi se disseminando pela sociedade civil sobretudo desde a segunda metade da década de 1970, em que pesem as já bastantes conhecidas contradições do relacionamento de tal meio com o mercado e as instituições públicas de fomento e mecenato.⁷⁶ Pelo exposto, não surpreende, portanto, que Elis Regina, a despeito de sua participação na campanha publicitária do Encontro Cívico Nacional, bem como da realização de um fatídico *show* na Olimpíada, tenha se consolidado na memória hegemônica como uma opositora por excelência à ditadura e como a intérprete do “hino da anistia”, em 1979.

Para uma melhor compreensão desse processo, é necessário retornar ao ambiente da MPB na metade final dos anos 1970. Nesse contexto, a sigla já havia alcançado total legitimidade como expressão de bom gosto na hierarquia sociocultural brasileira. Ela era altamente valorizada tanto pela indústria fonográfica quanto por setores mais intelectualizados e de maior poder aquisitivo da classe média, caracterizando-se como a “trilha sonora da abertura política”.⁷⁷ Marcadas pela tensão entre a conscientização política e os anseios pela democratização, a MPB traduzia o pulsar de um “coração civil” em resistência à ditadura, seguindo duas tendências principais: uma voltada para a projeção de perspectivas de liberdade e outra, para a abordagem dos traumas da repressão. Suas canções – mais do que exercer uma função política tradicional, como a crítica direta ou, até mesmo, o incentivo à ação – cumpriam, como observado anteriormente, o papel de sublimar poeticamente um sentimento de medo que já não era predominante, além de enunciar um forte desejo de liberdade. Nesse “entrelugar” histórico, a MPB transformava, portanto, a iminência de novos tempos democráticos em expressão poético-musical, constituindo-se em uma das mais vigorosas expressões do pensamento na “esfera pública”⁷⁸, ainda que perpassada, em grande medida, pela lógica de mercado.⁷⁹

Recuemos um pouco no tempo para entendermos melhor a trajetória de Elis Regina. O contexto dos anos 1970, notadamente do período pós-Olimpíada, coincidiu com uma guinada na carreira dela, que – em meio à repercussão negativa de seu envolvimento com as comemorações do Sesquicentenário – redefiniu seu “projeto autoral”⁸⁰, em profundo contato com o ambiente sociocultural da MPB.⁸¹ Além de passar a adotar discursos politicamente mais engajados em suas aparições públicas⁸², uma das primeiras iniciativas tomadas por ela foi rescindir, em junho de 1972, o seu contrato com a Rede Globo, emissora tida como de inequívoco posicionamento pró-regime e que,

⁷⁶ Sobre o tema, ver, entre outros, RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960 e 1970: entre a pena e o fuzil. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 9, n. 14, Uberlândia, jan.-jun. 2007, e NAPOLITANO, Marcos. “A primavera nos dentes”: a vida cultural sob o AI-5. In: 1964: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2021.

⁷⁷ *Idem*, MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1985). *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, São Paulo, jan.-jun. 2010.

⁷⁸ Conceito presente em HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

⁷⁹ Sobre o assunto, ver, entre outros, NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1985), *op. cit.*

⁸⁰ Apropriação da noção formulada por BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁸¹ Argumento defendido por LUNARDI, Rafaela. *Em busca do “Falso brilhante”*, *op. cit.*

⁸² Um exemplo emblemático disso foi a participação de Elis no programa “Ensaio – MPB Especial”, exibido pela TV Cultura em 1973, e, atualmente, disponível na íntegra em diversos canais do YouTube.

não casualmente, cedeu o seu elenco para os festejos dos 150 anos da Independência. Outra decisão bastante significativa consistiu no seu ingresso – a partir de junho de 1973, ou seja, logo após as vaías recebidas no Phono 73 – no Circuito Universitário: um empreendimento capitaneado pelo compositor, produtor musical e empresário Benil Santos, que vigorou entre 1971 e 1975 (iniciativa que permitiu, em um período em que a fórmula dos festivais da canção apresentava sintomas de desgaste, um contato direto, a baixo custo, dos artistas da MPB com o seu nicho de público mais fiel – acima de tudo, os estudantes universitários). De mais a mais, o circuito era considerado, por parcelas das esquerdas, como um importante espaço de conscientização contra a ditadura, uma vez que, promovido por quadros da indústria fonográfica em consócio com lideranças de diretórios acadêmicos, possuía grande potencial de mobilização dos estudantes – segmento estratégico da base da oposição ao regime.⁸³

Elis Regina estreou no Circuito Universitário num *show* muito bem-sucedido no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), partindo, na sequência, para uma turnê de trinta e seis dias pelo interior dos estados de São Paulo, Santa Catarina e Paraná. Depois disso, rompeu com Marcos Lázaro, experiente empresário argentino ligado ao *show business* nacional, que a acompanhava desde sua vitória, em 1965, no I Festival de Música Popular Brasileira. Começou, então, a ser empresariada por Roberto Oliveira, figura-chave no redimensionamento de sua carreira após o desgaste que angariou por sua atuação nas comemorações do Sesquicentenário. Segundo Rafaela Lunardi⁸⁴, Oliveira obteve êxito na reformatação da imagem de Elis na grande mídia, procurando projetá-la como uma artista de *performances* mais sóbrias, modernas e politicamente engajadas. De fato, Elis passou a ser, gradualmente, percebida como uma artista mais sofisticada e, ao mesmo tempo, atenta às questões políticas que atravessavam o país nos anos 1970 e ao papel da MPB naquele cenário. Em entrevista concedida à jornalista Regina Echeverria, Oliveira lembrou que, em 1973, “Elis vinha de um esquema comercial com Marcos Lázaro, como ele mantinha com outros cantores”. Também assinalou que ela “tinha sido casada com [Ronaldo] Bôscoli, que a levou para um mundo global, apolítico e reacionário” e “tinha cantado na Olimpíada do Exército”. Ao resumir o ponto inicial de seu trabalho com Elis, ele foi taxativo: “encontrei Elis no momento em que ela estava tomando consciência disto. [...] Ela tinha talento, sucesso, mas não tinha prestígio. Pensei: ela precisa ter os três”.⁸⁵

Como salienta Andrea Maria Lopes⁸⁶, César Camargo Mariano também foi um fator importante no redimensionamento da carreira de Elis Regina. Em fins de 1972, o renomado pianista era o seu arranjador e o seu marido. Ao lado dele, ela se reaproximou da bossa nova, na tentativa de projetar, esteticamente, sobretudo uma imagem de artista mais refinada. Ao mesmo tempo, buscou estabelecer um contato mais estreito com o *jazz*, em um contexto em

⁸³ Cf. MÜLLER, Angélica. *O movimento estudantil na resistência à ditadura militar (1969-1979)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.

⁸⁴ Ver LUNARDI, Rafaela. *Em busca do “Falso brilhante”*, op. cit.

⁸⁵ OLIVEIRA, Roberto *apud* ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Editora Globo, 1994, p.117 e 118.

⁸⁶ Ver LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. *“Vivendo e aprendendo a jogar”*, op. cit.

que a MPB se afirmava, diante de um relativo declínio tanto da temática “nacional-popular” quanto do movimento tropicalista, como uma sigla eclética, que abrigava distintos gêneros musicais.⁸⁷ Daí que a tríade dos álbuns *Elis* (1972, 1973 e 1974), lançada pela Philips, representa um marco inicial dessa nova fase, caracterizando-se pelo seu tom menos dançante e mais introspectivo, além de ser composta, em boa medida, por músicas melancólicas e de temáticas sociais, com arranjos que priorizam a bossa nova e o jazz.

Seja como for, *Elis & Tom* (Philips, 1974) se revelou como o LP mais decisivo para a consolidação, do ponto de vista estético, da nova imagem ambicionada pela intérprete e seus colaboradores. A recepção popular do disco foi extremamente positiva. Como frisa Rafaela Lunardi⁸⁸, em 1974 ele figurou entre os dez álbuns mais vendidos no Rio de Janeiro e alcançou a décima posição no *ranking* de São Paulo. Além disso, Elis foi agraciada nesse ano com o prêmio de melhor cantora outorgado pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) – premiação que gozava de reconhecimento por parte da classe artística, ao contrário de outras de caráter mais comercial que já havia recebido em ocasiões anteriores, como, por exemplo, o Troféu São Paulo (1967), o Troféu Imprensa (1965, 1967 e 1968) e o Troféu Roquette Pinto (1965, 1966, 1967, 1968, 1969 e 1970). Conciliando sucesso de público e de crítica, *Elis & Tom* atendeu, portanto, plenamente às expectativas de seus protagonistas: enquanto Tom conseguiu ampliar sua popularidade – notadamente entre os mais jovens, que pouco conheciam a sua obra musical –, Elis sedimentava o seu prestígio junto à classe artística, incluindo a crítica especializada, que por vezes opunha senões à sua trajetória.

Se, por um lado, *Elis & Tom* foi um passo decisivo para que Elis Regina obtivesse reconhecimento estético, por outro, foi especialmente com “Falso brilhante” que ela consolidou a sua imagem de artista politicamente engajada. Muito bem acolhido pela crítica, recordista de bilheteria e de permanência em cartaz nos anos 1970, o espetáculo – em temporada de dezembro de 1975 a janeiro de 1977, no Teatro Bandeirante (São Paulo) – foi visto por Napolitano⁸⁹ como um marco fundamental no processo de consolidação da MPB como “trilha sonora da abertura política”. Graças a ele, choveram elogios a Elis inclusive na grande mídia, tanto por suas *performances* primorosas, como por se apresentar como uma artista engajada na luta contra a ditadura. Desde então, a abordagem de temáticas sociais seria, cada vez mais, reconhecida como um traço de seu “projeto autoral”, presente em suas entrevistas, *performances*, álbuns e espetáculos, entre os quais se sobressaíram – além de “Falso brilhante” –, “Transversal do tempo” (1978), “Saudade do Brasil” (1980) e “Trem azul” (1981).⁹⁰ Nas palavras de Elis, em entrevista concedida, em 1976, ao jornal *Última Hora*, a redefinição de sua imagem pública seria fruto de um despertar de uma nova consciência. Diferentemente de tempos em que “sabia de tudo, mas

⁸⁷ Cf. NAPOLITANO, Marcos. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). *Humania del Sur*, v. 9, Mérida, jan.-jun. 2014.

⁸⁸ Ver LUNARDI, Rafaela. *Em busca do “Falso brilhante”*, op. cit.

⁸⁹ Ver NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1985), op. cit.

⁹⁰ Uma análise específica desses espetáculos é encontrada em PACHECO, Mateus de Andrade, op. cit.

não tomava partidos”, afirmou, “hoje eu sou mamãe coragem que arregaça as mangas e sai pro pau”.⁹¹

Dessa maneira, a imagem pública de Elis Regina como símbolo da resistência à ditadura foi se firmando, progressivamente, embalada pelo seu sucesso e prestígio como intérprete das “canções da abertura”⁹², a partir da metade final da década de 1970. Não à toa, ainda hoje quase nada se fala de seu envolvimento com festividades do Sesquicentenário. Muito menos dos elogios a tal envolvimento feitos em abril de 1972 por seu então marido, Ronaldo Bôscoli, na coluna que escrevia para *Última Hora*; das congratulações de Bôscoli – que sempre foi politicamente conservador⁹³ –, em outra edição de abril de sua coluna, ao governo Garrastazu Médici e aos patrocinadores (particularmente, a Shell) responsáveis pelo pagamento dos cachês dos músicos, artistas e humoristas envolvidos com as comemorações, numa demonstração explícita de se sentir inteiramente confortável e acomodado⁹⁴ com os incentivos oficiais oferecidos ao mercado cultural (ainda que sob a plena vigência da censura).⁹⁵ Além do mais, em entrevista do ex-empresário de Elis, Marcos Lázaro, à jornalista Léa Penteado, em 1993, ele, certo ou errado, afirmou, em consonância com tudo o que foi dito por Bôscoli em 1972, que ela nunca levantou objeções à sua participação no evento alusivo ao Sesquicentenário, que teria se dado por razões estritamente comerciais, em função dos bons proventos que lhe foram pagos.⁹⁶

Sendo assim, nas raras vezes em que tal episódio vem à baila, costuma-se evocar – ao mesmo tempo em que há um silenciamento sobre as colunas de Ronaldo Bôscoli e a entrevista de Marcos Lázaro –, o medo como justificativa para o seu envolvimento. A propósito, essa foi a tônica de diversas entrevistas de Elis à grande imprensa em fins dos anos 1970, entre as quais a publicada na edição de 25 outubro de 1978 da revista *Veja*, sob o título “O sinal está vermelho”, à época do lançamento de *Transversal do tempo* – um de seus álbuns mais engajados politicamente. Ao responder a Regina Echeverria, sua entrevistadora, sobre uma série de questões relacionadas à sua carreira, Elis chegou a assegurar que o espetáculo “Falso brilhante” foi fruto de uma guinada que aconteceu há seis anos (ou seja, em 1972, data do Sesquicentenário) e que, desde então, politizou-se mais. E sustentou que o medo foi o motivo que fez com que não apenas ela, mas toda a sociedade brasileira, em geral, cedesse à ditadura. Na ocasião, ela se justificou: “eu cantei nessa olimpíada, e o pessoal da Globo todo também participou. Todos foram obrigados a fazer. E você vai dizer que não? Eu tinha exemplos muito recentes de pessoas que disseram que não e se lascaram, então eu disse que sim”. Nas suas palavras, “quando apareceu isso eu procurei o Aldir Blanc e disse: ‘poxa, que sacanagem’. E ele falou: ‘você cedeu como cederam os 90 milhões’. E, na defensiva, Elis concluiu: “agora é

⁹¹ Elis Regina: vida, glória, amargura. *Última Hora*, UhRevista, Rio de Janeiro, 19 jan. 1976, p. 1.

⁹² Termo utilizado por NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1985), *op. cit.*

⁹³ A menção ao termo compartilha o sentido proposto por MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Introdução, *op. cit.*

⁹⁴ Cf. BÔSCOLI, Ronaldo. Lobo bobo. O lobo gostou de Elis. *Última Hora*, UhRevista, Rio de Janeiro, 10 abr. 1972, p. 1.

⁹⁵ Cf. *Idem*, Lobo bobo. O lobo gostou. *Última Hora*, UhRevista, Rio de Janeiro, 13 abr. 1972, p. 1.

⁹⁶ Cf. PENTEADO, Léa. *Um instante, maestro!*: a história de um apresentador que fez história na TV. Rio de Janeiro: Record, 1993.

fácil acusar [...], numa situação [...] idêntica eu não sei se faria de novo. Porque eu morro de medo”.⁹⁷

Pelo exposto, Janaína Cordeiro⁹⁸ parece estar correta ao argumentar que a prevalência de versões como a da entrevista de Elis Regina à *Veja*, bem como os silenciamentos em torno das colunas de Ronaldo Bôscoli e do depoimento de Marcos Lázaro, não são simples coincidências. Afinal, essas explicações atendiam aos anseios de grande parte da sociedade brasileira, que, no final da década de 1970, buscava os caminhos da reconciliação nacional – que, por sinal, Elis soube expressar muito bem. Em especial ao declarar, mais ou menos reiteradamente, na grande mídia, que as pessoas cederam à ditadura devido ao medo que sentiam, e mais: se posicionando favoravelmente à redemocratização do Brasil; aproximando-se das lutas políticas travadas pelos principais movimentos de oposição ao regime (movimento estudantil e sindical, além da campanha pela anistia ampla, geral e irrestrita); e interpretando canções politicamente engajadas. Entre estas, como já sublinhado, “O bêbado e a equilibrista”, alçada por setores das esquerdas ao *status* de “hino da anistia”⁹⁹, que impulsionou as manifestações relacionadas ao retorno dos exilados políticos ao país, inclusive o sociólogo e ativista do movimento em defesa dos direitos humanos Herbert de Souza, o Betinho, irmão do cartunista Henfil.

Para Cordeiro¹⁰⁰, Elis Regina contribuiu, dessa maneira, para reafirmar à sociedade – que vivenciava um momento-chave de seu processo de redemocratização, em meio a uma conjuntura na qual a luta pelos direitos humanos e pela anistia havia se tornado uma pauta que unia a oposição (alas progressistas da Igreja Católica, movimentos estudantil e sindical, parlamentares do MDB, artistas da MPB etc.) – a ideia de que, se a ditadura era fruto de uma imposição implacável, a democracia sempre foi um valor inestimável para os brasileiros. Por essa razão, poucos se lembram, nos dias atuais, da participação dela nas comemorações do Sesquicentenário, e, nas raras ocasiões em que tal envolvimento vem à tona, isso ocorre de acordo com a lógica conciliadora com que boa parte da sociedade costuma olhar para o seu passado ditatorial. Em outras palavras, é da Elis que teria se redimido após haver se rendido à ditadura por medo que os brasileiros queriam – e, majoritariamente, ainda querem – se lembrar; e não daquela que eventualmente teria feito concessões ao regime em troca de dinheiro. Registre-se que, alguns anos depois do que escreveu, até mesmo Ronaldo Bôscoli mudou de versão. Em entrevista a Regina Echeverria para a biografia *Furacão Elis*¹⁰¹, lançada originalmente em 1985, ele afirmou que Elis fora coagida a participar da Olimpíada. Mais precisamente, após se intimada a prestar depoimento no Centro de Relações Públicas do Exército (CRPE), por solicitação do Centro de Informações do Exército (CIE),

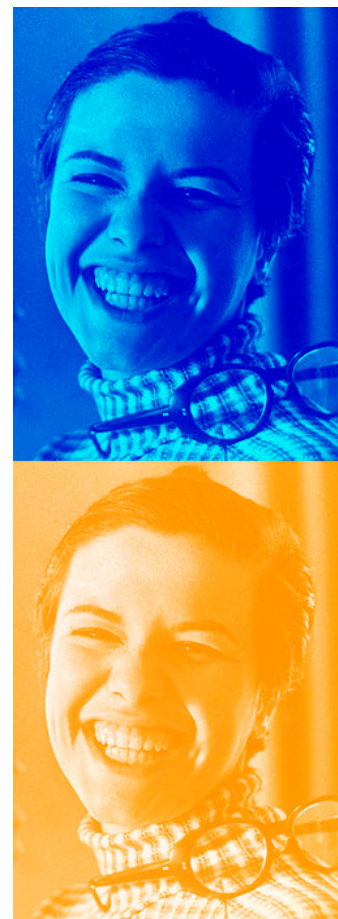
⁹⁷ O sinal está vermelho. *Veja*, 25 out. 1978, p. 6. Indiscutivelmente, Elis ficou sob a alça de mira do Exército, tendo seus passos vigiados por agentes da repressão, como atestam relatórios produzidos no início dos anos 1970. Ver documentos disponíveis em <<https://documentosrevelados.com.br/documento-confidencial-do-exercito-sobre-elis-regina/>>. Acesso em 31 mar. 2025. O assunto é tratado em detalhes no capítulo 13 da biografia de MARIA, Julio. *Elis Regina – Nada será como antes*. São Paulo: Master Books, 2015.

⁹⁸ CORDEIRO, Janaína. *A ditadura em tempos de milagre*, op. cit.

⁹⁹ A Lei nº 6.683, promulgada em 28 de agosto de 1979, selou, ao fim e ao cabo, a anistia.

¹⁰⁰ CORDEIRO, Janaína. *A ditadura em tempos de milagre*, op. cit.

¹⁰¹ Ver ECHEVERRIA, Regina, op. cit.



em fins de 1971, devido às já bastante conhecidas críticas que desferiu à ditadura em entrevista à revista holandesa *Troes Nederland*, em maio de 1969, enquanto realizava uma turnê *tournee* na Europa.¹⁰²

Conforme Daniel Aarão Reis Filho¹⁰³, 1979 foi, efetivamente, um marco na transição da ditadura para a democracia: em 1º de janeiro, o AI-5 deixava de vigorar; em agosto, promulgava-se a lei de anistia; em seguida, reformulava-se a Lei de Segurança Nacional, promovendo a libertação dos presos políticos. Nesse momento em que o regime ia chegando ao fim, ainda que em um processo parcialmente controlado pelos militares, parecia bem mais pertinente uma recuperação do passado recente que deixasse à margem certas relações benevolentes que a sociedade brasileira manteve com a ditadura. Afinal, foi sob a égide conciliadora do mito da “resistência democrática” que se alicerçou o processo de construção da memória hegemônica crítica ao regime, entre esquecimentos, silêncios e perdões – incluindo o perdão do próprio Henfil a Elis Regina, no cartum “Henfil do alto da Caatinga – Zeferino em O bêbado e a equilibrista”, publicado em 1979. Como assinala Matheus Pacheco¹⁰⁴, Henfil representa aí três de seus grandes personagens – Capitão Zeferino, Bode Francisco Orelana e Graúna – ouvindo, atentamente, a canção “O bêbado e a equilibrista”, com Elis. Ao final da audição, enquanto Zeferino afirma “Pronto! O ‘hino da anistia’ está pronto”, Orelana acrescenta: “Elis sabe o que está cantando. Ela viveu a música”. Por sua vez, Graúna retruca: “Tá achando o quê? Que um disco vai conseguir a volta dos rapazes?”. Na sequência, nota-se um aceno positivo à pergunta: uma mala sai de dentro da viola em que Zeferino, Orelana e Graúna ouviam o “hino da anistia”. Na mala, lê-se “México” – país de exílio de Betinho, o irmão de Henfil.

Como se percebe, em 1979 as tensões entre Elis Regina e Henfil já haviam sido apaziguadas. Aliás, não apenas as tensões entre a cantora e o cartunista, como, também, entre ela e a sociedade brasileira, em termos gerais. A nosso ver, as razões que explicam a consolidação da imagem de Elis como a da intérprete do “hino da anistia” – e sua ampla receptividade social – estão ligadas ao sentido de conciliação que tal imagem carrega em si. Afinal, em 1979 – ano-chave na consolidação da resistência democrática como a “quintessência” da sociedade civil, cuja autoimagem passou a ser a antítese do Estado autoritário¹⁰⁵ – o envolvimento de Elis com as comemorações do Sesquicentenário não combinava, em nada, com conciliação. Como explica Denise Rollemberg¹⁰⁶, naquela ocasião o Brasil vivia, de fato, um momento de volta. Porém, de volta para construir a sua honra e o seu futuro e não para se reencontrar com o seu passado. Na esteira desse movimento – marcado pelo reencontro dos exilados com o seu país, de Elis com o seu público, da sociedade com a sua “vocalização democrática” –, criou-se um fosso entre o passado e o futuro, como se para fazer este fosso preciso esquecer aquele. Em meio a isso, a memória ocupou uma posição estratégica de coesão social, produzindo sínteses conciliadoras,

¹⁰² Para mais informações, ver, entre outros, ver PACHECO, Mateus de Andrade, *op. cit.*

¹⁰³ Ver REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS FILHO, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.

¹⁰⁴ Ver PACHECO, Mateus de Andrade, *op. cit.*, p. 131 e 132.

¹⁰⁵ Cf. NAPOLITANO, Marcos. “Recordar é vencer”, *op. cit.*

¹⁰⁶ Ver ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das memórias, *op. cit.*

que negam o autoritarismo como um produto da sociedade, dificultando, assim, a compreensão tanto do passado quanto do presente – fortemente impactado pela ascensão da extrema-direita no plano (inter)nacional.

Artigo recebido em 13 de maio de 2025. Aprovado em 27 de junho de 2025.

Ney Matogrosso

de caramujo a um homem de neanderthal



Capa do LP *Ney Matogrosso*:
Água do céu – Pássaro, 1975,
criação visual de Rubens
Guerschman, fotografia,
montagem (detalhe).

Edécio Mostaço

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Grafos: escritos nômades sobre a cena*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto Edições Virtuais, 2024. hateatro33@gmail.com

Ney Matogrosso, de caramujo a um homem de neanderthal

Ney Matogrosso, from a snail to a neanderthal man

Edélcio Mostaço

RESUMO

Após deixar o conjunto Secos & Molhados, Ney Matogrosso iniciou uma carreira solo como cantor. O artigo constitui uma análise histórico-crítica de seu primeiro disco na nova fase e do *show* “Água do céu – Pássaro”, quando se comemoram os 50 anos de seu lançamento. Produzido e efetivado como um trabalho conceitual, perpassado pelas ressonâncias da *performance art*, esse trabalho de vanguarda lançado em 1975 recorreu a procedimentos artísticos que envolviam a sonoridade, a cenografia, a indumentária e a ambiência do espetáculo. Ainda ressoando inovador hoje em dia, o registro ocupa papel de destaque na discografia brasileira do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Ney Matogrosso; “Água do céu – Pássaro”; *performance*.

ABSTRACT

After leaving the band Secos & Molhados, Ney Matogrosso began a solo career as a singer. This article is a historical and critical analysis of his first album in this new phase and of the *show* “Água do Céu – Pássaro”, which marked the 50th anniversary of its release. Produced and executed as a conceptual work, permeated by the resonances of performance art, this avant-garde work released in 1975 used artistic procedures that involved the sound, scenography, costumes and ambience of the show. Still resonating as innovative today, the record occupies a prominent role in the Brazilian discography of the 20th century.

KEYWORDS: Ney Matogrosso; “Água de céu – Pássaro”; *performance*.



Um trabalho performático de Ney Matogrosso ganha destaque em 2025, quando são comemorados os cinquenta anos de sua realização. Trata-se do disco e do *show* por ele lançados em 1975, dando início a sua carreira solo. Fenômeno revelado dois anos antes, quando surgiu a banda Secos & Molhados, na qual era vocalista, Ney desde então chamou a atenção pela sua figura exótica, inteiramente fora dos padrões para a época, exageradamente maquiado, dançando em modo sensual e – especialmente – articulando uma singulárrima voz entre o contralto e o *tenore bianco*, capaz de alcançar timbres altos, inesperados para a voz masculina. O primeiro lançamento em disco da banda alcançou o feito de um milhão de cópias vendidas, um estrondoso sucesso de mercado na ocasião.

Embora desfrutando sucesso, os Secos & Molhados albergavam conflitos internos, financeiros e em termos de projeto artístico, o que levou Ney a desligar-se do conjunto. Em sua nova carreira individual, o cantor mudou sua coletânea de canções, redefiniu sua indumentária e cenografia, investindo mais fundo em sua matriz expressiva latino-americana, em uma radical mudança de *performance*.

Pássaro a voar

Nascido a 1º de agosto de 1941 como Ney de Souza Pereira em Bela Vista, pequena cidade de Mato Grosso do Sul, o artista viveu a infância e a adolescência em conflitos com o pai, um militar de caráter pouco flexível. Para fugir daquele ambiente tacanho e repressivo, saiu de casa e rumou para o Rio de Janeiro, alistando-se na Aeronáutica. Foi no quartel que descobriu o homoerotismo como possível expressão de seus desejos, um outro modo de compartilhar afetos e prazeres.

Mudou-se e viveu em Brasília alguns anos e, posteriormente, passou a morar em São Paulo, cidades nas quais tomou contato com o ambiente teatral, fazendo cursos de interpretação e integrando elencos em pequenos papéis. Foi também quando conheceu a cena musical, estreitando amizades com artistas de diferentes formações, até ser convidado a cantar com os Secos & Molhados, momento em que assumiu o nome artístico de Ney Matogrosso, aproveitando um dos sobrenomes do pai.¹

Foram a vontade experimental, o clima *underground* da época e seu compromisso com a ousadia inovadora que forneceram a Ney os componentes conceituais e o combustível para impulsionar suas apresentações iniciais. Seu disco solo de estreia foi denominado *Ney Matogrosso: Água do céu – Pássaro*², uma cuidadosa criação autoral pensada para instaurar uma ruptura e um aprofundamento em relação a seus trabalhos anteriores.

Contratado pela gravadora Continental, o novo álbum de Ney começou pelo alto: dois registros realizados em Roma com Astor Piazzolla, o renovador do tango argentino que criou duas composições especialmente para seu timbre vocal: uma sobre um poema de Jorge Luís Borges, “1964”, e outra com letra de Geraldo Carneiro, “As ilhas”. Com tais preciosidades em mãos, Ney entregou a formação de sua banda a Márcio Montarroyos, trompetista, arranjador e maestro de reconhecidos méritos.

*O conjunto preparado por Montarroyos era uma potência. Além do próprio trompetista, de talento lapidado na Berklee College of Music e com atuações ao lado de Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan, havia o baixista nova-iorquino radicado no Brasil Bruce Henri; o guitarrista argentino de blues rock Claudio Gabis, que a revista Rolling Stone classificaria como um dos cinco melhores de seu país; o percussionista Don Chacal; dois remanescentes dos Secos, Sérgio Rosadas e Jorge Omar; o baterista Elber Bedaque; e um jovem de 24 anos que transitava entre as artes visuais e a música de vanguarda e que tinha passado em 1970 pela mostra internacional Information, no MoMA de Nova York, chamado Guilherme Vaz. Sua habilidade em acessar sons de outras dimensões, tocando sintetizadores e um instrumento que ninguém conhecia muito no Brasil, o mellotron, faria de Vaz a alma experimental do grupo.*³

Quer no LP de lançamento quer no *show* que o seguiu, havia um clima estranho, selvagem e originário, criteriosamente pensado por Ney como arte conceitual, corrente artística que vinha sendo difundida internacionalmente pelo grupo Fluxus desde meados da década de 1960 e que, negando o merca-

¹ Cf. VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso: um cara meio estranho*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

² *Ney Matogrosso: Água do céu – Pássaro*. LP Continental, 1975.

³ MARIA, Júlio. *Ney Matogrosso, a biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 171.

do de arte e apostando na autonomia do artista, propunha ações performáticas e uma crítica ao materialismo e ao consumismo como estratégia de ação. A começar pela capa do projeto, uma criação visual de Rubens Guerschman, realizada em papel *craft* reciclado e destacando uma foto de Ney muito maquiado e adornado com ossos, conchas e crina de cavalo, acessórios que se multiplicavam em sua indumentária de palco e que deixavam seu corpo muito exposto, coberto unicamente por um tapa-sexo. Na contracapa foi impresso um pictograma inspirado em caracteres rupestres que se traduziam como “água do céu – pássaro”, síntese afortunada que exprimia, em modo visual, todo o conceito almejado pela *performance*.

Embalado em plástico, o LP trazia dentro um saquinho contendo pó de serra aromatizado, que convidava o ouvinte a penetrar olfativamente no mato grosso da floresta tropical, além de um disco compacto com as duas composições de Piazzolla, complementares ao repertório principal da realização. Nada disso era habitual naqueles tempos. George Ellis, o novo empresário do cantor, e a Continental, a editora musical que patrocinou o álbum, propiciaram à produção todas as condições materiais para que o produto resultasse acabado e perfeito.

Ensaiado por três meses no Teatro da Lagoa, no Rio de Janeiro, aquelas manhãs musicais revelavam o tipo de aditivo químico ingerido no café da manhã por algum membro da equipe: se o andamento ficava mais lento, era maconha; se mais ágil, era cocaína. Não havia um diretor musical para ordenar a execução da empreitada, e, a cada dia, novos arranjos e ousadas combinações sonoras eram experimentadas e desenvolvidas pelos músicos, o que fez Ney ficar exasperado e tentar colocar um freio no processo: “Eu preciso que vocês fechem isso”⁴ – o que implicou uma provisória finalização dos arranjos, embora os improvisos viessem a se tornar habituais ao longo de toda a temporada de *shows* pelo Brasil.

Uma inesperada visita de Astor Piazzolla e sua mulher Amelita Baltar, de passagem para Buenos Aires, contou entre as várias surpresas e delongas durante os ensaios. Até que, no último mês, foi contratado Billy Bond⁵, um experimentado produtor musical portenho que trabalhara em estúdios nos EUA e que, com astúcia, estratégia e a providencial fixação de salários para os integrantes da banda (prática não usual naqueles tempos, adotada pelo empresário George Ellis), impôs ordem no coreto e acertou a data de estreia do *show*: 15 de março no teatro do Hotel Nacional, em São Conrado, com seus 1400 lugares vendidos antecipadamente.⁶

O estúdio de gravação alugado no Rio de Janeiro pela gravadora era carente de recursos para captar a riqueza sonora do trabalho, e Bond transferiu o registro para São Paulo, no estúdio Vice-Versa de Rogério Duprat, maestro e arranjador de vanguarda e envolvido com o tropicalismo. Apesar de muito melhor, o estúdio paulistano possuía poucos canais, o que fez com que a banda e o cantor ficassem juntos, instrumentos e voz simultâneas, como em

⁴ MATOGROSSO, Ney *apud* MARIA, Júlio, *op. cit.*, p. 173.

⁵ Ver BOND, Billy. Depoimento. *O som do vinil: Água do céu – Pássaro*, vídeo em 4 partes. Direção de Darcy Burguer, apresentação de Charles Gavin. Canal Brasil, 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zc_Hay8jFHY>. Acesso em 12 mar. 2025.

⁶ Cf. VAZ, Denise Pires, *op. cit.*

uma audição ao vivo. Isso contribuiu enormemente para o resultado intencional, um perfeito decalque entre as emissões vocais do intérprete e a sonoridade propiciada pelos instrumentos. Mas foi, igualmente, o motivo pelo qual podem ser notadas certas modulações diferenciadas na gravação, ora com a voz de Ney mais em destaque, ora mais abafada, pois o que importava era o resultado performático pulsante obtido naquelas frenéticas noites de criação.

Pós-tropical

A produção musical brasileira dos anos de 1970 apresenta algumas transformações pronunciadas em relação àquela desenvolvida na década anterior. Se ao longo dos anos 60 havia ocorrido um ápice de criatividade artística e intelectual, efetivada pelos feitos da bossa nova, da poesia concreta, da nova arquitetura, pela música de protesto e pelo cinema novo, do neoconcretismo e do tropicalismo – apenas alguns dos movimentos artísticos de maior relevância naquela quadra histórica –, a nova década foi inaugurada e marcada por dois impactantes processos promovidos pela ditadura militar: o AI-5 e o “milagre econômico”. Se o regime autoritário imposto em 1964 foi contestado, conheceu atos de protesto e ficou alarmado com as primeiras incursões bem-sucedidas da resistência armada, naquele fechamento de década ele endureceu, tornou-se ainda mais repressivo e violento, desencadeando o medo e a morte.⁷

Estreantes entre os fins da década de 1960 e os alvores dos anos 70, como Belchior, Fagner, Os Novos Baianos, Gonzaguinha, Luiz Melodia, Secos & Molhados, Clube da Esquina, João Bosco, Ivan Lins, Raul Seixas e Sá, Rodrix e Guarabyra, encontraram dificuldades de produção e de divulgação em seus inícios de trajetória, diante de um horizonte ainda dominado pelos grandes expoentes da geração anterior. Mas também mulheres figuram nesse quadro da década de 1970, como Simone, Fafá de Belém, Fátima Guedes, Ângela Ro Ro, Marina Lima, Maria Alcina, Baby Consuelo, Zezé Mota, entre outras que, embora tenham estreado no decênio anterior, viram suas carreiras se consolidarem, como Maria Bethânia, Gal Costa, Rita Lee e Vanusa.

Paralelamente, uma forte censura⁸, a ampliação e as reformulações das telecomunicações, a inversão de capitais estrangeiros, a reorganização da indústria fonográfica e o fim dos festivais de música que pontuaram os anos 1960 contam entre os fatores que pesavam sobre o período. Mas essa nova

⁷ Para uma análise histórica do contexto sociopolítico e documentos sobre a ditadura, ver NAPOLITANO, Marcos. 1964, *a história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. Para os acontecimentos artísticos especificamente, ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁸ Desde a Constituição de 1967, a censura enrijeceu-se no país. Após o AI-5 ela foi integrada como um dos dispositivos de controle social e político. Alfredo Buzaid, um dos formuladores do AI-5, galgou o posto de ministro da Justiça no governo do general Garrastazu Médici (1969-1974), a quem a censura estava subordinada. Escreveu um opúsculo para a ação do órgão, ressaltando as causas que levavam às proibições: “a primeira é que as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes representam um mal que deve ser combatido com rigor, eficácia e perseverança. A medicina as condena por seus efeitos deletérios sobre as pessoas e as nações. [...] A segunda causa não é menos grave que a primeira. Os agentes do comunismo internacional se servem da dissolução da família para impor o seu regime político; para tanto buscam lançar no erotismo a juventude, que facilmente se desfibra e perde a dignidade”. BUZAID, Alfredo. *Em defesa da moral e dos bons costumes*. Brasília: Ministério da Justiça/Departamento de Imprensa Nacional, 1970, p. 7 e 10.



geração trazia toda a ampla informação colhida no decênio anterior, notadamente a pletora informacional e musical tropicalista, que introduzira a fusão de vários ritmos e sonoridades, o recurso ao *rock* e às guitarras elétricas, afora uma especial atenção aos figurinos e adereços quando de suas *performances*.⁹ Desiguais entre si, os estreantes antes elencados não constituíram um movimento e apresentavam diferenças artísticas e estéticas pronunciadas entre si, tendo de subsistir pelos próprios esforços. Como já foi dito, “De modo geral, a crítica social e cultural que essa geração anos 70 traz tem mais relações com um clima de hedonismo e individualismo que marcaram a contracultura no Brasil, do que com os discursos políticos que caracterizaram a produção artística da década passada, dando forma ao que Heloisa Buarque de Holanda chamou de geração do ‘desbunde’”.¹⁰

Esse “desbunde” queria significar o abandono da contestação ao regime político e ao sistema como um todo, a adesão à contracultura e seus postulados filosóficos e modo de vida, a imersão do uso de drogas, um recolhimento espiritual crescente e uma valorização das iniciativas individuais frente às coletivas – uma vez que a forte censura e a repressão política marcaram aqueles anos de chumbo como os mais vigiados e mais violentos de toda a ditadura. O que motivou críticas, havendo quem caracterizasse o período como “vazio” do ponto de vista cultural¹¹, isso em relação aos anos 1960, tão plenos de revides e propostas artísticas bem-sucedidas.

Hoje em dia, todavia, a crítica e a historiografia se mostram mais condescendentes quanto àquela geração conhecida como pós-tropicalista, destacando algumas de suas peculiaridades, como o faz Heloísa Buarque de Holanda: “Ao contrário do que dizem alguns setores da crítica, quando rejeitam a postura das vanguardas como alienada e elitista, hoje posso perceber, ainda que criticando suas posições fundamentais, a importância do papel que as vanguardas desempenharam no sentido da colocação de questões fundamentais para a produção cultural e, em contrapartida, a atualização da crise de uma linguagem”.¹²

No plano internacional, bandas como Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, AC/DC, The Doors, Queen, além de astros como Bob Dylan, David Bowie, Cat Stevens, Freddie Mercury, Elton John, entre outros, dominavam as mídias, criando padrões melódicos e comportamentais sem precedentes. A *performance art* ganhou terreno e difusão, enfatizando as invenções de criadores como Marina Abramovic, Chris Burden, Joseph Beuys, Nam June Paik e Vito Acconci. No cinema europeu, despontaram filmes ousados e fortemente perpassados por conteúdos eróticos, como *Satyricon* (1969), de Fellini; *O decamerão* (1971), *Os contos de Canterbury* (1972) e *Saló* (1975), de Pasolini; *Amor e anarquia*, de Lina Wertmüller (1973); *Os deuses malditos* (1969), de Visconti, entre outros, tornando a sexualidade um assunto corrente – após aquele que foi

⁹ Cf. BAIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70 – trinta anos depois*. Rio de Janeiro: Senac, 2006.

¹⁰ SOUZA, Lucas e LOBO, Janaína. Música popular na década de 1970 e a cena pós-tropicalista: análise de uma geração sem “vida”. *Tempo Social*, v. 33, n. 1, São Paulo, 2021, p. 248.

¹¹ Cf. VENTURA, Zuenir. 1968, *o ano que não acabou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

¹² HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Aeroplano, 2004 [1980], p. 58.

apontado como o auge do *underground* norte-americano: *Sem destino* (1969), de Dennis Hopper, todos aqui exibidos, mesmo com cortes.

Inicialmente em San Francisco e logo depois em Nova York, no último ano da década de 1960, o grupo performático gay The Coquettes vinha alcançando sucesso, apresentando números musicais psicodélicos referenciados pelo surrealismo e pelo expressionismo. Os movimentos gay e feminista se afirmaram no cenário internacional no terço final dos anos 1960, consolidando importantes vitórias jurídicas, legislativas e de reconhecimento. Ao reivindicarem o direito ao próprio corpo, tais movimentos ajudaram a firmar as distinções entre gêneros, bem como alargaram os limites da diversidade na arte de viver.

No Rio de Janeiro surgiu o espetáculo “Gente computada igual a você”, na esteira do empenho de um coletivo de artistas homoeróticos que tomaram seu homólogo norte-americano como referência e escolheram o sarcástico nome de Dzi Croquettes, capitaneados pelo coreógrafo Lennie Dale em 1972.¹³ Em São Paulo eles conheceram a consagração, através do canto, da dança e paródias de filmes, exibindo seus corpos peludos, barbas purpurinadas, exageradas maquiagens com *glitter*, além de roupas, perucas e acessórios inesperados e irreverentes. Ney Matogrosso auxiliou no camarim, em muitas noites, o grupo a maquiarse e vestir-se, com eles estabelecendo um criativo diálogo de trocas.¹⁴ De modo que desaguavam na consciência artística do cantor inúmeras linhas de fuga criativas, a seguir empregadas em suas *performances* com os Secos & Molhados e posteriormente adensadas em sua carreira solo – um corpo masculino esguio liberto das convenções impostas pelo papel de gênero.

Os artistas que despontaram no período pós-tropicalista marcaram-se por apurado sentido estético e rigor formal em suas criações.¹⁵ O desbunde comportamental foi acompanhado de competência nos desempenhos, contrariando a apreensão daqueles que neles viam tão somente anarquia e desregramento. Para Heloisa Buarque de Holanda,

*A valorização da percepção teórica evidencia um traço básico da atitude pós-tropicalista, cuja riqueza vem de uma ambiguidade básica: a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras. A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.*¹⁶

¹³ O enredo girava em torno da convivência de uma família nuclear e seus agregados, o que permitia uma crítica à noção de família convencional, daí seu viés transgressivo e corrosivo engendrado pelo riso e pelo deboche. Sobre o grupo, ver o livro de um de seus ex-integrantes, TOVAR, Cláudio. *Dzi Croquettes, as internacionais*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2024.

¹⁴ Cf. CLARK, Bianca e WERNECK, Juliano. *Dzi Croquettes*. Rio de Janeiro: Stampá Gráfica, 2016.

¹⁵ Cf. DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

¹⁶ HOLANDA, Heloisa Buarque de, *op. cit.*, p. 77.

O homem de neandhertal

O disco *Ney Matogrosso: Água do céu – Pássaro* teve seu repertório garimpado por Ney Matogrosso entre compositores jovens e composições inéditas ou criações pouco conhecidas, com o propósito de constituir um panorama artístico e sonoro que evocasse a tropicalidade do continente e, ao mesmo tempo, permitisse a exploração de seus inusuais timbres vocais.

As músicas selecionadas e gravadas foram:

“Bodas” – composição de Milton Nascimento e Ruy Guerra para o filme *Os deuses e os mortos*, cuja temática é ambientada no Brasil colonial, quando era açoitado por piratas ingleses em busca de cacau. “Chegou no porto um canhão/ De repente matou tudo, tudo, tudo, tudo/ capitão senta na mesa/ com sua fome e tristeza, eza, eza, eza/ com o cacau dessa mata, mata, mata, mata/ Deus salve sua rainha/ Deus salve a bandeira inglesa”.

“Homem de neanderthal” – de Luiz Carlos Sá, melodia estranha, sem um ponto de partida ou de chegada claro, cujo arranjo aprofundou as contraposições entre ruídos, explorando ricas sonoridades percussivas. “Eu sou o homem de neanderthal/ catando caramujo na beira do rio/ eu vivo apenas com meus próprios meios/ eu vivo em penas com meus sentimentos/ nasci de um povo primitivo”.

“Pedra de rio” – de Paulo César, Luli e Lucina, um fluxo sonoro que sugere o lento deslizar das águas sobre as pedras, contraste entre os elementos naturais e suas fricções. “Perdido rio/ de você, ah meu rio/ você é meu rio/ e eu, pedra de rio/ pedra de cais/ pedra de casa e de pó/ pedra de muro e de mó/ pedra rolada de rio”.

“Açúcar *candy*” – de Tite de Lemos e Suely Costa, canção composta para o espetáculo performático “Alice no país divino maravilhoso”, encenado no Rio de Janeiro em 1970. Nela Ney aproveitou as ambiguidades presentes na letra para concentrar na emissão vocal seu clima erótico: “Tua pistola dispara baunilha/ Na minha boca, no meu dorso/ Ai, precipício/ que poço de delícias/ Ai, que vertigem/ Ai, que desmaio”.

“Barco negro” – de Caco Velho e David Mourão-Ferreira, um fado imortalizado por Amália Rodrigues no filme *Os amantes do Tejo*, de Henri Verneuil, em 1955, que retratava a vida de pescadores portugueses. Na praia, uma mulher chora suas desventuras amorosas com um pescador que partiu mar adentro. “De manhã, que medo/ que me achasses feia/ acordei tremendo, deitada n’areia/ mas logo os teus olhos disseram que não/ E o sol penetrou no meu coração”.

“Corsário” – de Aldir Blanc e João Bosco, outra evocação de nosso passado colonial, cuja letra destaca: “Mesmo que eu mande em garrafas/ mensagens por todo o mar/ meu coração tropical partirá esse gelo e irá/ como as garrafas de naufragos/ e as rosas partindo o ar/ Nova Granada de Espanha/ e as rosas partindo o ar”.

“Idade de ouro” – de Paulo Mendonça e Jorge Omar, este um dos percussionistas da banda. “Eu um dia me estrepo/ nas contas da minha vida/ há uma prece, uma prenda/ sou quem teço minha renda/ eu sou a virgem Maria/ sou a cor de maravilha/ sou quem sou e não sou nada/ uma história já contada”.

“Coubanakan” – rumba de Moisés Simon e Sauvat-Chamfleury, esquecido sucesso dos anos de 1950, quando foi interpretado por Emilinha Borba, recorda uma Cuba utópica que renasce em vigoroso arranjo de metais e bongô pela banda. “Coubanakan/ misterioso país del amor/ dónde forman tus cantos en flor/ un vergel primoroso/ maravilla de luz y calor/ tu perfume despierta el ardor/ con placer delicioso”.

“América do Sul” – de Paulo Machado, amorosa referência ao continente, explosão de sonoridades humanas e animais, foi o maior sucesso de todo o disco, único clipe gravado e apresentado no programa “Fantástico”, da Rede Globo. “Deus salve a América do Sul/ desperta, ó claro e amado sol/ deixa correr/ qualquer rio que alegre esse sertão/ essa terra morena, esse calor/ esse campo, essa força tropical/ desperta América do Sul”.

No compacto que acompanhava o projeto, as duas composições de Astor Piazzola brilhavam na interpretação de seu sexteto e em seus acordes para o *bandoneón*:

“1964” – letra de Jorge Luís Borges. Uma milonga moderna, de forte teor alegórico, transitando por uma cidade assombrada e em perigo. “Hoje eu acordei com medo, mas não chorei/ nem reclamei abrigo/ do escuro eu via um infinito sem presente/ passado ou futuro/ senti um abraço forte, já não era medo/ era uma coisa sua que ficou em mim”.

“As ilhas” – letra de Geraldo Carneiro. Outra canção alegórica em tons apocalípticos, *flashes* estilizados da realidade ditatorial vigente em vários países do continente. “Vi um cachorro sem dono/ à porta de um cemitério/ vi a nudez nos espelhos/ cristas na noite velada/ vi uma estrela no meio/ da noite cristalizada/ vi coisas de puro medo/ na escuridão espelhada/ vi um cruel testamento/ de anjos na madrugada/ vi fogo sobre a panela/ no forno de uma cozinha”.

No repertório do *show* foi incluída também a composição “Tercer mundo”, que João Ricardo (componente dos Secos & Molhados) havia composto para o segundo disco da banda, a partir de versos de Júlio Cortázar e antes nunca apresentada por Ney em palco.

Performance

Ao surgir, em meados dos anos 60, a *performance art* mereceu uma consideração que a situava como “largamente preocupada com os ‘Body Works’ [...]: chamados de ações, eventos, performances, eventos e coisas, as obras apresentavam atividades físicas, funções ordinárias do corpo e outras manifestações comuns e não comuns de musicalidade. O corpo do artista torna-se o sujeito e o objeto da obra”.¹⁷ Com essa proposição em mente, quer o disco quer o *show* “Água do céu – Pássaro”, de Ney Matogrosso, demandam ser pensados como *performances* associadas àquele fluxo de criações artísticas.

As faixas da gravação não tinham divisões entre si, formando um todo contínuo de gritos de macacos, pássaros, araras, rugidos de animais selvagens, vento, água corrente, trovoadas e gemidos humanos que se sobrepunham ou prolongavam a sonoridade promovida pelos instrumentos de percussão e pe-

¹⁷ CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução*. Editora UFMG: Belo Horizonte: 2010, p. 117.

las sonâncias siderais nascidas nos teclados dos sintetizadores conduzidos por Amilton Vaz. O chão da plateia do Hotel Nacional foi guarnecido com grama na qual o público pisava, autofalantes foram instalados debaixo das poltronas emitindo diferentes ruídos da natureza, e uma fragrância de ervas aromáticas se espalhava pelo ar, conformando a envolvente ambiência tropical almejada. Toda a visualidade do espetáculo foi orquestrada por Ney e seu amigo Vicente Pereira – cenografia e figurino – com o arranjo de canos de ferro, cobre, ossos de baleia, cordas, couro, palha, madeira, aves empalhadas, queixada de boi e um caldeirão.

Tais implementos necessitam ser dimensionados como síntese e conjunto, uma vez que remetem a um conceito de *performance* no qual as qualidades e sugestões músico-sonoras do repertório extrapolavam e contaminavam todo o espaço cênico e dramático. Conforme atesta o historiador Marcos Napolitano, ao discorrer sobre as virtualidades da música no século XX,

No campo musical como um todo, incluindo aí a chamada “música erudita”, e a música popular em particular, a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] Num conceito restrito, performance é tomada como o ato de interpretar, através do aparato vocal ou instrumental, uma peça musical, numa execução de palco/show. [...] Portanto, a performance ou ato performático configura um processo social (e histórico) que é fundamental para a realização da obra musical, seja uma sinfonia erudita ou uma canção popular. No segundo caso, a performance tem um campo de liberdade e criação ainda maior em relação às prescrições do compositor ou à gravação original, geralmente tida como paradigmática no caso das canções de sucesso. Por sua vez, a análise do papel da performance em música popular é inseparável do circuito social, no qual a experiência musical ganha sentido, e do veículo comunicativo, no qual a música está formatada, constituindo um verdadeiro conjunto de “ritos performáticos”.¹⁸

Tais raciocínios almejam surpreender os modos como a música foi produzida e fruída ao longo do século, pondo em destaque seus aspectos corporais, gestuais, de dança, de indumentária, de cenografia e, notadamente, como foi apreciada em auditórios, no cinema e na televisão – uma somatória verbivocovisual –, compondo um espectro de expressividades adensadas que não podem ser desagregadas. No Brasil, essa pletora de inter-relações se intensificou na década de 1960 com o surgimento de muitos programas de TV dedicados à música e aos festivais da canção. O tropicalismo soube muito bem mobilizar todos esses recursos, infundindo às suas apresentações o cunho de eventos performáticos altamente elaborados.¹⁹ Nessa mesma linha de pensamento, Napolitano explicitou:

Por exemplo, uma canção veiculada pelo mercado fonográfico mobiliza um aparato tecnológico imenso de execução e registro, um conjunto de profissionais que muitas vezes interferem estruturalmente no resultado da canção, uma série de estratégias de veiculação em circuitos massivos. Todos estes elementos constituem uma dada performance, pensada nos termos da música popular comercial. No limite, a própria audição

¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 58 e 59.

¹⁹ Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2000.



*constitui uma performance, que envolve prazer, sentido e avaliação sociocultural e que se dá em vários níveis: há uma audição de músicos, produtores, críticos e audiências anônimas que marcam os ritos performáticos definidores da experiência musical. Se este fenômeno pode não ser exclusivo da música popular, nela ele se potencializa.*²⁰

Ney Matogrosso revelou-se um artista consciente de todas essas forças atuantes e mobilizadas na *performance*, dominando a arte de se apresentar em modo expressivo compacto, qualidade que ele já experimentara junto aos Secos & Molhados e que se intensificou em sua estreia solo. Um desempenho marcado pela forte presença cênica, composta de voz, gestualidade, dança, apelos ao público, uma expansão de energia criativa empregada de maneira lúcida e artística.

Ao comentar aspectos do tropicalismo, Celso Favaretto salientou alguns de seus componentes, citando Roland Barthes:

*o tropicalismo é a linguagem do dominado: desmontando ativamente o que vem do centro, da indústria cultural, sem, entretanto, apresentar qualquer projeto prévio, o tropicalismo, ao invés de ser plangente, saudosista, apresenta um tom afirmativo: daí a alegria que explode através de suas canções, alegria de destruir. O prazer que circula não é um resíduo ingênuo, antes "é uma deriva, algo ao mesmo tempo revolucionário e associal, que não pode ser dominado por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto"; o prazer "é escandaloso, não por ser imoral, mas por ser atópico".*²¹

Idiossincrasias essas inteiramente reconhecíveis em Ney Matogrosso e no seu desempenho em "Água de céu – Pássaro", disco e espetáculo concentrado, perturbador, aparentado a uma deriva situacionista que afrontava padrões até então instituídos ao reunir a música/canto às artes visuais e cênicas em situação, todas elas confluindo em seu corpo.

Sons da selva, pios, uivos e rugidos antecederam a entrada de "Homem de neanderthal", introduzindo Ney se arrastando pelo palco como um animal que pouco a pouco ficava em pé. Em determinados momentos ele aproveitava os agudos sonoros para efetivamente gritar langorosas passagens da canção, também brandindo uma queixada de cavalo na mão em golpes desordenados.

A canção "Bodas" vinha à cena através do barulho do mar e apitos de navio, prenunciando sua chegada e ataque iminente. A palavra "mata", repetida várias vezes, alternava seus significados entre floresta e o verbo matar, criando uma sinistra e aterradora ambivalência de sentidos.

A acentuada sensualidade de Ney explodia em "Açúcar *candy*", não só ao grifar o duplo sentido da letra como sua dança, requebros de quadril e sons guturais e rasqueados culminavam com ele a cavalo sobre um longo mastro de ferro, o qual apalpava sugerindo uma masturbação. Apenas o baixo elétrico o acompanhava nesse auge, quando atingia os ganidos de um orgasmo "que me mata de prazer".

Ruídos das ondas do mar e o singular tilintar de uma guitarra portuguesa serviam de moldura acústica para o fado "Barco negro", interligando os pontos atlânticos distais entre a "terra mãe" e o Brasil, quando mulheres plan-

²⁰ NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, n. 157, São Paulo, 2007, p. 129.

²¹ FAVARETTO, Celso, *op. cit.*, p. 129.

gentes se despediam dos marinheiros à caça de descobrimentos. “Corsário”, outra canção em sequência, voltava a invocar as agruras das navegações e o período colonial de nosso país.

Segundo Paulo Mendonça, autor de “Idade de ouro”, sua letra teve o intuito de localizar a passagem de tempo do protesto dos anos 60 ao desbunde da década posterior, época em que a contracultura passou a dominar as expressividades corporais, existenciais e de projetos de vida de certas parcelas da juventude urbana no pós-tropicalismo. Tais sugestões foram ressaltadas por intermédio do arranjo musical, ao mesclar acordes de conhecidas melodias de ambos os períodos.²²

“Coubanakan” e “América do Sul” constituíam os dois momentos mais reconhecíveis da presença e pujança do continente em todo o espetáculo. A primeira situava Cuba como um paraíso nas Américas, terra de sonho e felicidade evocada por ricas sonoridades misturadas à voz delirante de Ney. Enquanto o refrão “desperta América do Sul”, eixo da segunda canção, explicitava, ainda que veladamente, um apelo à revolução intercontinental, lema que passou a circular com desenvoltura após a guerrilha de Che Guevara na Bolívia, presente inclusive em várias composições tropicalistas.

Além da aura de floresta induzida pela cenografia de Vicente Pereira, com luzes verdes em contraponto e sombras que lembravam troncos e cipós, Ney Matogrosso vestia-se de forma agressiva e desafiadora para os padrões então instituídos. Segundo ele, inspirado pelos xamãs africanos, que empregavam ossos, pelos de macaco, chifres e conchas para esconjurarem os maus espíritos e obterem as forças benéficas da natureza como proteção.²³ No mais, como diz o biógrafo Júlio Maria,

Ricardo Zambelli o ajudou a criar as peças para os músicos e a transformar o ser andrógino de outra galáxia no homem da Idade da Pedra. Sobre os ombros e a cabeça [do cantor] havia um manto feito com crinas de cavalo de raça importadas de Portugal. Acima dos olhos e descendo pelo nariz, uma máscara produzida com ossos de tartaruga. E, saindo das costas, dois chifres de carneiro que os feiticeiros africanos usavam contra os maus espíritos. Maquiagem só preta, nos lábios e nos olhos, deixando todo o corpo livre para que brotassem ossos, pelos e couros de maneira que não houvesse mais dúvidas de que, agora, Ney tinha abandonado quase todos os resquícios da forma humana.²⁴

Ao analisar a indumentária masculina no século XX, e particularmente as incisivas modificações promovidas pela contracultura dos anos 70, diz uma socióloga especializada em moda:

A masculinidade contemporânea mostrada pela mídia tem quatro características principais: 1) potência e controle físicos associados ao corpo masculino; 2) heterossexualidade, definida com relações sociais com homens e relações sexuais com mulheres; 3) conquistas profissionais em empregos identificados como “trabalho de homens”; e 4) papel familiar patriarcal. Muitos homens relutam em projetar uma imagem que se desvie dessas normas e, em geral, para a mentalidade popular, a identidade masculina

²² Ver MENDONÇA, Paulo. Depoimento. *O som do vinil*, op. cit.

²³ Ver MATOGROSSO, Ney. Depoimento, *idem*, *ibidem*.

²⁴ MARIA, Júlio, op. cit., p. 173.

*é fixa e inata, e não socialmente construída. Portanto, as tentativas de construir uma identidade através dos usos do vestuário são vistas com reservas, particularmente por homens mais velhos.*²⁵

Isso ajuda a entender o grau de ousadia e imponente desafio de Ney Matogrosso sobre os palcos, ao deslocar seu corpo seminu e coberto de objetos não convencionais, bem como toda sua gestualidade, para muito além das referências sedimentadas e atentando ostensivamente contra os padrões firmados para o gênero masculino.

A carreira do *show* “O homem de neanderthal” por diversas cidades do Brasil foi acidentada, envolvendo a saída de alguns integrantes da banda e suas substituições, porque os salários fixos foram substituídos por cachês por apresentação, além de desavenças financeiras e empresariais que culminaram com o desligamento do empresário George Ellis quando a temporada foi encerrada. A aventura solo de Ney Matogrosso havia sido um sucesso de público e crítica, ao menos para a melhor parte dela, havendo quem tenha feito reparos quanto ao repertório, à excessiva nudez do intérprete ou ao seu desempenho, tomado como distante do clima alegre e festivo que Ney manifestava quando integrante dos Secos & Molhados. Embora próximo de Ney, Caetano Veloso foi um dos que consideraram que ele se posicionava muito marcado em cena e deveria ser mais afável e próximo do público.

Novamente sem empresário, temporada de *shows* encerrada, sem muito dinheiro, Ney Matogrosso foi acompanhar o Festival de Saquarema, megaevento focado no rock produzido por Nelson Motta na cidade fluminense. Ali conheceu Rita Lee e firmaram uma amizade que resultou em um primeiro fruto – a música “Bandido Corazón”, que veio a sugerir ao cantor seu segundo disco solo e incrementar uma carreira de grandes sucessos que dura até hoje.

Artigo recebido em 13 de maio de 2025. Aprovado em 20 de junho de 2025.

²⁵ CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006, p. 354.

Funk, soule jazz na terra do samba:
a sonoridade da Banda Black Rio



Capa do LP *Saci Pererê* da Banda Black Rio, 1980, fotografia de Maurício Cine, montagem (detalhe).

José Roberto Zan

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor aposentado do Departamento de Música da Unicamp. zan@unicamp.br

Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio**Funk, soul, and jazz in the land of samba: the sound of Black Rio Banda**José Roberto Zan***RESUMO**

Formada em 1976, a Banda Black Rio reuniu exímios instrumentistas e arranjadores com o objetivo de produzir um repertório que realizasse a fusão entre o samba, o *funk*, a *soul music*, o *jazz* e a sonoridade das orquestras de gafieira. Entre 1977 e 1984 ela se notabilizou pela participação intensa em circuitos de bailes e *shows*, acompanhou artistas consagrados da MPB, e gravou três LPs que influenciaram especialmente grupos ligados à música instrumental no Brasil e no exterior. Com este artigo pretende-se demonstrar em que medida tais fusões, que originaram um estilo muitas vezes denominado de “samba-funk” ou “soul brasileiro”, resultaram de processos específicos de hibridação de gêneros musicais populares diversos, que implicaram a resignificação do samba, tradicionalmente identificado como símbolo da brasilidade, num contexto marcado pela emergência de novos movimentos identitários. Busca-se ainda refletir sobre o sentido dessas fusões que levaram a uma estética musical que se configurou a partir da interseção de forças advindas, de um lado, do movimento sociocultural juvenil mediado pelo mercado global de bens simbólicos, e, de outro, de estratégias do *marketing* fonográfico.

PALAVRAS-CHAVE: música popular; indústria cultural; identidade.

ABSTRACT

Formed in 1976, the Banda Black Rio gathered distinguished instrumentalists and arrangers with the objective of producing a repertoire that carried out the fusion of the samba, the funk, the soul music, the jazz and the resonance of the orchestras of gafieira. Between 1977 and 1984 the band became notable for their intense participation in ballrooms and shows, accompanied acclaimed Brazilian Popular Music artists and recorded three LPs that influenced specially groups linked to instrumental music in Brazil and abroad. This article intends to demonstrate to what extent such fusions, which originated in a style that many times was denominated “samba-funk” or “soul brasileiro”, resulted from specific processes of hybridization of diverse popular music genres, that implied the resignification of samba, traditionally identified as the symbol of brasilidade, within a context marked by the emergence of new identity movements. It also seeks to consider the meaning of these fusions that led to a musical aesthetic that was formed from the intersection of forces proceeding from, on the hand, from the youthful social-cultural movement mediated by the global market of symbolic goods, and, on the other hand, from the strategies of the music industry marketing.

KEYWORDS: popular music; culture industry; identity.

* Este artigo é uma versão ampliada do texto apresentado no VI Congresso da IASPM-LA (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music), realizada em Buenos Aires, Argentina, em agosto de 2005. Agradeço ao amigo e colega Prof. Dr. Antônio Rafael dos Santos pelas orientações que gentilmente me concedeu para a descrição de aspectos musicais da Banda Black Rio.

A Banda Black Rio (BBR) foi formada em 1976 por músicos instrumentistas e arranjadores experientes com o propósito de produzir um repertório a partir da fusão do samba com o *soul*, o *funk* e o *jazz*, e que ao mesmo tempo recriasse a sonoridade das orquestras de gafieira. Essa iniciativa foi apoiada pela direção da gravadora WEA, que buscava incluir nos seus catálogos discos que pudessem atrair o interesse de milhares de jovens que desde o início dos anos 70 se identificavam com gêneros e estilos musicais associados à chamada *black music* norte-americana. Durante seus oito anos de existência, além de atuar em bailes e shows, a BBR gravou três LPs que influenciaram músicos, arranjadores e novas bandas ligadas aos estilos derivados do *funk* e do *soul* tanto no Brasil como no exterior.

Para a compreensão do sentido das fusões presentes no repertório da banda, é necessário analisar essa produção no contexto brasileiro dos anos 70, marcado por processos específicos de hibridação cultural. Tais processos estão relacionados a vários fatores, dentre os quais se destacam: a forte internacionalização da economia brasileira naquele período; a consolidação do mercado de bens simbólicos no país, que consistiu na expansão, racionalização e integração sistêmica das indústrias culturais; a inserção desse mercado em circuitos culturais mundializados; e a emergência de novos movimentos identitários juvenis, em meio à repressão política e à prática da censura às produções artísticas e culturais.

Integração e racionalização das indústrias culturais

A partir da segunda metade dos anos 60, começa a se configurar no Brasil um processo de consolidação de um mercado de bens culturais, associado à forte expansão e integração das indústrias culturais e a novas conformações da cultura de massa.¹ Tais processos resultaram de um conjunto de medidas de ordem política e econômica implementadas pelo regime ditatorial militar implantado no país em 1964. Ao mesmo tempo em que revelava sua face repressora, principalmente após o Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, a ditadura adotava medidas de incentivo às atividades culturais. Foram criadas nessa época instituições de fomento as produções artísticas e culturais, e proporcionadas condições institucionais para facilitar tanto as importações de equipamentos necessários à modernização das indústrias da cultura como investimentos nacionais e estrangeiros nesse setor.

Essas iniciativas eram compatíveis com a ideologia da segurança nacional dos governos militares e da política de integração nacional, um dos seus principais desdobramentos. De certo modo, o governo reconhecia a importância estratégica do desenvolvimento das indústrias de bens simbólicos e dos meios de comunicação de massa por reconhecer o potencial desses setores de

¹ Cf. ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 113 (v. esp. p. 113-119).

promover a “unificação das consciências”. Por outro lado, os segmentos empresariais que se beneficiavam de tais medidas estavam mais interessados na integração do mercado resultante dessa política. A afinidade de interesses entre o Estado e grupos empresariais possibilitou a rápida expansão das indústrias da cultura no Brasil nos anos 60 e 70. Tal expansão, que implicou o investimento de recursos volumosos, foi acompanhada pela racionalização do setor representada pela adoção por parte das empresas de novas práticas de gerenciamento dos negócios. Tanto o volume de produtos registrou grande crescimento nesses dois decênios, como o alcance da produção se ampliou consideravelmente, atingindo escalas nacionais e internacionais. Pode-se afirmar que nesses anos a indústria cultural superou o estágio de relativa incipiência que a caracterizara nas décadas anteriores e conquistou forte integração sistêmica.²

A indústria fonográfica acompanhou essas transformações. O aumento do consumo de bens duráveis, associado ao fortalecimento de uma classe média no contexto do chamado “milagre econômico” dos primeiros anos 70 – período em que a economia brasileira registrou elevados índices de crescimento –, contribuiu para impulsionar o desenvolvimento desse ramo da indústria de bens culturais. A expansão das vendas de materiais eletroeletrônicos durante esses anos, especialmente de toca-discos e toca-fitas, ocorreu concomitantemente ao incremento do mercado fonográfico.³

Ao longo dessas duas décadas, marcados pela forte internacionalização da economia brasileira, grandes empresas transnacionais do setor fonográfico ampliaram seus investimentos no país. A CBS se consolidou no mercado já a partir de meados dos 60; a Phillips-Phonogram, implantada no Brasil em 1960, se converteu em Polygram e ampliou sua produção; a EMI passou a atuar no País em 1969, com a compra da antiga Odeon; a WEA instalou-se em 1976 e a Ariola, em 1979.⁴ Como consequência, processou-se maior integração entre os mercados nacional e internacional de música gravada, o que levava à “mundialização de gêneros e estilos musicais”.⁵ Cresceram os lançamentos de músicas estrangeiras no mercado nacional, e, em alguns casos, músicos brasileiros passaram a compor e a gravar canções em inglês para acompanhar a tendência do mercado.⁶

As grandes empresas reaparelharam seus estúdios de gravação com equipamentos modernos, o que reduziu a defasagem tecnológica entre a produção brasileira e a dos países desenvolvidos, contribuindo para o incremento da produção e do consumo. Além disso, do ponto de vista da racionalização da gestão empresarial, verificou-se uma maior especialização das funções e o aprofundamento da divisão de trabalho no processo de produção. Foi uma época marcada por maior integração entre os departamentos artístico, de di-

² Cf. *idem, ibidem* (citação da p. 118).

³ Cf. PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicações) – USP, São Paulo, 1994, p. 195 e 196.

⁴ Cf. VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicações) – USP, São Paulo, 2001, p. 54.

⁵ DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: a indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000, p. 76.

⁶ Cf. MORELLI, Rita de Cássia Lanoz. *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca do trabalho artístico*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Unicamp, Campinas, 1988, p. 42.

vulgação e vendas, além da adoção de estratégias de *marketing* pelas gravadoras.⁷ Associada a isso, registrou-se uma maior integração do setor fonográfico a outros ramos da indústria cultural como a televisão, o rádio e a indústria editorial.

Uma das iniciativas pioneiras no campo do *marketing* fonográfico no Brasil coube a André Midani. Atuante no setor desde 1957, ele organizou o Departamento de Criação da Polygram no início dos anos de 1970, no qual fez os primeiros experimentos. Em 1975, defendia que o disco, como qualquer produto, deveria ser “amparado por todas as técnicas de marketing existentes, com o máximo de nossa capacidade econômica e estratégica”. Ao mesmo tempo, revelava seu ponto de vista quanto à importância do público juvenil para o mercado de música gravada, afirmando que “a juventude, através de seus ídolos, utilizou o disco para expressar o seu comportamento contestador, existencial, sexual, emocional e libertário”.⁸

De alguma forma, Midani baseava-se na experiência da indústria fonográfica internacional, principalmente a norte-americana, que a partir de meados dos anos 50 se voltou fortemente para o público jovem e teve sua produção convertida num importante veículo de expressão de práticas culturais juvenis. Tinha também como parâmetro a experiência que acumulara ao longo da década de 1960 no Brasil, desde os lançamentos dos primeiros discos de bossa nova, nos quais teve participação direta, passando pelo *rock*, pela canção engajada e pelo tropicalismo. Em 1976, na condição de presidente da WEA, planejou e lançou a Banda Black Rio no mercado fonográfico.

Funk, negritude e movimento juvenil

No início dos anos 70, momento em que a ditadura militar mostrava sua face mais repressiva e a economia brasileira apresentava elevados índices de crescimento, o discotecário Ademir Lemos e o locutor/animador de rádio conhecido por Big Boy organizaram os primeiros bailes na cidade do Rio de Janeiro, ao som do *funk/soul* de James Brown, Wilson Pickett e Kooland The Gang, que desembocaram num movimento juvenil que se propagou pelos subúrbios da cidade e por outros estados brasileiros.

Inicialmente os Bailes da Pesada, como eram chamados, aconteciam no Canecão, uma grande casa de espetáculos situada na Zona Sul carioca, e mobilizavam milhares de jovens, majoritariamente afrodescendentes e oriundos de bairros pobres do Rio. Não demorou muito tempo para que a direção da casa comesse a impor restrições a esses eventos, direcionando a sua programação para o campo da consagrada Música Popular Brasileira (MPB) e a um público predominantemente de classe média e de pretensão “bom gosto”. Os bailes foram transferidos para clubes, galpões e quadras de escolas de samba dos subúrbios, circulando semanalmente por diferentes bairros.

Aos poucos, jovens frequentadores desses eventos começaram a criar suas próprias equipes de som e a organizar seus próprios bailes. Inicialmente, os repertórios eram abastecidos com discos importados que chegavam até os

⁷ Cf. PAIANO, Enor, *op. cit.*, p. 198.

⁸ MIDANI, André. A indústria da loucura humana. *Marketing*, n. 35, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1975, p. 38.



programadores e animadores através de amigos que viajavam para o exterior, de comissários de bordo de empresas aéreas que os traziam dos Estados Unidos e de algumas lojas do Rio de Janeiro que importavam discos de *soul*.⁹ Nos bailes, os jovens exibiam vestuários característicos, linguagens próprias e danças habilidosas. Mesmo tendo aparentemente um caráter de festa orgiástica e diversão, como disse Hermano Vianna, o movimento ganhava conotação política uma vez que, em alguns casos, a identificação dos jovens com a música negra norte-americana significava também a identificação com a luta antirracista e de afirmação da etnia negra dos Estados Unidos. Organizações brasileiras que atuavam em defesa dos direitos da população afrodescendente do Brasil passaram a reconhecer o potencial do movimento de ampliar a consciência desse segmento da juventude e fortalecer a luta contra o racismo e as desigualdades sociais.¹⁰

Nos bailes realizados no Clube Renascença, no bairro Andaraí, os encontros pareciam de fato misturar diversão e política. Criado nos anos 50 por uma elite negra que se sentia discriminada nos clubes tradicionais da cidade, o Renascença passou a organizar, em meados da década dos 60, rodas de samba frequentadas não só pela população local como até mesmo por intelectuais de classe média da Zona Sul do Rio, motivados pelo clima de “volta às raízes”. Aberto a novas experiências o clube assumiu a promoção, no início dos 70, de eventos como os Bailes da Pesada ao som da *black music*. Denominados Noite do Shaft, numa referência explícita ao personagem do famoso filme norte-americano da época, que posteriormente se transformou num dos mais conhecidos seriados da TV, esses bailes combinavam música, dança e a projeção de slides de artistas e de filmes que tratavam de questões ligadas ao movimento dos jovens negros dos Estados Unidos. Artistas como James Brown, Marva Whitney, Aretha Franklin, Barry White e Stevie Wonder eram identificados como integrantes de “uma juventude negra que tinha estilo próprio, atitude e afrontava a opressão branca, coisa que não se via no universo do samba, que, segundo relatos de jovens da época, se parecia muito feliz e confortado com o reconhecimento vindo dos brancos”.¹¹

A imprensa não tardou em caracterizar esses eventos como expressão de um movimento cultural, batizado de Black Rio, por meio do qual essa juventude manifestava sua admiração por artistas norte-americanos identificados com a afirmação e a exaltação da negritude.¹² Porém, parte dos integrantes do Black Rio, especialmente os organizadores dos bailes, sentia-se incomodada com a conotação política atribuída ao movimento, temendo ações repressivas das forças policiais daqueles anos de ditadura militar. Por outro lado, críticos, músicos, jornalistas e intelectuais, ainda imbuídos de perspectivas ideológicas advindas do nacional-popular dos anos 60, associavam as práticas desses jovens ao processo de alienação resultante do colonialismo cultural.

⁹ Cf. VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 24 e 25.

¹⁰ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 106, 28 e 29 (citação da p. 106)

¹¹ MAXWELL, Roberto. Rio Black Rio: um pequeno release sobre a história da banda e do movimento Black Rio, s./d. Disponível em <<http://www.geocities.com/maxpires/rioblackrio.htm>> Acesso em 16 out. 2005.

¹² Cf. BAIHANA, Ana Maria. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 217.

A postura mais consciente e politizada que setores dessa juventude apresentava na década de 70 parece não ter se propagado pelo conjunto do movimento. Quando Vianna realizou sua pesquisa sobre o mundo do *funk* carioca, em meados dos 80, os bailes tinham predominantemente um caráter festivo e eram marcados por inúmeras formas de excessos que se expressavam na intensidade do som, das luzes, da dança e pela ameaça sempre presente da violência. Desse modo, de acordo com o autor, a cultura *funk* carioca não constituía identidade nos padrões clássicos, pois não se refletia nas demais atividades do dançarino. Tratava-se, possivelmente, de um tipo de “identidade fluída” ou “efêmera” que se manifestava apenas no momento da festa.¹³ Não obstante, tais características não reforçavam necessariamente a tese da alienação. De certa maneira, o movimento colocava em questão as noções hegemônicas de “raízes” da cultura brasileira e de identidade nacional. Os dançarinos do *funk*, majoritariamente negros e oriundos de bairros pobres do Rio de Janeiro, não se sentiam na obrigação de gostar e de cultivar o samba, gênero tradicionalmente identificado como símbolo da brasilidade, mesmo que o fizessem espontaneamente em alguns casos.¹⁴

Mas, o caráter festivo e de diversão dos bailes *funk* por si só não explica a opção desses jovens pelo gênero norte-americano. A gafieira, um tipo de baile popular em que o samba é o gênero musical predominante, tem o mesmo caráter de festa e entretenimento. Portanto, mesmo que de modo não consciente, a opção pelo *funk* pode ter algum sentido de resistência cultural. O samba, elevado à condição de expressão da brasilidade, se distanciou, até certo ponto, dos seus espaços de origem. De “símbolo étnico”, ele se converteu em “símbolo nacional”¹⁵, ou seja, foi incorporado à noção até certo ponto homogênea e hegemônica de identidade cultural nacional. Nesse contexto, a apropriação e a ressignificação dos gêneros da *black music* norte-americana pelos jovens dançarinos reafirmava a ideia da diversidade cultural. Ao mesmo tempo, num momento em que o país se integrava a um sistema de relações marcado pela globalização econômica e pela mundialização da cultura, tal opção adquiria ainda outro sentido. Como já indicou Yúdice, tratava-se da estratégia de “reconversão cultural”, na acepção de García Canclini, ou seja, a adoção pelos sujeitos de novas práticas, habilidades, linguagens para a sua reinserção em novas condições de produção, de mercado, enfim, em novas formas de sociabilidade.¹⁶

Precursores

A apropriação de elementos estilísticos da *black music* norte-americana por artistas brasileiros tinha antecedentes. Era bastante evidente a semelhança entre a performance, por exemplo, do quarteto brasileiro The Golden Boys, formado por jovens negros do Rio de Janeiro em 1958, e a de grupos vocais

¹³ Cf. VIANNA, Hermano, *op. cit.*, p. 108 e 109.

¹⁴ Cf. *idem*, *ibidem*, p.109.

¹⁵ *Idem*, *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/Editora UFRJ, 1995, p. 32.

¹⁶ YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: HERCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90 – funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 47, e GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

ligados ao *cast* de artistas da gravadora Motown, de Detroit, como The Miracles e Four Tops. Em meados dos 60, Jorge Ben (atual Jorge Benjor), notadamente no período em que se aproximou da Jovem Guarda e do Tropicalismo, deixou gravações que refletiam as influências do *soul* e do *rock*. Na mesma época, o cantor Wilson Simonal também assimilava elementos da *black music* ao seu estilo de interpretação e ao seu repertório. Tim Maia e Toni Tornado, depois de permanecerem por alguns anos nos Estados Unidos, regressaram ao Brasil em fins dos anos 60 fortemente influenciados pela *soul music*. Nos anos seguintes, destacaram-se outros intérpretes e compositores ligados a esse novo segmento do mercado fonográfico entre os quais Cassiano, Carlos Dafé, Gerson King Combo e Sandra de Sá.

Quanto aos instrumentistas, Dom Salvador talvez tenha sido um dos precursores mais importantes. Pianista e arranjador, Salvador da Silva Filho, natural de Rio Claro-SP, se tornou conhecido no meio musical ao se apresentar em boates de São Paulo tocando *jazz* e bossa nova, no início dos 60. Em seguida, se fixou no Rio de Janeiro e atuou nos conjuntos Copa Trio e Rio-65 Trio, ao lado de músicos como Edson Machado (baterista) e Sérgio Barroso (contrabaixo). Depois de excursões pela Europa e Estados Unidos, gravou, em 1969, o LP *Dom Salvador* (CBS) que influenciou outros músicos do *soul* brasileiro. No mesmo ano, formou a banda Abolição, composta por músicos negros vindos de outros grupos de bailes e shows como Cry Babies, da cidade de Jacareí-SP, e Impacto 8, do Rio de Janeiro, que já incorporavam metais, instrumentos eletrônicos e percussão em seus arranjos, produzindo uma sonoridade próxima à do que viria a ser identificado como o *soul* brasileiro. Com essa formação, defendeu sua composição “Abolição 1860-1980” no V Festival Internacional da Canção, da TV Globo, em 1970. Em 1971, gravou com a mesma banda o LP *Som, sangue e raça* (CBS).¹⁷ O hibridismo desses discos, com elementos de *soul*, *funk*, *jazz*, samba, bossa nova, choro, dentre outros gêneros brasileiros, deixou marcas profundas em músicos dos anos 70, especialmente os da Banda Black Rio.

A sonoridade da banda

Os agentes das gravadoras acompanhavam atentamente o crescimento do movimento Black Rio. As reuniões de milhares de jovens em torno das equipes de som que animavam os bailes apontavam para a existência de um mercado extremamente atraente. Inicialmente, gravadoras de pequeno porte como a Top Tape e a Tapeçar fizeram os primeiros lançamentos de coletâneas com repertórios das equipes animadoras Soul Grand Prix e a Dynamic Soul.¹⁸ Com a propagação do movimento por outras cidades brasileiras como São Paulo, Salvador, Recife e Belo Horizonte, as *majors* entraram no negócio lançando músicos e cantores do chamado *soul* brasileiro como Cassiano, Tim Maia, Claudia Telles, dentre outros.

Roberto Menescal – uma das lendas vivas da bossa nova –, na época gerente de produção da Phonogram, arriscou um prognóstico e revelou que os

¹⁷ Cf. PIZA, Rodrigo. O poder negro de Dom Salvador, s./d. Disponível em <<http://clubedobalanço.uol.com.br>>. Acesso em 16 out. 2005.

¹⁸ Cf. BAHIANA, Ana Maria, *op. cit.*, p. 218.

interesses do mercado estão acima dos compromissos político-culturais: “a saída é o *soul*, porque o pessoal do *black soul* amanhã vai acabar fazendo *black samba*. [...] Não me preocupo em ver se a música é *black soul* ou qualquer outra. Mas o *black*, agora, é uma realidade. Se ele existe, está aí, a gente transa”.¹⁹ O jornalista Nelson Mota falou por Midani: “André [Midani] acredita que possa surgir do Black Rio o primeiro movimento musical inteiramente negro a produzir um tipo de música que não seja samba”. E quando do lançamento do álbum *Soul Grand Prix*, coletânea de músicas do repertório das equipes, o próprio Midani, presidente da WEA, revelou: “acredito realmente que esse pessoal do Black Rio seja mesmo um mercado extraordinário, muito unido”. Em seguida, a gravadora investiu no lançamento da Banda Black Rio.²⁰

Criada em 1976, a banda tinha como principal músico o saxofonista Oberdan Magalhães, nascido no bairro de Madureira e primo do lendário sambista Silas de Oliveira, um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano. Oberdan estudou flauta e orquestração e fez por correspondência o curso da Berklee School of Music, de Boston. Atuou em orquestras de baile, televisão e acompanhou intérpretes importantes como Gal Costa, Milton Nascimento e Luís Melodia. Além de sax e flauta, instrumentos de Oberdan, a banda era composta por trompete (Barrosinho), trombone (Lúcio ou Carlos Darcy), piano e teclados (Cristóvão Bastos ou Jorjão), contrabaixo elétrico (Jamil Jones ou Valdecir Machado), guitarra elétrica (Cláudio Stevenson ou Cláudio Jorge), bateria (Luís Carlos ou Paulinho) e percussão (Valdecir Nei ou Cidinho). Após alguns meses de ensaios patrocinados pela gravadora, a Banda foi testada num *show* de Luís Melodia, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e num baile no Clube Olaria, subúrbio da cidade, tradicional reduto de funkeiros. Os dançarinos, animados com o desempenho das equipes de som, param para assistir à apresentação da banda, “surpresos e assustados”.²¹

A Banda Black Rio lançou três LPs. O primeiro, intitulado *Maria Fumaça*, data de 1977, e contém dez faixas com músicas instrumentais, sendo seis composições de músicos da própria banda. O disco foi produzido por Mazola, profissional bastante atuante nos anos de 1970, para a gravadora WEA. A música que teve maior divulgação foi a que deu nome ao disco e que chegou a integrar a trilha sonora da telenovela *Locomotivas* da Rede Globo. Em 1978, foi lançado o segundo LP, sob o título *Gafieira universal*, produzido por Durval Ferreira, para a RCA/BMG. Esse disco também conta com dez faixas, das quais oito são composições de integrantes da BBR e três delas possuem letra. O último LP gravado pela banda foi o *Saci Pererê*, nome retirado da composição homônima de Gilberto Gil que abre o repertório do disco, lançado pela RCA Victor em 1980. O LP é composto por nove músicas, cinco das quais de autoria de componentes da banda. Ao contrário dos lançamentos anteriores, esse disco é constituído predominantemente por canções.

A partir da audição dessas gravações, podem-se identificar características da sonoridade da BBR que expressam claramente os resultados da fusão entre o samba e o *soul/funk*. A base rítmica das músicas revela a naturalidade

¹⁹ MENESCAL, Roberto *apud* BAHIANA, Ana Maria, *op. cit.*, p. 219.

²⁰ MIDANI, André *apud* BAHIANA, Ana Maria, *op. cit.*, p. 219.

²¹ BAHIANA, Ana Maria, *op. cit.*, p. 221.

com que os instrumentistas transitam da divisão 2/4 do samba para o 4/4 do *funk*. Possivelmente essa mobilidade é facilitada pelas similitudes rítmicas entre esses gêneros. Por exemplo, se for feita a divisão de cada tempo do compasso em quatro semicolas, basta retirar o acento no segundo tempo do compasso binário do samba, geralmente feito pela caixa surda, para que se chegue ao ritmo do *funk*. Em algumas músicas do repertório da banda nota-se a alternância entre esses compassos. Em alguns casos, a caixa clara da bateria marca a síncopa do samba, e, em outros, essa função é exercida por instrumentos típicos da percussão como cuíca, pandeiro e agogô que acentuam as características rítmicas e timbrísticas do gênero híbrido produzido pela banda, o *samba-funk*.

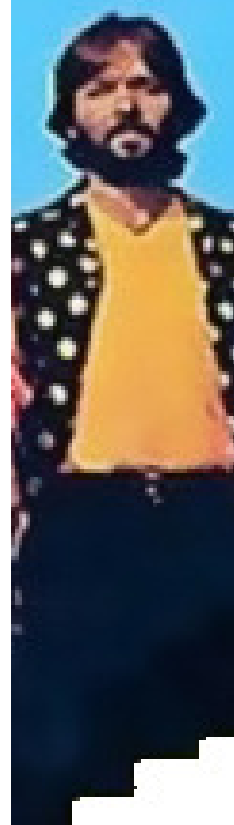
O contrabaixo elétrico reforça os traços do *funk* presentes no repertório. Em geral, seu desempenho é de caráter melódico/rítmico, com o uso de ostinato, como o *vamp*, e de recursos timbrísticos típicos do gênero norte-americano como o *slap*. Isso não impede que em determinados arranjos ele faça a marcação da caixa surda do samba, acentuando o segundo tempo do compasso. De outro modo, a guitarra elétrica aparece em quase todas as músicas como instrumento típico do *funk*, com sons agudos e estridentes cumprindo ao mesmo tempo funções harmônicas e percussivas. O uso de pedais pelo guitarrista valoriza o efeito “uauá”, característica típica do *funk*, e limita as distorções a raros momentos.

Os instrumentos de sopro (sax, trompete e trombone) atuam também de forma harmônica e percussiva, através de ataques em bloco. Tal procedimento é usado tanto como *background* como em solos das melodias principais.

Os hibridismos se manifestam na totalidade dos arranjos. Por exemplo, a primeira faixa do primeiro LP da banda, intitulada “Maria Fumaça”, revela o projeto dos músicos de promover a fusão entre os gêneros. A música é caracterizada por contrastes entre seções em que prevalecem, de modo alternado, o samba e o *funk*. A base rítmica mantém a ambivalência entre os compassos com efeitos timbrísticos que remetem o ouvinte ao clima do samba, produzidos por instrumentos como o pandeiro, cuíca, agogô e triângulo, mesmo quando prevalece o compasso 4/4. A guitarra e o contrabaixo alternam suas funções harmônicas e percussivas com as de instrumentos de solo. Em determinadas seções, eles solam em uníssono a melodia principal. O mesmo ocorre com os instrumentos de sopro que intercalam intervenções rítmicas em bloco com solos em uníssono da linha melódica. Do ponto de vista harmônico, tanto nessa composição como na maior parte das músicas de andamento mais rápido, predominam características do *funk* com a incidência de acordes tensos como os de 4ª suspensa, de 9ª aumentada e dominante com 13ª, oriundos principalmente do *blues* e do *jazz*. Dessa maneira, reduz-se a polaridade tensão x repouso, tornando o ritmo harmônico mais lento.

As composições com letra, dez ao todo, apresentam características dançantes. De acordo com a aceitação de Luiz Tatit, são canções dotadas de tensividade somática, ou seja, a articulação entre letra e música se dá através da predominância de segmentações melódicas resultantes de cortes consonantais que acentuam a pulsação.²²

²² Ver TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 22.



Como exemplos, destacam-se: a) “Vidigal”, faixa 2 do LP *Gafieira universal*, composição de Oberdan Magalhães e Valdecir Nei, ambos integrantes da banda. A letra faz referência ao preconceito que os moradores da cidade alimentam em relação ao ambiente do morro, marcado pela presença de segmentos mais pobres da população da cidade do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, ressalta o que o morro tem de bom como a paisagem (o verde da vegetação, ondas do mar e luar) e a gafieira às sextas-feiras. Após a introdução de dez compassos, com a bateria e instrumentos de percussão marcando o ritmo do samba-*funk*, apoiados pelo desempenho do contrabaixo e da guitarra, inicia-se o canto. A segmentação da melodia a partir de cortes das sílabas respeita o padrão rítmico do que Mário de Andrade chamou de “síncope característica” da música brasileira (1.2.1) e que Sandroni identifica como uma variação do *tresillo* cubano²³; b) “Rio de Fevereiro”, faixa 6 do mesmo LP, é composição de Oberdan Magalhães e Hélio Matheus. A letra faz alusão ao perfil um tanto estereotipado do carioca curtidor de samba, papo, futebol e, principalmente, carnaval, festa que acontece no mês de fevereiro. O título da composição é um trocadilho com o nome da cidade, que, por ser identificada como a terra do carnaval, deveria se chamar Rio de Fevereiro, “mês que nunca teve fim”, de acordo com um dos versos da canção. Ao mesmo tempo, faz referência à mistura de gêneros musicais, emblema da produção da banda, especialmente nos versos “Malandragem é dança nova no local/ discoteca tá tocando em botequim/ carioca curte tudo bem legal/ e o samba vai levando mesmo assim”. A segmentação da melodia se dá através de cortes consonantais que reproduzem um tipo de contrametricidade bastante presente na rítmica brasileira (2/1.2.2.2.2.2.2.1/), dentro do compasso 4/4 do *funk*.

Dentre as músicas com letra, três possuem conteúdo amoroso, com fortes traços do romantismo de massa que caracteriza grande parte do repertório destinado ao público juvenil. São composições que se aproximam do que Tatit define como “terreno passionai” da música popular. Para o autor, as canções desse tipo são caracterizadas por melodias mais contínuas e de tessitura ampla, traço que resulta principalmente do prolongamento das vogais.²⁴ Porém, os elementos passionais presentes nas canções românticas da BBR são tratados de forma contida. O andamento mais lento do que o das demais músicas garante o compromisso com o projeto romântico das composições. Ao mesmo tempo, a pulsação do samba-*funk* é mantida discretamente e realçada com ataques em bloco dos instrumentos de sopro, o que garante a fidelidade ao gênero.

Apesar da incorporação de canções ao repertório, a banda permaneceu identificada como formação instrumental. Sua sonoridade ainda ressoa em trilhas de cinema, em telenovelas, arranjos de gravações de grandes intérpretes da MPB e em bandas de *funk* e *soul* nacionais e internacionais.

Após o lançamento do seu terceiro LP, em 1980, a BBR sobreviveu atuando em bailes e *shows*, principalmente no Rio de Janeiro, até 1984, quando foi

²³ Ver ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972, e SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001, p. 28.

²⁴ Cf. TATIT, Luiz, *op. cit.*, p. 22.

extinta devido à morte prematura do seu principal músico, Oberdan Magalhães, num trágico acidente automobilístico.

O sentido das fusões

Não se pode afirmar que a Banda Black Rio tenha surgido diretamente do movimento *funk* carioca e nem que tenha criado vínculos sólidos com o mundo dos funkeiros. Ela resultou da iniciativa de músicos já integrados ao mercado e da própria indústria fonográfica. Talvez fosse essa a razão do estranhamento do público de dançarinos quando a BBR se apresentou pela primeira vez num clube do subúrbio do Rio de Janeiro. Além disso, os discos da banda não devem ter atingido índices de vendas compatíveis com as expectativas das gravadoras. Possivelmente a opção de incorporar canções ao repertório dos dois últimos LPs se deva à necessidade de tornar a produção mais atraente para o grande público.

Porém, nem mesmo a ação de produtores e agentes do *marketing* fonográfico foi capaz de superar essa relativa distância entre a BBR e a multidão de funkeiros. Seus discos circularam muito mais em torno dos segmentos da música instrumental e da MPB do que das fontes do repertório dos bailes *funk*. Talvez isso se explique pelo fato de que a música *funk* fora apropriada por um determinado segmento juvenil, tornando-se elemento constitutivo de um movimento que adquiriu configurações e sentidos específicos que escaparam dos prognósticos dos agentes da indústria cultural. Como indica Vianna, as festas *funk* não se contrapõem aos meios de comunicação, mas criam seus próprios meios que “não estão atrelados às prioridades da indústria fonográfica multinacional [...]. O mundo funk é um mundo ‘paralelo’ que se aproveita dos espaços deixados em branco pela indústria cultural”.²⁵

Mas a relação entre a produção da BBR e o movimento *funk* se deu de outra maneira. É importante lembrar que o meio artístico-musical do Rio de Janeiro naquela época ainda apresentava ressonâncias dos debates apaixonados que marcaram os anos 60 em torno do ideário nacional-popular.

As influências do *jazz* no repertório bossa-novista eram ainda identificadas por uns tantos músicos e críticos como uma espécie de profanação do samba, e o *rock*, mesmo na versão abasileirada da Jovem Guarda, era visto como elemento emblemático do imperialismo cultural. Até mesmo Dom Salvador, músico consagrado entre os adeptos da MPB instrumental, enfrentou desafetos de colegas e críticos quando lançou os LPs de 1969 e 1971 nos quais já antecipava as fusões da Black Rio. A solução tropicalista, que consistiu no trânsito ousado do popular ao erudito e do nacional ao internacional – e abriu a possibilidade de outras misturas na música popular brasileira –, além de ser uma experiência de músicos de classe média e intelectualizados, era alvo da crítica feroz das chamadas “patrulhas ideológicas”.

Possivelmente, o movimento *funk*, por mobilizar principalmente jovens negros dos subúrbios, autorizava de forma mais segura as fusões entre música popular brasileira e gêneros internacionais. Mesmo assim, ao contrário dos funkeiros que assimilavam os gêneros estrangeiros sem nenhuma culpa, mui-

²⁵ VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*, op. cit., p. 120.

tos produtores e músicos ainda se sentiam na obrigação não só de preservar as “raízes” culturais brasileiras, mas de pedir licença para incorporar elementos de gêneros musicais estrangeiros. A propósito, vale citar o pequeno texto do encarte do segundo disco da BBR, *Gafieira universal*, assinado pelos próprios músicos:

Gafieira era o lugar onde o povo ia escutar boa música, com boas bandas e danças até o fim da madrugada. Musicalmente era de grande proveito, pois as músicas, fossem elas nacionais ou estrangeiras, eram arranjadas mais livremente e tocadas mais a gosto. Havia uma alquimia maravilhosa, pois se tocava temas de jazz com ritmo de samba. Houve as famosas como Cedofeita, Elite e Estudantina [cujos nomes aparecem grafados em maiúsculas]. Com o passar do tempo houve o declínio, no qual a última foi a Estudantina [no original em maiúsculas], que sumiu no começo dos anos 70. Mas, propomos reviver essa alquimia. Nesse trabalho, há células de samba, jazz, funk, choro e soul music [grafados em maiúsculas], enfim toda a Universalidade da música, que por si só é universal.

A intenção manifesta de reviver a “alquimia” das gafieiras e afirmar a “universalidade da música”, mesmo que refletisse de fato a identidade dos artistas com gêneros nacionais e internacionais, exprimia, de certo modo, a necessidade dos músicos de legitimar a sua produção.

Aparentemente, os hibridismos presentes no repertório da BBR lembravam as misturas provocativas da vanguarda tropicalista do final dos anos 60. Porém, uma análise mais atenta revela que os sentidos das fusões eram muito distintos especialmente porque emergiam de novos contextos.

O Brasil dos anos 70 passava por rápidas transformações econômicas e socioculturais. O crescimento econômico acelerado e associado ao capital internacional, a intensa urbanização, as migrações, o aprofundamento das desigualdades sociais, a integração sistêmica das indústrias culturais, a formação de uma sociedade de consumo, eram processos que compunham as bases para novas configurações da cultura de massa no país. Uma cultura de massa não mais associada a um estágio incipiente de desenvolvimento da indústria cultural e do mercado de bens simbólicos, como ocorrera no Brasil dos anos 30, 40 e 50, com fortes traços populistas.²⁶ Tampouco se tratava de uma cultura excessivamente padronizada, produzida em larga escala e direcionada a um público consumidor relativamente homogêneo, como a que marcou especialmente a sociedade norte-americana em meados do século passado.²⁷

Ao se integrar a circuitos cada vez mais globalizados de produção e consumo, o Brasil incorporava novas tendências do capitalismo contemporâneo que se manifestavam de maneira mais clara nos países avançados desde o

²⁶ Cf. ORTIZ, Renato, *op. cit.*, p. 48, e MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p. 240-243. Para Martín-Barbero, é a partir de 1930 que a cultura massiva começa a se manifestar de maneira mais nítida em países latino-americanos. Entretanto, até o final dos anos 50 as indústrias culturais e os veículos de comunicação atuavam acima de tudo como elementos mediadores das relações entre o Estado e as massas. O sentido tanto da estrutura dos meios como das ideologias por eles difundidas expressava as relações e os conflitos que caracterizaram essa fase histórica das sociedades latino-americanas, ou seja, “o conflito entre massas e Estado, e sua solução de “compromisso”, sob a forma do populismo nacionalista e dos nacionalismos populistas”. *Idem, ibidem*, p. 241 e 242.

²⁷ Ver ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, cap. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas.

início dos anos 70. Tendências que refletiam a emergência de um novo padrão de acumulação de capital apoiado na incorporação de novos suportes tecnológicos aos processos produtivos, na automação, na desregulamentação das relações de trabalho, na intensificação do controle sobre a força de trabalho, gerando o aprofundamento das desigualdades sociais e a segmentação cada vez maior dos mercados.

Tais processos implicam a aceleração do tempo de circulação, troca e o consumo de produtos. A descartabilidade e a obsolescência instantânea das mercadorias exigem maior eficácia da publicidade e do marketing que se revelam como estratégias fundamentais para a manipulação de gostos, desejos e opiniões, permitindo a realização cada vez mais rápida do valor. O sistema de comunicação por satélite não só potencializa e amplia os efeitos dessas estratégias como possibilita a invasão de espaços mundiais por fluxos de signos e imagens, gerando novas experiências de tempo e espaço. Trata-se de uma nova fase de desenvolvimento do capitalismo, definida por Harvey como “acumulação flexível”, com desdobramentos importantes no plano da sociabilidade como um todo e da cultura em particular. Segundo o autor, a partir desse momento, “a estética relativamente estável do modernismo fordista cedeu lugar a todo fermento, instabilidade e qualidades fugidias de uma estética pós-moderna que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda e a mercadificação de formas culturais”.²⁸ Ao mesmo tempo, acentua-se a tendência de desterritorialização de espaços tradicionalmente “carregados de significado relacional e identitário”, ainda marcados pelo sentimento de nacionalidade, que se convertem em receptáculos de novos artefatos culturais profundamente mercantilizados e mundializados; formações simbólicas constitutivas de “uma cultura internacional-popular cujo fulcro é o mercado consumidor”.²⁹

Mesmo na condição de país periférico do capitalismo internacional, o Brasil mostrou-se suscetível a essas tendências. Sob o impacto da integração da sociedade brasileira a circuitos cada vez mais mundializados de bens simbólicos, emergiam novos movimentos sociais e novas identidades culturais. Contrariando o esforço do governo ditatorial militar de reativar, até certo ponto, o sentimento nacionalista, a globalização provocava um certo arrefecimento dos processos de identificação com a cultura nacional e abria brechas para novas configurações culturais locais e regionais. Era a manifestação de um dos aspectos da dialética da cultura contemporânea apontado por Stuart Hall: “Ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’”.³⁰

Foi nesse novo contexto que se deu a produção da Banda Black Rio. Um momento marcado ao mesmo tempo pela emergência de novos movimentos culturais e identitários e por uma produção simbólica orientada não mais pelo experimentalismo de vanguarda, mas por modismos e por novas demandas de um mercado cada vez mais ávido por novidades. Por outro lado,

²⁸ HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992, p. 148.

²⁹ ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 105 e 111.

³⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p. 77. Para este autor, com a globalização se reforça a valorização de formações culturais locais. “A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e o ‘local’”. *Idem, ibidem*.

parece que tanto os seus produtores como seus músicos ainda olhavam para esse novo cenário com lentes dos 60. Talvez essas sejam algumas das razões pelas quais a produção da BBR tenha permanecido como que flutuando sobre as ondas do mercado e de não ter criado vínculos mais orgânicos com determinados segmentos de consumidores da época. No entanto, seus discos circularam pelo mundo e se transformaram, anos depois, em raridades para colecionadores e consumidores ligados a segmentos alternativos do mercado de música popular.

Em 1989, o músico William Magalhães, filho de Oberdan, em passagem por Londres acompanhando o cantor Gilberto Gil, encontrou um exemplar do LP *Maria Fumaça* numa loja de discos usados, ao preço de 100 libras. “Saqui que havia todo um culto à Black Rio lá na Inglaterra. [...] E me perguntei por que o grupo não tinha este mesmo reconhecimento aqui no Brasil”. Ao mesmo tempo, o músico reconheceu forte influência da BBR na produção de bandas alternativas de funk como Jamiroquai, Incógnito e Band New Heavies.³¹

Em 2002, dois selos alternativos ingleses lançaram coletâneas com repertório de funk e soul brasileiros dos anos 70, incluindo músicas de Jorge Ben, Toni Tornado, Trio Mocotó e da Black Rio, dentre outros artistas. O DJ Cliffy, que compilou a coletânea intitulada *Black Rio: Brazil Soul Power 1971-1980* para o selo Strut, afirmou:

*Não acho que os ingleses estão cansados de bossa nova, que continua ganhando espaço para a música brasileira no exterior. A ideia aqui é mostrar outras possibilidades da música brasileira [...] O funk é mais fácil de vender, porque muita gente já gosta de funk. Então, essas músicas que estamos lançando têm um apelo universal. Assim, fica mais fácil atingir uma fatia diferente do mercado, que não pode ser atingida pela bossa nova ou pela MPB.*³²

Ao lançar a coletânea *Brazilian Beat 3*, também com repertório de samba-funk e soul brasileiro, Dave Bongo, proprietário do selo que leva o seu nome, declarou:

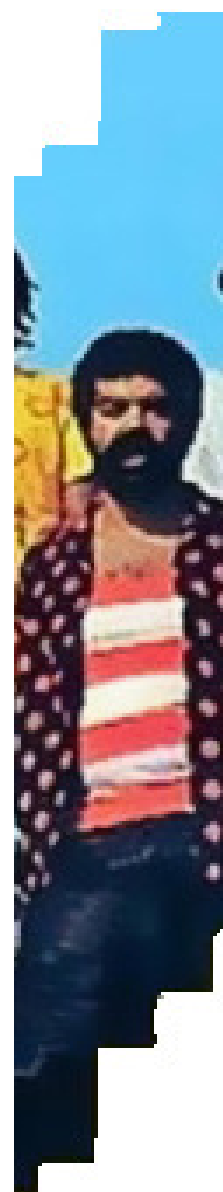
*O funk brasileiro tinha mais suingue. Tinha mais instrumentos de percussão como cuica, pandeiro e surdo. E o som dos metais no funk brasileiro era bastante diferente [...]. Os arranjos para metais que bandas como a Black Rio faziam eram diferentes daqueles usados na banda de James Brown, por exemplo. Eles encontraram um som único. Foram revolucionários. E colocaram sua própria marca no funk dos anos 70 [...]. Bluey, da banda Incognito, me disse que costuma copiar os arranjos de metais da Black Rio.*³³

Na mesma época, o samba-funk e o soul brasileiro animavam encontros dançantes em pelo menos dois espaços londrinos: o ICA – Institute of Contemporary Arts – e o Notting Hill Arts Center.

³¹ MAGALHÃES, William *apud* BARBOSA, Marco Antônio. Nova Black Rio atualiza fusão dos anos 70. *CliqueMusic*, 2001. Disponível em <<http://www.cliquemusic.com.br>>. Acesso em 11 jul. 2005.

³² DJ CLIFFY *apud* Britânicos apostam no soul brasileiro dos anos 70. *Folha Online*, 2002. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br>>. Acesso em 16 out. 2005.

³³ BONGO, Dave *apud* *Folha Online*, *op. cit.*



A singularidade do estilo da Banda Black Rio, o que o torna tão atraente aos seus novos consumidores, talvez se deva a uma certa “deslocalização” da sua produção. Em outras palavras, trata-se de uma produção que reflete certo descompasso entre o esforço dos agentes da indústria e dos músicos para decodificar os novos movimentos juvenis e interagir com os novos consumidores, e os efeitos, ainda partilhados por eles, do clima cultural dos anos 60. Provavelmente aqui reside uma das chaves para se compreender o sentido da sonoridade da banda. De certo modo, o seu hibridismo era uma espécie de estratégia para passar do “nacional” ao “internacional-popular”.

Artigo publicado originalmente em ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 7, n. 11, Uberlândia, jul.-dez. 2005 (edição impressa e esgotada).

Autoritarismo e democratização nas políticas culturais: percursos históricos entre a Argentina e o Brasil

Authoritarianism and democratization in cultural policies: historical paths between Argentina and Brazil

O dossiê “Participação e democratização das políticas culturais: percursos históricos e ressonâncias transnacionais” reúne estudos e pesquisas que contribuem para a compreensão dos processos históricos que conformaram as relações entre cultura, Estado e sociedade, no Brasil e na Argentina. Com artigos que transitam entre panoramas históricos desses países, ou a partir de casos específicos, procura evidenciar percursos que apresentam discussões a respeito da relação entre as políticas culturais e a participação da sociedade civil, ou sobre trajetórias de institucionalização que envolvem, por suas características geopolíticas e históricas, avanços e recuos em suas concepções de cultura, na dinâmica dos atores sociais que se movimentam em torno do tema, e suas ambições, ainda não plenamente realizadas, de efetivar políticas com modelos mais democráticos e participativos.

O desenvolvimento das diferentes disciplinas e perspectivas teóricas que têm como objeto de estudo às políticas culturais acontecem simultaneamente com as mudanças nas categorizações oficiais da cultura. Assim, as pesquisas, aqui transformadas em artigos, referem-se, especialmente, à institucionalização das políticas culturais. A forma de gerir a cultura também se deveu a certas experiências na esfera pública que as moldaram ideologicamente e serviram de horizonte normativo para as instituições culturais latino-americanas.

Portanto, considerando as políticas culturais vinculadas ao Estado como um conjunto de acordos precários e contingentes na agenda e na opinião pública atravessados pela construção de sentidos e disputas de poder, produzindo efeitos de ajuste e rearranjo, convocamos trabalhos que colocassem em perspectiva histórica e geopolítica os debates que evidenciam esses processos no Brasil e na Argentina.

Interessadas em trabalhos que publicizem resultados empíricos e/ou discussões teóricas originais, o tema nos instiga e gira em torno das seguintes questões: quais critérios vêm estruturando a administração estatal da cultura e quem tem sido excluído em determinadas configurações da política cultural? Quais recortes da cultura interessam aos Estados em diferentes níveis (nacional e subnacional) e épocas? Sob que pressupostos e com que intenção os seto-

res da sociedade civil são ou têm sido incluídos na tomada de decisões sobre políticas culturais? Quem, quando e como participa nos órgãos da administração do Estado? Como as ações coletivas ou a participação política não institucionalizada estão ligadas à institucionalidade? Que áreas fora das institucionalizadas fomentam discussões sobre a política cultural de um território e como as disputas propostas a partir daí permeiam ou podem permear a administração estatal? De que forma, ou em que medida, uma matriz de pensamento nacional ou de projeto político democrático-participativo, neoliberal ou autoritário, influencia o modo de conceber a cultura e a política cultural dos sujeitos? Tais indagações elencadas na proposta do dossiê se encontram na raiz dos trabalhos sobre processos históricos brasileiros e argentinos, abarcando diversas escalas de observação.

Com a publicação de textos cujas lentes de análise variam, tanto no sentido macro-histórico quanto por partirem de singularidades locais, esperamos contribuir para que as experiências latino-americanas de políticas culturais sejam cada vez mais objeto de investigação e de reflexão analítica. É de nosso interesse que, por meio delas, seja possível rever percursos e inspirar a defesa de políticas e práticas mais democráticas e participativas.

Mariana Gutiérrez
Heloisa Selma Fernandes Capel
Organizadoras do dossiê

Desafíos de las políticas culturales orientadas a lo local: una comparación entre casos de Argentina y Brasil



Bandeiras da Argentina e do
Brasil, s./d., fotografias,
montagens (detalhes).

Mariana Gutiérrez

Doutora em Ciência Política pela Universidade Nacional de Córdoba (UNC/Argentina). Professora de cursos de graduação em Psicologia Social, da Universidad Blas Pascal (UBP), e de pós-graduação em Políticas Públicas e em Governança e Setor Público, da Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Pós-doutoranda, bolsista da Secretaría de Ciencia y Tecnología (Secyt) na Faculdade de Ciências Econômicas da UNC.
marucgutierrez@gmail.com

Heloisa Selma Fernandes Capel

Doutora em Educação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Marília). Professora do Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Modesto Brocos: primeiras impressões*. Goiânia: Cegraf/UFG, 2022.
heloisacapel@ufg.br

Desafíos de las políticas culturales orientadas a lo local: una comparación entre casos de Argentina y Brasil

Challenges of locally-oriented cultural policies: a comparison between cases from Argentina and Brazil

Mariana Gutiérrez

Heloisa Selma Fernandes Capel

RESUMEN

El artículo examina las políticas culturales locales en Córdoba (Argentina) y Goiás (Brasil), considerando cómo se han adoptado diferentes modelos de políticas, implicando sentidos de cultura, participación y democratización yuxtapuestos. Desde una perspectiva socio-histórica, se abordan los efectos que tuvieron en las políticas culturales, las diferentes orientaciones políticas y las transformaciones del Estado. En ambos casos se observa la prevalencia de definiciones restringidas de cultura solapadas con la apelación a la cultura como recurso para mercantilizar la identidad local y/o incorporar a las ciudades en circuitos turísticos. Como excepcional, se presenta en Córdoba el caso de las políticas de cultura comunitaria, que disputan el sentido de cultura e incorporan innovaciones democráticas. No obstante, la ampliación de la participación en las políticas culturales locales sigue siendo una deuda pendiente.

PALABRAS CLAVE: Políticas culturales locales; participación; democracia.

ABSTRACT

The article examines local cultural policies in Córdoba (Argentina) and Goiás (Brazil), considering how different policy models have been adopted, implying juxtaposed meanings of culture, participation, and democratization. From a socio-historical perspective, it addresses the effects that different political orientations and State transformations have had on cultural policies. In both cases, there is a prevalence of restricted definitions of culture overlapping with the appeal to culture as a resource to commodify local identity and/or incorporate cities into tourist circuits. As an exception, the case of community culture policies in Córdoba is presented, which dispute the meaning of culture and incorporate democratic innovations. However, the expansion of participation in local cultural policies remains an outstanding debt.

KEYWORDS: Local cultural policies; participation; democracy.



La creación de diferentes organismos públicos de cultura en Latinoamérica está profundamente imbricada con la difusión del ideal de democratización de acceso a la cultura entendida como “cultura legítima”.¹ En Argentina, por ejemplo, durante la década del treinta emergieron las primeras institu-

¹ Cf. FIORUCCI, Florencia. Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Nouveaux mondes, mondes nouveaux*, v. 1, n. 8, Aubervilliers, feb. 2009, p. 34.

ciones² que tenían por objetivo implementar una política centralizada que diseminara la cultura por todo el territorio del país. Ese modelo de acción estatal difusionista que ponderaba el “instruir a la ciudadanía, más que animar sus propias expresiones”³ fue el que continuó predominando en América Latina durante la segunda parte del siglo XX, fruto de la influencia que ejercían las experiencias francesas en la región.

Artes, patrimonio y folklore, eran los tres registros de esa conceptualización restringida de cultura. En torno a ella se instauraron los diferentes organismos públicos específicos como ministerios, secretarías, consejos, institutos y direcciones. La institucionalidad cultural en la región se fortaleció a raíz de las reformas estatales y económicas de la década de los sesenta. El modelo económico pretendía propiciar el crecimiento a través de la sustitución de importaciones, el proteccionismo, la urbanización, pero también implicaba, de manera imprescindible, una reforma administrativa del Estado, en su rol de “promotor del desarrollo”. Por esa razón, el sector cultural queda articulado obedeciendo a una cierta racionalidad administrativa más que por el afán de revalorizar la cultura.⁴

En esa línea, en varios países de América Latina se inició un proceso que pretendía reunir en una sola repartición estatal a todos aquellos entes (algunos surgidos durante el siglo XIX) que estaban dispersos en el organigrama y que se consideraban afines a la cultura. Por lo general, estos se adherían a la estructura organizacional del Ministerio de Educación. Tal es el caso, por ejemplo, de la Subsecretaría de Cultura de Argentina, dependiente del Ministerio de Cultura y Educación. Su creación en 1970, en tanto organismo específico y centralizador, tuvo como consecuencia que los museos nacionales, las bibliotecas, la orquesta sinfónica nacional y el estímulo de las artesanías nacionales comenzaran a ser objeto de su gestión. Por su parte, en Brasil, durante 1961 se creó el Consejo Nacional de Cultura y en 1985 el Ministerio de Cultura. A su vez, México fundó su Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) en 1988, creándose un año después su Fondo Nacional (Fonca) en un intento por dotar de autonomía y protagonismo a la actividad.⁵

Luego, tras el período de dictaduras en Sudamérica y de conflictos armados en Centroamérica, las reivindicaciones de los derechos humanos, de los derechos civiles de las mujeres y de reconocimiento de las identidades indígenas, encabezados por movimientos sociales produjeron una transformación en la manera de entender la cultura. De hecho, durante los noventa, los movimientos de derechos humanos se transformaron en acciones colectivas donde la diferencia cultural se concibe como el fundamento principal de las reivindicaciones. Grupos de excluidos por razón de su raza, etnia, género, orientación sexual, así como el colectivo “sin techo” o personas trabajadoras sexuales comenzaron a demandar políticas y leyes específicas, pero funda-

² Un ejemplo de ello es la fundación de la Comisión Nacional de Cultura en 1935.

³ YÚDICE, George. Políticas culturales y ciudadanía. *Educação & Realidade*, v. 44, n. 4, Porto Alegre, nov. 2019, p. 4.

⁴ Cf. MEJÍA ARANGO, Juan Luis. Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009. *Pensamiento Iberoamericano: Revista de Economía Política*. v. 4, n. 1, Madrid, jun. 2009.

⁵ Cf. ZAMORANO, Mariano, RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim y KLEIN, Ricardo. ¿Hacia un modelo sudamericano de política cultural? Singularidades y convergencias en Uruguay, Paraguay y Chile en el siglo XXI. *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, v. 1, n. 96, Amsterdam, abr. 2014.

mentalmente a confrontar con “el marco representativo según el cual las culturas populares encarnaban o emblematicaban la nación”.⁶

Esos movimientos tuvieron impacto en la política y las instituciones estatales, reconociéndose derechos culturales de indígenas y afrodescendientes mediante reformas constitucionales en línea con valores pluriétnicos y consagrándose en las reformas constitucionales como las de Brasil (1988), Colombia (1991), Perú (1993), Venezuela (1999), Ecuador (2008), Bolivia (2009).

Vale mencionar que, ya desde el momento de despliegue de “la nueva izquierda latinoamericana” hacia finales de los ochenta, las organizaciones habían comenzado a apropiarse de los discursos sobre ciudadanía para discutir con diferentes instancias del Estado como interlocutores directos. Ese nuevo vínculo forjado entre el Estado y esa sociedad civil dio lugar a una ciudadanía plural en el marco de proyectos políticos⁷ de corte “democrático-participativos”.⁸

No obstante, durante los noventa y dosmiles los discursos sobre ciudadanía y participación entraron en crisis, producto de una “confluencia perversa”⁹ entre proyectos políticos diferentes, el democrático-participativo y el neoliberal. Siguiendo ese argumento, el contenido del léxico político se ha ido transformando conforme el avance del neoliberalismo y la rearticulación de organizaciones locales, nacionales y transnacionales. Los efectos de un nuevo esquema de interacción entre actores gubernamentales y no gubernamentales, la gobernanza en red¹⁰, han alcanzado a los discursos de las políticas culturales, dando lugar a una mayor preeminencia de la intervención estatal local y a la incorporación de innovaciones participativas en el sector de la cultura, fenómenos conceptualizados como “giro local-emprendedor” y “giro participativo” de la política cultural.¹¹

Sin embargo, en la implementación de las políticas públicas continúan prevaleciendo definiciones restringidas de cultura (asociadas a las bellas artes y al patrimonio), que conviven con acepciones de cultura en sentido antropológico o con enfoques recursistas. Esa yuxtaposición también se da en los mo-

⁶ YÚDICE, George, *op. cit.*, p. 5.

⁷ Los proyectos políticos son entendidos como “conjuntos de creencias, intereses, concepciones del mundo y representaciones de lo que debe ser la vida en sociedad, los cuales orientan la acción política de los diferentes sujetos”, DAGNINO, Evelina, OLVERA, Alberto y PANFICHI, Aldo. *La disputa por la construcción democrática en América Latina*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 40. Dicha noción es lo suficientemente flexible para abarcar una heterogeneidad de representaciones que se expresan en acciones políticas y sociales con diverso grado de explicitación y coherencia. Tal constructo permite considerar a sujetos de carácter más o menos estructurados, que actúan en diferentes escalas (desde lo local a lo transnacional), centrados en la institucionalidad o en la transformación social y cultural. Según los autores, se puede hacer referencia a los diferentes conjuntos de ideas y principios articulados en torno a la construcción democrática, denominándolos como proyectos autoritarios, proyectos neoliberales y proyectos democrático-participativos.

⁸ *Idem*.

⁹ DAGNINO, Evelina. Confluencia perversa, desplazamiento de sentido, crisis discursiva. En: BRINGEL, Breno y BRASIL, Antonio (coords). *Antología del pensamiento crítico brasileño contemporáneo*. Buenos Aires: Clacso, 2018.

¹⁰ Cf. DAVIES, Johnatan. *Challenging governance theory: from networks to hegemony*. Bristol: Policy Press, 2011.

¹¹ Cf. GUTIÉRREZ, Mariana. *Política cultural, gobernanza y subjetivación política: las políticas culturales comunitarias en Argentina y en la ciudad de Córdoba*. Tesis (Doctorado en Ciencia Política) – UNC, Córdoba, 2023.

delos de política cultural, combinando orientaciones de corte difusionista con perspectivas de democracia cultural.

En este artículo abordamos las continuidades y discontinuidades en las políticas culturales locales de Córdoba (Argentina) y Goiás (Brasil), colocando especial énfasis en los sentidos en torno a la cultura y a la participación que allí se sedimentan, como consecuencia de procesos de mayor alcance, nacionales y/o transnacionales. Para ello, en primer lugar, discutimos la relación entre participación y democratización en los diferentes modelos de política cultural que han orientado la práctica de Estados, instituciones culturales y gestores en América Latina. En segundo lugar, describimos las particularidades de la política cultural goiana, teniendo en cuenta su configuración histórica y el marco institucional brasileño. En tercer lugar, abordamos los sentidos que se articulan en torno a la cultura y la participación en las políticas culturales locales de Córdoba a partir del auge participativo y del giro local-emprendedor. Al cierre, se discuten los desafíos comunes a ambas experiencias, en clave comparativa, destacándose, entre ellas, las dificultades para cumplir compromisos a largo plazo con los beneficiarios de las políticas culturales y con la participación efectiva de sectores amplios de la ciudadanía.

De la democratización a la participación: modelos y paradigmas en las políticas culturales

De manera normativa, la democratización y la participación son dos significantes frecuentemente utilizados en las políticas culturales. Como hemos señalado arriba, el ideal de democratización ya estaba inscripto en el liberalismo sustantivo del modelo francés de políticas culturales. En la actualidad, el afán democratizante puede ser interpretado con relación a una serie de transformaciones discursivas con influencia en la gestión pública en general, y en las políticas culturales en particular, ante la necesidad de fortalecimiento de la democracia por vía de la participación. Es decir, aunque la participación puede comprenderse como un objetivo que atraviesa la historia de las políticas culturales, desde el auge participativo de las últimas décadas es comprendida como una herramienta dinamizadora de diferentes áreas de política pública.¹²

No obstante, aunque se suela asumir que la participación mejora la calidad democrática de las políticas, esa relación no siempre es directa ni necesaria, más aún si se considera que estos conceptos pueden asumir sentidos o contenidos particulares muy variables de contexto en contexto. En particular, en las políticas culturales estatales, el rol otorgado a la ciudadanía, su participación y las características que se supone que debe tener la intervención estatal están profundamente vinculados con diferentes concepciones de cultura.

Una taxonomía que resulta útil para analizar las orientaciones de las políticas culturales en los países de América Latina, fuertemente marcados por la impronta francesa en materia de intervención estatal en la cultura, caracteriza a los modelos de políticas culturales como políticas de democratización,

¹² Cf. DUPIN-MEYNARD, Félix y NÉGRIER, Emmanuel. *Cultural policies in Europe: ¿a participatory turn?* Toulouse: Éditions de l'Attribut, 2020.

políticas democráticas y políticas recursistas.¹³ Según ese esquema, las políticas de democratización involucran una definición de cultura homóloga a las bellas artes y a una concepción estética moldeada por la historia y la filosofía occidental. Asimismo, supone un rol estatal comprometido con la preservación del patrimonio y la difusión de la producción artística. En consecuencia, se espera que la ciudadanía se eduque sobre la base de unos saberes y valores estéticos que se presuponen universales y verdaderos, respectivamente.¹⁴

Por su parte, en lo que respecta a las políticas democráticas, el concepto de cultura se amplía. La cultura, comprendida en su sentido antropológico, abarca una serie de manifestaciones de la vida cotidiana y, de esa manera, el arte queda subsumido dentro de un concepto más general. Además, las intervenciones del Estado comienzan a incluir el fomento de la “participación de la ciudadanía en la vida cultural”¹⁵, por lo que se espera que ésta cambie su actitud, desde la expectación a la participación en la fruición y producción cultural.

Por último, el modelo recursista¹⁶ presenta a la cultura como un recurso valioso para hacer frente a una serie de problemáticas que anteriormente le eran ajenas, por ejemplo, cuestiones relacionadas con el desarrollo económico, la ampliación de la participación, reducir las desigualdades y la exclusión social, mejorar la calidad de vida, etc. De esta forma, las políticas culturales son una herramienta estatal para abordar dichas problemáticas. Bajo este modelo, la ciudadanía actúa a través de movimientos sociales, posicionando diferentes temáticas en la agenda pública.

Cierta semejanza se puede reconocer entre esta “modelización tripartita” y la sugerida por Dupin-Meynard y Négrier¹⁷, para el análisis de los significados de la participación en los paradigmas de políticas culturales europeas. Según ese análisis, la emergencia de nuevos modelos de políticas culturales no implica la eliminación de los paradigmas previos, lo que produce su coexistencia. Con más o menos predominancia de unos sobre otros en diferentes configuraciones del plural ecosistema de proyectos y políticas culturales, el solapamiento involucra paradigmas de excelencia cultural, democratización cultural, democracia cultural y economía creativa. Ciertamente que, según esta tipologización, también cada paradigma se relaciona con una visión específica sobre la participación.

Así, en el paradigma de excelencia cultural la participación queda subordinada a la calidad, comprendiendo a esta como la definida por los valores estéticos hegemónicos. Eso redundaría en el privilegio de un grupo endogámico de profesionales, y hacia ese aspecto se dirigen las principales críticas. No obstante, este enfoque continúa presente en algunas instituciones tradicionales y en sectores culturales dominantes.

El paradigma de “democratización cultural” lleva implícita una concepción difusionista de las políticas culturales, dado que se centra en facilitar el acceso a bienes y servicios culturales a la mayor parte de la población. Frui-

¹³ Cf. MENDES CALADO, Pablo. *Políticas culturales: rumbo y deriva*. Caseros: RGC Libros, 2015.

¹⁴ Cf. *idem*.

¹⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 96.

¹⁶ Difundido principalmente en la obra de YÚDICE, George. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002.

¹⁷ Ver DUPIN-MEYNARD, Félix y NÉGRIER, Emmanuel, *op. cit.*

ción cultural que no sería posible sin el apoyo gubernamental. Generalmente, las críticas de este modelo señalan que se produce una discordancia entre las propuestas de productores culturales y decisores estatales frente a las necesidades del público.

Por su parte, el paradigma de “democracia cultural” intenta responder a las falencias de los anteriores. Es decir, frente a lo que el paradigma de excelencia y el de democratización presentan como ilegítimo, propone el reconocimiento de las propias prácticas culturales de cada grupo social. De ese marco han emergido los discursos participativos y especialmente en Europa, estos se revitalizan con el enfoque de los “comunes culturales”. El enfoque tiene una propuesta que se basa en el empoderamiento de los ciudadanos como sujetos y participantes activos de las políticas culturales, brindando posibilidades para la toma de decisiones relativas a estas.¹⁸

Por último, el paradigma de la economía creativa encuentra relación con el ya enunciado modelo recursista de Yúdice¹⁹, dado que valora al sector cultural por su impacto directo e indirecto (externalidades positivas) en las sociedades, considerando a las intervenciones en este campo como inversión, más que gasto social, como lo plantea el paradigma de la democratización. En cuanto a la participación, ésta es pensada como la interacción de consumidores o usuarios que sostienen la viabilidad financiera de manera directa o indirecta.

Más allá de reconocer que estos paradigmas son tipos ideales y la presencia de un solapamiento de estos en las políticas culturales realmente existentes, nos interesa aquí hacer un análisis de los modelos de política cultural, las concepciones de cultura y de participación que caracterizan a las políticas culturales subnacionales de Córdoba e Goiás, dos jurisdicciones del área central mediterránea de Argentina y Brasil, respectivamente.

Nuestro análisis pretende colocar en perspectiva socio-histórica los rasgos salientes de la configuración actual de las políticas culturales locales, contemplando los efectos que han tenido en estas diferentes proyectos políticos y transformaciones del Estado Nacional.

Políticas culturales en Argentina y en la ciudad de Córdoba: modelos y orientaciones (1983-2023)

Durante el gobierno de Alfonsín, primer presidente electo en democracia tras el régimen dictatorial, las primeras acciones concretas de la política cultural nacional estuvieron orientadas a salvaguardar la libertad de expresión del colectivo de creadores culturales. Estas acciones se inscribían en un proyecto cultural basado en garantizar las libertades democráticas, los Derechos Humanos y el Estado de derecho, construyendo así una nueva “frontera política”.²⁰ Por eso, durante los años ochenta, la orientación principal de las

¹⁸ Cf. *idem*.

¹⁹ Ver YÚDICE, George. *El recurso de la cultura*, op. cit.

²⁰ COMPAGNONI, Juan. *Políticas culturales y prácticas de autogestión artística: la Feria de la Cultura de Bahía Blanca, 1987-1991*. Tesis (Licenciatura en Historia) – Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2020, p. 40.

políticas culturales era la “resolución de los conflictos y destierro de la violencia en el marco de un sistema democrático”.²¹

El discurso estatal durante el gobierno de Alfonsín presentaba recurrentes referencias al debate abierto, al plebiscito, a la movilización política en una heterogeneidad de campos y materias de intervención pública, en línea con el compromiso de democratizar las “diferentes esferas organizativas de la sociedad”.²²

En los años sucesivos, las nuevas articulaciones entre las esferas sociales y políticas con los campos artísticos y culturales se materializaron en la reapropiación de los espacios públicos y la exploración de diversos repertorios. Esos inicios de la transición democrática estuvieron signados por el afán de visibilizar todo tipo de reivindicaciones en las plazas y las calles. La construcción y consolidación del orden postdictadura encontró en los espacios públicos el “auditorio de la sociedad civil”²³ y entre los partidos políticos, sindicatos, agrupaciones artísticas, intelectuales y organizaciones de derechos humanos a sus protagonistas. Pero el haber recuperado uno de los canales de expresión de demandas más eficaces no era suficiente para alcanzar la tan mentada “democratización cultural” que desde el discurso oficial y los organismos públicos de Cultura se proponía.

En el caso específico de la intervención estatal en material cultural, si bien se partía de un diagnóstico que reconocía la desigualdad de oportunidades de acceso a bienes y servicios culturales y la necesidad de democratizarlos a los fines de propiciar el desarrollo y la participación social, se desconocían las condiciones de vida, intereses y disposiciones de los destinatarios de esas políticas culturales. Para brindar la posibilidad de que los sectores populares accedan al capital cultural tradicionalmente reservado a las élites se crearon circuitos alternativos de producción cultural, se acudía a variedad de disciplinas artísticas y se descentralizaron servicios suponiendo que ello garantizaría su apropiación.

Se presentaba así una de las contradicciones frecuentes del modelo de democratización cultural, que partía del supuesto de que la oportunidad de acceso garantiza per se la apropiación sin mediaciones, ignorando que involucra un conjunto de “habilidades, disposiciones, gustos y hábitos de consumo vinculados al ejercicio de determinadas prácticas sociales”.²⁴

En cuanto a las acciones de la Secretaría de Cultura de la Nación, se observa una recurrente expresión de la voluntad de ampliar el concepto de cultura “desde lo artístico hacia lo antropológico”²⁵, no obstante la evidencia recogida demuestra escasos resultados en ese sentido. Es decir, el campo de intervención continuó restringido a las artes y a la historia.

Sí nos interesa destacar que, dejando de lado las brechas de implementación la gestión estatal de la cultura durante el período de gobierno alfonsi-

²¹ WORTMAN, Ana. *El desafío de las políticas culturales en la Argentina*. Buenos Aires: Clacso, 2001, p. 5.

²² COMPAGNONI, Juan, *op. cit.*, p. 42.

²³ HERNANDORENA, Agustín. La tribu de mi calle. En: ZUBIETTA, Ana María y CROTTI, Norma (eds.). *Volúmenes temáticos de las V Jornadas de investigación en humanidades: la literatura y el arte: experiencia estética, ética y política*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2015, p. 69.

²⁴ WINOCUR, Rosalía. Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989). *Perfiles latinoamericanos*, v. 2, n. 3, México, D. F., 1993, p. 115.

²⁵ MENDES CALADO, Pablo, *op. cit.*, p. 98.

nista (1983-1989) se alineó, al menos retóricamente, con una impronta de apertura de las políticas públicas a la toma de decisiones por parte de la ciudadanía. Específicamente, las políticas públicas de cultura estaban orientadas a programación de eventos y actividades en espacios públicos, así como la creación de espacios alternativos de producción cultural, la estimulación de prácticas participativas y la reformulación de la relación con el Estado, tradicionalmente asistencialista y clientelista. Dichos programas de “promoción cultural” en barrios, pueblos y villas, sin embargo, no tenían consistencia interna entre sus baterías de proyectos y, en algunas instancias, “confundían preocupaciones de democratización cultural con otras de democracia participativa”.²⁶

De todas maneras, no queda duda de que la apertura democrática representa un punto de inflexión en las prácticas y discursos de las dependencias estatales dedicadas a la cultura, incluso reflejándose en niveles municipales.²⁷ Ese “conjunto complejo y heterónomo de programas y acciones”²⁸ tendientes a producir una deselitización y poner en juego concepciones dinámicas de la cultura produjeron efectos a largo plazo en las décadas siguientes.

Al inicio de los noventa, con las transformaciones estatales el panorama comienza a modificarse. Algunos rasgos que caracterizan la acción pública de cultura son: una marcada vinculación entre la cultura y la economía, la importancia otorgada a las provincias en la definición de las políticas culturales y la integración latinoamericana. Pero la única dimensión que perdura y crece en importancia a lo largo de la década menemista es la primera. La economía de la cultura adquiere preeminencia a medida que el fenómeno comienza a comprenderse por parte de los generadores del discurso.²⁹

A partir de allí, empieza a resonar la idea de la cultura como recurso y a referenciarse de esta manera con el objetivo de alcanzar el desarrollo económico durante la primera mitad de la década, situándose luego como recurso para la inclusión social en la segunda mitad de los noventa. Las acciones de la Secretaría de Cultura durante las dos presidencias de Menem continuaron focalizándose en las artes y el patrimonio, pero colocando además atención en las industrias culturales, interés que fue traducido en una nueva área del organigrama.

En suma, durante las políticas culturales del alfonsinismo y las del menemismo primaban prácticas propias de las políticas difusionistas asociadas a la democratización cultural, a pesar de plantearse el horizonte de la democracia cultural. Como discontinuidad entre esos dos períodos, evidenciamos un tratamiento diferente de la cultura en tanto recurso. Es decir, si bien ambas gestiones la valoraban de manera extrínseca, se constituía en una herramienta utilizada con fines distintos. Durante la transición democrática, la

²⁶ *Idem.*

²⁷ Como analiza WINOCUR, Rosalía, *op. cit.*, para el caso del Programa Cultural en Barrios (1984-1989) de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires; CARDINI, Laura Ana. Las políticas culturales y la apertura democrática en la ciudad de Rosario, Argentina. *Políticas Culturais em Revista*, v. 1, n. 8, Salvador, 2014, p. 21, en su análisis de las políticas culturales en la ciudad de Rosario; o CARTA, Lucía. *Política cultural durante la transición democrática Argentina*. Caso: Centros de Educación y Cultura Municipal Bahía Blanca 1984. Tesis (Posgrado en Gestión y Política en Cultura y Comunicación) – Flacso, Buenos Aires, 2016, para el caso de los Centros Culturales de la ciudad de Bahía Blanca.

²⁸ CARDINI, Laura Ana, *op. cit.*, p. 21.

²⁹ Cf. MENDES CALADO, Pablo, *op. cit.*, p. 145.

cultura sirvió de recurso para objetivos sociales y el sostenimiento del debate público a fines de fortalecer el pacto democrático. Durante el menemismo, por su parte, la valoración de la cultura se daba a partir de su capacidad de alcanzar objetivos económicos y propiciar el “efecto derrame” del bienestar en la sociedad. De esa manera, la inversión en las industrias culturales generaría impacto económico directo y “externalidades positivas” en la sociedad. La adscripción a las lógicas del mercado, sin embargo, provocó una mayor exclusión de aquellos sectores históricamente desfavorecidos. En última instancia, la particularidad de cada caso estriba en los valores y la orientación de cómo debe ser la vida en sociedad, expresada en dos proyectos políticos diferentes: el democrático-participativo y el neoliberal.

En lo que respecta al proyecto político neoliberal, vale señalar que, en Argentina, como en otros países de Latinoamérica, las reformas de la década de los noventa aparentaban una coherencia y homogeneidad que servía para legitimar diferentes transformaciones en torno a un ideal de modernización.³⁰ En particular, el derecho a la cultura se inscribía en el imaginario de las acciones públicas culturales como un derecho individual, no social, como sí sucedió durante el período de transición democrática.

Asimismo, la reproducción de esos imaginarios no se daba en el vacío, sino a partir de una serie de organizaciones transnacionales que surgieron en la misma línea y que intervinieron en el diseño e implementación de las políticas públicas de cultura. En ese contexto de globalización, las ciudades comenzaron a adquirir protagonismo en el escenario internacional, en el que se puede corroborar “un desplazamiento de las políticas culturales de base nacional hacia una valoración de la intervención local”.³¹

En una caracterización de las políticas culturales del municipio de la Ciudad de Córdoba durante los noventa³², se describe la discrecionalidad con la que se decidían las políticas culturales a implementar, libradas a la capacidad de los funcionarios de turno y a peticiones particulares, haciendo perpetuar una tradición “que dejaba la acción cultural en manos de la élite o de un determinado sector de la sociedad, convirtiendo el gusto privado en política pública”.³³ La agenda de intervención estaba centrada en el patrimonio y las artes, en un mapa que se articulaba con la iniciativa privada y con las instituciones culturales extranjeras con sede en Córdoba. La Agencia de Cooperación Española, el Goethe-Institut, y la Alianza Francesa han actuado dinamizando y financiando numerosas iniciativas culturales durante el período analizado.

Tanto en Córdoba como en otros municipios se reconoce la característica recurrente de restringir el accionar a la preservación del patrimonio y la promoción de prácticas artísticas tradicionales que se atenían a los límites disciplinares de la literatura, la plástica, la música, el teatro. Esto se enmarca en lo que presentamos anteriormente como paradigma de “excelencia cultural”. Por otro lado, el interés en la conservación y restauración del patrimonio histórico

³⁰ Cf. BASILE, María Verónica. Las políticas culturales municipales en los años noventa. El caso de la ciudad de Córdoba (Argentina, 1991 -2003), *Mediaciones*, v. 16, n. 25, Bogotá, dic. 2020.

³¹ *Idem*, *ibidem*, p. 143.

³² Cf. *idem*.

³³ BASILE, María Victoria. *Políticas culturales municipales de Córdoba (1991-2003)*. Tesis (Doctorado en Estudios Sociales de América Latina) – UNC, Córdoba, 2016, p. 48.



se daba en consonancia con el deseo de insertar a la ciudad en los circuitos turísticos internacionales. En la misma época se comienzan a desplegar procesos incipientes de regeneración urbana o gentrificación que son conceptualizados también como *city marketing*.³⁴ Esa construcción de una imagen de ciudad homogénea y atractiva, digna de una estrategia de branding corporativo³⁵, tenía a la ciudad de Barcelona como caso emblemático y era promovida por numerosas agencias de desarrollo.³⁶ Se pretendía construir una identidad local, mediante diferentes acciones en el ámbito artístico y cultural, para competir en el escenario global. También a los fines de posicionar internacionalmente a la ciudad, se proponían articulaciones entre el sector público y el privado que permitieran ampliar las actividades económicas hacia nuevas áreas industriales, de servicios y turísticas.³⁷

No obstante, algunas excepciones a esas políticas culturales locales se registran a partir de la difusión de las políticas de cultura comunitaria. Estas, difundidas por la red de organizaciones autodenominadas Movimiento Cultura Viva Comunitaria, contienen elementos de la democracia cultural y del enfoque recursista de la cultura. La novedad que este marco de política pública introdujo por entonces era que, en un proceso de construcción de la política pública de “abajo hacia arriba”³⁸, el Estado reconocía las iniciativas culturales generadas en los territorios donde ocurren, así como sus propias necesidades y planes de trabajo. A nivel nacional, fruto de la incidencia transnacional y la apertura estatal a la participación en la formulación de políticas públicas³⁹, se implementa desde 2011 el Programa Puntos de Cultura, inspirado en el Programa Nacional de Cultura, Educación y Ciudadanía, Cultura Viva de Brasil (2004).⁴⁰

Así, particularmente en Córdoba, podemos situar dentro de las políticas culturales locales que se inscriben en el paradigma de la cultura comunitaria a un conjunto de planes y programas, que en algunos casos se acompañaron de procesos participativos para su institucionalización mediante ordenanzas. Tal es el caso de los Festejos Comunitarios de Carnaval (Ordenanza 12500/2015) y la Promoción de la Cultura Viva Comunitaria (Ordenanza 12957/2019).

El primer proceso participativo involucró a actores que ya tenían una trayectoria de incidencia en procesos legislativos nacionales como el Proyecto

³⁴ Cf. HARVEY, David. From managerialism to entrepreneurialism: the transformation in urban governance in late capitalism. *Geografiska Annaler: series B, human geography*, v. 71, n. 1, London, 1989.

³⁵ Cf. SÁNCHEZ BELANDO, María Victoria, RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim. y ZARLENGA, Matías. ¿Ciudad creativa y ciudad sostenible?: un análisis crítico del “modelo Barcelona” de políticas culturales. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 1, n. 99, Coimbra, 2012.

³⁶ Cf. VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercaderia: Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano En: ARANTES, Otilia, VAINER, Carlos y MARICATO, Erminia (comps.) *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.

³⁷ Cf. MARIANACCI, Guillermo. *Descentralización y desarrollo económico local: estudio de caso de la ciudad de Córdoba, Argentina*. Santiago de Chile: Cepal, 2000.

³⁸ Ver TURINO, Celio. *Puntos de cultura: cultura viva en movimiento*. Caseros: RGC Libros, 2013, y WORTMAN, Ana. Políticas culturales y legitimidad política en tiempos de crisis: el caso del programa puntos de cultura en Argentina. *Políticas Culturais em Revista*, v. 10, n. 1, Salvador, 2017.

³⁹ Tal es el caso de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, la Ley Nacional de la Música, los intentos legislativos generados en torno a la danza, el teatro comunitario, y la Ley Federal de las Culturas.

⁴⁰ La Ley 13018, Cultura Viva de Brasil, fue sancionada diez años después, en 2014, impulsada principalmente por la diputada Jandira Feghali (PCdoB/Rio de Janeiro) junto a los beneficiarios del programa (denominados Puntos de Cultura).

de Ley en Apoyo a la Cultura Comunitaria Autogestiva e Independiente y el Proyecto de Ley Federal de las Culturas. Además, la participación de estos en el Primer Congreso Nacional de Cultura Comunitaria (desarrollado en el interior de Córdoba en 2014) permitió crear conexiones importantes tanto con autoridades municipales como con representantes de la Universidad Nacional de Córdoba, la que implementaba políticas universitarias inspiradas en encuadre de políticas de la Cultura Comunitaria.

Por su parte, la Ordenanza de Promoción de la Cultura Viva (12957), sancionada en Córdoba en 2019, no sólo implicó un proceso colectivo de formulación, sino que también estipulaba la implementación de un órgano participativo, el Consejo Municipal de Cultura Comunitaria. Esta innovación indicó un contraste en el modo de contemplar la participación de la ciudadanía y, por ende, en el modelo de política cultural. Si la Ordenanza de Festejos de Carnaval consideraba a la ciudadanía como protagonista de la fruición y la producción cultural, la Ordenanza de 2019 también concebía la participación como involucramiento en la toma de decisiones y criterios de implementación de la política cultural. En términos de modelos de política cultural, la transición se dio de un modelo de política democrática a un modelo recursista.⁴¹

Sin embargo, como se ha evidenciado, la participación efectiva de sectores amplios de la ciudadanía, la coordinación con otros niveles del estado y el compromiso a largo plazo con los beneficiarios de los programas todavía es una deuda pendiente de la política cultural comunitaria. Actualmente, desde el inicio del gobierno de Javier Milei (dic. 2023), el afán minarquista y su consecuente ataque al sector público, se ha objetivado en la desjerarquización de las carteras y el desfinanciamiento generalizado a institutos, áreas y direcciones de cultura en los diferentes niveles del Estado. Por lo que, a los desafíos para alcanzar mayor participación y democratización derivados de la lógica consensual neoliberal⁴², se le agregan los de un contexto de radicalización de proyectos políticos autoritarios y la proliferación de agendas anti-igualitarias.

Cultura y participación en el caso goiano

Para dar cuenta de las políticas culturales de Goiás es necesario considerar las características generales que la ubican en el ámbito de las políticas culturales brasileñas pero, al mismo tiempo, requiere examinar las singularidades de los procesos sociohistóricos de la región.

El estado de Goiás ocupa la región central de Brasil, lugar afectado por los procesos de colonización portuguesa e impactado por los movimientos que la siguieron en un período posterior a la ocupación de la costa del país. En el período colonial o incluso durante el Imperio, la región central de Brasil era un lugar con pocos recursos y limitadas inversiones. Como un lugar considerado hogar de gente inculta, una región fronteriza que se consolidó, a lo largo del siglo XIX, con vocación agrícola, paulatinamente pasó a ser controlada, económica y políticamente, por una incipiente élite agraria. Esta trayectoria

⁴¹ Cf. GUTIÉRREZ, Mariana, *op. cit.*

⁴² Cf. GUTIÉRREZ, Mariana Carla. La cultura comunitaria de Córdoba, entre la lógica consensual y la lógica igualitaria. En: MACCIONI, Laura, COPPARI, Lucía y MERCADAL, Laura. *Sujetos, formaciones, colectivos: estudios sobre prácticas político-culturales contemporáneas*. Córdoba: Lago Editora, 2023.

hizo que el reconocimiento de la localidad por parte del centro de poder instalado en el sureste del país solo se lograra efectivamente más de doscientos años después de la fundación de las primeras ciudades del ciclo del oro en el siglo XVIII.

Arraial de Santana, fundada en 1727, luego Vila Boa y, finalmente, Ciudad de Goiás, fueron nombres dados a la capital de la provincia de Goiás y luego al estado, hasta la construcción de Goiânia a finales de los años 1930. Goiânia, capital del estado de Goiás, nació, de hecho, recién después de su bautismo cultural en julio de 1942. Cabe señalar que la inauguración de la ciudad se realiza bajo el emblema de un bautismo que pretende ser cultural, algo que discrimina el pasado y apunta a la filiación a un imaginario civilizatorio que, bajo esa concepción, pasaría necesariamente por la cultura. Unos años después del bautismo, en 1954, se realizó el 1.º Congreso Nacional de Intelectuales en la ciudad, reuniendo a artistas visuales, cineastas, músicos, actores, docentes, entre otros representantes del pensamiento y expresión artística de América Latina y el Caribe. Era importante pensar en una ciudad centrada en el pensamiento artístico-académico, para que pudiera ser considerada un hito civilizatorio.⁴³

Planificada, la ciudad fue una estrategia de poder en el listado de acciones diseñadas para el proyecto Marcha hacia el Oeste implementado durante el gobierno del presidente Getúlio Vargas en el período conocido como Estado Novo (1937-1945). Su principal objetivo era desarrollar el interior del país y trasladar, en este caso, el eje del poder de las élites locales que dominaban la zona en el siglo XIX a una ciudad bajo el mando de un interventor designado por el gobierno central, en este caso el político proveniente de familias tradicionales, Pedro Ludovico Teixeira. Este cambio, de hecho, se produce, pero contiene una serie de contradicciones que harán que los objetivos deseados sean más retóricos que efectivos. La base agraria y el mando de las élites locales serán siempre una matriz de fondo sobre la cual se pensarán y ejecutarán las acciones del Estado.

Goiânia, por lo tanto, nació bajo el signo de un gobierno autoritario y, coincidentemente, en una coyuntura en la que, de hecho, las políticas culturales están empezando a pensarse en Brasil, como en otros países latinoamericanos, como fue mencionado arriba. Veamos entonces brevemente cómo se implementaron las políticas culturales en el país, sus principales concepciones y líneas de acción, para comprender cómo la ciudad de Goiânia, en todas sus contradicciones sociohistóricas, servirá como receptáculo de las políticas defendidas por los poderes estatales en sus distintos niveles.

Los estudios ya clásicos sobre las políticas culturales en Brasil lo considerarán un tema de “tradiciones tristes”.⁴⁴ Estas tradiciones podrían resumirse, para Antônio Rubim, en tres palabras: ausencia, autoritarismo e inestabilidad. En el primer caso, considera que antes de la década de 1930 no se puede ha-

⁴³ El Congreso reunió a nombres como Pablo Neruda, Jorge Amado, Lima Barreto, Orígenes Lessa, Carlos Scliar, además de varios otros conocidos en la escena artística brasileña y fuera de ella. Para detalles sobre la importancia del 1.º Congreso de Intelectuales, ver BARROS, Francisco Messias Gomes. *1.º Congresso Nacional de Intelectuais (Goiânia - 1954): cultura nacional, PCB e hegemonia*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFG, Goiânia, 2018.

⁴⁴ Ver RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Galáxia: Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura*, n. 13, São Paulo, 2007.

blar de políticas culturales en Brasil bajo la concepción de acciones organizadas y sistemáticas que tienen actores y objetivos, aunque esta concepción puede ampliarse. Para el autor, es necesario que, al menos, las intervenciones conjuntas sean pensadas, no solo como acciones puntuales, sino como en la premisa conceptual de Néstor García Canclini, como un conjunto de acciones realizadas por el Estado, en conjunto con instituciones civiles y grupos comunitarios para “satisfacer las necesidades culturales de una población”.⁴⁵ Por lo tanto, a pesar de los estudios que destacan iniciativas que tuvieron lugar en Brasil antes de la década de 1930, el autor las considera focales, sin perspectivas más integrales y, principalmente, en las que las culturas indígenas, africanas o afrobrasileñas que las caracterizaban fueron completamente negadas.

A partir de los años 1930, la nueva situación resultará en un pacto entre los actores emergentes y las elites agrarias, provocando que en este contexto se presenten oposiciones, sin choques radicales, entre tradición versus modernización, urbanización versus mundo rural, pares de opuestos que estarán bajo los auspicios de la construcción de una nacionalidad centralizada, de manera política y administrativa. Serán movimientos llenos de contradicciones y ambigüedades, en los que podremos destacar las acciones emprendidas por el ministro de Getúlio, Gustavo Capanema, en un gobierno autoritario.⁴⁶ Las acciones tuvieron una doble vía: por un lado, reprimieron y censuraron manifestaciones contrarias a sus principios, y, por otro, acogieron a intelectuales y artistas progresistas para formar un pacto social que mantuviera el poder público sin mayores enfrentamientos ni crisis. Este movimiento tuvo como principio valorar el nacionalismo, la brasilidad, el trabajo y el mestizaje⁴⁷ del pueblo brasileño. Por lo tanto, la cuestión de la identidad adquiere importancia en esta dinámica.

En esta coyuntura se creó, entre otras instituciones más regionalizadas, el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN)⁴⁸, institución que inauguró la política cultural en Brasil hasta la década de 1960, basada en una retórica de la pérdida⁴⁹, en la preservación del patrimonio construido, en la cultura blanca, con estética barroca⁵⁰ y contenido monumental. Esta no-

⁴⁵ Como afirma el autor, los estudios sobre esta concepción incluyen un conjunto de intervenciones específicas: “realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social”. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Definiciones en transición*. En: MATO, Daniel (org.). *Cultura, política y sociedad*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 78.

⁴⁶ A pesar de la experiencia vivida por Mário de Andrade, su paso por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de São Paulo y los principios de política cultural que evocó: intervención estatal sistemática, establecimiento de una esencialidad y derecho a la cultura, propuesta de una concepción de política cultural que fuera más allá de las “bellas artes” e incluyera la cultura popular, valorización del patrimonio inmaterial, además del patrocinio, emprendido por el secretario, de la búsqueda de acervos culturales fuera del sureste, como en la región amazónica y el noreste del país.

⁴⁷ Retórica que enmascara el racismo y las desigualdades en Brasil.

⁴⁸ Creado en 13 de enero de 1937 por la Ley Núm. 378.

⁴⁹ Cf. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Iphan, 1996. En este libro, a través del análisis de discursos emblemáticos de líderes de políticas públicas y sus discursos, el autor analiza la estrategia de narrar y construir la identidad nacional, considerando la asociación de los discursos patrimoniales con los discursos modernistas, y el papel de los intelectuales en la producción de valores al servicio de tales políticas. Recuperar un “patrimonio perdido” sería la retórica para justificar acciones e intereses diversos.

⁵⁰ En este sentido, ver CHUVA, Márcia. *Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado*. *Topoi*, v. 4, n. 7, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2003.

ción de patrimonio será a menudo excluyente y perversa.⁵¹ Para Rubim, la administración de Getúlio Vargas/Gustavo Capanema inaugurará en Brasil, por lo tanto, una relación entre gobiernos autoritarios y políticas culturales, un rasgo que marcará la historia brasileña.⁵²

No deja de tener sentido, entonces, que luego de dos décadas de “re-democratización” (1945-1964), el país cayera, una vez más, en un período autoritario y las expresiones artístico-culturales de la oposición fueran censuradas y reprimidas durante el período de la dictadura militar (1964-1985). Como había una efervescencia cultural en el país, se creó un Plan Nacional de Cultura (1975), además de otros órganos que consideraron temas audiovisuales y de memoria. Sin embargo, a pesar de algunas acciones importantes, cuando finalmente se creó el Ministerio de Cultura (1985), al final del período, se produjo una transición hacia una cultura mediática orientada al mercado, con predominio del circuito cultural que dominaba el país. Fue un largo período de transición y construcción democrática, con varios presidentes y muchas ambigüedades.⁵³ Durante el gobierno de Fernando Collor (1990-1992), por ejemplo, todas las iniciativas fueron desmanteladas en favor de una perspectiva ultraliberal de las políticas públicas culturales.

De particular interés en este período fue la Ley Sarney⁵⁴ (1986), la ley creada para habilitar incentivos fiscales que apoyaran la cultura. La normativa inaugura una forma de financiar la cultura: en lugar de una política cultural integral o amplia, la ley transfiere a la iniciativa privada las decisiones sobre lo que debe ser apoyado, según la lógica del mercado (Leyes de Incentivos a la Cultura). La Ley Sarney se transformó en Ley Rouanet (1991) y sufrió reformas en gobiernos posteriores, pero su marca de identidad siempre ha sido la lógica que caracterizó a las políticas públicas culturales en Brasil y sus principales mecanismos de financiamiento, es decir, una política de eventos con incentivos fiscales: “la cultura es un buen negocio”, fue la frase adoptada por el Ministerio de la Cultura durante el gobierno de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003).

Por otro lado, el antiguo SPHAN, creado en 1937, sufrió varias reformas, pero su perspectiva, la de preservar un patrimonio perdido, fundada en una identidad esencialista, se mantuvo al menos hasta finales de los años 1990, cuando esta perspectiva excluyente y elitista comenzará a dar paso a discusiones que concebían la construcción de cultura y memoria con la participación de actores de la sociedad civil y con una nueva retórica, la de la participación popular. Las concepciones de cultura desarrolladas hasta entonces denotaban principios elitistas, por un lado, y, por otro, orientados al mercado, dando el tono a las políticas culturales que serán emprendidas en Goiás y su capital, Goiânia.

Con una capital fundada bajo el signo de la construcción de lo nuevo y lo moderno en un período autoritario de los años 1930, el estado de Goiás

⁵¹ Cf. CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de y KULEMEYER, Jorge (comps.). *El lado perverso del patrimonio cultural*. San Salvador de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, 2017.

⁵² Ver RUBIM, Antônio Albino Canelas, *op. cit.*, p.106.

⁵³ José Sarney (1985-1989), Fernando Collor de Melo (1990-1992), Itamar Franco (1992-1994).

⁵⁴ Ley n° 7.505, de 2 de julio de 1986. Esta Ley quedó extinguida y dio origen a la Ley Rouanet: Ley n° 8.313/1991.

también se rendirá a la perspectiva de las Leyes de Incentivos. Este mecanismo, operacionalizado especialmente en los gobiernos de Marconi Perillo (1999-2018), se hará eco de los movimientos identitarios que rodean las perspectivas de las políticas culturales. En Goiás, el movimiento fue inaugurado en la década de 1990 por la Associação Goiana de Prensa (AGI) y exigía una “goianidad” que debía ser valorada, apoyada y preservada. Publicada el 16 de mayo de 2000, la Ley Goyazes, inclusive, estableció el Programa de Incentivo a la Cultura. La Ley Goyazes es otro programa de incentivos que impulsa el patrocinio de empresas de la región: las empresas goianas pueden destinar parte de sus impuestos a financiar proyectos culturales estipulados por la Ley. Asimismo, el municipio de Goiânia también implementó la Ley de Incentivo a la Cultura (2000)⁵⁵ con reducción de porcentajes de tributos para quienes den financiamiento.

En los documentos que regulan las citadas leyes y sus órganos de decisión, los consejos de cultura, es posible advertir algunas características: consejos municipales de cultura formados por quienes son designados por las entidades representativas, especialmente las más tradicionales, a través de una terna triple y designados, en última instancia, por el jefe del Poder Ejecutivo, en este caso, el intendente. En el caso del Consejo Estatal de Cultura, que funciona bajo la Ley Goyazes, el consejo se forma mediante nombramientos del propio gobernador del estado, con la opción de que parte de sus miembros sean nombrados por entidades representativas de diferentes sectores culturales.⁵⁶ La posibilidad de elegir a los asesores fue el resultado de un movimiento producido tras una Conferencia de Cultura, a partir de la cual entidades y asociaciones se organizaron para debatir objetivos para un programa cultural que pueda constituir verdaderamente una política de Estado, más allá de las fluctuaciones políticas. Lo que se puede observar, en general, es que tales movimientos aún no constituyen verdaderos mecanismos para la inclusión de la sociedad civil y la participación popular en las decisiones sobre cultura en el estado y su capital. A pesar de considerarse entidades culturales, están ocupadas en su mayoría por intelectuales y artistas de familias tradicionales. Representan la valiosa élite artístico-intelectual que, desde la construcción de la capital y el establecimiento de políticas culturales en Brasil, poseía el conocimiento, la disposición y el talento para definir, de hecho, lo que se debe apoyar: una cultura alfabetizada, blanca, católica y erudita. Por otro lado, el establecimiento de listas triples y los mecanismos de elección y designación se dan, de manera vertical, por parte del Ejecutivo, lo que refuerza la tendencia a formar consejos conciliadores, que atienden a ciertos sectores y excluyen a muchos otros.

El ciclo de autoritarismo, ausencia e inestabilidad se renueva impulsando políticas que priorizan la gestión de eventos, en detrimento de políticas de Estado que trascienden las fluctuaciones políticas. Hay, predominantemente, apoyo a proyectos que tienen un retorno comercial, especialmente aquellos que alimentan la perspectiva mercadotécnica con base en la identidad turística o empresarial. La “goianidad” se convierte en un buen negocio, en este caso.

⁵⁵ La Ley de Incentivo a la Cultura fue reglamentada en Goiânia en 2000.

⁵⁶ Ley n° 13.829, del 7 de mayo de 2001.

La política de eventos, centrada en las leyes de incentivos, desacredita así los debates sobre concepciones más sociológicas y antropológicas de la cultura y su relación con el Estado, ignorando las discusiones sobre el dirigismo cultural, la corrección de las distorsiones y la estimulación estatal de los sectores más excluidos de la sociedad. El debate sobre la democracia cultural, el derecho a la cultura y la inclusión no son posibles con un presupuesto basado en las reglas del mercado y que no considera normas básicas de ciudadanía cultural durante todo el proceso. Salvo excepciones puntuales, en el caso de la experiencia de Goiás, no existen procesos participativos que en última instancia garanticen la creación de una política pública de carácter comunitario. Por sus raíces históricas y culturales, la ciudad de Goiânia y su estado, Goiás, implementan políticas públicas con una orientación conceptual restringida y aún ligada a los movimientos iniciales de su concepción en Brasil.

Las experiencias de Córdoba y Goiânia, ¿no tan distintas?

Hemos analizado desde una perspectiva sociohistórica la configuración de las políticas culturales en el ámbito local (con énfasis en la Ciudad de Córdoba y en la de Goiânia), discutiendo cómo la adopción de diferentes criterios y modelos para la formulación de las políticas públicas de cultura las ha atravesado. Nos centramos inicialmente en caracterizar la difusión de diferentes concepciones, modelos de política cultural y sentidos de cultura y participación, con la intención de abordar en clave comparativa los casos argentino y brasileño escogidos. A modo de conclusión esbozamos algunas continuidades y discontinuidades entre los dos casos.

Tanto en las políticas culturales locales de Córdoba como en las de Goiás (y su capital Goiânia) se observa la prevalencia de definiciones restringidas de cultura solapadas con la apelación a la cultura como recurso para mercantilizar la identidad local y/o incorporar a las ciudades en circuitos turísticos. Es decir, en algunas franjas de la administración gubernamental de la cultura, las intervenciones siguen estando orientadas por el paradigma de la “excelencia cultural”, que continúa favoreciendo a grupos endogámicos de artistas y/o profesionales. A su vez, a partir de las reformas neoliberales implementadas desde la década de 1990 tanto en Brasil como en Argentina, se produce una valorización de las intervenciones locales en materia cultural. Los programas, proyectos y políticas públicas se orientan a fortalecer la identidad local y construir una imagen homogénea de las ciudades para inscribirlas en circuitos turísticos globales y regionales. De esa manera, la cultura queda legitimada de manera extrínseca, por la capacidad que esta tiene para atraer capitales, alcanzar exenciones fiscales o producir “externalidades positivas” para la sociedad.

En cuanto a los modelos de política cultural y concepciones de participación, Córdoba ha transitado de enfoques difusionistas asociados a la democratización cultural (acceso a la “cultura legítima” /difusión estatal) a intentos, aunque a veces solo a nivel retórico, de apertura participativa. Más recientemente, tras la implementación de puntos de cultura en Argentina, ha habido un giro hacia políticas locales que combinan la democracia cultural y el enfoque recursista (cultura como recurso para fines sociales), incorporando proce-

sos participativos en la toma de decisiones. Por su parte, Goiás ha mantenido predominantemente políticas basadas en concepciones restringidas y mercantilistas/recursistas, enfocadas en leyes de incentivos que transfieren decisiones de financiamiento al mercado y priorizan eventos con retorno comercial. La participación, en el modelo de economía creativa (similar al recursista), se piensa como interacción de consumidores o usuarios que sostienen la viabilidad financiera.

Por su parte, respecto de los mecanismos de participación, vale decir que, en Córdoba, aunque con brechas, se registraron innovaciones participativas con la creación de órganos decisorios participativos como el Consejo Municipal de Cultura Comunitaria, estipulado por ordenanza, que implicó un proceso colectivo de formulación. En Goiás, los órganos decisorios (consejos de cultura) se caracterizan por nombramientos verticalistas por parte del Poder Ejecutivo, a menudo a partir de ternas propuestas por instituciones tradicionales y elitistas. Las conferencias de cultura no se han consolidado como verdaderos mecanismos de inclusión y participación efectiva de la sociedad civil en las decisiones. En ambos casos, las dificultades para lograr la participación efectiva en las decisiones sobre políticas públicas de cultura son una constante y una deuda pendiente con amplios sectores de la sociedad.

Considerando los desafíos del presente, ante una democracia constantemente bajo amenaza, resulta imperioso, desde la academia y desde las universidades, realizar mayores esfuerzos por aproximar estos debates y disputas sobre la cultura en sentido amplio a otras esferas de la sociedad, comenzando por defender los horizontes igualitarios que alguna vez guiaron los proyectos de democracia y ciudadanía radical por estas latitudes.

Artigo recebido em 10 de março de 2025. Aprovado em 3 de maio de 2025.

Disputa espacial y participación política en veinte años de gestión cultural comunitaria del Teatro Comunitario de Berisso (Buenos Aires)



Cartum do Teatro Comunitario de Berisso, s./d., fotografia, montagem (detalhe).

Clarisa Inés Fernández

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Nacional de La Plata (UNLP). Professora da Faculdade de Ciências Humanas e da Educação da UNLP e do curso de especialização em Gestão Cultural da Universidade Nacional de Córdoba (UNC). Pesquisadora do Conicet. Coorganizadora do livro *Teatro comunitario en tiempos de covid-19: dificultades, estrategias y proyecciones*. Buenos Aires: RGC, 2022. clarisainesfernandez@gmail.com

Disputa espacial y participación política en veinte años de gestión cultural comunitaria del Teatro Comunitario de Berisso (Buenos Aires)

Spatial dispute and political participation in twenty years of community cultural management of Teatro Comunitario de Berisso (Buenos Aires)

Clarisa Inés Fernández

RESUMEN

Este trabajo analiza los dispositivos de construcción de poder territorial desplegados por el grupo de Teatro Comunitario de Berisso (Buenos Aires, Argentina) en sus veinte años de gestión cultural comunitaria. Específicamente, se estudian las estrategias desarrolladas en la disputa por la apropiación y construcción del espacio, los tipos de relación que el grupo establece con los distintos actores de la trama política y cultural local y su participación en las políticas culturales públicas. Utilizamos un andamiaje teórico transdisciplinario con aportes de la sociología, las políticas culturales, la gestión cultural, la historia y el campo de estudios del teatro comunitario, y una metodología cualitativa que incluyó registros de campo como entrevistas en profundidad a referentes del grupo y análisis documental. En esa línea, este trabajo busca aportar nuevas claves interpretativas para comprender los procesos de la gestión cultural comunitaria en territorios urbanos.

PALABRAS CLAVE: teatro comunitario; gestión cultural; políticas culturales.

ABSTRACT

This work analyzes the devices for constructing territorial power deployed by the Berisso Community Theater group (province of Buenos Aires, Argentina) in its twenty years of community cultural management. Specifically, the strategies developed in the dispute over the appropriation and construction of space, the types of relationships that the group establishes with the different actors of the local political and cultural fabric and their participation in public cultural policies are studied. We used a transdisciplinary theoretical scaffolding with contributions from sociology, cultural policies, cultural management, history and the field of community, theater studies and a qualitative methodology that included field records such as in-depth interviews with group leaders and documentary analysis. Along these lines, this work seeks to provide new interpretative keys to understand the processes of community cultural management in urban territories.

KEYWORDS: community theater; cultural management; cultural policies.



Este trabajo analiza los dispositivos de construcción de poder territorial desplegados por el grupo de Teatro Comunitario de Berisso (TCB) en sus veinte años de gestión cultural comunitaria, a partir de estudiar el modo en que el grupo construyó estrategias de gestión vinculadas a la disputa del espacio, estableció relaciones con diversos actores de la trama política y cultural local y participó en algunas instancias de elaboración de políticas culturales

públicas. El objetivo del artículo es aportar nuevas claves interpretativas para comprender los procesos de la gestión cultural comunitaria en territorios urbanos desde una clave sociohistórica y una mirada transdisciplinaria. En ese sentido, generamos un diálogo entre herramientas teóricas de la sociología, las políticas culturales, la gestión cultural, la historia y el campo de estudios de teatro comunitario. Nuestro abordaje metodológico es cualitativo, a partir de entrevistas al equipo de coordinación del grupo – una entrevista en profundidad y otra virtual¹ – y análisis documental de diversos materiales – como proyectos de pedidos de subsidio del grupo, visualización de documentales, notas de prensa y páginas web –. Es importante destacar que formamos parte del TCB durante cuatro años – 2010 a 2014 – y participamos activamente de todas las actividades desarrolladas por el grupo, lo cual nos brindó conocimiento de primera mano. El primer apartado introduce brevemente las características e historia del teatro comunitario argentino, luego se caracteriza la ciudad de Berisso y la calle Nueva York y finalmente se presenta al Teatro Comunitario de Berisso y su trayectoria. El segundo apartado explicita las dimensiones teóricas, mientras que en el tercero y cuarto se avanza con el análisis.

Cenefas y teatro en la capital del *corned beef*

Otro mundo es posible, si somos capaces de imaginarlo.

Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas.

a. Teatro comunitario argentino

El teatro comunitario (TC) cuenta con cuarenta años de trayectoria en Argentina. Surgió en 1983 con el grupo Catalinas Sur, del barrio porteño de la Boca, bajo la dirección de Adhemar Bianchi.² En 1996 comenzaron a funcionar Los Calandracas, en el barrio porteño de Barracas y bajo la coordinación de Ricardo Talento³ y en 1999 los grupos misioneros de La Murga de la Estación (ciudad de Posadas) y La Murga del Monte (ciudad de Oberá) en el 2000. A partir de la transmisión de estos grupos y el acompañamiento del Estado a través de diversos programas, las experiencias de TC se fueron multiplicando a lo largo y ancho del país, teniendo un momento de mayor expansión luego de la llamada “crisis del 2001”.⁴ Actualmente, hay alrededor 40 grupos en el territorio nacional que están nucleados en la Red Nacional de Teatro Comuni-

¹ Los/as entrevistados/ serán mencionados como E1, E2, para mantener la reserva de la fuente.

² Bianchi es uruguayo y cuenta con una larga trayectoria en el mundo del teatro ligada a la militancia política (teatro de agitación en barrios y fábricas, Grupos Sesenta y Cinco y el Teatro Circular, Asociación de Bancarios del Uruguay, entre otros).

³ Talento era argentino y su vínculo con el teatro de vecinos tiene origen en las primeras experiencias de la adolescencia y la infancia, y en las iniciativas de su padre, cercano al mundo circense. Formó parte a partir de 1972 del Grupo Cumpa que se desarmó en 1976. Participó del seminario de perfeccionamiento actoral en Avellaneda, y allí conoció a los que serían sus compañeros en Los Calandracas (ver SCHER, Edith. *Teatro de vecinos: de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2011). Falleció en septiembre de 2024.

⁴ Se trata de un momento de crisis económica y política en Argentina atravesada que culminó con la renuncia del presidente Fernando de la Rúa el 20 de diciembre de 2001 y un estallido social y represión que dejó un saldo de casi 40 personas fallecidas.

tario, espacio creado en 2002 con el fin de generar intercambios, diálogos y apoyo entre los grupos.⁵

El TC se ha definido como un teatro de vecinos para vecinos⁶, en tanto se trata de grupos numerosos⁷, con integrantes de todas las edades y sin formación profesional en teatro (con excepción de los/las coordinadores/as). Sus obras suelen relatar la historia del barrio, ciudad o pueblo al que pertenece el grupo, por lo tanto, se trata de experiencias de fuerte anclaje territorial. Las dramaturgias se crean colectivamente a partir del aporte de anécdotas, recuerdos, documentos que brindan los mismos vecinos y vecinas, en un proceso de puesta en común y debate donde se decide cuál es la temática relevante para la obra. Allí se pone en marcha el ejercicio de la memoria colectiva, atravesado por el sentido de pertenencia y la constitución identitaria del grupo.⁸ La estética del TC se compone de elementos de la comedia del arte, del grotesco, del sainete y otros géneros populares.⁹ Para Bidegain¹⁰ el TC también posee características del teatro tosco, mientras que para Proaño Gómez¹¹ este tipo de teatro corporiza la voz de una mayoría marginada, expresa una visión de mundo contrahegemónica y tiene elementos del teatro popular que se evidencian en la organización alternativa, el control de la producción y del material artístico y el énfasis en los procesos colectivos. Los grupos de TC son autogestivos y recurren a distintas estrategias para sostener sus producciones y actividades, entre ellas: la conformación de asociaciones civiles, el pedido de subsidios a organismos públicos y privados, modalidades de gestión comunitaria como el desarrollo de funciones con pago de entrada o con el paso de la gorra¹², la organización de bufetes, ferias, entre otros. Más allá de que ningún grupo surgió a partir de la iniciativa del Estado, este siempre estuvo presente según las gestiones a cargo y con diferencias entre sus niveles municipal, provincial y nacional. Los grupos de TC están atravesados por problemáticas particulares según su anclaje territorial, que puede ser urbano o rural.

El campo de estudios específico sobre TC argentino fue creciendo significativamente a lo largo de los últimos años con la elaboración de numerosos trabajos que abordan aspectos vinculados a procesos de comunicación¹³, mi-

⁵ Cf. FERNÁNDEZ, Clarisa, PROAÑO GÓMEZ, Lola y MERCADO, Camila. *Teatro comunitario en tiempos de covid-19: dificultades, estrategias y proyecciones*. Buenos Aires: RGC, 2022.

⁶ Cf. BIDEGAIN, Marcela. *Teatro comunitario, resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Ed. Atuel, 2007.

⁷ En general los grupos cuentan con un mínimo de 15 integrantes y algunos grupos han llegado a tener más de trescientos.

⁸ Cf. FERNÁNDEZ, Clarisa. Prácticas culturales y conciencia histórica. Reflexiones sobre la construcción y reapropiación de la historia a través del prisma del teatro comunitario. *Páginas*, v. 1, n. 8, Rosário, oct. 2013, p. 97.

⁹ Cf. *idem*.

¹⁰ Ver BIDEGAIN, Marcela, *op. cit.*

¹¹ Ver PROAÑO GÓMEZ, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Universidad de California, 2007.

¹² Se trata de un modo de gestión de recursos que consiste en que, luego de cada función, el grupo acerca gorros o sombreros al público para que este deposite dinero a voluntad.

¹³ Ver FALZARI, Gastón. *Un acercamiento al movimiento teatral comunitario: reflexiones sobre memoria colectiva, verdad (es) y experiencias*. Tesina (Licenciatura en Comunicación Social) – UBA, Buenos Aires, 2011, y RASFTOPOLO, Alexis. *Desde mover una mesa hasta cambiar el mundo: el teatro comunitario y sus posibilidades*. Tesina (Licenciatura en Comunicación Social) – Universidad Nacional de Misiones, Misiones, 2009.

radas desde la antropología¹⁴, la sociología¹⁵, la comunicación-educación¹⁶, la filosofía¹⁷, estudios transdisciplinarios¹⁸ y experiencias de investigación a partir de los propios hacedores.¹⁹ En el caso del TCB, los antecedentes de estudios previos se circunscriben a los análisis de la dramaturgia²⁰, trabajos de finalización de carrera en el campo de la comunicación, abordajes generales dentro de estudios más amplios²¹ y dos documentales audiovisuales (*Contra viento y olvido* – 2010; *Teatro Comunitario de Berisso, memoria audiovisual* – 2011). Si bien en algunos de estos trabajos se abordan ciertas cuestiones vinculadas a la gestión, no se exploran con profundidad las dimensiones que trabajaremos en este artículo, vinculadas a la disputa por el espacio, la articulación con otros actores y la participación en políticas culturales públicas.

b. “Somos de Berisso señor, sáquese el sombrero”²²

b.1 Berisso

La ciudad de Berisso le da también su nombre al Partido homónimo y se ubica en la provincia de Buenos Aires y tiene aproximadamente 101.263 habitantes.²³ Su origen se remonta al año 1871, momento en el cual el genovés Juan Bautista Berisso instaló en el sur de Ensenada – el Partido vecino nacido en 1856 – “el saladero de carnes San Juan”.²⁴ La instalación de los trabajadores alrededor del saladero promovió la conformación de un caserío que, durante la primera década del siglo XX, sería una de las zonas de mayor afluencia de inmigrantes del país. La declaración de Berisso – en 1978 – como Capital Provincial del Inmigrante, se debe a que, con la instalación de los frigoríficos de capital extranjero Swift y Armour (entre 1904 y 1916), Berisso se convirtió en un epicentro fabril que convocó a griegos, rusos, polacos, checoslovacos, yugoslavos, italianos, españoles, árabes y también migrantes internos, en la bús-

¹⁴ Ver MERCADO, Camila. *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires: políticas culturales, autogestión, y sentidos del arte en disputa*. Tesis (Doctorado en Antropología) – UNBA, Buenos Aires, 2018.

¹⁵ Ver SÁNCHEZ SALINAS, Romina, BIDEGAIN, Marcela y PROAÑO GÓMEZ, Lola. *El movimiento teatral comunitario argentino: reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2018, SÁNCHEZ SALINAS, Romina. *Detrás de escena: políticas culturales y teatro comunitario en Mendoza: el caso de “Chacras para Todos” (2008-2018)*. Tesis (Doctorado en Sociología) – UNSM, San Martín, 2018, y *idem*, La inclusión de expresiones teatrales comunitarias en las políticas culturales públicas. Disputas por el reconocimiento del teatro comunitario en Argentina. *Papeles de Trabajo*, v. 25, San Martín, 2020.

¹⁶ Ver BIDEGAIN, Marcela, QUAIN, P. y MARIANETTI, Mariana. *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada: Catalinas Sur, Patricios Unidos de Pie, Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén*. Buenos Aires: Artes Escénicas, 2008.

¹⁷ Ver PROAÑO GÓMEZ, Lola, *op. cit.*

¹⁸ Ver FERNÁNDEZ, Clarisa. *La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014)*. Tesis (Doctorado en Ciencias Sociales) – UNLP, La Plata, 2015, y *idem*, Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión. *Papers: Revista de Sociología*, v. 3, Bellaterra, 2018, p. 447.

¹⁹ Ver SCHER, Edith, *op. cit.*, PINI, Mariano. *Ficcionar la gestión: un modelo de gestión cultural comunitaria*. Tesina (Licenciatura en Gestión Cultural) – UNA, Avellaneda, 2023, y HANNA, Andrea. *Matemurgia de Villa Crespo: teatro comunitario en cuarentena*. Buenos Aires: RGC, 2020.

²⁰ Ver PROAÑO GÓMEZ, Lola, *op. cit.*

²¹ Ver BIDEGAIN, Marcela, *op. cit.*, y FERNÁNDEZ, Clarisa, PROAÑO GÓMEZ, Lola y MERCADO, Camila, *op. cit.*

²² Fragmento de una canción del TCB.

²³ Cf. INDEC. Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022. Resultados provisionales. Buenos Aires, 2022.

²⁴ COSTA, María Eugenia. Identidades sociales y culturales en una comunidad industrial: el caso de Berisso (1915-1955). Ponencia presentada en las III Jornadas de Sociología de la UNLP, 10-12 dic. 2003, La Plata, 2003.



quedada de trabajo. Simultáneamente, hacia la segunda década del siglo XX se promovió la urbanización de Berisso “a través de la venta de terrenos y mensualidades”²⁵ junto con un imaginario de desarrollo, progreso, porvenir y bienestar que era nutrido por la presencia del Puerto La Plata y la instalación, en 1924, de la Destilería de Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF).²⁶ Así, la conformación de Berisso estuvo signada por una multiplicidad de costumbres, hábitos, historias, festividades, que tomaban cuerpo en las calles de la recién conformada localidad costera. De hecho, según Costa²⁷, durante las primeras tres décadas del siglo XX casi el 60 por ciento de los habitantes de Berisso eran extranjeros. A los fines de este trabajo es significativa la conformación cultural e identitaria de Berisso y el rol que tuvo allí la llamada Calle Nueva York, uno de los ejes vertebradores de la ciudad.

b.2. La Calle Nueva York

La calle Nueva York (NY) se ubica paralela a los frigoríficos; la rodea el canal este, al norte el Río Santiago y al oeste el puerto. Lobato y James²⁸ señalan que a lo largo de su recorrido de seis cuadras, en la NY se encontraban los comercios que fueron constituyendo el entramado social y cultural de la localidad: bares y fondas, zapaterías, carnicerías, panaderías, casa de fotografías, carbonería, academia de corte y confección, cigarrerías, roperías, verdulerías, almacenes, asociaciones de socorros mutuos, restaurantes y el cine. Allí vivían numerosas familias en los conventillos, viviendas colectivas cuyos moradores iban cambiando al ritmo de las condiciones de empleo y desempleo en los frigoríficos, eran “casas de puertas abiertas”²⁹ donde se mezclaban el espacio público y privado. La efervescente NY constituía un espacio de sociabilidad impregnado de paisajes con sello cárnico: olores nauseabundos que venían del frigorífico, suciedad, deficiencias de infraestructura por doquier y hacinamiento. Simultáneamente, esta calle fue el origen de gran parte del movimiento asociativista de Berisso, con sus sindicatos, asociaciones mutuales y étnicas, culturales y deportivas. La Mansión Obrera, un enorme edificio emplazado en NY y Pasaje Wilde – hoy sitio turístico –, era el lugar de “camas calientes” donde los trabajadores iban a descansar en la interrupción de su jornada laboral. Allí se tejieron lazos de solidaridad y cooperación, así como también experiencias de lucha como las huelgas de obreros del año 1917, retratada por radios y medios locales y nacionales. La cercanía con el puerto -creado en 1890- brindaba un escenario particular por el incesante movimiento comercial y el recuerdo de los hogares lejanos de esas familias inmigrantes.

La calle NY fue nombrada como la “cuna del peronismo”, al ser el punto de inicio de la marcha del 17 de octubre de 1945 desde donde partieron más de quince mil trabajadores para pedir la liberación de Juan Domingo Perón, detenido en la Isla Martín García. Entre 1930 y 1960, los frigoríficos Swift y Armour llegaron a dar trabajo a entre 15.000 y 20.000 obreros. Junto con el

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 2.

²⁶ Cf. LOBATO, María y JAMES, Daniel. *Paisajes del pasado: relatos e imágenes de una comunidad obrera*. Buenos Aires: Edhasa, 2023.

²⁷ Ver COSTA, María Eugenia, *op. cit.*

²⁸ Ver LOBATO, María y JAMES, Daniel, *op. cit.*

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 61.

declive de la exportación de carne y las negociaciones de la “sociedad Deltec Internacional Limited (de la que formaba parte el Swift), provocaron el cierre del Armour y el posterior vaciamiento de los frigoríficos Swift en Argentina y su cierre definitivo en 1983”.³⁰ Bretal³¹ afirma que de 5.200 obreros que había en 1976, cuando cerró la planta el número había bajado a 836. Para la autora, en esa reducción se conjugaron factores vinculados a la represión, las reducciones masivas que siguieron a la privatización de 1977 y los retiros voluntarios y despidos que se promovieron luego de la huelga de 1979. En la década del 90 la privatización del puerto y de YPF profundizaron esta crisis y generaron mayor cantidad de desocupados. Los procesos mencionados transformaron radicalmente la calle NY, configurando un paisaje de abandono, precariedad y estigmatización e imaginarios de peligrosidad, marginalidad, pobreza y delincuencia, al punto de que muchos berissenses no la han visitado nunca. Actualmente la calle está ocupada por familias de clase trabajadora, en su mayoría numerosas, con casas de pasillos largos en estado de precariedad, pluviales rotos y sin cloacas. La ausencia de patios hace que los/as vecinos revitalicen la vida en la vereda, espacio que hace de “fondo” de las casas donde, en verano, se colocan las piletas de lona y las reposeras. La instalación del Puerto La Plata, vías de acceso y central de contenedores, implicó la desaparición del espacio verde de juego y encuentro de niños/as y familias que constituía un lugar de esparcimiento. Originariamente la Asociación Barrio Nueva York y la Asociación de Amigos de la Calle Nueva York impulsaron la puesta en valor de la calle. Actualmente se conformó la Nueva York Peatonal compuesta por organizaciones e instituciones del barrio como por escuelas, el museo, el TCB, entre otros, que buscan continuar con ese legado de mantener la vida social, cultural y económica de la Calle. El 27 de junio de 2005 fue declarada como Sitio Histórico Nacional (Decreto Presidencial Nº 735), y desde el Municipio de Berisso se están desarrollando programas de valorización de la zona a partir de su promoción turística y gastronómica. Como parte de los personajes emblemáticos de este barrio encontramos al actor, director y gestor teatral Óscar Alberto Cruz, más conocido como Lito Cruz. Como veremos más adelante, su intervención fue crucial para la institucionalización de la práctica teatral nacional y local. Además de haber sido el primer presidente del Instituto Nacional del Teatro (INT) y uno de los promotores de su creación, motorizó la creación del Consejo Provincial de Teatro Independiente en la provincia de Buenos Aires (CPTI), del cual fue su primer director. Además, jugó un rol central para el establecimiento del TCB en la calle Nueva York.

b.3. Teatro Comunitario de Berisso

La historia del TCB comienza en el año 2004 con una primera convocatoria del Municipio de Berisso vinculada a Javier de Jesús, un actor local que trabajaba en el Estado municipal como docente de teatro. Esa primera convocatoria no prosperó, pero en el año 2005, el Instituto Cultural de la Provincia

³⁰ Fuente disponible en <<https://www.berissociudad.com.ar/La-Nueva-York-la-calle-viva-42673>>. Acceso en 2 nov 2024.

³¹ Ver BRETAL, Eleonora. El declive y cierre de Swift: interpretaciones y aspectos de la visión del mundo laboral de los ex obreros. Ponencia presentada en el XI Congreso Argentino de Antropología Social, 23-26 jun. 2014. Rosario, 2014.

de Buenos Aires (ICPBA) junto a la Dirección de Cultura de Berisso lanzaron el Proyecto Escenarios, que proponía tomar el modelo del teatro comunitario para replicarlo en la zona de La Plata, Berisso y Ensenada. En ese marco, el ICPBA brindó los recursos para que Adhemar Bianchi – director de Catalinas Sur –, Ricardo Talento – director del Circuito Cultural Barracas – y Cristina Ghione – directora musical de Catalinas –, viajen semanalmente a Berisso para colaborar con la creación del teatro comunitario en la localidad. Según los testimonios, “El hecho de que hayan venido Adhemar y Ricardo posibilitó que lo que ellos venían a transmitir haya llegado, porque no fue solamente cómo armar una historia. Nos enseñaron qué significaba el teatro comunitario, quiénes lo podían formar, pero también cómo gestionar, cómo hablar con el municipio, como diferenciar el apoyo de la independencia y de que quieran cooptar el proyecto, fue un gran aprendizaje” (E1, comunicación personal, ago. 2024).

Así, en la Sociedad Lituana de Berisso se juntaron un puñado de personas convocadas por este programa y coordinadas por Javier De Jesús como director teatral, Clementina Zir como asistente de dirección y María Laura D’Angelo como directora musical. El grupo comenzó a funcionar de manera autónoma e inició un gran crecimiento, tanto artístico como en número de integrantes, llegando a tener – para 2008 – cerca de sesenta personas. Ese mismo año el grupo se constituyó como Asociación Civil y accedió el primer subsidio del INT para la compra del equipamiento en sonido y luces, el cual fue un hito importante en la historia del grupo. La fecha de aniversario del TCB es el 23 de septiembre de 2005, día en el cual se estrenaron tres escenas de lo que se convertiría luego en *Primeros relatos*, la primera obra del grupo. Esta obra representa un homenaje a los inmigrantes y trabajadores de los frigoríficos Swift y Armour, a sus sueños y esperanzas, a sus esfuerzos y luchas obreras. El grupo se fue consolidando internamente, pero también en la articulación con las instituciones y los organismos locales: comenzó a actuar en las fiestas locales como la Fiesta del Inmigrante o la Fiesta del Vino de la Costa, afianzó su participación en la Red Nacional de Teatro Comunitario y en los encuentros nacionales y regionales. El TCB fue declarado de Interés Legislativo en la ciudad de Berisso (2006, 2015), tuvo una Mención especial en la 9ª Edición de los Premios Teatros del Mundo (UBA) (2006), obtuvo los premios Daniel Román de la ciudad de Berisso a la labor teatral en la ciudad (2011), Premio al Talento OSDE (Fundación OSDE) (2011) y el Premio al Reconocimiento a su labor por la memoria y los Derechos Humanos de la Comisión Provincial por la Memoria (2014). Fue declarado de Interés Provincial y Cultural (2015).

En 2012 Javier De Jesús y Clementina Zir dejaron el grupo y quedó María Laura D’Angelo en la coordinación general y musical. Luego se sumaron Mariela Kosturkoff – una actriz de La Plata que había sido integrante del grupo – en entrenamiento teatral, y Teresita Amarilla en el área de plástica. Los espacios de ensayo del TCB fueron el club La Terraza, los espacios de colectividades (lituanos, polacos, españoles), el Jardín N.º 911, la Escuela de Arte y el Hogar Social. Para 2012 el grupo ensayaba en la Escuela N.º 2, pero a fines de ese año desde la dirección del colegio anunciaron que las actividades extraescolares no iban a poder funcionar más en él. A partir de vínculos personales entraron en contacto con la Escuela N.º 9, ubicada en la esquina 170 de la calle Nueva York. La llegada a la Nueva York “hubo que batallarla” hacia adentro



del grupo: “Era un barrio con mucho prejuicio, donde se decía que había ladrones, droga, y muchos compañeros no querían ir. Lo que hicimos fue reunirnos en la esquina del Hogar Social, esperar a todo el grupo ahí y caminar juntos. Y hubo una cosa ahí que les gustó el barrio, la fachada, la arquitectura” (E1, comunicación personal, ago. 2024).

Ese primer día los recibió el director de la escuela y comenzaron a ensayar allí dos veces por semana. “La gente nos empezó a reconocer, íbamos a un kiosco y decían ‘estos son los de teatro’, nos pudieron poner un nombre [...] fue sentirnos por primera vez reconocidos en el territorio” (E1, comunicación personal, ago. 2024). Según los testimonios, fue recién cuando llegaron a la NY que sintieron un reconocimiento territorial. Ese mismo año Mariela dejó el grupo, Joaquín Merones comenzó a officiar como coordinador teatral y Mirta Carballo como asistente de dirección, mientras D’Angelo continuaba como coordinadora general y directora musical. Este es el equipo que se mantiene hasta la actualidad. Joaquín era parte del grupo desde sus inicios, momento en el cual tenía once años y al asumir la coordinación ya contaba con veinte y estaba por recibirse de actor profesional. Por su parte, Mirta, contadora de profesión, también era parte del TCB desde el inicio y se ocupaba de las cuestiones contables y administrativas.

Con la llegada a la NY comenzaron a acercarse muchos niños/niñas y adolescentes del barrio cuya idiosincrasia entraba en tensión con las dinámicas habituales del grupo y generaba rispideces con los/las integrantes de mayor edad: “fue una época súper difícil y de asambleas, pero logramos ir venciendo los prejuicios al barrio” (E1, comunicación personal, ago. 2024).

El TCB continuó ensayando en la Escuela N.º 9 hasta que en el 2013 la directora general recibió un llamado que daría comienzo a un nuevo capítulo: Lito Cruz, que en ese momento se encontraba como director del CPTI, le ofrecía la posibilidad de comprar un teatro para el TCB en la calle Nueva York. El proceso de adquisición del terreno y la construcción de la sala implicó un largo recorrido, cuya gestión exploraremos en este trabajo. A lo largo de los años el TCB realizó funciones a beneficio para el Hogar del Padre Cajade, el Hogar Esperanza y casos de enfermedad particulares. Participa regularmente de festividades tradicionales de Berisso como la Fiesta del Inmigrante, la Fiesta del Vino y la Fiesta del Pejerrey. Aproximadamente diez integrantes del grupo participaron de la filmación de *El día que cambió la historia* (2010), película dirigida por Sergio Pérez y Jorge Pastor Asuaje, y de *Cipriano, yo hice el 17 de octubre* (2011), dirigida por Marcelo Galvez. Participó de actividades en conjunto con el Museo 1871, escuelas y clubes de Berisso, Entidades Extranjeras y fue convocado por la cátedra libre de Narración Oral, para realizar una función en el Rectorado de la Universidad Nacional de La Plata.

En TCB desarrolló también diversas estrategias para la obtención de recursos, además del pago de la cuota societaria, se realiza el paso de la gorra y un buffet en cada función. También se organizaron ediciones de “chanchito móvil”³², ferias americanas en la Gran Feria del Adoquín³³, el sistema de “so-

³² Venta de bonos contribución en la calle para el sorteo de un chanchito que se va cocinando sobre una camioneta que recorre las calles de Berisso mientras se realiza la venta ambulante del bono.

³³ Espacio donde los vecinos y las instituciones del barrio en conjunto con el Municipio promueven actividades culturales y económicas en la NY.

cios adherentes” externos y pedidos de subsidio a organismos nacionales y provinciales como el Instituto Nacional de Teatro, el Fondo Nacional de las Artes, el Consejo Provincial de Teatro Independiente, el Ministerio de Cultura de Nación, la Dirección Provincial de Acceso Justo al hábitat y desarrollo barrial de la Pcia. de Buenos Aires, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, el catálogo turístico cultural de la Pcia. de Buenos Aires. Desde 2022 reciben mensualmente una suma del Ministerio de Desarrollo de la Comunidad de la Provincia de Buenos Aires (Dirección de Juventud). También se gestionaron donaciones y pedidos a instituciones y/o empresas privadas como OSDE, Techint, Puerto La Plata y Tec La Plata, entre otras.

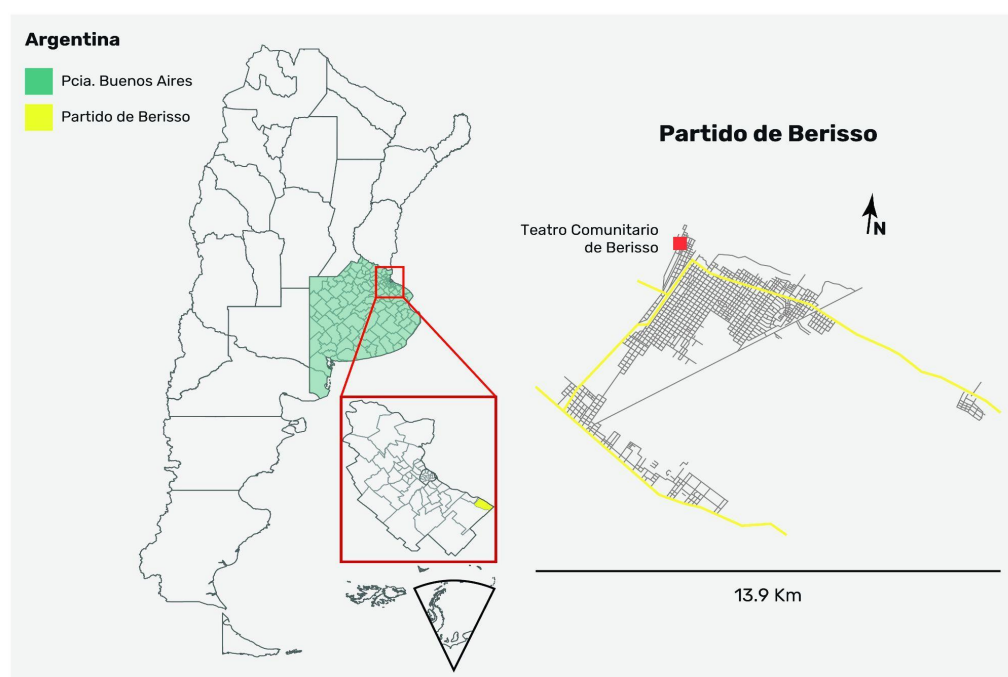


Figura 1. Mapa ilustrativo de la ubicación de la sala del TCB.

Actualmente, el TCB cuenta con treinta integrantes y desde el 2022 se enfrenta al gran desafío de gestionar los recursos para la actividad del grupo y también para su propia sala. En ese marco, en este trabajo nos preguntamos por las modalidades de gestión del grupo a partir de tres dimensiones específicas: la disputa por el espacio, la articulación de actores que establece y su participación en políticas culturales públicas.

Capital social, espacio y políticas culturales: claves para pensar la gestión comunitaria

La gestión de recursos en el teatro comunitario fue trabajada a partir de casos específicos como los grupos de Chacras para Todos³⁴, Matemurga³⁵,

³⁴ Ver SÁNCHEZ SALINAS, Romina. *Detrás de escena*, op. cit.

³⁵ Ver MERCADO, Camila. *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires*, op. cit.

Villurqueros³⁶, La Comunitaria³⁷, Catalinas Sur³⁸ y Circuito Cultural Barracas.³⁹ Por su parte, en *Teatro comunitario en tiempos de covid-19*⁴⁰ se aborda este aspecto en todos los grupos entrevistados (34) para analizarlo específicamente en el periodo de pandemia. Estos trabajos dan cuenta de las dificultades que enfrentan los grupos de TC a la hora de gestión y de las diferencias que adquieren estos procesos según la experiencia y trayectoria de cada grupo. Sin embargo, como eje en común se destaca la presencia del Estado como facilitador u obstaculizador de los proyectos según los modelos de gestión de cada coyuntura, donde los grupos de TC actúan políticamente. También las empresas, las fundaciones, las ONG y los programas de cooperación internacional como Ibercultura Viva⁴¹ son actores de relevancia en los procesos de gestión comunitaria. Seleccionamos tres ejes significativos cuyo análisis: la disputa por el espacio, la articulación de actores y el tipo de relaciones que establece con cada uno y la participación de los grupos en las políticas culturales públicas. Los pensamos articulados en una trama compleja que adquiere sentido desde las coordenadas del propio territorio.

La gestión cultural como campo se encuentra en formación y no hay una definición unívoca respecto de su alcance. Lacarrieu y Cerdeira⁴² identifican distintos perfiles de gestores/as culturales, entre los que se encuentra el del gerente o administrador – asociado a la dimensión económica de un proyecto – y otro perfil más orientado a la *praxis* cultural, asociado con la idea del/la trabajador/a de la cultura. En ese marco, entendemos que la gestión cultural es una “práctica de mediación entre actores, disciplinas y especialidades implicados en las distintas fases de los procesos productivos artísticos y culturales”⁴³, que, al igual que las políticas culturales, se constituyen en espacios de disputa de poder entre lo cultural y lo político⁴⁴ en tanto configuran un sistema de relaciones.⁴⁵ Gestionar en cultura implica construir instancias de articulación entre actores de distintos sectores cuyo poder es asimétrico y que cuenten con distintos grados de legitimidad en el territorio. Por otro lado, es pertinente marcar una diferenciación en cuanto a qué entendemos por espacio y

³⁶ Ver PINI, Mariano, *op. cit.*

³⁷ Ver FERNÁNDEZ, Clarisa. Políticas culturales en acto, *op. cit.*, y *idem*, Políticas teatrales públicas en Argentina: un recorrido por los últimos 40 años. En: ZAMORANO, M. *Tramas de la política cultural en Argentina*. Caseros: RGC, 2023.

³⁸ Ver *idem*, Políticas culturales en acto, *op. cit.*

³⁹ Ver *idem*, Políticas culturales públicas, teatro comunitario y covid-19. *La administración pública en tiempos disruptivos*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Administración Pública, 2021, p. 155.

⁴⁰ Ver FERNÁNDEZ, Clarisa, PROAÑO GÓMEZ, Lola y MERCADO, Camila, *op. cit.*

⁴¹ El programa de cooperación cultural Ibercultura Viva se creó en el año 2013 con el objetivo de constituirse como espacio de diálogo, articulación y cooperación de los Estados de Iberoamérica para la promoción y el fortalecimiento de las políticas culturales de base comunitaria.

⁴² Ver LACARRIEU, Mónica y CERDEIRA, Mariana. Formación y profesionalización en el sector cultural público. Instituto de Cultura Pública del Ministerio de Cultura de la Nación (2013-2015) En: FIRMANI, Emiliano y TASAT, José (coords.). *Gestión cultural en la Argentina*. Caseros: RGC, 2019.

⁴³ BAYARDO, Rubens. Algunas coordenadas de la gestión cultural en la Argentina. En: FIRMANI, Emiliano y TASAT, Jorge (coords), *op. cit.*, p.14.

⁴⁴ Cf. LOGIÓDICE, María José. Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar: sentidos y prácticas en las opciones de políticas. *Revista Documentos y aportes en Administración pública y gestión estatal*, v. 18, n. 12, Santa Fe, 2018.

⁴⁵ Cf. RODRIGUEZ MORATÓ, Arturo. El análisis de la política cultural en perspectiva sociológica. Claves introductorias al estudio del caso español. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, v.11, n. 3, Santiago de Compostela, 2012.

por territorio. Siguiendo a Giménez⁴⁶, el territorio es el espacio apropiado y valorizado simbólicamente por los grupos humanos, pero fundamentalmente es el espacio en donde se inscribe la cultura. Así, la construcción y reapropiación del espacio por parte de un colectivo se instituye como rasgo fundamental del sentido de pertenencia y constitución de las identidades, a la vez que configura un espacio de inscripción del pasado grupal y funciona como marco espacial de la memoria colectiva.⁴⁷ En esa línea, el espacio es socialmente construido⁴⁸ y está atravesado por disputas de poder entre distintos actores en una dinámica siempre cambiante donde confluyen relaciones sociales, historias, identidades y conflictos.⁴⁹ El espacio constituye un eje central para la gestión cultural del TCB, que adquiere cuerpo en el proceso de adquisición de la sala como espacio físico, pero también en las múltiples batallas simbólicas que se entablan en sus estrategias de gestión. Es en ese entramado que la gestión cultural se piensa actuando con y desde las políticas culturales públicas implementadas por los distintos niveles de gobierno, donde el TCB configura vínculos específicos y participa (o intenta participar) en su producción. La capacidad del grupo para entablar relaciones y disputar recursos dependerá en buena medida de la construcción de su capital social, entendido como “un recurso que surge de las relaciones sociales, gracias a las cuales los actores se aseguran los beneficios en virtud de la pertenencia a redes u otras estructuras sociales”.⁵⁰ En ese sentido, identificamos una estrecha vinculación entre la posesión de determinado capital social – que habilita y fortalece las relaciones del grupo con otros actores –, la disputa espacial – donde toman cuerpo y se materializan las conquistas de esas relaciones – y la participación en políticas culturales públicas – que, en algunos casos, constituyen reductos más o menos abiertos al intercambio entre el Estado y las organizaciones comunitarias- que en buena parte se habilitan en función de la fortaleza de los primeros dos.

La disputa por el espacio

A fines del año 2014, el CPTI gestionó a través de Lito Cruz la entrega de un subsidio proveniente de Rentas General de la Provincia de Buenos Aires, para la compra de un terreno donde el TCB pueda la construcción de su sala. En 2015 se adquirió un terreno de 195 metros cuadrados ubicado en las calles 2 y 169 (Nueva York y Marsella). El proyecto inicial de la construcción fue ideado y subsidiado por la Subsecretaría de Vivienda, Hábitat y Urbanismo del Ministerio de Infraestructura de la Provincia de Buenos Aires y posteriormente continuó el estudio de arquitectura berissense Garcia-Conti, el cual modificó la propuesta a partir del repertorio arquitectónico y uso de materia-

⁴⁶ Ver GIMÉNEZ, Gilberto. Territorio, cultura e identidades: la región sociocultural. *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, v. 5, n. 9, Colima, 1999.

⁴⁷ Cf. HALBWACHS, Maurice. Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n. 69, Madrid, 1995.

⁴⁸ Cf. LEFEVBRE, Henry. *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros, 2013.

⁴⁹ Cf. MASSEY, Dorey. Geometrías del poder y la conceptualización del espacio. Conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2007.

⁵⁰ FORNI, Pablo, CASTRONUOVO, Luciana y NARDONE, Mariana. Redes, capital social y desarrollo comunitario. Una aproximación teórico-metodológica. *Análisis Organizacional: Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, v.1, n. 1, Buenos Aires, 2009, p. 113.

les considerados en la declaración de patrimonio histórico de la calle Nueva York.

Recuerdo que me llamó María López⁵¹, que trabajaba con Lito Cruz, y me dice que nos quiere ayudar a comprar un teatro. Le hablaron del TCB y que estábamos en la NY, su barrio de crianza. A los días él me pasa a buscar para ir a ver lugares [...] un vecino del barrio de la NY nos habló del terreno que terminamos comprando. El dueño lo conocía a Lito, y cuando lo nombramos no hubo problemas, porque el reconocimiento que él tenía como gestor nos abrió puertas, además de que era el gran actor argentino (E1, comunicación personal, ago. 2024).

Después de la compra del terreno, el grupo obtuvo un subsidio de la Dirección Provincial de Acceso Justo al Hábitat y desarrollo barrial de la Provincia de Buenos Aires, con el cual se construyó la estructura general de la sala. En 2017 Lito Cruz falleció, lo cual significó un duro golpe para el TCB: “Sabíamos que teníamos lo que teníamos por él, porque a nosotros nos estaba costando un montón tener un espacio propio, y ahora que lo teníamos, no sabíamos cómo íbamos a seguir” (E1, comunicación personal, ago. 2024). En esta etapa (2015-2018) observamos una dimensión significativa en cuanto a la disputa por el espacio, ya que, antes de llegar a la instalación de la sala, el TCB aprovechó las coyunturas y elaboró estrategias de gestión a partir de la posesión de un alto capital social.⁵² La vinculación con María – trabajadora del CPTI que conocía al TCB – le permitió el acercamiento a Lito, cuya infancia vivida en la NY fortaleció la convicción de avanzar con el proyecto en ese barrio.

Antes de la construcción de su sala, el TCB había intentado instalarse en un espacio donde pueda generar un sentido de pertenencia barrial, además de legitimarse frente a los/las vecinos/as y la comunidad berissense. Lo logró, esporádicamente, en las distintas instituciones donde ensayó a lo largo de los años; sin embargo, no fue hasta que se instaló en la NY que el grupo se sintió “reconocido” y generó un fuerte sentido de pertenencia, paradójicamente, en un barrio que, a pesar de su relevancia histórica, suele ser estigmatizado. Para lograrlo el TCB desplegó diversas estrategias. El primer acercamiento consistió en trabajar un doble movimiento del grupo: interno y externo. El interno, promovió la reflexión y la puesta en común de los prejuicios de los/las integrantes, con el fin de explicitarlos y no desconocer las tensiones que la instalación en la NY iba a generar. Se articuló el hecho de llegar por primera vez al barrio caminando las calles, hablando con los/las vecinos y el diálogo con el director de la Escuela N.º 9, donde se conversaron estas tensiones y las problemáticas sociales que se identificaban desde la institución escolar. Una vez que comenzaron los ensayos regulares el equipo de dirección promovió la constante vinculación del TCB con instituciones locales, como el emblemático Bar Raíces del Rawson, el Museo a cielo abierto (visitas guiadas en la NY articuladas entre el Municipio y el barrio con fines turísticos), las escuelas, el Puerto La Plata, el Hospital y los referentes políticos barriales.

⁵¹ Los nombres fueron modificados para proteger las fuentes

⁵² Cf. FORNI, Pablo, CASTRONUOVO, Luciana y NARDONE, Mariana, *op. cit.*



La vinculación con el Estado municipal siempre fue dinámica, pero desde el 2005 nunca se vio interrumpida: comenzó con el mandato del intendente Enrique Slezack (Justicialista, 2003-2015), siguió con Jorge Gabriel Nedela (Unión Cívica Radical, 2015 al 2019) y actualmente con Fabián Cagliardi (Justicialista, 2019 – actualidad). La gestión cultural del TCB se vio afectada, también, por los cambios en la articulación entre los niveles de gobierno (municipal, provincial y nacional), ya que las orientaciones políticas de los gobiernos no siempre han estado alineadas, por lo que el grupo producía avances y retrocesos en la adquisición de fondos dependiendo el nivel gubernamental del que se trate.

Los referentes del TCB avanzaron en gestiones con empresas como Techtint para solicitar chapas, y, según los testimonios, “fue ahí donde nos dimos cuenta de que podíamos gestionar sin tener tantos contactos” (E1, comunicación personal, ago. 2024). Durante el gobierno de la Alianza Cambiemos (2015-2019) el panorama para el sector cultural estuvo signado por el borramiento de programas y planes de la gestión anterior, la desfinanciación del sector, el cierre de espacio y la desjerarquización de los organismos públicos de cultura.⁵³ El secretario de Cultura de Berisso durante esos años fue Juan Carlos Herrero, director de la orquesta escuela de Berisso, con quien el TCB entabló una buena relación: “hubo una muy buena comunicación con él, nos apoyó, participamos del Bicentenario y nos manejamos muy bien” (E1, comunicación personal, ago. 2024). Durante ese periodo no hubo subsidios a nivel provincial, pero el TCB participó, junto con otros grupos de la Red Nacional de Teatro Comunitario, en las reuniones con el INT para que los fondos no sean por concurso, sino que en formato subsidio, lo cual implicaba que se mantengan como líneas permanentes y no esporádicas. En ese marco conflictivo para las políticas culturales y para el sector cultural comunitario, en particular, el grupo estrenó *Kermesse*, su segunda obra, en 2019, y comenzó a utilizar el espacio de la sala para fortalecer el vínculo con el espacio y con el barrio. En marzo de 2020 emergió la pandemia por covid-19 y se decretó el Aislamiento y Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio (Aspo y Dispo). Durante el 2020 y el 2021 el apoyo del Estado nacional para el sector cultural comunitario fue sólido. En ese periodo el Estado provincial le otorgó al TCB dos subsidios, a través del Catálogo Turístico Cultural, para avanzar en la construcción del bloque sanitario y en 2022 se obtuvieron un subsidio del CPTI para la compra de luces y otro del INT para vestuario, maquillaje y escenografía. En 2023 se generó una sinergia entre el gobierno municipal, provincial y nacional. En aquel momento, antes de las elecciones presidenciales, el ministro de Cultura de la Nación, Tristán Bauer, realizó una visita a la calle NY en el marco del programa que impulsaba el municipio de Berisso para convertirlo en polo turístico-gastronómico. Con el aviso e invitación del municipio, que alertó al TCB de esta visita, una comitiva del grupo participó de la recorrida de las calles con el entonces ministro y le mostró el teatro. Según los testimonios:

Lo primero que pregunta Bauer es qué apoyo tienen del INT para la construcción de la sala. Le dije que nos habíamos anotado para ese subsidio, vinieron los arquitectos y

⁵³ Cf. FERNÁNDEZ, Clarisa. Estado y políticas culturales en Argentina. Un análisis comparativo entre el kirchnerismo y la Alianza Cambiemos (2007-2017). *Sociohistórica*, v. 1, n. 45, Buenos Aires, 2020, p. 110.

tuvinos una muy buena valoración del proyecto. Pero el INT nos pedía dentro de la cantidad de metros cubiertos construir camarines y baños, lo cual no podíamos porque nos iba a achicar el espacio y el TC es de muchas personas. El INT no está preparado para los proyectos de TC, siguen pensando en teatros independientes de pocos actores. Y no nos dieron el subsidio porque les dijimos que no íbamos a poner los camarines adentro (E1, comunicación personal, ago. 2024).

A las pocas semanas de esta visita el TCB recibió un correo de parte de Bauer, con una invitación a postularse al subsidio nacional de Recuperación de Espacios Culturales (REC), cuya obtención permitió la terminación del baño, la cocina con mesada, cocina y calefón, pulir el piso que habían obtenido del municipio, instalar los aires acondicionados y las puertas. En el caso del REC, identificamos, por un lado, la legitimidad ganada frente al municipio berissense que permitió el contacto con Bauer en primer lugar, en una relación de cooperación con el TCB a partir de la búsqueda de objetivos e intereses comunes: convertir a la NY en un polo cultural, turístico y gastronómico. Por otro lado, la capacidad de gestión del grupo para aprovechar la coyuntura y establecer un diálogo directo con el ministro nacional de Cultura, estando atento a detalles que pueden resultar menores, pero que luego resultan cruciales: la preparación de una carpeta con material que detalle la trayectoria del grupo para entregarle al momento de la visita, la capacidad de oratoria para dar cuenta de la relevancia del proyecto en barrio y las limitaciones que presentan los subsidios de organismos nacionales como el INT para los grupos de TC, las habilidades técnicas para establecer canales de comunicación fluidos a través de correo electrónico, y la alianza con el Municipio, que a la vez se logró a partir de demostrar un trabajo territorial sostenido y comprometido en el barrio.

El desafío de la sala propia

La construcción de la sala inició una nueva etapa para el TCB, donde emergieron nuevas dificultades vinculadas a su sostenimiento económico y su uso. Dentro de las ventajas, además de la intervención territorial y la articulación con el barrio, la sala les dio “la posibilidad de concentrar todo en un mismo y facilitar cuestiones organizativas [...] cuando tenemos que hacer algo vamos, abrimos y lo hacemos, no tenemos que pedir permiso. Ahora disponemos del tiempo como queremos y eso está buenísimo” (E2, comunicación personal, nov. 2024). Simultáneamente, demanda un sostenimiento en gastos que no estaba contemplado. En ese sentido, las estrategias actuales de gestión incluyen las que existían previamente a la construcción de la sala, pero además desde febrero del 2023, se ofrecen talleres de distintas disciplinas artísticas brindados por profesionales externos al grupo, para los cuales se cobra una pequeña cuota que les permiten “capacitar a nuestros compañeros, darles más herramientas y convocarlos más temprano [...] cobramos una cuota accesible porque si no es todo a pérdida” (E1, comunicación personal, ago. 2024). Además, la sala empezó a crear convenios con otros elencos teatrales para que brinden sus funciones en la sala, donde se estipula que, si no se llegan a vender la cantidad de entradas previstas, el grupo invitado se tiene que hacer

cargo de los gastos que tuvo la sala: “Te tenes que poner muy comercial” (E1, comunicación personal, ago. 2024).

Emergieron también nuevas tareas como la atención de la boletería, la iluminación y técnica, la limpieza, la reserva de entradas y la comunicación en redes, las que son realizadas por integrantes del grupo a quienes se les paga una retribución. Estas nuevas prácticas demandan nuevas perspectivas para la gestión: “es verdad que es otra mirada, son espacios que se tienen que bancar. Eso también es parte de la gestión porque no viene mucha gente al teatro” (E1, comunicación personal, ago. 2024). La convocatoria de público también impacta en las dinámicas de funcionamiento del grupo, donde los/las entrevistados/as afirman que al estar más concentrada la actividad en la sala se pierde un poco la conexión con el público espontáneo que circula por la ciudad, porque hay menos funciones en el espacio público y más en la sala. Además, podemos identificar una transformación sustantiva en el proyecto del grupo, donde la sala funciona como parteaguas creando una nueva espacialidad institucional y administrativa que demanda la emergencia de prácticas, compromisos y responsabilidades que antes no existían. En ese sentido, observamos que estas dinámicas abren ciertas disputas entre los/las integrantes, en tanto no es homogénea la voluntad y compromiso con estas tareas “no podemos pedirle al teatro comunitario que limpia, que gestiona subsidios, que también sea público [...] hay una tirantez en no cansar al TC [...] una cosa es el grupo y otra cosa es el proyecto de sala” (E1, comunicación personal, ago. 2024). La obtención del espacio propio impactó también en la proyección del grupo a futuro: “ahora nos queda a nosotros gestionar, abrirlo a otras actividades como gestores culturales de lo que siempre dijimos, ser polo cultural” (E1, comunicación personal, ago. 2024). Otro testimonio afirma: “ahora que llegamos a la sala no estamos sabiendo cómo ramificar el proyecto [...] el teatro comunitario funciona muy bien, es la nave madre del TCB, pero siento que ya podemos dar un salto y pensar otras actividades (E2, comunicación personal, nov. 2024).

Las estrategias de gestión desarrolladas por el equipo coordinador dan cuenta de un salto cualitativo en la búsqueda de fortalecer el proyecto; sin embargo, los recursos continúan siendo escasos en función de los gastos y es ahí donde aparece la figura del Estado como un aliado con el cual “hay que tener cuidado”. Dentro del programa ya mencionado de puesta en valor de la NY, en 2023 se inauguró el Bar Km0 que se encuentra frente a la sala del TCB. El municipio invitó a la directora provincial de Juventudes para el evento y las autoridades locales le propusieron al equipo de coordinación del teatro que le muestre la sala a la directora, quien, al constatar que dentro del grupo había jóvenes, invitó al grupo a inscribirse para recibir el apoyo de la Dirección de Juventudes.

Yo soy muy desconfiada de cuando viene el Estado, no sé qué tajada quiere sacar, cuánto es para la foto, entonces siempre primero me defiendo, la puerta la dejo entreabierta. Porque los centros juveniles hacen comida, los llevan a un paseo y nosotros hacemos teatro [...] y la directora me dice ‘no quiero sacarte nada de lo que estás haciendo, si acá hay jóvenes, el apoyo es para que los jóvenes hagan teatro’. Entonces para la provincia somos centro juvenil y los menores de 14 a 29 no pagan cuota societaria y tenemos una entrada fija todos los meses (E.1, comunicación personal, ago. 2024).

El apoyo del gobierno provincial a través de la Dirección de Juventudes es fundamental para llevar adelante varias de las actividades del grupo, principalmente aquellas de vinculación con otros grupos y asistencia a encuentros locales y regionales. Sin embargo, el equipo coordinador afirma que es necesario crear estrategias de gestión por fuera del Estado, en tanto los apoyos pueden ser variables en función de las gestiones de turno y sus orientaciones políticas: “El Estado siempre fue un gran aliado, pero nosotros sabemos qué es nuestro proyecto, cómo hacerlo y qué esferas sociales puede abarcar, y eso hace que nos podamos vincular de manera clara [...] también hay algo en contra, porque cuando se corta la ayuda nos quedamos medio en la nada, porque dependemos mucho de eso y no tenemos un plan B pensado para sostener el proyecto” (E2, comunicación personal, nov. 2024).

A partir de los testimonios observamos que el TCB se encuentra en una etapa de transición, donde se está reconfigurando su proyecto artístico-social a partir de los desafíos que presenta la sala propia. El crecimiento a nivel territorial es innegable, al igual que la legitimidad que adquirió en la trama política e institucional local. La apertura de la sala y su incorporación al escenario barrial, con el apoyo en distintos momentos del gobierno municipal en articulación con el provincial y el nacional, dan cuenta de su capacidad de gestión del grupo, de su habilidad para disputar espacios físicos, pero también espacialidades simbólicas que se traducen en nuevas institucionalidades. A su vez, identificamos algunos procesos que ponen en tensión la proyección de la sala como polo cultural de Berisso: en primer lugar, la necesidad de desarrollar nuevas estrategias de gestión que permitan fortalecer la dimensión sustentable de la sala. En ese sentido, los sentidos construidos en la participación de los/las integrantes parecen entrar en conflicto en cuanto a la ampliación de responsabilidades y compromisos que esta empresa demanda. En otros trabajos hemos visto que los grupos de teatro comunitario que logran tener espacios físicos propios y disputar poder local – político, económico, cultural – presentan ciertas tensiones internas y pueden representar una “amenaza” para otros actores. En el caso del TCB, existe una vacancia de salas teatrales en la ciudad – y más particularmente en la NY– y una legitimidad ganada a partir del trabajo sostenido durante veinte años, que le permitió acumular un gran capital social tanto dentro como fuera del barrio. Esto representa una fortaleza para posicionarse en ese entramado y construir poder local, con un perfil identitario claro de autonomía frente al poder estatal. En ese sentido, el posicionamiento del equipo coordinador sostiene con firmeza la singularidad de la práctica teatral comunitaria como eje central de su proyecto, tal como lo vimos en el intercambio con la directora de Juventudes, lo que constituye una significativa disputa de la norma, a partir de conservar los intereses y el espíritu de la actividad.

Disputar la norma

Los grupos de TC siempre actúan políticamente, y esa politicidad adquiere matices, espacios, modalidades y estrategias que van desde la disputa por el espacio público hasta la participación en políticas culturales que impactan en el sector comunitario. En ese sentido, pensando en la creación de políticas culturales públicas para el teatro comunitario, observamos que “el ingreso

del teatro comunitario al canon de las artes escénicas continúa siendo una frontera de conflictos”⁵⁴, tanto respecto de cómo definir la actividad como del lugar que debe dársele en el presupuesto estatal. Tal como reconstruye la autora para el caso del INT, los grupos de TC desplegaron a lo largo de los años diversas estrategias para lograr reconocimiento y legitimidad frente a los organismos que financian la cultura, como lo podemos ver también en la lucha constante por lograr convertir en ley el Proyecto de Ley de Fomento a la Cultura Viva Comunitaria.⁵⁵ En el caso del TCB, la apertura de la sala trajo consigo desafíos legales, como el de lograr la habilitación. El equipo de dirección comenzó la búsqueda de normativas existentes sobre el tema, pero se encontró con un vacío legal en esa materia a nivel local. Simultáneamente, en mayo del 2023 el ICPBA anunció la reglamentación de la Ley N°15.302⁵⁶ – creada en 2021– que promueve la habilitación y el reconocimiento de Salas de Teatro Independiente, Centros Culturales y Espacios Culturales Alternativos y dentro de la cual debería estar enmarcada la sala. Según la reglamentación, el ICPBA oficiaría de Autoridad de Aplicación a partir de convenios con los municipios para avanzar en las reglamentaciones locales. Con ese objetivo, la coordinadora general del TCB entró en contacto con el equipo del Intendente de Berisso y fue a partir de este acercamiento que el Municipio se comunicó con el ICPBA y comenzó el armado del convenio para avanzar con la reglamentación en Berisso. Este proceso, que ya lleva varios meses de gestión, implicó también un trabajo de investigación por parte del TCB respecto de otros espacios culturales de la ciudad que estén interesados en la gestión de esta normativa, la cual no tuvo resultados positivos. Así, el TCB motorizó y gestionó los contactos políticos e institucionales para la creación de una normativa inédita en Berisso que regule la habilitación de los espacios culturales de la ciudad. “La última noticia que tuve es que se habían reunido los equipos técnicos de Municipio y provincia, que están con la escritura de todo esto, porque no era solo el TCB sino que había que incluir a todas las actividades culturales [...] Lamentablemente los espacios y salas no podemos participar de la escritura de esa normativa” (E1, comunicación personal, ago. 2024).

Volvemos entonces a una de nuestras preguntas iniciales: ¿Qué estrategias impulsa el TCB desde la gestión cultural para intervenir en las políticas culturales? El grupo actúa sobre múltiples ausencias: ausencia de sala teatral en la ciudad, ausencia de espacios culturales que alberguen otras expresiones artísticas y se proyecten como polos culturales, ausencia de manifestaciones teatrales en la NY y ausencia de referentes que gestionen aspectos normativos para regularizar estas prácticas. Esa multiplicidad de acciones que actúan sobre las ausencias instituyen estrategias cada vez más complejas de gestión cultural comunitaria, donde, además de entrar en relación con múltiples acto-

⁵⁴ SÁNCHEZ SALINAS, Romina. La inclusión de expresiones teatrales comunitarias en las políticas culturales públicas, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁵ El movimiento Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria viene luchando desde hace más de diez años por la aprobación de esta ley que plantea mayor presupuesto al sector cultural comunitario y la creación de instrumentos legales que permitan mayor autogestión y legitimidad de este sector dentro del campo cultural público. La Red Nacional de Teatro Comunitario es parte de este movimiento, aunque no todos los grupos de la red están involucrados en la gestión de este espacio.

⁵⁶ Disponible en <<https://normas.gba.gob.ar/documentos/0YWkbWid.html#:~:text=Ley%2015302&text=ART%C3%8DCULO%201%C2%B0>>. Acceso en 2 nov. 2024.



res, de disputar poder en esos vínculos y delinear objetivos, se amplían los márgenes de acción hacia mecanismos de la gestión pública. En esos mecanismos se hibridan estrategias tradicionales de negociación y cooperación del TC, con otras novedosas que implican un aprovechamiento más profundo del capital social obtenido, y el acercamiento a otros sectores, como el militante (no comunitario) y académico. Sin embargo, esta ampliación encuentra su límite al momento de participar en la redacción de la normativa, espacio paradójicamente vedado para quienes serán los protagonistas y usuarios de esa legislación.

Modos de construcción de poder

En este trabajo abordamos la pregunta por los modos de construcción de poder del TCB a partir de tres dimensiones: la disputa por el espacio, las relaciones que establece con los diversos actores de la trama política y cultural local y su participación en instancias de elaboración de políticas culturales públicas. La reconstrucción histórica de la trayectoria del grupo evidencia que, más allá de los vaivenes de las gestiones, el TCB logró construir un capital social sostenido y robusto en su relación con el Estado municipal. A su vez, el reconocimiento logrado en el barrio de la NY constituye una de las mayores fortalezas del grupo, que nutre ese vínculo con el municipio, pero que otorga, además, el componente más significativo en la construcción de ese capital social que es la aceptación de quienes viven en la NY y la creación de constantes relaciones de cooperación con las instituciones del territorio. Por otro lado, la legitimidad adquirida proviene también de la capacidad del TCB para vincularse con figuras representativas de la identidad berissense, como Lito Cruz. Comprender la doble dimensión de la disputa espacial (material y simbólica) nos permite ver que la lucha por el espacio físico no empezó con la sala, sino que siempre fue una búsqueda para el TCB, porque tener un espacio físico y ser reconocido por la comunidad barrial es un eje central en los proyectos político-culturales de los grupos TC. Sostenemos que el TCB se puede considerar un proyecto de TC exitoso gracias a su trabajo sostenido, la capacidad de reflexión sobre su propia práctica, el aprovechamiento de las coyunturas y su firme posicionamiento frente al Estado como grupo artístico cultural que genera producciones de calidad y se compromete con el bienestar de sus integrantes y del entorno.

A su vez, el TCB opera sobre múltiples ausencias (artísticas, sociales, normativas) que demandan la innovación en las estrategias de gestión, donde estas se vuelvan más selectivas en función de contextos e interlocutores específicos sobre/ con los cuales se busque construir vínculos. En ese recorrido, aunque el TCB movilizó fuerzas políticas e institucionales para la habilitación y reglamentación de espacios culturales en Berisso, el mismo Estado le impidió participar en su formulación. La proyección del grupo condensa, por un lado, una potencialidad significativa para constituirse como referente y polo cultural de Berisso, y por el otro, se enfrenta a un gran desafío respecto de su gestión, en tanto la construcción de la sala es un parteaguas en la historia del grupo que presenta nuevas demandas esa materia. En ese sentido, el TCB comenzó a transitar una nueva etapa donde la dimensión económica adquiere mayor relevancia y deberá ser considerada como una prioridad para poder

sostener el proyecto en el tiempo. Como hemos visto con otros grupos de TC que tienen una sala propia o la alquilan, su sostenimiento implica una reformulación de la actividad que deberá combatir sentidos comunes instalados respecto de la práctica del TC, donde lo artístico y lo económico aparecen como antítesis, y donde la búsqueda de la ganancia económica es vista como un principio “comercial” que debe ser combatido. Quebrar con esos sentidos comunes implicará articular más claramente la proyección de actividades con la obtención de recursos, la apertura hacia nuevas acciones y vínculos y el fortalecimiento del equipo de gestión dentro del grupo. En ese sentido, la acción cultural y social deberá estar acompañada por los recursos estatales, aunque solo el grupo, territorialmente situado y con legitimidad otorgada por la comunidad, es capaz de operar en procesos profundos de transformación social en el barrio, en tanto son los grupos los que cuentan con el capital simbólico necesario para hacerlo, creando redes de confianza, afectivas y de solidaridad.

A partir de las reflexiones vertidas en este trabajo esperamos aportar tanto a la construcción de conocimientos transdisciplinarios sobre los procesos de gestión cultural comunitaria, como a la práctica concreta de los grupos de TC que cotidianamente trabajan sostenidamente en los territorios.

Artigo recebido em 3 de março de 2025. Aprovado em 27 de abril de 2025.

Políticas culturales y formaciones emergentes: una lectura de los debates de la transición democrática en las revistas culturales y literarias de Villa María (Córdoba, Argentina)



Capa da revista *Río de Pájaros*, ano I, n 5, 1986, fotografia, montagem (detalhe).

Silvina Mercadal

Doutora em Comunicação Social pela Universidade Nacional de Córdoba (UNC). Professora da Faculdade de Comunicação Social da UNC e do Instituto Acadêmico Pedagógico de Ciências Sociais da Universidad Nacional de Villa María (UNVM), Argentina. Coorganizadora, entre outros livros, de *Creación y sociedad: la gestión cultural pública en Villa María*. Córdoba: Lago, 2020. silvinamercadal@gmail.com

Diego Vigna

Doutor em Estudos Sociais de América Latina pela Universidade Nacional de Córdoba (UNC). Professor da Faculdade de Ciências Sociais da UNC, Argentina. Autor, entre outros livros, de *Dos maneras de dudar: ensayos sobre escrituras, máquinas y miradas*, Córdoba: Los Rios, 2021. Pesquisador do Conicet. diegovigna@unc.edu.ar

Gabriel Montali

Doutor em Estudos Sociais de América Latina pela Universidade Nacional de Córdoba (UNC). Professor do Instituto Acadêmico Pedagógico de Ciências Sociais da Universidad Nacional de Villa María (UNVM), Argentina. Autor do livro *La palabra, la política, la vida: estética y política en las trayectorias y producción intelectual de Eduardo Galeano y Francisco Urondo – 1955-1976*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados/Universidad Nacional de Córdoba, 2020. gabrielmontali@hotmail.com

Políticas culturales y formaciones emergentes: una lectura de los debates de la transición democrática en las revistas culturales y literarias de Villa María (Córdoba, Argentina)

Cultural policies and emerging formations: a reading of the debates of the democratic transition in the cultural and literary magazines of Villa María (Córdoba, Argentina)

Silvina Mercadal

Diego Vigna

Gabriel Montali

RESUMEN

En este trabajo nos proponemos analizar la modalidad de intervención pública del *corpus* de revistas culturales y literarias independientes publicadas en Villa María en la década del 80. En el período de la transición democrática, las publicaciones periódicas constituyen un espacio clave para indagar la reconstrucción de tramas e imaginarios culturales, que además intentan transformar la “fuerte matriz autoritaria”, según Roxana Patiño, que había fracturado y dejado sus huellas en la sociedad argentina. El análisis explora el desarrollo de una política cultural – asociada a las revistas – en una ciudad periférica. Así, nos preguntamos: ¿cuáles son los principales debates culturales de la época?; ¿cómo se expresan tales debates en la agenda de las revistas?; ¿qué tramas e imaginarios culturales emergen?

PALABRAS CLAVE: revistas; debates culturales; transición democrática.

ABSTRACT

In this paper, we aim to analyze the modality of public intervention in the corpus of independent cultural and literary magazines published in Villa María in the 1980s. During the period of democratic transition, periodical publications constituted a key space for exploring the reconstruction of cultural mesh and imaginaries, which also attempted to transform the “strong authoritarian matrix”, according to Roxana Patiño, that had fractured and left its mark on Argentine society. The analysis explores the development of a cultural policy – associated with magazines – in a peripheral city. Thus, we ask: what were the main cultural debates of the period?; how were these debates expressed in the magazines’ agendas?; what cultural mesh and imaginaries emerged?

KEYWORDS: magazines; cultural discussion; democratic transition.



En los últimos veinte años, lo que se conoce como “giro material”¹ en la historia intelectual ha incorporado en un lugar relevante el estudio de las revistas literarias y culturales en tanto soportes materiales donde se pueden analizar procesos culturales complejos, a saber: la configuración de espacios de sociabilidad con voluntad de intervención en el espacio público, en tanto

¹ TARCUS, Horacio. *Las revistas culturales: giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2020, p. 9.

instancias de construcción de legitimidad al interior de un campo, o bien como laboratorios de prácticas culturales innovadoras. Si se considera la emergencia del género, la revista impresa dominó la escena intelectual en el siglo XX hasta su declive a comienzos del siglo XXI con la expansión de la cultura digital.²

En esta línea, resulta relevante analizar el *corpus* que constituyen una serie de publicaciones realizadas en la ciudad de Villa María³ durante el período conocido como de transición democrática, el que involucra la transformación de la “fuerte matriz autoritaria”⁴ que se había instalado en la sociedad argentina, el proceso de cambio social en torno a una nueva cultura política democrática y la importancia de la reconstrucción del espacio público en este proceso. La emergencia de una serie de publicaciones en este período en esta ciudad resulta singular, lo que conduce a pensar en la importancia de considerar la constitución de tramas culturales en ese momento, reconocer el carácter situado de la experiencia cultural vinculada a procesos históricos desde una posición periférica, esto es, exterior a los grandes centros urbanos.

En las últimas décadas – como se indicó – las revistas literarias y culturales han suscitado un interés inédito, en tanto reservorios donde explorar textos programáticos de corrientes estético-ideológicas, pero además fuente de hallazgos donde rescatar textos marginales o juveniles de los grandes escritores.⁵ En los estudios históricos y culturales comienzan a ser reconocidas como “actores colectivos” con un rol importante en la construcción de tramas culturales. Las condiciones de acceso a los materiales que emprendieron centros de estudio e instituciones públicas – como las ediciones facsimilares que realizó la Biblioteca Nacional – estimularon la emergencia de este campo de estudios en el que convergen disciplinas diversas: historia de la literatura, estudios culturales, teoría de la comunicación, crítica cultural, entre otras; luego el “giro material” en la historia intelectual coloca a los estudios en un lugar cada vez más relevante.

El origen de esta línea de trabajo se vincula con el proyecto “Prácticas culturales emergentes y nuevos materialismos”⁶, articulado con otro proyecto, el “Archivo de Revistas de Córdoba (REC): consignación, domiciliación y es-

² El declive de las revistas coincide con la multiplicación de investigaciones sobre este objeto y el cierre de publicaciones emblemáticas como *Punto de Vista* (1978-2008) y *El Ojo Mocho* (1991-2008). Para una revisión de las transformaciones que produce la cultura digital, véase MERCADAL, Silvina y VIGNA, Diego. Los espacios negados: crítica cultural y estéticas de escritura en la revista digital *El interpretador* (2003-2011). *Cuadernos del CIPeCo*, v. 2, n. 4, Córdoba, jul.-dic. 2022.

³ Villa María está situada al sur de la provincia de Córdoba. La narrativa histórica local refiere una ciudad de orígenes inmigrantes, vinculada al tendido del ferrocarril y al desarrollo del modelo agro-exportador, con un esquema urbano según áreas de actividad (cívica, comercial, religiosa). En 1867 Manuel Anselmo Ocampo funda la ciudad – cuando se había iniciado el tendido del ferrocarril – que la transforma en nudo comercial de la producción agrícola en la región que conecta Buenos Aires – Rosario-Córdoba y Litoral-Cuyo. En la actualidad, cuenta con una universidad nacional y una importante trama institucional asociada a la cultura, la educación y las artes.

⁴ PATIÑO, Roxana. Revistas literarias y culturales argentinas de los 80. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n. 715-716, Madrid, 2006, p. 5.

⁵ Jorge Luis Borges, por ejemplo, colaboró con ensayos y reseñas en la revista *El Hogar* entre 1935 y 1958. Un *corpus* de las colaboraciones, en las que se pueden leer ciertos procedimientos de lectura y escritura, luego se reunieron en el libro titulado *Textos cautivos* (1986).

⁶ Se trata de un proyecto bianual (2023-2024), radicado en el Instituto A. P. de Ciencias Sociales de la UNSM, dirigido por Silvina Mercadal, con la co-dirección de Daniela Monje e integrado por Gabriel Montali, Lucía Ceresole y Victoria Batiston.

tudio crítico de las publicaciones periódicas culturales de la provincia”, que busca recuperar, sistematizar y poner a disposición, desde el soporte digital en red, la historia de esa producción en los siglos XX y XXI. El encuadre geográfico pretende ampliar el desarrollo que vienen realizando instituciones públicas y equipos de investigación en torno a la generación de archivos digitales de libre consulta. En este marco, se realizó el relevamiento de las revistas culturales e independientes publicadas en Villa María durante el período de la transición democrática, a saber: *Nexo* (1980-1981), *Chauchas y Palitos* (1982), *Luna Quemada* (1982-1983), *Impulso* (1982-1983), *Cultura Nacional* (1983-1984), *Arte* (1984), *Huérfanos* (1984-1985), *Río de Pájaros* (1985-1987), *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol* (1987-1991) y *El País del Interior* (1991-1992). El mencionado *corpus* parece cubrir un ciclo de efervescencia en la cultura local, estimulado por el proceso de apertura democrática, la recuperación del espacio público y la voluntad de intervenir en ciertos debates.

Lo que torna interesante el estudio de estas publicaciones – además de las dimensiones consideradas – es el carácter singular de ese momento de la cultura local. A distancia de los grandes centros urbanos, entre 1980 y 1992 se publicaron en Villa María al menos diez revistas culturales y literarias, a cargo de distintos actores (escritores, poetas, dramaturgos, periodistas, dibujantes e ilustradores), las que en sus períodos de circulación se articulan en sentido cronológico. En la consideración de los casos es posible hablar de autonomía creativa, pero resulta relevante además pensar el carácter colectivo de esta formación emergente, debido a que expresan a los grupos y son espacios en los que se inician trayectorias autorales. En particular, en este trabajo realizamos una descripción de las revistas en su conjunto para analizar aspectos singulares de la modalidad de intervención que se puede leer en sus agendas.

Las preguntas en torno al *corpus* remiten a lo que el archivo revela sobre la época, en un período donde la “cuestión democrática” supone la redefinición de las relaciones entre cultura y política.⁷ El análisis no pretende ser exhaustivo, sino más bien atender al detalle revelador. Si se considera el *corpus* como una suerte de friso temporal, que expone rupturas y continuidades, la democracia aparece asociada a la reconfiguración de una esfera pública reconquistada y a la transformación de la experiencia social. En este sentido, consideramos que el estudio de las revistas permite reponer desde una lectura de conjunto y sintomal, la recomposición de la trama cultural en el período de la transición. Así, nos podemos preguntar: ¿cuáles son los principales debates culturales en la época?; ¿cómo se expresan tales debates en la agenda de las revistas?; ¿qué tramas e imaginarios culturales emergen?

Los años 80 en las revistas

El campo de estudios dedicado a las revistas culturales tiene una consistente tradición teórica, que en las últimas décadas ha incorporado, entre las dimensiones de análisis, la importancia de atender a la voluntad de interven-

⁷ Cf. PATIÑO, Roxana. Intelectuales, literatura y política. En: *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*. Córdoba: Epoké Estudios Críticos, 2004.

ción en el debate público y la crítica de los discursos dominantes.⁸ En un sucinto repaso, cabe mencionar que en los años ochenta el modelo crítico de los estudios sobre publicaciones periódicas se realiza en el cruce de los Estudios Culturales con la sociología de la cultura.⁹ En *Literatura/sociedade*¹⁰ (1983) – trabajo precursor de esta última orientación – Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano realizan el examen de discusiones teóricas a la vez que consideran la literatura puede ser explorada en su dimensión institucional – como espacio de prácticas, discursos e instituciones. En términos de Verónica Delgado: “las revistas fueron consideradas en tanto redes de la crítica y como formas de articulación del discurso de un grupo, como formaciones culturales”.¹¹ Para Delgado, el resultado de esta operación fue una lectura canónica de los supuestos críticos de Raymond Williams, los que se articularon con las nociones de campo intelectual/literario de Pierre Bourdieu.

En general, las revistas “intelectuales” y “culturales” fueron analizadas como formas de generar una opinión autorizada en un campo particular. A la vez, se consideran, dentro de condiciones sociales y culturales precisas, también las respectivas ideologías, que no pueden ser equiparadas con el grupo social del que proceden sus miembros. Esta perspectiva tuvo un importante influjo en los estudios sobre publicaciones culturales y literarias. Delgado la sintetiza de la siguiente manera:

*Se focalizaron, en gran medida, en el análisis de diversas relaciones, – las que más allá de su resolución –, ocupan un lugar central tanto en el materialismo cultural de Williams como en la sociología de la producción cultural de Bourdieu: la relación entre intelectuales y política; entre crítica y política; entre élites culturales y cultura popular, entre clase y producción cultural; entre minorías culturales periféricas y focos de modernización cultural, entre las prácticas especializadas, orden social histórico e instituciones.*¹²

Beatriz Sarlo señala los aspectos centrales a considerar: la revista, en tanto forma de intervención cultural, tiene un énfasis público, busca incidir en

⁸ Cf. *Idem*, Revistas literarias y culturales. En: AMÍNCOLA, José y DE DIEGO, José Luis (coords.). *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*. Buenos Aires: Al Margen, 2008, CRESPO, Regina (coord.). *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. Ciudad de México, Unam, 2008, y WEINBERG, Liliana. Presentación. Dossier Revistas en América Latina. *Cuadernos Americanos*, n. 137, México DF, 2011.

⁹ La periodización de los estudios se puede revisar en el artículo de Roxana Patiño sobre revistas literarias en la compilación de conceptos críticos de teoría literaria. Véase PATIÑO, Roxana. *Intelectuales, literatura y política*, op. cit.

¹⁰ Véase SARLO, Beatriz y ALTAMIRANO, Carlos. *Literatura/sociedade*. Buenos Aires: Hachette, 1983. En la zona de influencia de esta intervención que incluye *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia* (SARLO, Beatriz y ALTAMIRANO, Carlos. Buenos Aires: Cedral, 1983) y *El imperio de los sentimientos* (SARLO, Beatriz. Buenos Aires: Catálogos, 1985), Verónica Delgado reconoce también la edición en español de las obras de Raymond Williams, *Cultura y sociedad* (2001), *La larga revolución* (2003) en la colección dirigida por Carlos Altamirano, “Marxismo y literatura y palabras clave” en la colección dirigida por Hugo Vezetti. Por su parte, la revista *Punto de Vista* (1978-2008) realiza una revisión de la tradición crítica de *Contorno* – reconoce la vigencia de su programa crítico del pensamiento, la literatura y la política nacional – y luego dedica un dossier a *Sur* procurando remover lecturas simplificadoras, teniendo en cuenta su constitución como grupo y proyecto cultural.

¹¹ DELGADO, Verónica. Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas. En: DELGADO, Verónica, MAILHE, Alejandra y ROGERS, Geraldine (coords.) *Tramas impresas: publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*. La Plata: UNLP, 2014, p. 13.

¹² *Idem, ibidem*, p. 17.

el presente – aunque alcance resonancias en el futuro. Para la autora, “la sintaxis de las revistas” está marcada por el presente en el que pretendieron intervenir – a primera vista aparece en los índices y no en la colección de textos individuales. En esa sintaxis se revelan los problemas que definieron su tiempo, escribe:

La historia de las vanguardias latinoamericanas podría hacerse a través de las revistas (en verdad, Jorge Schwartz lo ha demostrado); los procesos de modernización cultural tuvieron a las revistas como instrumento; los debates tienen su arena en las revistas. Podemos decir: con la decadencia de Sur y la aparición de Contorno, finaliza una etapa de la hegemonía de una élite sobre la cultura argentina. Podemos decir, el surrealismo hace una segunda entrada en Buenos Aires con A Partir de Cero. Podemos decir: Cortázar ocupa el principado del sistema literario cuando ese lugar le es reconocido al mismo tiempo por Casa de las Américas y por los jóvenes de El Escarabajo de Oro, y desciende de allí cuando Borges entra a ser legitimado en las revistas culturales de izquierda.¹³

Con base en las revistas se puede realizar la historia de los conflictos en la tradición literaria, pero también la ampliación del objeto de la crítica a las expresiones de la cultura popular y mediática. El discurso de las revistas no es solo teórico-crítico, sino que establece posiciones políticas, es decir, la política de una revista surge de las elecciones textuales y gráficas – formato, secciones, títulos – y de su relación con los discursos sociales.¹⁴ Para los estudios críticos, las publicaciones son constructoras informales de genealogías y proyectos intelectuales, ofrecen aspectos de la experiencia social en proceso, es decir, un sentido inmediato del estado de movilidad del pensamiento y la sensibilidad. Asimismo, en una cultura tan débilmente institucionalizada como la nuestra, afirma Patiño, las revistas ha sido el espacio de exposición de los principales núcleos estético-ideológicos que atraviesan el siglo XX.¹⁵

Por su parte, Sarlo plantea que las revistas surgen de ciclos de impulso hacia lo público de formaciones culturales que se proponen intervenir en determinada coyuntura histórica. Las revistas son además proyectos colectivos, que suelen estar definidos en los consejos de dirección. Si consideramos que en Villa María exponen a la vez que constituyen tramas culturales – que aún no se han integrado a las políticas públicas –, no sólo realizan una importante intervención pública, sino que constituyen una política cultural. La revista como práctica de producción y circulación social de la palabra, está atada a su presente, aunque luego pueda constituir un *corpus* valioso para interrogar el pasado, su forma intervención se realiza sobre el presente. “Nada es más viejo que una revista vieja”, afirma Sarlo, aunque *a posteriori* lo que promovía puede formar parte de la cultura común.

El aspecto metodológico del estudio de las revistas involucra la consideración de distintas dimensiones: objetos de la historia cultural tensan la re-



¹³ SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *Revue América: Cahiers du Criccal*, v. 1, n. 9-10, Paris, 1992, p. 11. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047>. Acceso en 25 dic. 2024.

¹⁴ Para Sarlo, la mayoría de las revistas del período 1940-1970 tienen un programa de redefinición del canon, al que se suma la tensión entre modernización y nacionalismo cultural.

¹⁵ Ver PATIÑO, Roxana. Intelectuales, literatura y política, *op. cit.*

lación entre pasado y presente, espacio de debates estéticos e ideológicos, de construcción de “genealogías legitimantes”¹⁶, los discursos que las caracterizan nos confrontan, además, con aquello que Nelly Richard llama “una precaria narrativa del residuo”.¹⁷ En el análisis, el estudio de la política cultural plantea problemas específicos, lo que supone considerar las formas de intervención cultural que postulan, la existencia explícita o implícita de cierta “voluntad programática”¹⁸, el reconocimiento de temas y problemas que concitan atención, la “política” que las vincula a la esfera pública y los impulsos de cambio cultural que las caracterizan.

Con todo, pensar los años 80 en las revistas supone atender “la problemática que definió aquel presente”¹⁹, pues constituyen espacios clave en un período donde el centro de los debates lo ocupa la “cuestión democrática”. La necesidad de revisar esa década, a la vez, permite problematizar la coyuntura actual y reflexionar sobre la deriva política del ciclo democrático en Argentina. La transición implicó, como afirmó Patiño²⁰, la emergencia de un entramado social que procuró transformar la fuerte matriz autoritaria (cuya estructura no procede sólo de la última dictadura militar, sino de las rupturas del orden democrático que atraviesan el siglo XX), con el propósito de generar un cambio en la sociedad que tuvo correlación con los debates del campo intelectual y artístico. La reconstrucción de la esfera pública, obturada por la censura y la represión, tiene por escena tales debates, y el cuestionamiento de lo menos visible, esto es, los “patrones autoritarios internalizados en los microcontextos de la vida cotidiana”²¹, algo que evidencian las revistas.

Los años ochenta fueron pensados desde distintas dimensiones. En el prólogo a un trabajo sobre la década, Irina Garbatsky y Javier Gasparri refieren su consideración como núcleo de lectura y reconfiguración de lo actual, teniendo en cuenta los restos del horror, la “deslimitación de los cuerpos y los géneros”²², el regreso de los ecosistemas de artistas y las formas novedosas de politizar las prácticas. En esa revisión, el interrogante que retorna es cómo seguir reinventando formas de vida, o, en otros términos, cómo rearmar el tejido social atravesado por el desencanto de la modernidad. En este sentido, las prácticas culturales e intelectuales permiten explorar lo que Richard llamó “una temporalidad histórica perforada, por las fallas y lapsus de la representación social”.²³ A partir de esta manera de concebir la temporalidad, Richard elabora un modelo para pensar la década en la estela que dejaron el genocidio, la tortura y las desapariciones. En su perspectiva, no resulta decisiva la delimitación cronológica del período, sino la emergencia de memorias críticas que no se integran en una secuencia lineal. Richard parte de la “falta de sepultura” como imagen de un proceso que no termina de asimilar el sentido de la pérdi-

¹⁶ TARCUS, Horacio, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷ RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, p. 10.

¹⁸ DELGADO, Verónica, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹ SARLO, Beatriz. *Intelectuales y revistas: razones de una práctica*, *op. cit.*, p. 10.

²⁰ Ver PATIÑO, Roxana. *Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)*. *Cuadernos de Recienvenido*, n. 4, São Paulo, 1997.

²¹ PATIÑO, Roxana. *Revistas literarias y culturales argentinas de los 80*, *op. cit.*, p. 10.

²² GARBATZKY, Irina y GASPARRI, Javier. *Nuestros años 80. A modo de presentación*. En: *Nuestros años 80*. Rosario: Humanidades y Artes/Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2021.

²³ RICHARD, Nelly. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile 1990-2025)*. Villa María: Eduvim, 2017, p. 10.

da, y mantiene el carácter inacabado del duelo histórico. La falta de sepultura es condición de una temporalidad inconclusa, basada en una cadena de horrores (el genocida, el neoliberal) que también “abre la exploración de sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme”.²⁴

Garbatsky y Gasparri también recuperan ese modo de eludir el abordaje cronológico para atender a los “hitos”, esto es, a las prácticas en el campo cultural que han tenido un impacto la época.²⁵ Si el comienzo indiscutible – afirman – se sitúa en las expectativas de refundación institucional, con la recuperación de los lazos sociales, el reconocimiento de derechos humanos o sexuales, las marcas de su “demolición” estarían en los indultos, la crisis económica, la implantación del neoliberalismo, el sida (2021). Sin embargo, es importante considerar que los indultos posteriores y la reversión neoliberal menemista, son sombras proyectadas desde el clivaje social de dictadura²⁶, que cubren la restauración democrática a través del desencanto, el cuestionamiento de un modelo económico empobrecedor, en paralelo al debate sobre los derechos civiles.

Por último, cabe mencionar que las revistas porteñas de los ochenta fueron estudiadas como escenario privilegiado de las prácticas intelectuales. Roxana Patiño, como figura ejemplar, pensó los ochenta en estas publicaciones a partir de la “máquina de interpretar” que montaron intelectuales, escritores y artistas.²⁷ El aporte sustancial de Patiño es que tales interpretaciones involucran la dimensión estética, y habilitan una lectura compleja acerca de la sensibilidad social y cultural de la época. Las revistas culturales y literarias – incluso las que se dedican a la difusión –, también contienen una política que las vincula a la esfera pública, como se podrá ver en los casos que siguen.

Descripción general: perfiles y agendas

Nelly Richard retoma de Walter Benjamin la idea del pasado como “campo de citas”, es decir, una manera de concebir al pasado como una dimensión atravesada por voluntades de tradición y continuidad, pero también por cortes y discontinuidades que dificultan cualquier “intención unificante de un tiempo homogéneo”.²⁸ El método implicado resulta pertinente en esta aproximación al campo de las revistas en la consideración de la historia reciente. Así es posible pensarlas en términos de la temporalidad abierta e inconclusa que se inscribe en esta concepción de la historia, al reconocer características singulares de la época en los “hitos” pero también en los “hiatos” que se pueden leer en las publicaciones. Es por eso que realizamos una lectura de conjunto y *sintomal* del *corpus*, que se complementa con la recopilación de datos a través de entrevistas a los protagonistas de cada proyecto editorial.²⁹

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 109.

²⁵ GARBATZKY, Irina y GASPARRI, Javier, *op. cit.*, p. 7.

²⁶ Cf. USUBIAGA, Viviana. Retratos de época. Periodizar los ochenta desde las miradas cuerpo a cuerpo. En: GARBATZKY, Irina y GASPARRI, Javier, *op. cit.*

²⁷ PATIÑO, Roxana. Revistas literarias y culturales argentinas de los 80, *op. cit.*

²⁸ RICHARD, Nelly, *op. cit.*, p. 110.

²⁹ En el desarrollo del trabajo no se citan por cuestiones de extensión, pero se realizaron entrevistas a Normand Argarate, María de los Ángeles Fornero, Omar Pérez, Rubén Darío Chiappero y Juan Montes.

La lectura de conjunto permite reconocer – en la constelación de revistas – los vínculos entre actores colectivos en la reconstrucción de tramas culturales, basado en el análisis documental y el registro de trayectorias que orientan la articulación de comunidades de producción y recepción. La lectura sintomal del *corpus* remite a una forma de análisis e interpretación que no se estructura por el análisis exhaustivo de los materiales, sino que procura detectar en un detalle los impensados de la época. En suma, se trata de una operación de lectura que busca detectar los elementos singulares que producen una ruptura en un campo simbólico determinado.³⁰ Este modo de lectura tiene como desafío reconocer los debates culturales emergentes, las formas de crítica social en el pasaje a un orden social neoliberal, inscriptas en los discursos de la época.

El proceso de cambio social en torno a una nueva cultura política democrática se expresa en la agenda de publicaciones que buscan rehacer – en el imaginario local – la cultura común. En ese proceso histórico, la emergencia de los grupos asociados a las revistas solo se explica por dinámicas de la cultura local, así cabe constatar la irrupción de tramas socioculturales latentes en esa coyuntura, que evidencian además la necesidad de recuperar espacios de expresión y creación con el reflujo de la censura en los años finales de la dictadura.

En las revistas publicadas en Villa María es posible identificar dos perfiles en términos estéticos y culturales. Por un lado, revistas literarias centradas en la difusión de poesía, narrativa y ensayo, tanto de autores consagrados como de voces emergentes, que buscan construir una comunidad de lectura a partir de una propuesta juvenil: *Arte*, *Luna Quemada*, *El Gran Dragón Rojo* y *la Mujer Vestida de Sol*. En el otro perfil, revistas de carácter periodístico y cultural como *Impulso*, *Huérfanos* o *Río de Pájaros*, en las que el diálogo con las tensiones del presente involucra el registro de los problemas de la coyuntura. En contraste con la opacidad literaria, en estas publicaciones lo literario está presente de modo oblicuo, aun cuando el registro de los conflictos políticos, sociales y económicos es un objetivo editorial.

En la mirada de conjunto que habilita una lectura relacional resulta de interés explorar aspectos singulares del *corpus*. Las revistas cruzan contenidos vinculados al arte, la ilustración, la poesía, la narrativa y el ejercicio de un periodismo cultural que oscila entre la búsqueda de profesionalismo (con referencias a revistas porteñas) y cierta condición *amateur* por las condiciones de producción y las limitaciones económicas. En un campo cultural en proceso de reconstitución – caracterizado por su posición periférica –, en la elección de contenidos literarios se puede leer el interés por situarse en el campo cultural más amplio, tanto por la mera coexistencia de firmas locales con autores consagrados, o en la deliberada búsqueda de inscripción en determinada tradición. En la trama discursiva de las revistas se puede reconocer también la incidencia de publicaciones de circulación nacional, es decir, cierto carácter mimético que metamorfosea la impronta local. Así se advierte el carácter precursor de la revista *Humor* (1978-1999), el interés por conformar una agenda con-

³⁰ Cf. ZIZEK, Slavoj. ¿Cómo inventó Marx el síntoma? En: *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

tracultural de *El Porteño* (1982-1993) y *Cerdos & Peces* (1983-1998), el registro de la cultura rock en experiencias como *Expreso Imaginario* (1976-1983), la correlación y ruptura con tendencias dominantes en la escritura de *Poesía Buenos Aires* (1950-1960).

Las revistas culturales y el diálogo con la coyuntura

La primera revista de la serie es *Nexo*, a cargo de Rubén Darío Chiappero, que luego realizará *Arte*, una especie de laboratorio de varios aspectos de las revistas: incorpora el humor gráfico, la poesía de autores locales, le dedica una nota a la aparición de la revista *Huérfanos* y otra a una peña organizada por la revista *Cultura Nacional*. *Nexo* inaugura la serie de publicaciones con la voluntad de crear un espacio de difusión cultural y establecer vínculos con los lectores, a partir de un ideal de vida anti-materialista fundado en las prácticas creativas. Con este propósito, en sus páginas se superponen las obras de artistas reconocidos con poesías y dibujos de creadores locales. El carácter precario de su diseño, a cargo de Daniel Tieffemberg (alias Monky), permite caracterizarla como un producto amateur, próximo a la estética del *fanzine*.

En los comienzos de la década, *Chauchas y Palitos* (2 números), a cargo de Mario Rulloni y Raúl Tolosa (alias Toul), y en la misma línea, aunque con más continuidad, *Impulso*, dirigida por Osvaldo Barbero y Omar Pérez, se caracterizan por el predominio del humor gráfico, lo que demuestra la relevancia de la revista *Humor* (1978-1999) en el imaginario cultural de la época. *Chauchas y Palitos*, también una publicación inaugural de la década, incorpora la historieta, el humor y la parodia. En la revista participaron dibujantes que luego integrarían otras publicaciones, como Patricia Rivero (también ilustradora de *Arte*) y Toul, ilustrador de varias publicaciones del período. Con relación a los contenidos, incorpora textos diversos en el registro humorístico: artículos o notas paródicas (a veces en forma de reportajes, entrevistas o biografías de personajes ficticios), textos de humoristas reconocidos como Groucho Marx o Woody Allen, o bien de escritores no necesariamente ligados al género. Las colaboraciones incluyen referencias irónicas o paródicas hacia situaciones de actualidad que permiten tramitar el clima de opresión de la época.

La revista *Impulso* surge en el período final de la dictadura a partir de la amistad entre Omar Pérez y Osvaldo Barbero. La nota editorial del primer número señala la intención de renovar las prácticas del periodismo y abrir un canal de expresión, lo que en términos de programa se explica por corresponder con el momento de reflujo de la censura. En la revista sobresalen firmas que posteriormente tienen una importante trayectoria en el periodismo y las revistas culturales de la ciudad: Alejandro Schmidt y Edith Vera³¹ – figuras

³¹ Alejandro Schmidt es una figura importante de la trama cultural referida, porque comienza a desarrollar una actividad que lo proyecta en el ámbito nacional y que tendrá continuidad a lo largo de su vida: la difusión de poesía. El autor publicó más de cincuenta libros y plaquetas, además de participar en las revistas analizadas en este trabajo, dirigió la editorial *Radamanto* (1990-2007), que tuvo a su cargo la colección de las carpetas de poesía *Alguien llama*. Edith Vera también se proyectó en el ámbito nacional, luego de obtener el primer premio en el concurso “Campaña para una buena literatura para niños” del Fondo Nacional de las Artes por *Las dos naranjas* (1969). La misma editorial *Radamanto* publicó algunos de sus libros de poesía, como *Pajarito de agua* (1997) y *El libro de las dos versiones* (1998).

centrales de la trama cultural emergente –, además de Normand Argarate y Gustavo Pablos, ilustradores como el mismo Pérez (que colaboró en la cordobesa *Hortensia*), Raúl Tolosa, Sergio Ponce y Alfredo Borghi.

Impulso constituye un valioso testimonio de la recomposición de la cultura local en el período final de la dictadura; publicó diez números – con una periodicidad mensual – desde octubre de 1982 a mediados de 1983, cuando se retoma la actividad política partidaria. La referencia de la revista porteña *Humor* resulta fundamental para entender el tipo de formación cultural que origina esta experiencia. La coexistencia del humor gráfico con contenidos políticos es un modo de vincularse con el presente conflictivo. El declive del régimen dictatorial posibilita la circulación de debates, lo que origina el “impulso” que da origen a la revista. Tanto la denominación, como las piezas de humor gráfico, expresan la inminencia del cambio de orden político, y la expectativa de un orden social que atienda ciertos problemas (el hambre, la desocupación, la pobreza, temas relevados en los informes de la sección “grandes flagelos de la humanidad”). Schmidt colabora con reseñas de libros, en las que expone sus afinidades, y también se ocupa de la cartelera de cine; junto con los comentarios de novedades musicales de Sergio Dellamaggiore, exponen el mapa de los consumos culturales de la época.

La revista ensaya la construcción de una perspectiva crítica respecto del proceso de la transición – inspirada en publicaciones homólogas –, y tiene un cierre sintomático. El último número salió en la víspera de las elecciones presidenciales, como expresan las viñetas de humor publicadas (ver imágenes 1 y 2) en condiciones materiales muy precarias. El texto de presentación evidencia esta situación procurando sostener el humor: “Impulso quiere poner en conocimiento de sus lectores que ha editado este número diferente a los anteriores debido a que a partir del mismo se va a tomar un ‘descanso económico’” (n. 10, p. 1).

Edith Vera colabora con un notable suplemento impreso en tinta azul con breves noticias históricas – en una serie discontinua –, donde reúne de manera sutil pasado y presente. El suplemento a cargo de Vera representa un archivo en sí mismo – como sus miniaturas poéticas– que reserva una mirada, un vínculo con el espacio próximo y una aproximación a la historia a partir del detalle revelador. El primero de la serie lleva por título “Villa María en septiembre”: una colección de escenas sobre la primavera que puede pensarse como signo del deseo de cambio. En la inauguración del nuevo medio, Vera aporta una “gracia” editorial que coexiste con la esperanza democrática y la crítica a la coyuntura.

En este montaje que se aparta de los contenidos de agenda, el registro de Vera se presenta como una forma de recomposición del imaginario local, a la vez, se trata de una lengua que mixtura formas de la crónica con la literatura. La colección de fragmentos sobre pequeños hechos históricos, indica detalles vinculados con la “cultura propia”, aunque el subtexto que puntúa la selección señala formas de injusticia: el sometimiento de la población indígena y la agudización de los problemas sociales (n. 5, febrero de 1983, ver imagen 3). Los textos también pueden ser pensados como una especie de tiempo suspendido, entre el pasado y el presente, que involucra la apertura de la historia que ensaya la transición democrática, aunque la serie se cierra en el presente de los

problemas estructurales que agudizará el Estado neoliberal de los 90 (ver imagen 4).



Imágenes 1 y 2. Viñetas de Pérez y Borghi en *Impulso*, n. 10, p. 4, 5 y 9.

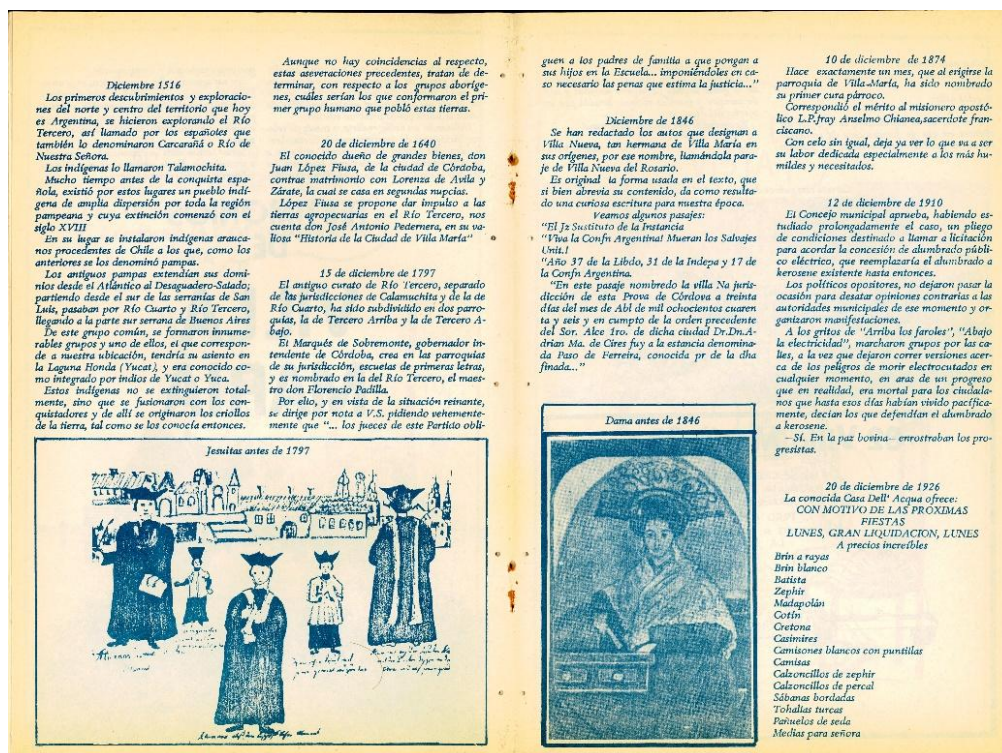


Imagen 3. *Impulso*, n. 5, p. 16 y 17.

FEBRERO DE 1981

En "Dicho y Hecho" del diario Noticias de esta ciudad se lee: "En una confitería... En la mesa de al lado, cortado y media luna. Desayuno completo, pausado y lejos de ser aceptado por las mil dietas que circulan. A pocos en otra mesa, en un diálogo para oír sin interrupciones.

- Qué me dice, contador - se alarmó el industrial. Parece que es inminente el cierre de algunas empresas. Por lo menos es un rumor que no tiene fin.

Lo cierto es - pensó el industrial - que las deudas en dólares se han elevado y que pensaba viajar al exterior a hacer algunas compras, no encuentro dólares en Villa María ni siquiera caros.

- Es más - agregó el contador - no los encontrará en Córdoba y quizá ni en Buenos Aires, salvo que pague bastante más de lo que fija la "tablita".

El contador se quedó pensativo.

Llamó al mozo, pagó la vuelta, se quedó con el vuelto y con algunas incógnitas que planteó en voz alta: ¿Habrá controles de cambio, otra vez? ¿Volveremos a cerrar la economía? ¿Qué pasará con la inflación?

Edith Vera

Fe de erratas Testimonio II, Donde dice: El día 14 de diciembre, debe decir: el miércoles 8, Día de la Inmaculada Concepción...



coggiola

Buenos Aires 1060



Imagen 4. *Impulso*, n. 5, p. 18.

La revista *Huérfanos* solo alcanzó a publicar tres números, pero fue una experiencia emblemática del período en su tentativa de formular una agenda contracultural. El consejo directivo estaba integrado por Alejandro Schmidt, Normand Argarate y Gustavo Pablos, luego directores de *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol*, junto con Tessie Ricci y Raúl Tolosa. En el conjunto de publicaciones, *Huérfanos* se destaca por su estética provocadora y la tendencia crítica respecto del orden cultural de la época. Las revistas porteñas que adoptaba como referencia el grupo, además de las citadas *Humor* u *Hortensia*, eran las que reproducían este espíritu: *Cerdos y Peces*, *El porteño* o *Satiricón*. En lo que se refiere a los contenidos, se sitúa en una zona de cruce entre textos periodísticos y literarios, incluye artículos de opinión y reseñas literarias, junto con cuentos, poesías, historietas y dibujos de los integrantes. La divisa de la publicación es de una frase de Witold Gombrowicz que replican todos los números: “que mi forma nazca de mí, que no me sea hecha por nadie”, lo que define a esta experiencia, esto es, la búsqueda de una forma expresiva que no se reconoce en una tradición anterior. El carácter disruptivo que la caracteriza alcanza su grado máximo en las columnas de Schmidt, tituladas “Así nos van pudriendo”. El n. 2, por caso, ofrece una réplica a la recepción crítica de la revista, a la que se impugna por no ofrecer “propuesta ideológica clara” (n. 2, p. 1). Schmidt escribe:

Quizás los amantes o ideólogos de la clasificación ideológica no encuentren el espacio “concreto” adonde amontonarnos, quizás el sello ideal para estigmatizarnos no se encuentre más en el catálogo de las posiciones políticas “comprometidas”. ¿Cuál puede ser la postura más combativa en el sistema en que vivimos?; no sé si es más importante entregarse al jueguito (léase manipulación) de los opuestos doctrinarios; que, de una vez por todas, dedicarse a acelerar el proceso de transformación de una sociedad deletérea y autodestructiva [...] por lo pronto tenés una serie de espacios en los cuáles podés expresar tu disconformidad, estos pueden ser las organizaciones de base, los centros de estudiantes, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) [...] si vos querés cambiar el sistema educacional, no lo vas a hacer lanzando bufidos desde una confitería, sino que tenés que trabajar dentro de las “entrañas de la bestia”, o sea en el Colegio o Universidad, es allí donde tenés que recuperar tu condición de SER, debés convertirte en sujeto creador y no en objeto moldeable (n. 2, p. 1).

En efecto, el nombre de la revista involucra una suerte de distancia con cualquier tradición y la necesidad de crear por fuera de los modelos establecidos. Además, se añade cierta desconfianza frente al proyecto de sociedad que comenzó a consolidarse tras el retorno democrático. De ahí que en vez del tono de celebración que caracterizó los primeros años de ese proceso, lo que se impone en sus páginas es la crítica a las tendencias de una sociedad – y en particular de una ciudad – que se define como conservadora y conformista, junto con la denuncia de un modelo económico que comenzaba a evidenciar el deterioro de las condiciones de vida. En la trama colectiva que involucran estas experiencias editoriales, *Huérfanos* afirma cierta consciencia anticapitalista, vinculada con la reivindicación popular de *Luna Quemada*, la que adquiere un tono enfático en las páginas *Cultura Nacional*.

La revista *Río de Pájaros* comenzó a circular como un folleto que se distribuía con el programa del grupo de Teatro Del Sótano, cuando el actor Juan Montes decide radicarse en Villa María, además de difundir la agenda artísti-

co-cultural de la ciudad. En el tercer número los contenidos se amplían con colaboradores de distintas disciplinas (plástica, literatura, dibujo, teatro, fotografía). Si bien no alcanza a sostener una periodicidad mensual, es un importante documento que en sus 9 números cruza contenidos de cultura y política, tanto del ámbito local como nacional.

Sobre la difusión de actividades, la revista sostiene una agenda basada en los estrenos de las carteleras de cine, teatro y música en vivo, con algunas singularidades, como la información de las novedades en el primer videoclub de la ciudad: una tecnología de reproducción (VHS) que modificó los modos de consumo audiovisual en la época. Un aspecto notorio de la publicación, que la emparenta con *Impulso*, es el predominio del dibujo – el uso de la fotografía es escaso y tiene un carácter referencial –, los que recubren las contratas con los interiores oníricos de los *night-clubs* de los 80.

La revista constituyó un espacio de expresión de ciertos debates propios del campo cultural en los 80. Por un lado, es evidente la intención de desplazar la idea de cultura asociada a las “bellas artes” para situarla en el conjunto de prácticas que permiten reconstruir el lazo social. El reportaje (que ocupa tres números) “Arte y cultura, hacia un plan de acción” es ejemplar, incluye una entrevista a Víctor Alves, responsable de los encuentros que organizaba la revista *Cultura Nacional*, donde es explícita la demanda de profesionalización e institucionalización del sector independiente, sostenido por “auspicios” del sector privado.

Por otro lado, también manifiesta el interés de realizar un aporte a la crítica social e incluye temas vinculados con el aumento de la conflictividad social durante la transición democrática. En el número 5 (marzo de 1986), por caso, publica una portada ilustrada por Monkey en la que aparece el presidente Raúl Alfonsín montado sobre el cometa Halley, es una especie de alegoría del refrán popular “la desgracia trae cola”. La portada dialoga con la sección fija a “A vuelo de pájaros”, que recupera inflexiones de la lengua popular (giros de la gauchesca) para dirigir reclamos al sistema político. En otra sección fija, “El enemigo de adentro”, cómic que cuenta con dibujos de Monkey y textos de Montes, la revista tematiza la queja de una juventud, y los estigmas que se le adjudican, que no encuentra su lugar en el orden social que se está configurando.

La mencionada revista *Cultura Nacional*, dirigida por Víctor Alves, es una referencia importante en el conjunto de publicaciones en la época, pues asume el propósito de recomponer el sentido de la historia a partir de las tradiciones del nacionalismo y el populismo. La publicación expresa también la importancia que adquiere la cultura en la reconstrucción del lazo social, e incorpora esta dimensión en el tratamiento de temas diversos, como el artículo de Roberto Mateo – publicado en dos partes –, sobre la relación entre salud y cultura, o el estudio de Beatriz Bixio sobre el origen de las tonadas regionales. En la dirección alternan Fernando Longo y Víctor Alves, colabora el grupo que en paralelo funda *Huérfanos*, donde también participa Alves.



Imagen 5. Tapa de *Río de Pájaros*, n. 5.

Como correlato de esta experiencia editorial, Alves se dedica a organizar los “Encuentros con la cultura”, documentados por la revista *Río de Pájaros* en los primeros números. Se trata de la emergencia de un movimiento que recupera las tradiciones de la cultura popular y se propone un “plan de acción”. Si el campo cultural de la época debate las relaciones entre cultura y política para orientar prácticas que contribuyan a consolidar la democracia, los citados encuentros, en tanto parte de ese programa, permiten conocer la situación en el circuito local. El desarrollo de la propuesta que formula el campo cultural incluye: la formación a través de la cultura, la cultura concebida como ejercicio de libertad y factor de integración social, también como clave para la construcción del régimen político democrático.

El ciclo de efervescencia de las publicaciones cierra con *El País del Interior*, la revista de periodicidad mensual que Juan Montes emprende, con un grupo de profesionales, luego de la experiencia de *Río de Pájaros*, a la que se puede definir por su carácter de proyecto cultural, editorial y periodístico. En el *staff* participan periodistas interesados en producir contenidos que no formaban parte de la agenda local. El cambio más notorio se evidencia en el diseño, con predominio de la fotografía, la presentación de modelos femeninas en la tapa, que tiene correlación con las estéticas de la época. En los contenidos, hay un cruce entre arte, política, cultura y economía. Cuenta con una sección fija de política denominada “El país top secret”, una comercial (“El país shopping”) y otra de noticias breves (“El país light”). En la definición de las secciones se lee el viraje hacia un orden de mercado, pues condensa significantes de la época en torno al modelo neoliberal que se impone a lo largo de la década del 90.

Las revistas literarias y las estéticas emergentes

Las revistas con predominio de contenido literario merecen una consideración aparte, no sólo porque documentan la emergencia de estéticas, sino también porque exponen la génesis de trayectorias autorales. En este sentido, las publicaciones que dirige e integra Alejandro Schmidt, *Luna Quemada*, *Huérfanos* y *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol*, adquieren un carácter fundacional por la importante tarea que el mismo Schmidt lleva adelante a lo largo de su vida en la difusión de poesía.

En *Luna Quemada* sobresale la difusión de poesía, pero la agenda se amplía e incluye música, cine, teatro y artes visuales, además del incipiente interés por repensar la cultura como elemento clave de la transición democrática. Luego de finalizada la Guerra de Malvinas, la revista publicó cinco números, coordinada por los narradores y poetas Alejandro Schmidt, Omar Dagatti, Bettina Dematteis, María de los Ángeles Fornero, Mario Moral y Tessie Ricci, con la participación Toul, a cargo del arte de tapa. En algunos números se suman Sergio Stocchero y Rubén Darío Chiappero, que luego participan en la revista *Arte*. Las portadas impresas a una tinta (negra), se caracterizaban por un alto contenido simbólico que permite asociarlas al arco temporal que cubre el fin de la guerra con el comienzo de la transición democrática: en la primera aparece un hombre sentado en posición meditativa, mientras en la última hay un *collage* con la bandera nacional. La propuesta consistía en reunir a escritores jóvenes de la ciudad y constituir mediante la literatura un espacio de expresión en el momento en el que se proyectaba la ruptura con el autoritarismo dominante.

El grupo se puede identificar como una formación emergente que aspiraba a ocupar el centro del campo literario local. Además de los contenidos literarios, la revista tematiza la importancia de la cultura desde un punto de vista nacional, popular, anticapitalista e incluye el manifiesto que firman intelectuales y creadores por la reconstrucción de la cultura nacional.³² En los contenidos, se puede leer lo que Roxana Patiño nombró como la “no tematización de la disidencia”; esto remite a la decisión de poner en circulación discursos refractarios a la matriz autoritaria. En este sentido, los textos introductorios se pueden considerar “editoriales”, a saber, poemas seleccionados que definen una posición ética y estética: la figura recurrente es Juan L. Ortiz, citado en el editorial del primer número. El número siguiente incluye el poema “La paz”, que despliega con variaciones cierta cuestión de fondo, esto es, la inestable paz reconquistada:

*Para que las manos sean
y continúen siendo
las dulces desveladas
que dan forma a la dicha
y crean otro cielo
con estrellas distintas,*

³² En el último número (feb. 1983) publica el manifiesto titulado “Movimiento por la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional”, que lleva la firma, entre otros, de Ernesto Sabato, Elvia. R. de Marechal, Caloi, Roberto Fontanarrosa, Hermenegildo Sabat, Ricardo Monti, León Gieco e Antonio Tarragó Ros.

– y es un nuevo amor, por ellas
el que aparece como un alba –
la paz.

[...]

Para que el corazón
en la red infinita
palpite, y esta red
tiemble en la sangre una
y todo sea lazos
e hilos delgadísimos
ganados a la sombra,
la paz

(Juan L. Ortiz, p. 25).

La revista *Arte*, a cargo de Rubén Darío Chiappero, publica seis números en un acotado lapso temporal (julio a diciembre de 1984), y cuenta con colaboradores que participan en otras publicaciones, evidencia de la trama de relaciones entre estos proyectos editoriales que incorporan una agenda cultural renovada en el período de la transición. En *Arte* colaboran Normand Argarate de *Huérfanos*, Horacio Bianciotto de *Río de Pájaros*, Toul de *Luna Quemada*, e incluye las firmas de Ricardo Isuregui, Sergio Stocchero, Alberto Tolosa, entre otros.

Para el director, el interés por generar una revista tiene su germen en la cultura rock de los 70, el impacto de los contenidos de la porteña *Expreso Imaginario* (1976-1983), que desborda la agenda del rock e incorpora como problema emergente la ecología, el interés por la cultura oriental y la nueva vanguardia. Es posible reconocer además una suerte de voluntad programática asociada a la difusión de contenidos culturales que puedan producir cambios en la sociedad. En este sentido, *Arte* incorpora rasgos de la contracultura de los 70, con persistencia en los 80 y refractaria a la cultura de consumo capitalista.

La revista cuenta con secciones fijas de poesía y narrativa, interiores de tapa con ilustraciones, comienza con una propuesta sucinta (tan solo ocho páginas), que en el tercer número se duplica. Se puede considerar a *Nexo* como un antecedente, también a cargo de Chiappero, donde se anticipa el interés por los contenidos literarios (cuentos de Edgar Allan Poe y Franz Kafka), la agroecología (siembra de semillas, calendario hortícola), la música (Stockhausen) y la plástica (Van Gogh, Gauguin).

Por último, luego de la experiencia de *Huérfanos*, la revista *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol* muestra un cambio hacia contenidos estrictamente literarios, es evidente también el carácter *amateur*, aunque en su propuesta de “divulgación literaria” resulta una publicación homogénea. La figura de Schmidt es central en estas experiencias editoriales, pero de manera diferente, pues se pasa de la imposibilidad de reconocerse en una tradición local a refundarla y constituir redes de intercambio con otras publicaciones que expanden la resonancia de las letras locales.

La revista se presenta con ese carácter de divulgación literaria. Se trata de la única publicación que logra sostenerse en el tiempo, publica 15 números

en cuatro años, período en el que se desarma el equipo editorial y Schmidt queda a cargo de los últimos cinco números. Los contenidos incluyen poesía, narrativa, ensayos, entrevistas, breves textos sobre la obra y biografía de los autores divulgados. En su primer momento, más que la construcción de un *corpus* crítico, la propuesta es una suerte de manifiesto de las estéticas que concitan la atención del grupo. La revista recupera materiales de otras publicaciones, componiendo un *collage* de contenidos, guiados por la pulsión exploratoria, la pasión por la escritura, la diversidad de estéticas y un *ethos* asociado al oficio de escritor.

Es la única publicación local disponible en Ahira³³, con un texto de presentación de Claudia Román, en el que se extiende sobre la denominación de la revista, que toma su nombre de dos célebres acuarelas de William Blake. En la presentación, señala el anuncio en la primera página de “colaboraciones” que abarcan tanto a quienes envían material inédito a la revista, como la inserción de importantes autores de la “literatura universal”. A estas consideraciones, se puede agregar la colocación que realiza de las letras en Villa María y el carácter iniciático en la proyección de la trayectoria autoral de Schmidt.

En los primeros números sobresale la factura artesanal, el diseño es irregular, pero luego tiende a construir un diseño uniforme³⁴, similar a las carpetas de poesía que emprende Schmidt en la última fase de la publicación. En todos los números se publica un poema en la portada que oficia de nota editorial³⁵ y establece así una filiación con el gesto iniciado por *Luna Quemada*. La diversidad de estéticas y tradiciones no permiten inferir un criterio de selección, sin embargo, se pueden leer continuidades y rupturas con la corriente dominante que representa la revista *Poesía Buenos Aires*³⁶ (1950-1960). La difusión de literatura norteamericana, la publicación del manifiesto vernáculo de la *beat generation*, exponen cierto desplazamiento de las estéticas consagradas.

El primer número cierra con un poema inédito de Schmidt, luego publicado en el libro *Serie americana* (1988), que se titula “Conozco algunos trucos”: el personaje es un ex soldado perteneciente a la marina que habla de su nuevo oficio como tatuador y confiesa “he soportado casi todo/ – tengo cicatrices norteamericanas en la mente”. En la apertura, el poema de T. S. Eliot, “East Coker”, y en el cierre de este primer número, el problema de la redefinición de una identidad, tiene por marca la experiencia de la guerra. Si se tiene en cuenta que el proceso de democratización en el campo intelectual involucró una doble transición: la reestructuración de las identidades político-ideológicas y nuevos modos de pensar la relación entre literatura, cultura y política, el problema de una identidad en proceso de redefinición remite, a su vez, a esa exigencia propia del contexto de la posdictadura.

³³ Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Disponible en <www.ahira.com.ar>. Acceso en 2 nov. 2024.

³⁴ En la última etapa, el diseño está a cargo de Mario Rulloni (n. 10 y 11); colaboran también Daniel Tieffemberg y Juan Montes (n. 13 y 14).

³⁵ En los primeros cinco números, la nota editorial corresponde a T. S. Eliot, Bayley, Wallace Stevens, Pedro Miguel Obligado, Juan José Arreola. Del número cinco al diez, Conde de Lautréamont, Ricardo Molinari, Luis Cernuda, Georg Trakl, Francisco Madariaga. Del número 11 al último Rodolfo Alonso, Alejandra Pizarnik, Hugo Gola, Manuel Bandeira, Emily Dickinson.

³⁶ Los principios estéticos de la revista colocan en un lugar importante a Bayley con Raúl Gustavo Aguirre. Para Carlos Giordano se caracteriza por un neo-vanguardismo amplio y de carácter humanista. En la publicación colaboran además Rodolfo Alonso, Mario Trejo, Francisco Madariaga, Alejandra Pizarnik, incluidos también en los números de *El Gran Dragón*.

En las revistas es importante además reconocer estrategias colectivas que resultan centrales en la recomposición de la trama cultural que tendrá continuidad en las décadas siguientes – en 2021 la editorial universitaria *Eduvim*, por ejemplo, realiza sendos homenajes a Edith Vera y Alejandro Schmidt. En tanto, espacios de prácticas culturales innovadoras exponen: el cruce de prácticas y disciplinas (arte, ilustración y poesía), el ejercicio de cierto periodismo cultural de carácter *amateur* y la tentativa de proyectar las letras locales a nivel nacional. En un campo de escasa institucionalidad, constituyen un *locus* para pensar los rasgos de la experiencia cultural de la década. El proceso de cambio social en torno a una nueva cultura política democrática y la importancia de la reconstrucción del espacio público en este proceso, también se lee en la agenda de las revistas. En el marco de la transición son espacios vitales de reinención de la palabra pública, pues no se trataba tanto de ocupar una posición en el campo cultural – desmantelado y disperso por efecto de la dictadura –, sino de recuperar espacios en común.

En el *corpus* analizado se exponen los grandes temas de la transición, pero también una narrativa menor que evidencia el carácter fragmentario de la experiencia histórica. En contraste con la agenda que se ocupa de los problemas estructurales de la sociedad, las revistas literarias se muestran sensibles a la conflictividad del recuerdo histórico, a partir de aquello que Richard llama “una precaria narrativa del residuo”. Es decir, la opacidad del discurso literario insinúa el carácter controversial del recuerdo histórico, que se revela en poéticas donde se proyecta “la sombra refractaria de los imaginarios heridos por la violencia”.³⁸ En este sentido, tanto la escritura de Vera como la de Schmidt exponen la crítica del orden social a partir del fragmento histórico y la insubordinación al régimen consensual de la sociedad de mercado.

Artigo recebido em 2 de março de 2025. Aprovado em 30 de abril de 2025.

³⁸ RICHARD, Nelly, *op. cit.*, p. 10.

A participação da sociedade civil nas políticas culturais no Brasil: entre avanços e desafios



Logomarca "Cultura Viva",
3 out. 2022, fotografia,
montagem (detalhe).

Mariana de Araujo Aguiar

Doutora em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora de História do Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes-Itapina). Autora de *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional na década de 1920*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2018.
mariana.aguiar@ifes.edu.br

A participação da sociedade civil nas políticas culturais no Brasil: entre avanços e desafios

Civil society participation in cultural policies in Brazil: between advances and challenges

Mariana de Araujo Aguiar

RESUMO

O artigo analisa as relações entre Estado e sociedade civil nas políticas culturais no Brasil após a Constituição de 1988, destacando os mecanismos participativos. Inicialmente, discute-se a evolução da participação social e as reformas institucionais que a impulsionaram. Em seguida, analisam-se os modelos de parceria entre Estado e sociedade civil na implementação das políticas culturais, avaliando sua efetividade. Por fim, examinam-se os impactos do programa “Cultura Viva”, ressaltando como a inserção da sociedade civil na execução das políticas culturais tem redefinido a gestão pública. A pesquisa evidencia avanços, mas também desafios institucionais que limitam a efetividade da participação social, apontando a necessidade de novas estratégias para fortalecer a democracia participativa e consolidar políticas culturais mais inclusivas e sustentáveis.

PALAVRAS-CHAVE: políticas culturais; participação social; “Cultura Viva”.

ABSTRACT

The article analyzes the relationships between the State and civil society in cultural policies in Brazil after the 1988 Constitution, highlighting participatory mechanisms. It begins by discussing the evolution of social participation and the institutional reforms that propelled it. It then examines the partnership models between the State and civil society in implementing cultural policies, assessing their effectiveness. Finally, the impacts of the “Cultura Viva” program are explored, emphasizing how the involvement of civil society in the execution of cultural policies has redefined public management. The research highlights progress but also institutional challenges that limit the effectiveness of social participation, pointing to the need for new strategies to strengthen participatory democracy and consolidate more inclusive and sustainable cultural policies.

KEYWORDS: Cultural policies; social participation; “Cultura Viva”.



Este artigo visa compreender as relações entre Estado e sociedade civil no campo das políticas públicas culturais, enfocando as diferentes formas de participação da sociedade civil inauguradas a partir da Constituição de 1988. Como tais entendo tanto as instâncias participativas na formulação e deliberação da agenda pública quanto na implementação e monitoramento, conforme a concepção de ciclo de políticas públicas.¹ Portanto, se inserem em minha análise as instâncias participativas definidas por Avritzer como “formas dife-

¹ Cf. SECCHI, Leonardo. *Políticas públicas: conceitos, esquemas de análise, casos práticos*. 2. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2017.

renciadas de incorporação de cidadãos e associações da sociedade civil na deliberação sobre políticas”², o que para ele implica o i) desenho participativo de baixo para cima (por exemplo: orçamentos participativos); ii) desenho de partilha do poder (tais como conselhos); e iii) desenho de ratificação pública (em que a sociedade civil não participa da deliberação, mas ratifica, como no caso dos planos diretores).

Além da inserção da sociedade civil na deliberação, outros autores analisam a integração entre espaço público estatal e não estatal na consecução de políticas públicas. Essa integração é vista como requisito necessário para superar a crise da democracia representativa³ e para a execução de tais políticas⁴, já que a proximidade dessas instituições com a comunidade possibilita superar os desníveis das necessidades desta. Nesse sentido, a sociedade civil assume um papel protagonista nas democracias modernas. Este texto tem por foco principal a relação da sociedade civil e Estado na implementação de políticas culturais, em especial no âmbito da política “Cultura Viva”.

Na abordagem da relação sociedade civil e Estado, busco em Gramsci o conceito de “Estado ampliado”. Sua concepção evidencia a fusão entre sociedade civil e sociedade política, rompendo com a visão dicotômica tradicional. Ele argumenta que o Estado não pode ser compreendido apenas como um aparato coercitivo, por ser permeado por relações ideológicas e culturais que possibilitam a construção do consenso. Esse consenso é fundamental para a hegemonia, pois permite que a classe dominante exerça sua liderança sem necessidade constante da força. Portanto, na ótica gramsciana, como apontou Nogueira⁵, a sociedade civil se articula dialeticamente no Estado e com o Estado.

No âmbito do campo da administração pública, alguns estudos passaram a analisar essa aproximação. A teoria da gestão social⁶, por exemplo, propõe uma gestão dialógica, baseada na deliberação e no compartilhamento da autoridade decisória. Essa perspectiva dialoga com a concepção de administração pública democrática, que incorpora mecanismos de participação cidadã como os conselhos gestores de políticas públicas e o orçamento participativo.

A democratização da administração pública e a ampliação da participação cidadã geraram novos arranjos institucionais. Segundo Gustavo Justino de Oliveira⁷, a administração pública contemporânea busca legitimação por meio da interação entre Estado e sociedade. A governança em rede, teoria desenvolvida por autores como Rhodes⁸ e Bevir⁹, apresenta o Estado como um

² AVRITZER, Leonardo. Instituições participativas e desenho institucional: algumas considerações sobre a variação da participação no Brasil democrático. *Opinião Pública*, v. 14, n. 1, Campinas, jun. 2008, p. 45.

³ Cf. MATTOS, Solange Maria da Silva Nunes e DRUMMOND, José Augusto. O terceiro setor como executor de políticas públicas: Ong’s ambientalistas na Baía de Guanabara (1990-2001). *Revista de Sociologia e Política*, n. 24, Curitiba, jun. 2005.

⁴ Cf. ARRETCHE, Marta. Mitos da descentralização: maior democratização e eficiência das políticas públicas? *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 11, n. 31, São Paulo, 1996.

⁵ Ver NOGUEIRA, Marco Aurélio. Sociedade civil, entre o político-estatal e o universo gerencial. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 51, São Paulo, 2003.

⁶ Cf. CANÇADO, Airtton Cardoso, PEREIRA, José Roberto e TENÓRIO, Fernando Guilherme. Fundamentos teóricos da gestão social. *DRd: Desenvolvimento Regional em debate*, v. 5, n. 1, Canoinhas, mar. 2015.

⁷ Ver OLIVEIRA, Gustavo Justino de. Administração pública democrática e efetivação de direitos fundamentais. *BDA: Boletim de Direito Administrativo*, v. 24, n. 8, São Paulo, ago. 2008.

⁸ Ver RHODES, Roderick Arthur William. *Understanding governance: policy networks, governance, reflexivity and accountability*. Buckingham: Open University Press, 2008.

ator interdependente em relação ao setor privado e às organizações da sociedade civil. Esse modelo enfatiza a colaboração intersetorial e a cogestão das políticas públicas.

A interação entre Estado e sociedade e a possibilidade de influência recíproca entre eles têm sido objeto de estudos empíricos focados nos processos de democratização recente na América Latina.¹⁰ No contexto brasileiro, a relação entre Estado e sociedade civil vem se manifestando em diferentes formatos ao longo das últimas décadas. A Constituição de 1988 consolidou princípios de participação cidadã e estimulou a formação de mecanismos institucionais como os conselhos de políticas públicas. Além disso, foi a partir da reforma gerencialista, nos anos 1990, que modelos de participação de organizações do terceiro setor na provisão de serviços públicos têm sido explorados, por meio da institucionalização das Organizações Sociais (OSs) e Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip).

A partir desse debate, este trabalho busca compreender como se dá a participação nas políticas públicas culturais brasileiras e suas limitações. Para isso, o artigo foi subdividido em três partes, afora a introdução e as considerações finais. A primeira visa analisar quais pressupostos embasaram as distintas maneiras de inserção da sociedade civil nas políticas públicas brasileiras. A segunda se concentra nos modelos de parceria entre a sociedade civil e o Estado na implementação e execução de políticas culturais, ressaltando as formas e participação e os interesses políticos envolvidos. Por fim, detenho-me nos modos de inserção da sociedade civil durante a execução da política “Cultura Viva”, destacando potencialidades e limitações.

A evolução da participação da sociedade civil nas políticas públicas brasileiras: “redemocratização”, reformas e desafios

A participação da sociedade civil nas políticas públicas no Brasil passou por profundas transformações ao longo das últimas décadas. A “redemocratização”, iniciada, aos trancos e barrancos, nos anos 1970 e consolidada com a Constituição de 1988, possibilitou a ampliação dos espaços de deliberação e controle social sobre o Estado. Nesse contexto, surgiram mecanismos institucionais que buscavam integrar atores sociais na formulação e implementação de políticas públicas. No entanto, esse processo também trouxe desafios, ligados à insuficiente efetividade dessas instâncias participativas e à influência de grupos mais estruturados sobre os rumos da gestão pública.

De acordo com Avritzer¹¹, durante a redemocratização brasileira, entre as décadas de 1970 e 1980, a sociedade civil ganhou força como espaço de re-

⁹ Ver BEVIR, Mark. Governança democrática: uma genealogia. *Revista de Sociologia e Política*, v. 19, n. 39, Curitiba, jun. 2011.

¹⁰ Ver, por exemplo, DAGNINO, Evelina. *Sociedade civil e espaços públicos no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, AVRITZER, Leonardo. Sociedade civil, instituições participativas e representação: da autorização à legitimidade da ação. *Dados: Revista de Ciências Sociais*, v. 50, n. 3, Rio de Janeiro, nov. 2007, WAMPLER, Bruce. Orçamento participativo: uma explicação para ampla variação nos resultados. In: AVRITZER, Leonardo e NAVARRO, Zander (orgs.). *A inovação democrática no Brasil: o orçamento participativo*. São Paulo: Cortez, 2003, e WAMPLER, Bruce. *Participatory budgeting in Brazil: contestation, cooperation, and accountability*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2007.

¹¹ Ver AVRITZER, Leonardo. Sociedade civil e Estado no Brasil: da autonomia à interdependência política. *Opinião Pública*, v. 8, n. 2, Campinas, nov. 2012.

sistência e solidariedade social. Esse período foi marcado pela luta dos movimentos sociais pela independência organizacional, procurando criar vias próprias de administração de políticas, a exemplo do movimento sanitarista de São Paulo nos anos 1980. Esse mesmo autor observa que a urbanização e a modernização econômica do Brasil foram fatores que impulsionaram o crescimento da sociedade civil, especialmente na década de 1970, quando diversos grupos se organizaram para reivindicar acesso a bens públicos. A tônica desse período foi a busca de autonomia em relação ao Estado e aos partidos políticos. Ventura¹² complementa que essa época foi marcada pelo surgimento de novos atores sociais com características associativas inovadoras, decorrente de um padrão mais autônomo diante do Estado. Para ele, o gatilho para esse fenômeno foi o caráter repressivo nas relações entre a sociedade e o Estado, além do processo de modernização econômica desordenado.

A partir dos anos 1990, a relação entre a sociedade civil e o Estado mudou, tornando-se mais interdependente. Em vez de uma postura de completa autonomia, os atores da sociedade civil se puseram a atuar dentro do Estado graças à participação em conselhos de políticas públicas e na implementação de projetos governamentais. Avritzer¹³ salienta que, após a Constituição de 1988, a sociedade civil passou a se preocupar não somente com a autonomia, mas também com formas ampliadas de participação em políticas públicas. Ventura¹⁴ afirma que um dos impactos da “redemocratização” consistiu na criação de inovações participativas, algumas delas incorporadas na Constituição Federal, como a iniciativa popular, o mandado de segurança, a ação civil pública e os conselhos participativos.

No contexto das políticas públicas, desde os anos 1980, houve uma redefinição do processo de produção e implementação das políticas no Brasil. O Estado deixou de ser o único agente responsável por essa formulação, compartilhando esse papel com ONGs, movimentos sociais e setores privados. Conceitos como redes de políticas públicas e governança foram desenvolvidos para dar conta dessa nova realidade, com uma multiplicidade de atores envolvidos.¹⁵ Com isso, a literatura enfatizou a intersectorialidade das políticas. Desse modo, a sociedade civil, longe de se reduzir à condição de contraponto ao Estado, tornou-se um ator essencial no campo das políticas públicas.

Dois pressupostos podem ser levantados a respeito dessa ampliação. O primeiro, acerca do processo de “redemocratização”, com destaque para uma democracia deliberativa e participativa; o segundo se refere à reforma da administração pública, do ponto de vista de sua publicização. Nessa área, Milani¹⁶ identifica dois modelos de reforma do Estado. O primeiro, baseado na gestão pública mínima e na “good governance”, enfatiza racionalidades estraté-

¹² Ver VENTURA, Tiago. Democracia e participação: inovações democráticas e trajetória participativa no Brasil. *Cadernos Ebape*, v. 14, n. 3, Rio de Janeiro, jul.-set. 2016.

¹³ Ver AVRITZER, Leonardo. Sociedade civil e Estado no Brasil: da autonomia à interdependência política, *op. cit.*, p. 390.

¹⁴ Ver VENTURA, Tiago, *op. cit.*, p. 714.

¹⁵ Ver FARAH, Marta Ferreira Santos. Parcerias, novos arranjos institucionais e políticas locais. *RAP: Revista Brasileira de Administração Pública*, v. 35, n. 1, Rio de Janeiro, 1999, e HODES, Roderick Arthur William, *op. cit.*

¹⁶ Ver MILANI, Carlos R. S. O princípio da participação social na gestão de políticas públicas. *Revista de Administração Pública*, v. 42, n. 3, Rio de Janeiro, jun. 2008.



gicas com viés predominantemente econômico. O segundo, vinculado à reforma democrática, almeja estimular a participação equitativa de diferentes atores na definição das condições de sua organização e associação. Esses dois pressupostos estão presentes nas distintas maneiras de participação e inserção da sociedade civil nas políticas públicas brasileiras.

Com a Constituição de 1988, observou-se a institucionalização da participação social, com a criação de instrumentos como iniciativa popular, conselhos gestores e conferências setoriais. Durante os governos petistas (2003-2016), houve um esforço para estender a participação institucionalizada, com o funcionamento de ouvidorias, audiências públicas e mesas permanentes de negociação.¹⁷ Além disso, fortaleceram-se os conselhos nacionais de políticas públicas, que cresceram significativamente entre 2003 e 2010, assim como as conferências nacionais, mobilizando cerca de cinco milhões de brasileiros nesse período.¹⁸

Os conselhos gestores, por exemplo, como órgãos públicos criados por leis, são da esfera pública, contudo não estão inseridos na hierarquia estatal, ou seja, são autônomos. Eles são compostos paritariamente por membros do governo e da sociedade civil e possuem função fiscalizadora e deliberativa, porém isso não garante sua efetividade. Aliás, nem sempre há clareza quanto às competências e atribuições dos conselhos. Gohn¹⁹ chega a mencionar debates e lacunas desses órgãos, que dizem respeito à representatividade da população, à paridade com os conselheiros do poder público, ao acesso à informação e conhecimento sobre o funcionamento das estruturas estatais etc. Almeida²⁰ e Lühmann²¹, por sua vez, frisam que a representação nos conselhos gestores pode ser elitizada, porque seus integrantes costumam ter maior escolaridade e renda. Esse perfil pode dificultar o diálogo com setores populares historicamente excluídos, colocando em questão a legitimidade desses espaços.

Outro aspecto relevante concerne à efetividade das instituições participativas. Para Avritzer²², a influência dessas instâncias na formulação de políticas é variável, sendo condicionada por fatores como o grau de associativismo local, o projeto político do governo e a dinâmica de interesses em jogo. Já Pires²³ aponta que, a despeito do crescimento dos conselhos e conferências, sua capacidade de incidir sobre as decisões ainda enfrenta limites estruturais e políticos.

¹⁷ Cf. LAMBERTUCCI, Antônio Roberto. A participação social no Governo Lula. In: AVRITZER, Leonardo (org.). *Experiências nacionais de participação social*. Belo Horizonte-São Paulo: UFMG/Cortez, 2010.

¹⁸ Cf. SOUZA, Clóvis Henrique Leite de Souza. A que vieram as conferências nacionais? Uma análise dos objetivos dos processos realizados entre 2003 e 2010. In: AVRITZER, Leonardo e SOUZA, Clóvis Henrique Leite. (orgs.) *Conferências nacionais: atores, dinâmicas participativas e efetividades*. Brasília: Ipea, 2013.

¹⁹ Ver GOHN, Maria da Glória. Participação de representantes da sociedade civil na esfera pública na América Latina. *Revista Política e Sociedade*, v. 10, n. 18, Florianópolis, 2011.

²⁰ Ver ALMEIDA, Carla. Da participação à representação política: um balanço crítico dos estudos mais recentes sobre conselhos gestores. *Interseções*, v. 17, n. 1, Rio de Janeiro, jun. 2015.

²¹ Ver LÜCHMANN, Lígia Helena Hahn. A representação no interior das experiências de participação. *Lua Nova*, n. 70, São Paulo, 2007.

²² Ver AVRITZER, Leonardo. A qualidade da democracia e a questão da efetividade da participação: mapeando o debate. In: PIRES, Roberto Rocha Coelho (coord.). *A efetividade das instituições participativas no Brasil: estratégias de avaliação*. Brasília: Ipea, 2011.

²³ Ver PIRES, Roberto Rocha Coelho. A participação social no nível nacional: desafios a um projeto inacabado. In: AVRITZER, Leonardo. *Experiência democrática, sistema político e participação popular*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

Além disso, a operacionalidade de uma democracia participativa suscita outros questionamentos. Carole Pateman²⁴ e Archon Fung e Erik Olin Wright²⁵ destacam, no entanto, a importância da inclusão direta dos cidadãos no processo decisório. Afinal, a proposta central da democracia participativa é permitir que os cidadãos tomem parte, ativamente, na elaboração, implementação e avaliação das políticas públicas, não somente das discussões como das ações concretas. A ênfase está no empoderamento dos indivíduos e na descentralização do poder governamental, promovendo maior autonomia local e ampliação da transparência nas decisões.

Diante dessas considerações, verifica-se que os atores não governamentais são consultados e solicitados a engajar-se na tomada de decisões, todavia sua participação geralmente ocorre antes e depois da negociação, sem garantir necessariamente a legitimidade do processo institucional participativo na construção do interesse coletivo.²⁶ Desafios como a influência de elites e a limitação da participação a esferas consultivas ainda representam obstáculos para sua consolidação. Nota-se, apesar de tudo, uma expansão das organizações da sociedade civil no contexto de “redemocratização” do Brasil, o que possibilitou o revigoramento de formas de ação coletiva, mas foi, principalmente, a partir da década de 1990, com a reforma gerencial, que tais organizações ganharam maiores proporções.

O Programa Nacional de Publicização, que integrava o Plano Diretor da Reforma do Estado, avalizou as Organizações Sociais (OSs) como meios de prestação de serviços subsidiados pelo Estado, nos termos da Lei n. 9.637/98. Além das OSs, o programa de publicização também se valeu da Lei n. 9.790/99, que criou as Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip), denominação que abarca as “pessoas jurídicas de direito privado sem fins lucrativos que tenham sido constituídas [...] há, no mínimo, 3 (três) anos, desde que os respectivos objetivos sociais e normas estatutárias atendam aos requisitos [...] da lei”.²⁷

Essas duas denominações, em que pese serem diferentes, se inseriram na conceituação de publicização relativa ao modelo de gestão de serviços públicos por intermédio de parcerias entre Estado e sociedade civil, definidas como instrumento de gestão pública não estatal. Esse processo, em síntese, institucionaliza uma perspectiva de governança baseada no redesenho da administração pública, visando a uma racionalidade econômica liberal.

Portanto, embora a Constituição de 1988 tenha sido um marco no incremento da inserção da sociedade civil no âmbito das políticas públicas, desafios persistem, como a burocratização dos processos, a desigualdade no acesso aos recursos públicos e a limitação da participação social em determinadas áreas. Acresça-se que o arcabouço democrático, presente nas instâncias

²⁴ Ver PATEMAN, Carole. Participatory democracy revisited. *Perspectives on Politics*, v. 10, n. 1, New York-Michigan, mar. 2012.

²⁵ Ver FUNG, Archon and WRIGHT, Erik Olin. Deepening democracy: innovations in empowered participatory governance. *Politics & Society*, v. 29, n. 1, New York, mar. 2001.

²⁶ Cf. MILANI, Carlos R. S., *op. cit.*

²⁷ BRASIL. Lei nº 9.790, de 23 mar. 1999. Dispõe sobre a qualificação de pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, como Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público, institui e disciplina o Termo de Parceria, e dá outras providências. *Diário Oficial* [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 1999. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19790.htm>. Acesso em 14 dez. 2018.

participativas, pode ser questionado ao levarmos em conta as limitações existentes à gestão pública não estatal e os caminhos que se abrem à privatização das funções públicas.

Os modelos de parceria entre Estado e sociedade civil na implementação e execução de políticas culturais

A integração entre o espaço público estatal e as organizações da sociedade civil tem sido um fator determinante para a execução das políticas públicas no Brasil.²⁸ A proximidade dessas instituições com as comunidades permite atender demandas específicas e reduzir desigualdades sociais. Nesse contexto, assiste-se à crescente participação de ONGs e instituições não governamentais nas políticas sociais, ambientais e culturais.

A publicização da cultura no Brasil conheceu sua primeira experiência em 1998, com a gestão do Centro Cultural Dragão do Mar, no Ceará, transferida para o Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC), concebido como uma Organização Social (OS).²⁹ Esse modelo expandiu-se para diversos estados e municípios, regulamentado por legislações específicas. Além de espaços culturais, as OSs passaram a gerenciar corpos artísticos, como a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, desde 2005, e projetos culturais de formação e eventos. Entretanto, na esteira disso despontaram múltiplas críticas, como as restrições à seleção das entidades que, dado o histórico de clientelismo brasileiro aliado a pouca transparência, registraria possíveis favorecimentos políticos e à concentração de recursos em determinadas organizações. Outra crítica relevante sublinha a dificuldade de fiscalização e controle social, porque, embora sejam financiadas com recursos públicos, as OSs não estão submetidas aos mesmos níveis de prestação de contas que as instituições estatais. Com isso, há o risco de desvirtuamento do interesse público, transformando a gestão da cultura em uma arena de expressão de interesses privados, em vez de se constituir em um instrumento para a democratização do acesso e da produção cultural. Outro ponto criticado é a falta de avaliação e controle sobre os resultados da parceria, sem falar da dependência dos recursos estatais para a realização das metas pactuadas, e os problemas acarretados por atrasos nos repasses, como a paralisia da prestação de serviço.

Além das OSs, as parcerias recorrem a outros meios. O Decreto nº 11.531/2023³⁰ ampliou as diretrizes para convênios³¹, contratos de repasse³²,

²⁸ Cf. ARRETCHE, Marta, *op. cit.*

²⁹ Cf. FREITAS, Elizabeth Ponte de. *Por uma cultura pública: organizações sociais, Oscips e a gestão pública não estatal na área da cultura*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – UFBA, Salvador, 2010.

³⁰ Ver BRASIL. Decreto nº 11.531, de 16 maio 2023. Regulamenta o Sistema Nacional de Cultura e estabelece diretrizes para a participação social na gestão cultural. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 17 maio 2023. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/d11531.htm>. Acesso em 6 mar. 2025.

³¹ Como “instrumento que, na ausência de legislação específica, dispõe sobre a transferência de recursos financeiros [...] para a execução de programas, projetos e atividades de interesse recíproco e em regime de mútua colaboração”. *Idem, ibidem*.

³² Que consistem em “instrumento de interesse recíproco, por meio do qual a transferência dos recursos financeiros é processada por intermédio de instituição ou de agente financeiro oficial federal que atue como mandatário da União”. *Idem, ibidem*.

acordo de cooperação técnica³³ e acordo de adesão³⁴ na administração pública federal. Enquanto convênios e contratos de repasse são direcionados a projetos estruturais de grande porte (com valores mínimos de R\$ 400 mil para obras e R\$ 200 mil para projetos), os acordos de cooperação facultam parcerias sem transferência direta de recursos financeiros, promovendo intercâmbio de conhecimento e suporte logístico para eventos culturais.

Contudo, a participação da sociedade civil nessas parcerias enfrenta barreiras. Apesar de as organizações sem fins lucrativos serem atores da sociedade civil, o decreto não as classifica explicitamente como Organizações da Sociedade Civil (OSC). Paralelamente, exigências técnicas e valores mínimos elevados para convênios dificultam o acesso de pequenas organizações aos recursos públicos. Disso resulta a concentração de investimentos em entidades com maior capacidade administrativa, muitas vezes associadas a interesses políticos e econômicos.

Outro modelo de parceria entre sociedade civil e Estado se vincula ao Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC), instituído pela Lei nº 13.019/2014.³⁵ Ela buscou uniformizar procedimentos e garantir maior transparência, criando instrumentos como o Termo de Colaboração³⁶, o Termo de Fomento³⁷ e o Acordo de Cooperação.³⁸ Entre suas diretrizes, destaca-se a obrigatoriedade de chamamento público para a seleção das OSCs, mecanismo essencial para mitigar práticas clientelistas. Todavia, a Lei nº 13.204/2015³⁹ introduziu flexibilizações, dispensando tal chamamento em casos de parcerias em saúde, educação e assistência social, desde que previamente credenciadas, e de contratualizações que envolvam emendas parlamentares, além de possibilitar a atuação em rede, permitindo que uma OSC parceira transfira recursos a outras organizações integradas a um projeto, sem critérios rigorosos de controle.

Críticos afirmam que essa flexibilização compromete a transparência na escolha das OSCs, favorecendo grupos politicamente alinhados com a administração pública.⁴⁰ Não bastasse isso, a burocratização dos processos exclui

³³ Um “instrumento de cooperação para a execução de ações de interesse recíproco e em regime de mútua colaboração, a título gratuito, sem transferência de recursos ou doação de bens, no qual o objeto e as condições da cooperação são ajustados de comum acordo entre as partes”. *Idem, ibidem*.

³⁴ Definido como “instrumento de cooperação para a execução de ações de interesse recíproco e em mútua colaboração, a título gratuito, sem transferência de recursos ou doação de bens, no qual o objeto e as condições da cooperação são previamente estabelecidos por órgão ou por entidade da administração pública federal”. *Idem, ibidem*.

³⁵ Ver BRASIL. Lei nº 13.019, de 31 jul. 2014. Estabelece o regime jurídico das parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil. *Diário Oficial* [da] República Federativa do Brasil Brasília, DF, 2014. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13019.htm>. Acesso em 28 ago. 2016.

³⁶ Ver Termo de Colaboração, proposta pela administração pública e que envolva transferência de recursos. *Idem, ibidem*.

³⁷ Ver Termo de Fomento, proposta pelas organizações da sociedade civil e que envolva transferência de recursos. *Idem, ibidem*.

³⁸ Ver Acordo de Cooperação que não envolva transferência de recursos. *Idem, ibidem*.

³⁹ Ver BRASIL. Lei nº 13.204, de 14 dez. 2015. Altera a Lei nº 13.019/2014, que estabelece o regime jurídico das parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 15 dez. 2015. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13204.htm>. Acesso em 3 mar. 2025.

⁴⁰ Cf. VIOLIN, Tarso Cabral e SALGADO, Eneida Desiree. O Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil para as políticas públicas relativas ao direito da cidade e suas recentes alterações. *Revista de Direito da Cidade*, v. 9, n. 2, Rio de Janeiro, abr. 2017.

pequenas organizações, que não possuem estrutura para atender às exigências impostas pelo MROSC.⁴¹ Tal situação alimenta um cenário de desigualdade no acesso aos recursos públicos, beneficiando entidades mais próximas dos centros de poder estatal.

Na área cultural, o debate sobre o Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil retroalimentou o contexto da produção da Lei Cultura Viva (Lei nº 13.018/2014). A convergência entre ambos reforçou a influência da sociedade civil na gestão cultural. A lei acima citada⁴² instituiu mecanismos que permitem que os Pontos e Pontões de Cultura – coletivos, grupos culturais e organizações da sociedade civil – formalizem parcerias amparadas nos termos de compromisso cultural. O modelo prioriza a prestação de contas baseada em resultados, substituindo a rigidez contábil dos antigos convênios por instrumentos mais flexíveis, como os Termos de Compromisso Cultural (TCCs). Regulamentado pela Instrução Normativa (IN) nº 8/2016⁴³, o TCC define critérios de seleção pública e acompanhamento técnico, garantindo maior autonomia às OSCs na implementação de projetos culturais.

De mais a mais, o TCC só deve ser firmada com entidades culturais, vedada a sua celebração com coletivos culturais. A parceria pode ocorrer, no mínimo, por um ano, e no máximo, por três, passível de prorrogação mediante avaliação. A IN 8/2016⁴⁴ normatiza, também, os tetos dos repasses, para os pontos, cujo limite é de R\$ 360 mil, enquanto para os pontões se eleva até R\$ 2,4 milhões. Outro ponto definido na IN é o plano de trabalho que deve ser elaborado para cada Termo de Compromisso Cultural. Impõe-se a obrigação de detalhar as metas a serem atingidas, a metodologia e os meios, para além do cronograma físico, financeiro e do plano de aplicação de recurso.

Seja como for, a institucionalização do TCC, pela PNCV, como um novo modelo de pactuação entre OSCs culturais e setor público, apresenta, entre outros aspectos, grande potencialidade de redução de entraves burocráticos, na prestação de contas, o que concorre para a afirmação da autonomia das OSCs. Sem desconsiderar os avanços constatados, o impacto real desse modelo ainda é incerto, devido às instabilidades políticas e econômicas que afetaram as políticas culturais nos últimos anos. O *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, a aprovação da PEC do teto de gastos⁴⁵ e a extinção do Ministério da Cultura no governo Bolsonaro reduziram drasticamente os investimentos no setor. Atualmente, a PNCV está vinculada ao orçamento da Política Nacio-

⁴¹ Cf. MENDONÇA, Patricia Maria Emerenciano de, BOAS, Lucas Vilas e LEICHSENDRING, Alexandre Ribeiro. *Percepção dos gestores públicos sobre o MROSC nos contextos subnacionais*. São Paulo: Gife/FGV Direito SP, 2020.

⁴² Ver BRASIL. Lei nº 13.018, de 22 jul. 2014. Institui a Política Nacional de Cultura Viva. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 23 jul. 2014. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm>. Acesso em 28 ago. 2016.

⁴³ Ver BRASIL Ministério da Cultura. Instrução Normativa n. 8, de 11 maio 2016. Altera a Instrução Normativa nº 1, de 7 abr. 2015, para dispor sobre procedimentos relativos à Lei nº 13.018, de 22 jul. de 2014, que institui a Política Nacional de Cultura Viva - PNCV. Brasília, DF, 2016. Disponível em <<https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-secult/2016/instrucao-normativa-minc-no-8-de-11-de-maio-de-2016>>. Acesso em 6 mar. 2025.

⁴⁴ Ver *idem*, *ibidem*.

⁴⁵ Cf. BRASIL. Emenda Constitucional nº 95, de 15 dez. 2016. Institui o novo regime fiscal, limitando os gastos públicos por 20 anos. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 16 dez. 2016. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc95.htm>. Acesso em 3 mar. 2025.



nal Aldir Blanc de Fomento à Cultura, que exige a destinação mínima de recursos para a “Cultura Viva” nos estados e municípios.⁴⁶

Em suma, a participação da sociedade civil na implementação das políticas culturais no Brasil tem se expandido, mas enfrenta desafios estruturais e políticos. Embora esse modelo possa ampliar a democracia participativa ao possibilitar maior envolvimento das OSCs e maior autonomia, sua efetividade depende de mecanismos robustos de transparência e controle social que garantam a democratização do acesso aos recursos públicos e evitem a instrumentalização das políticas culturais para fins políticos e econômicos.

Os impactos da inserção da sociedade civil na execução da política “Cultura Viva”

Em minha tese⁴⁷, analisei três organizações sociais premiadas como Ponto de Cultura, na tentativa de compreender como a relação entre Estado e sociedade civil, na área das políticas culturais, se manifesta na prática. A partir do trabalho de campo, concluí que a ativação de uma política cultural reafirma e fortalece a identidade institucional dessas organizações, impactando sua legitimidade e reconhecimento social. Esse fenômeno dialoga diretamente com a governança em rede, conforme assinalam Rhodes⁴⁸ e Bevir⁴⁹, na qual o Estado atua de forma interdependente com o setor privado e organizações da sociedade civil, deslocando sua função de produção direta de bens e serviços para uma ação mais seletiva e articulada.

Para compreender essa característica da governança, utilizei o conceito de “personificação institucional da política”⁵⁰, que se diferencia da noção de personificação tradicionalmente associada aos governantes e sua *persona*. Neste estudo, o conceito refere-se às organizações da sociedade civil, cujas identidades são fortemente influenciadas pelas políticas públicas que implementam. Essa perspectiva encontra respaldo na teoria neoinstitucionalista, que tenciona entender as dinâmicas de mudança e continuidade institucional e sua influência sobre o comportamento dos atores políticos e sociais.

No âmbito do neoinstitucionalismo, duas abordagens são fundamentais para analisar essa relação: o institucionalismo sociológico e o histórico. O primeiro, como proposto por DiMaggio e Powell⁵¹, explica práticas e procedimentos semelhantes por diferentes organizações através do isomorfismo, que pode ser coercitivo (pressões formais e informais), mimético (adoção de modelos organizacionais diante da incerteza) ou normativo (profissionalização e

⁴⁶ Cf. BRASIL. Ministério da Cultura. Portaria MinC nº 105, de 28 dez. 2023. Altera a Portaria MinC nº 80, de 27 de outubro de 2023. *Diário Oficial da União: seção 1*, Brasília, DF, 2023. Disponível em <<https://www.in.gov.br/web/dou/-/portaria-minc-n-105-de-28-de-dezembro-de-2023-534991778>>. Acesso em 28 fev. 2025.

⁴⁷ Ver AGUIAR, Mariana de Araujo. *A efetividade das políticas culturais para o desenvolvimento: arranjos institucionais, capacidades estatais e impactos da Política Cultura Viva*. Tese (Doutorado em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

⁴⁸ Ver RHODES, Roderick Arthur William, *op. cit.*

⁴⁹ Ver BEVIR, Mark, *op. cit.*

⁵⁰ Com base em SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

⁵¹ Ver DIMAGGIO, Paul J. e POWELL, Walter W. A gaiola de ferro revisitada: isomorfismo institucional e racional coletiva nos campos organizacionais. *RAE: Revista de Administração de Empresas*, v. 45, n. 2, Rio de Janeiro, abr.-jun. 2005.

padronização de práticas). Já o institucionalismo histórico enfatiza as assimetrias de poder e a trajetória das organizações, ressaltando como as estruturas políticas favorecem certas condições sociais. A dependência de trajetória, salienta Pierson⁵², demonstra como decisões institucionais passadas moldam as possibilidades futuras, gerando padrões de continuidade e dificultando mudanças abruptas.

No campo das políticas públicas culturais, a "personificação institucional da política" pode ser analisada a partir desses conceitos. O modelo de participação da sociedade civil por meio do Programa Nacional de Publicização, fortalecido desde os anos 1990, possibilitou que organizações sociais assumissem um papel central na execução de políticas culturais. Isso evidencia um fenômeno de dependência de trajetória, no qual o fortalecimento dessas organizações no período neoliberal foi mantido e adaptado com as políticas neodesenvolvimentistas características dos governos petistas, principalmente de 2003-2013. No entanto, esse processo também provocou mudanças incrementais, como indicam Mahoney e Thelen⁵³, na medida em que as organizações adquiriram maior autonomia e começaram a se utilizar das políticas nacionais como um meio de afirmar sua missão e seus objetivos.

Por essa via, elas não apenas implementam as políticas culturais, como passam a ser percebidas como as principais protagonistas dessas ações, muitas vezes sobrepondo-se à própria política pública. Isso explica por que diversos entrevistados avaliam as políticas culturais com base na atuação das organizações sociais, atribuindo-lhes maior relevância do que ao Estado. Dessa forma, a relação entre Estado e sociedade civil na execução das políticas culturais brasileiras, particularmente no caso do "Cultura Viva", evidencia a interseção entre governança em rede, neoinstitucionalismo e os fenômenos de personificação institucional.

A personificação, portanto, é fruto do modelo de governança e da instrumentalização da política. Ela produz diversos efeitos positivos para as organizações sociais, já que as políticas culturais, notadamente o ponto de cultura, constituíram uma agregação no currículo e possibilitaram o acesso a outros editais, parcerias e a obtenção de prêmios. Porém, para as políticas públicas, essa personificação não é tão positiva assim, uma vez que a falta de reconhecimento das políticas estatais, no desenvolvimento das ações dessas organizações, dificulta a avaliação dos agentes em relação à política. Além disso, obscurece a compreensão dos agentes sociais a respeito dos limites entre políticas públicas e ações privadas das instituições.

A personificação institucional da política pode estar no cerne da deslegitimação dos governos do PT e da crise da imagem do partido, cujas políticas públicas frequentemente não são reconhecidas por todos os agentes beneficiados por elas. Essa falta de reconhecimento, que se constata em entrevistas, tem raízes em diversos fatores: manipulação midiática e religiosa, tensões entre tradição e modernidade que envolvem inclusive questões morais, a problemá-

⁵² Ver PIERSON, Paul. *Politics in time: history, institutions and social analysis*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

⁵³ Ver MAHONEY, James and THELEN, Kathleen (orgs.). *A theory of gradual institutional change*. In: *Explaining institutional change: ambiguity, agency, power*. Cambridge, UK, New York: Cambridge University Press, 2010.

tica do clientelismo, patrimonialismo e corrupção que afetam as estruturas políticas, as fissuras do campo participativo etc.

A abordagem calcada na personificação institucional permite analisar as potencialidades e limitações desse modelo, refletindo sobre os impactos da participação da sociedade civil na formulação e execução de políticas públicas. Compreender as implicações desse fenômeno é essencial para avaliar o papel do Estado na mediação e regulação da cultura. Afinal, a democratização das políticas culturais exige o fortalecimento de mecanismos de participação que garantam não somente a presença das organizações, como o necessário equilíbrio entre autonomia e regulação estatal.

Entre a formalização e a efetividade: perspectivas para o fortalecimento da participação nas políticas culturais

Enfim, a institucionalização da participação nas políticas culturais brasileiras reflete um processo histórico marcado por avanços e desafios, evidenciando o tensionamento entre a ampliação da democracia e as limitações impostas pelas estruturas institucionais. Ao longo das últimas décadas, criaram-se vários mecanismos de participação, como conselhos, conferências e planos nacionais de cultura, que objetivavam incluir a sociedade civil na formulação e implementação das políticas culturais. Todavia, a efetividade desses instrumentos ainda se vê comprometida por fatores como descontinuidade administrativa, burocratização dos processos e desigualdade no acesso aos espaços de decisão.

A relação entre Estado e sociedade civil na gestão cultural é complexa e dinâmica, estando sujeita a influências políticas, econômicas e ideológicas. Daí que a criação de espaços institucionais de participação não garante, por si só, uma democratização efetiva, pois a manutenção e o funcionamento desses espaços dependem do comprometimento governamental e do engajamento social. Além disso, a excessiva centralização das decisões e a resistência de setores tradicionalmente privilegiados dificultam a consolidação de um modelo verdadeiramente participativo.

Um dos efeitos desse processo é a personificação institucional da política cultural, fenômeno no qual a implementação e continuidade das políticas públicas tornam-se fortemente atreladas a lideranças específicas ou a determinados governos. Esse cenário gera uma dependência excessiva da vontade política de gestores individuais, comprometendo a estabilidade e a perenidade das ações no setor cultural. Como resultado, percebe-se uma oscilação entre períodos de maior abertura e participação e momentos de retração e enfraquecimento dos mecanismos democráticos.

A burocratização dos espaços participativos também representa um obstáculo significativo, porque, comumente, as exigências formais e os procedimentos administrativos afastam parte da população do debate público. Dessa maneira, grupos historicamente marginalizados encontram obstáculos adicionais para exercer sua cidadania cultural, perpetuando desigualdades estruturais. A superação desse desafio requer ajustes institucionais, ao lado da construção de uma cultura política mais acessível e inclusiva.

Outro aspecto fundamental consiste na valorização e continuidade dos instrumentos de participação. A instabilidade política no Brasil impacta dire-

tamente as políticas culturais, o que acarreta desmontes de estruturas, cortes de orçamento e desarticulação de programas essenciais para o setor. Para evitar esses retrocessos, é imprescindível consolidar marcos regulatórios que garantam a institucionalização da participação sem que esta fique à mercê das mudanças de governo.

Em que pesem as dificuldades dispostas pelo caminho, os avanços alcançados não devem ser ignorados. A institucionalização da participação suscitou conquistas importantes, como a ampliação dos debates sobre a democratização da cultura e o reconhecimento da cultura como direito básico. Entretanto, para que esses avanços sejam substanciais, é indispensável ir além da criação formal de mecanismos participativos, investindo na construção de uma participação ativa, qualificada e representativa. Nesse contexto, o futuro das políticas culturais no Brasil dependerá do equilíbrio entre institucionalização e efetiva participação cidadã. É preciso repensar os modelos de gestão cultural, garantindo que os espaços de decisão, mais do que mantidos, sejam aprimorados e fortalecidos. Uma política cultural democrática pressupõe que Estado e sociedade civil atuem conjuntamente para assegurar que a cultura se converta, de fato, num direito acessível a toda a população.

Por fim, a institucionalização da participação nas políticas culturais deve ser vista como um processo em constante evolução, que demanda vigilância, engajamento e aprimoramento contínuos. A superação dos desafios identificados neste estudo passa pela consolidação de uma gestão cultural que valorize o protagonismo da sociedade civil e que garanta a transparência, a equidade e a efetividade das políticas públicas. Somente assim será possível que a cultura desempenhe seu papel, da maior relevância, na construção da cidadania e na promoção da diversidade no Brasil.

Artigo recebido em 13 de março de 2025. Aprovado em 2 de maio de 2025.

A questão identitária e as políticas públicas no campo da música em Goiás



Umuarama Hotel. *Folha de
Goiás*, Goiânia, 24 out. 1976,
fotografia, montagem
(detalhe).

Inglas Ferreira Neiva dos Santos

Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Gestora escolar da Secretaria de Educação do Estado de Goiás. inglashisto@hotmail.com

A questão identitária e as políticas públicas no campo da música em Goiás

The question of identity and public policies in the field of music in Goiás

Inglas Ferreira Neiva dos Santos

RESUMO

Ao considerar a relação entre projetos identitários com as políticas culturais e sua influência sobre a música produzida no contexto do discurso da modernidade que emergiu na primeira metade do século XX no centro-oeste brasileiro, o artigo propõe compreender de que modo uma fração da música popular contribuiu com as narrativas relativas à “goianidade”, tendo como apoio as leis de incentivo à cultura, bem como os veículos de imprensa local. Memórias e sensibilidades foram mobilizadas na produção e circulação musical, desdobrando-se em atividades culturais como mecanismos de construção e cristalização de uma identidade que promove o ajustamento discursivo entre um passado supostamente decadente e um presente pretensamente novo.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; “goianidade”; políticas culturais.

ABSTRACT

This article aims to understand how a fraction of popular music contributed to the narratives of the “Goianidade”, supported by the laws of incentive to culture, as well as the local press, by considering the relationship between identity projects and cultural policies and their influence on music produced in the context of the discourse of modernity that emerged in the first half of the 20th century in the Brazilian Midwest. Memories and sensibilities were summoned in its musical production and circulation, unfolding in cultural activities as mechanisms to construct and crystallize an identity that promotes the discursive adjustment between a decadent developed past and a present considered new.

KEYWORDS: identity; “Goianidade”; cultural policies.



Pensar a “goianidade” é, com efeito, ativar memórias, afetividades e sociabilidades que não se explicam simplesmente pelas relações da contemporaneidade – ou pelo menos não somente. É, principalmente, energizar lembranças de outros tempos, que remontam a um passado marcado pela tradição.

A busca por uma “identidade goiana” mostrou-se mais adensada especialmente com a fundação de Goiânia. É com o crescimento da cidade criada para ser a expressão moderna do estado que tais narrativas ganharam espaço. Assim, o espectro progressista e promissor não foi abandonado ao longo do crescimento de Goiânia. Os jornais, bem como o poder político local, procuraram manter com frequência o discurso de enaltecimento, de modo a criar a percepção de um contínuo desenvolvimento da cidade. No popular *Folha de*

Goiaz, tal afirmação pode ser verificada em inúmeros exemplares, por ocasião do aniversário da capital goiana em 23 de outubro (Figuras 1, 2 e 3).



Figura 1. Mensagem publicitária do Umuarama Hotel. *Folha de Goiaz*, Goiânia, 24 out. 1976.



Figura 2. Mensagem publicitária do Clube de Diretores Lojistas de Goiânia. *Folha de Goiaz*, Goiânia, 24 out. 1976.

REALIZAR TANTO, EM TÃO POUCO TEMPO, É MÉRITO DOS QUE LUTAM SABENDO O QUE QUER.

O crescimento e a qualidade acabaram vencer todos os obstáculos, marcando ao descomunalmente rápido o trabalho de nossa cidade.

Goiânia, Cidade Menina. Trabalho de todos os dias para cidade e tempo e a qualidade das que a vida se realiza. Sempre assim, hoje em dia não é necessário o desenvolvimento, mas a qualidade sempre na liderança de desenvolvimento, trabalho sério, resultados rápidos e melhores resultados e uma vida de trabalho e crescimento.

Exatamente por compartilhar com os melhores projetos e adequar a uma nova realidade, Goiânia tem a vantagem, sempre se movendo em direção a O mundo e ao mundo.

GOIÂNIA
Cidade menina... Ame-a. Ela vai crescer e se realizar com você.

Em Goiânia:
SAGA
JORLAN e CICAL

Em Brasília:
DISBRAVE
JORLAN e C.C.A.

Garavelo & Cia.
A MELHOR ADMINISTRADORA DE COMÉRCIO DO BRASIL
38 FILIAIS

MATRIZ: Rua 15 de Novembro, 276 - Fone: (031) 3006 x 3000 - LINS - SP.
REGIONAL: Rua 9, nº 108 - Fone: (061) 5111 x 5108 - GUAJARA - GO.
FILIAL: Av. 908 - 909 - 910 - 911 - 912 - 913 - 914 - 915 - 916 - 917 - 918 - 919 - 920 - 921 - 922 - 923 - 924 - 925 - 926 - 927 - 928 - 929 - 930 - 931 - 932 - 933 - 934 - 935 - 936 - 937 - 938 - 939 - 940 - 941 - 942 - 943 - 944 - 945 - 946 - 947 - 948 - 949 - 950 - 951 - 952 - 953 - 954 - 955 - 956 - 957 - 958 - 959 - 960 - 961 - 962 - 963 - 964 - 965 - 966 - 967 - 968 - 969 - 970 - 971 - 972 - 973 - 974 - 975 - 976 - 977 - 978 - 979 - 980 - 981 - 982 - 983 - 984 - 985 - 986 - 987 - 988 - 989 - 990 - 991 - 992 - 993 - 994 - 995 - 996 - 997 - 998 - 999 - 1000 - 1001 - 1002 - 1003 - 1004 - 1005 - 1006 - 1007 - 1008 - 1009 - 1010 - 1011 - 1012 - 1013 - 1014 - 1015 - 1016 - 1017 - 1018 - 1019 - 1020 - 1021 - 1022 - 1023 - 1024 - 1025 - 1026 - 1027 - 1028 - 1029 - 1030 - 1031 - 1032 - 1033 - 1034 - 1035 - 1036 - 1037 - 1038 - 1039 - 1040 - 1041 - 1042 - 1043 - 1044 - 1045 - 1046 - 1047 - 1048 - 1049 - 1050 - 1051 - 1052 - 1053 - 1054 - 1055 - 1056 - 1057 - 1058 - 1059 - 1060 - 1061 - 1062 - 1063 - 1064 - 1065 - 1066 - 1067 - 1068 - 1069 - 1070 - 1071 - 1072 - 1073 - 1074 - 1075 - 1076 - 1077 - 1078 - 1079 - 1080 - 1081 - 1082 - 1083 - 1084 - 1085 - 1086 - 1087 - 1088 - 1089 - 1090 - 1091 - 1092 - 1093 - 1094 - 1095 - 1096 - 1097 - 1098 - 1099 - 1100 - 1101 - 1102 - 1103 - 1104 - 1105 - 1106 - 1107 - 1108 - 1109 - 1110 - 1111 - 1112 - 1113 - 1114 - 1115 - 1116 - 1117 - 1118 - 1119 - 1120 - 1121 - 1122 - 1123 - 1124 - 1125 - 1126 - 1127 - 1128 - 1129 - 1130 - 1131 - 1132 - 1133 - 1134 - 1135 - 1136 - 1137 - 1138 - 1139 - 1140 - 1141 - 1142 - 1143 - 1144 - 1145 - 1146 - 1147 - 1148 - 1149 - 1150 - 1151 - 1152 - 1153 - 1154 - 1155 - 1156 - 1157 - 1158 - 1159 - 1160 - 1161 - 1162 - 1163 - 1164 - 1165 - 1166 - 1167 - 1168 - 1169 - 1170 - 1171 - 1172 - 1173 - 1174 - 1175 - 1176 - 1177 - 1178 - 1179 - 1180 - 1181 - 1182 - 1183 - 1184 - 1185 - 1186 - 1187 - 1188 - 1189 - 1190 - 1191 - 1192 - 1193 - 1194 - 1195 - 1196 - 1197 - 1198 - 1199 - 1200 - 1201 - 1202 - 1203 - 1204 - 1205 - 1206 - 1207 - 1208 - 1209 - 1210 - 1211 - 1212 - 1213 - 1214 - 1215 - 1216 - 1217 - 1218 - 1219 - 1220 - 1221 - 1222 - 1223 - 1224 - 1225 - 1226 - 1227 - 1228 - 1229 - 1230 - 1231 - 1232 - 1233 - 1234 - 1235 - 1236 - 1237 - 1238 - 1239 - 1240 - 1241 - 1242 - 1243 - 1244 - 1245 - 1246 - 1247 - 1248 - 1249 - 1250 - 1251 - 1252 - 1253 - 1254 - 1255 - 1256 - 1257 - 1258 - 1259 - 1260 - 1261 - 1262 - 1263 - 1264 - 1265 - 1266 - 1267 - 1268 - 1269 - 1270 - 1271 - 1272 - 1273 - 1274 - 1275 - 1276 - 1277 - 1278 - 1279 - 1280 - 1281 - 1282 - 1283 - 1284 - 1285 - 1286 - 1287 - 1288 - 1289 - 1290 - 1291 - 1292 - 1293 - 1294 - 1295 - 1296 - 1297 - 1298 - 1299 - 1300 - 1301 - 1302 - 1303 - 1304 - 1305 - 1306 - 1307 - 1308 - 1309 - 1310 - 1311 - 1312 - 1313 - 1314 - 1315 - 1316 - 1317 - 1318 - 1319 - 1320 - 1321 - 1322 - 1323 - 1324 - 1325 - 1326 - 1327 - 1328 - 1329 - 1330 - 1331 - 1332 - 1333 - 1334 - 1335 - 1336 - 1337 - 1338 - 1339 - 1340 - 1341 - 1342 - 1343 - 1344 - 1345 - 1346 - 1347 - 1348 - 1349 - 1350 - 1351 - 1352 - 1353 - 1354 - 1355 - 1356 - 1357 - 1358 - 1359 - 1360 - 1361 - 1362 - 1363 - 1364 - 1365 - 1366 - 1367 - 1368 - 1369 - 1370 - 1371 - 1372 - 1373 - 1374 - 1375 - 1376 - 1377 - 1378 - 1379 - 1380 - 1381 - 1382 - 1383 - 1384 - 1385 - 1386 - 1387 - 1388 - 1389 - 1390 - 1391 - 1392 - 1393 - 1394 - 1395 - 1396 - 1397 - 1398 - 1399 - 1400 - 1401 - 1402 - 1403 - 1404 - 1405 - 1406 - 1407 - 1408 - 1409 - 1410 - 1411 - 1412 - 1413 - 1414 - 1415 - 1416 - 1417 - 1418 - 1419 - 1420 - 1421 - 1422 - 1423 - 1424 - 1425 - 1426 - 1427 - 1428 - 1429 - 1430 - 1431 - 1432 - 1433 - 1434 - 1435 - 1436 - 1437 - 1438 - 1439 - 1440 - 1441 - 1442 - 1443 - 1444 - 1445 - 1446 - 1447 - 1448 - 1449 - 1450 - 1451 - 1452 - 1453 - 1454 - 1455 - 1456 - 1457 - 1458 - 1459 - 1460 - 1461 - 1462 - 1463 - 1464 - 1465 - 1466 - 1467 - 1468 - 1469 - 1470 - 1471 - 1472 - 1473 - 1474 - 1475 - 1476 - 1477 - 1478 - 1479 - 1480 - 1481 - 1482 - 1483 - 1484 - 1485 - 1486 - 1487 - 1488 - 1489 - 1490 - 1491 - 1492 - 1493 - 1494 - 1495 - 1496 - 1497 - 1498 - 1499 - 1500 - 1501 - 1502 - 1503 - 1504 - 1505 - 1506 - 1507 - 1508 - 1509 - 1510 - 1511 - 1512 - 1513 - 1514 - 1515 - 1516 - 1517 - 1518 - 1519 - 1520 - 1521 - 1522 - 1523 - 1524 - 1525 - 1526 - 1527 - 1528 - 1529 - 1530 - 1531 - 1532 - 1533 - 1534 - 1535 - 1536 - 1537 - 1538 - 1539 - 1540 - 1541 - 1542 - 1543 - 1544 - 1545 - 1546 - 1547 - 1548 - 1549 - 1550 - 1551 - 1552 - 1553 - 1554 - 1555 - 1556 - 1557 - 1558 - 1559 - 1560 - 1561 - 1562 - 1563 - 1564 - 1565 - 1566 - 1567 - 1568 - 1569 - 1570 - 1571 - 1572 - 1573 - 1574 - 1575 - 1576 - 1577 - 1578 - 1579 - 1580 - 1581 - 1582 - 1583 - 1584 - 1585 - 1586 - 1587 - 1588 - 1589 - 1590 - 1591 - 1592 - 1593 - 1594 - 1595 - 1596 - 1597 - 1598 - 1599 - 1600 - 1601 - 1602 - 1603 - 1604 - 1605 - 1606 - 1607 - 1608 - 1609 - 1610 - 1611 - 1612 - 1613 - 1614 - 1615 - 1616 - 1617 - 1618 - 1619 - 1620 - 1621 - 1622 - 1623 - 1624 - 1625 - 1626 - 1627 - 1628 - 1629 - 1630 - 1631 - 1632 - 1633 - 1634 - 1635 - 1636 - 1637 - 1638 - 1639 - 1640 - 1641 - 1642 - 1643 - 1644 - 1645 - 1646 - 1647 - 1648 - 1649 - 1650 - 1651 - 1652 - 1653 - 1654 - 1655 - 1656 - 1657 - 1658 - 1659 - 1660 - 1661 - 1662 - 1663 - 1664 - 1665 - 1666 - 1667 - 1668 - 1669 - 1670 - 1671 - 1672 - 1673 - 1674 - 1675 - 1676 - 1677 - 1678 - 1679 - 1680 - 1681 - 1682 - 1683 - 1684 - 1685 - 1686 - 1687 - 1688 - 1689 - 1690 - 1691 - 1692 - 1693 - 1694 - 1695 - 1696 - 1697 - 1698 - 1699 - 1700 - 1701 - 1702 - 1703 - 1704 - 1705 - 1706 - 1707 - 1708 - 1709 - 1710 - 1711 - 1712 - 1713 - 1714 - 1715 - 1716 - 1717 - 1718 - 1719 - 1720 - 1721 - 1722 - 1723 - 1724 - 1725 - 1726 - 1727 - 1728 - 1729 - 1730 - 1731 - 1732 - 1733 - 1734 - 1735 - 1736 - 1737 - 1738 - 1739 - 1740 - 1741 - 1742 - 1743 - 1744 - 1745 - 1746 - 1747 - 1748 - 1749 - 1750 - 1751 - 1752 - 1753 - 1754 - 1755 - 1756 - 1757 - 1758 - 1759 - 1760 - 1761 - 1762 - 1763 - 1764 - 1765 - 1766 - 1767 - 1768 - 1769 - 1770 - 1771 - 1772 - 1773 - 1774 - 1775 - 1776 - 1777 - 1778 - 1779 - 1780 - 1781 - 1782 - 1783 - 1784 - 1785 - 1786 - 1787 - 1788 - 1789 - 1790 - 1791 - 1792 - 1793 - 1794 - 1795 - 1796 - 1797 - 1798 - 1799 - 1800 - 1801 - 1802 - 1803 - 1804 - 1805 - 1806 - 1807 - 1808 - 1809 - 1810 - 1811 - 1812 - 1813 - 1814 - 1815 - 1816 - 1817 - 1818 - 1819 - 1820 - 1821 - 1822 - 1823 - 1824 - 1825 - 1826 - 1827 - 1828 - 1829 - 1830 - 1831 - 1832 - 1833 - 1834 - 1835 - 1836 - 1837 - 1838 - 1839 - 1840 - 1841 - 1842 - 1843 - 1844 - 1845 - 1846 - 1847 - 1848 - 1849 - 1850 - 1851 - 1852 - 1853 - 1854 - 1855 - 1856 - 1857 - 1858 - 1859 - 1860 - 1861 - 1862 - 1863 - 1864 - 1865 - 1866 - 1867 - 1868 - 1869 - 1870 - 1871 - 1872 - 1873 - 1874 - 1875 - 1876 - 1877 - 1878 - 1879 - 1880 - 1881 - 1882 - 1883 - 1884 - 1885 - 1886 - 1887 - 1888 - 1889 - 1890 - 1891 - 1892 - 1893 - 1894 - 1895 - 1896 - 1897 - 1898 - 1899 - 1900 - 1901 - 1902 - 1903 - 1904 - 1905 - 1906 - 1907 - 1908 - 1909 - 1910 - 1911 - 1912 - 1913 - 1914 - 1915 - 1916 - 1917 - 1918 - 1919 - 1920 - 1921 - 1922 - 1923 - 1924 - 1925 - 1926 - 1927 - 1928 - 1929 - 1930 - 1931 - 1932 - 1933 - 1934 - 1935 - 1936 - 1937 - 1938 - 1939 - 1940 - 1941 - 1942 - 1943 - 1944 - 1945 - 1946 - 1947 - 1948 - 1949 - 1950 - 1951 - 1952 - 1953 - 1954 - 1955 - 1956 - 1957 - 1958 - 1959 - 1960 - 1961 - 1962 - 1963 - 1964 - 1965 - 1966 - 1967 - 1968 - 1969 - 1970 - 1971 - 1972 - 1973 - 1974 - 1975 - 1976 - 1977 - 1978 - 1979 - 1980 - 1981 - 1982 - 1983 - 1984 - 1985 - 1986 - 1987 - 1988 - 1989 - 1990 - 1991 - 1992 - 1993 - 1994 - 1995 - 1996 - 1997 - 1998 - 1999 - 2000 - 2001 - 2002 - 2003 - 2004 - 2005 - 2006 - 2007 - 2008 - 2009 - 2010 - 2011 - 2012 - 2013 - 2014 - 2015 - 2016 - 2017 - 2018 - 2019 - 2020 - 2021 - 2022 - 2023 - 2024 - 2025 - 2026 - 2027 - 2028 - 2029 - 2030 - 2031 - 2032 - 2033 - 2034 - 2035 - 2036 - 2037 - 2038 - 2039 - 2040 - 2041 - 2042 - 2043 - 2044 - 2045 - 2046 - 2047 - 2048 - 2049 - 2050 - 2051 - 2052 - 2053 - 2054 - 2055 - 2056 - 2057 - 2058 - 2059 - 2060 - 2061 - 2062 - 2063 - 2064 - 2065 - 2066 - 2067 - 2068 - 2069 - 2070 - 2071 - 2072 - 2073 - 2074 - 2075 - 2076 - 2077 - 2078 - 2079 - 2080 - 2081 - 2082 - 2083 - 2084 - 2085 - 2086 - 2087 - 2088 - 2089 - 2090 - 2091 - 2092 - 2093 - 2094 - 2095 - 2096 - 2097 - 2098 - 2099 - 2100 - 2101 - 2102 - 2103 - 2104 - 2105 - 2106 - 2107 - 2108 - 2109 - 2110 - 2111 - 2112 - 2113 - 2114 - 2115 - 2116 - 2117 - 2118 - 2119 - 2120 - 2121 - 2122 - 2123 - 2124 - 2125 - 2126 - 2127 - 2128 - 2129 - 2130 - 2131 - 2132 - 2133 - 2134 - 2135 - 2136 - 2137 - 2138 - 2139 - 2140 - 2141 - 2142 - 2143 - 2144 - 2145 - 2146 - 2147 - 2148 - 2149 - 2150 - 2151 - 2152 - 2153 - 2154 - 2155 - 2156 - 2157 - 2158 - 2159 - 2160 - 2161 - 2162 - 2163 - 2164 - 2165 - 2166 - 2167 - 2168 - 2169 - 2170 - 2171 - 2172 - 2173 - 2174 - 2175 - 2176 - 2177 - 2178 - 2179 - 2180 - 2181 - 2182 - 2183 - 2184 - 2185 - 2186 - 2187 - 2188 - 2189 - 2190 - 2191 - 2192 - 2193 - 2194 - 2195 - 2196 - 2197 - 2198 - 2199 - 2200 - 2201 - 2202 - 2203 - 2204 - 2205 - 2206 - 2207 - 2208 - 2209 - 2210 - 2211 - 2212 - 2213 - 2214 - 2215 - 2216 - 2217 - 2218 - 2219 - 2220 - 2221 - 2222 - 2223 - 2224 - 2225 - 2226 - 2227 - 2228 - 2229 - 2230 - 2231 - 2232 - 2233 - 2234 - 2235 - 2236 - 2237 - 2238 - 2239 - 2240 - 2241 - 2242 - 2243 - 2244 - 2245 - 2246 - 2247 - 2248 - 2249 - 2250 - 2251 - 2252 - 2253 - 2254 - 2255 - 2256 - 2257 - 2258 - 2259 - 2260 - 2261 - 2262 - 2263 - 2264 - 2265 - 2266 - 2267 - 2268 - 2269 - 2270 - 2271 - 2272 - 2273 - 2274 - 2275 - 2276 - 2277 - 2278 - 2279 - 2280 - 2281 - 2282 - 2283 - 2284 - 2285 - 2286 - 2287 - 2288 - 2289 - 2290 - 2291 - 2292 - 2293 - 2294 - 2295 - 2296 - 2297 - 2298 - 2299 - 2300 - 2301 - 2302 - 2303 - 2304 - 2305 - 2306 - 2307 - 2308 - 2309 - 2310 - 2311 - 2312 - 2313 - 2314 - 2315 - 2316 - 2317 - 2318 - 2319 - 2320 - 2321 - 2322 - 2323 - 2324 - 2325 - 2326 - 2327 - 2328 - 2329 - 2330 - 2331 - 2332 - 2333 - 2334 - 2335 - 2336 - 2337 - 2338 - 2339 - 2340 - 2341 - 2342 - 2343 - 2344 - 2345 - 2346 - 2347 - 2348 - 2349 - 2350 - 2351 - 2352 - 2353 - 2354 - 2355 - 2356 - 2357 - 2358 - 2359 - 2360 - 2361 - 2362 - 2363 - 2364 - 2365 - 2366 - 2367 - 2368 - 2369 - 2370 - 2371 - 2372 - 2373 - 2374 - 2375 - 2376 - 2377 - 2378 - 2379 - 2380 - 2381 - 2382 - 2383 - 2384 - 2385 - 2386 - 2387 - 2388 - 2389 - 2390 - 2391 - 2392 - 2393 - 2394 - 2395 - 2396 - 2397 - 2398 - 2399 - 2400 - 2401 - 2402 - 2403 - 2404 - 2405 - 2406 - 2407 - 2408 - 2409 - 2410 - 2411 - 2412 - 2413 - 2414 - 2415 - 2416 - 2417 - 2418 - 2419 - 2420 - 2421 - 2422 - 2423 - 2424 - 2425 - 2426 - 2427 - 2428 - 2429 - 2430 - 2431 - 2432 - 2433 - 2434 - 2435 - 2436 - 2437 - 2438 - 2439 - 2440 - 2441 - 2442 - 2443 - 2444 - 2445 - 2446 - 2447 - 2448 - 2449 - 2450 - 2451 - 2452 - 2453 - 2454 - 2455 - 2456 - 2457 - 2458 - 2459 - 2460 - 2461 - 2462 - 2463 - 2464 - 2465 - 2466 - 2467 - 2468 - 2469 - 2470 - 2471 - 2472 - 2473 - 2474 - 2475 - 2476 - 2477 - 2478 - 2479 - 2480 - 2481 - 2482 - 2483 - 2484 - 2485 - 2486 - 2487 - 2488 - 2489 - 2490 - 2491 - 2492 - 2493 - 2494 - 2495 - 2496 - 2497 - 2498 - 2499 - 2500 - 2501 - 2502 - 2503 - 2504 - 2505 - 2506 - 2507 - 2508 - 2509 - 2510 - 2511 - 2512 - 2513 - 2514 - 2515 - 2516 - 2517 - 2518 - 2519 - 2520 - 2521 - 2522 - 2523 - 2524 - 2525 - 2526 - 2527 - 2528 - 2529 - 2530 - 2531 - 2532 - 2533 - 2534 - 2535 - 2536 - 2537 - 2538 - 2539 - 2540 - 2541 - 2542 - 2543 - 2544 - 2545 - 2546 - 2547 - 2548 - 2549 - 2550 - 2551 - 2552 - 2553 - 2554 - 2555 - 2556 - 2557 - 2558 - 2559 - 2560 - 2561 - 2562 - 2563 - 2564 - 2565 - 2566 - 2567 - 2568 - 2569 - 2570 - 2571 - 2572 - 2573 - 2574 - 2575 - 2576 - 2577 - 2578 - 2579 - 2580 - 2581 - 2582 - 2583 - 2584 - 2585 - 2586 - 2587 - 2588 - 2589 - 2590 - 2591 - 2592 - 2593 - 2594 - 2595 - 2596 - 2597 - 2598 - 2599 - 2600 - 2601 - 2602 - 2603 - 2604 - 2605 - 2606 - 2607 - 2608 - 2609 - 2610 - 2611 - 2612 - 2613 - 2614 - 2615 - 2616 - 2617 - 2618 - 2619 - 2620 - 2621 - 2622 - 2623 - 2624 - 2625 - 2626 - 2627 - 2628 - 2629 - 2630 - 2631 - 2632 - 2633 - 2634 - 2635 - 2636 - 2637 - 2638 - 2639 - 2640 - 2641 - 2642 - 2643 - 2644 - 2645 - 2646 - 2647 - 2648 - 2649 - 2650 - 2651 - 2652 - 2653 - 2654 - 2655 - 2656 - 2657 - 2658 - 2659 - 2660 - 2661 - 2662 - 2663 - 2664 - 2665 - 2666 - 2667 - 2668 - 2669 - 2670 - 2671 - 2672 - 2673 - 2674 - 2675 - 2676 - 2677 - 2678 - 2679 - 2680 - 2681 - 2682 - 2683 - 2684 - 2685 - 2686 - 2687 - 2688 - 2689 - 2690 - 2691 - 2692 - 2693 - 2694 - 2695 - 2696 - 2697 - 2698 - 2699 - 2700 - 2701 - 2702 - 2703 - 2704 - 2705 - 2706 - 2707 - 2708 - 2709 - 2710 - 2711 - 2712 - 2713 - 2714 - 2715 - 2716 - 2717 - 2718 - 2719 - 2720 - 2721 - 2722 - 2723 - 2724 - 2725 - 2726 - 2727 - 2728 - 2729 - 2730 - 2731 - 2732 - 2733 - 2734 - 2735 - 2736 - 2737 - 2738 - 2739 - 2740 - 2741 - 2742 - 2743 - 2744 - 2745 - 2746 - 2747 - 2748 - 2749 - 2750 - 2751 - 2752 - 2753 - 2754 - 2755 - 2756 - 2757 - 2758 - 2759 - 2760 - 2761 - 2762 - 2763 - 2764 - 2765 - 2766 - 2767 - 2768 - 2769 - 2770 - 2771 - 2772 - 2773 - 2774 - 2775 - 2776 - 2777 - 2778 - 2779 - 2780 - 2781 - 2782 - 2783 - 2784 - 2785 - 2786 - 2787 - 2788 - 2789 - 2790 - 2791 - 2792 - 2793 - 2794 - 2795 - 2796 - 2797 - 2798 - 2799 - 2800 - 2801 - 2802 - 2803 - 2804 - 2805 - 2806 - 2807 - 2808 - 2809 - 2810 - 2811 - 2812 - 2813 - 2814 - 2815 - 2816 - 2817 - 2818 - 2819 - 2820 - 2821 - 2822 - 2823 - 2824 - 2825 - 2826 - 2827 - 2828 - 2829 - 2830 - 2831 - 2832 - 2833 - 2834 - 2835 - 2836 - 2837 - 2838 - 2839 - 2840 - 2841 - 2842 - 2843 - 2844 - 2845 - 2846 - 2847 - 2848 - 2849 - 2850 - 2851 - 2852 - 2853 - 2854 - 2855 - 2856 - 2857 - 2858 - 2859 - 2860 - 2861 - 2862 - 2863 - 2864 - 2865 - 2866 - 2867 - 2868 - 2869 - 2870 - 2871 - 2872 - 2873 - 2874 - 2875 - 2876 - 2877 - 2878 - 2879 -

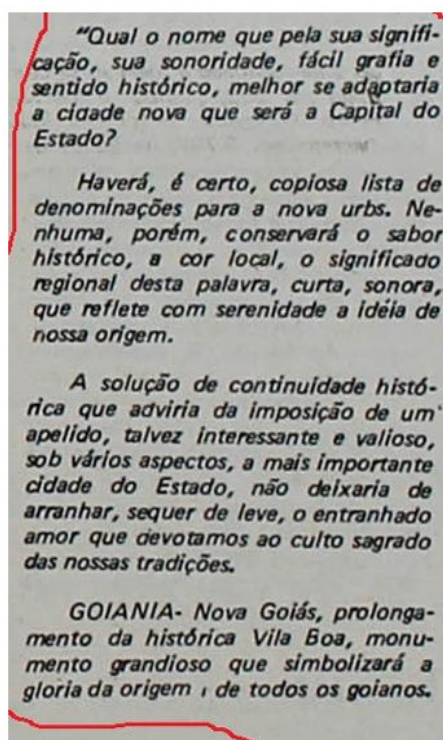


Figura 4. Folha de Goiaz, Goiânia, 24 out. 1977 (edição especial).

O trecho acima consta de uma matéria intitulada "Continuar a capital aqui é condenar-nos a morrer de inanição", publicada na *Folha de Goiaz*. Nela se arrolavam os motivos da transferência da capital, citando os principais envolvidos no projeto. O que chama atenção no fragmento é o esforço em valorizar o passado buscando certa integração e conexão com o presente, ou seja, a fundação de Goiânia, sem a menção a nenhum conflito. Observa-se que, efetivada a transferência, o vácuo identitário que rondava Goiânia suscitava narrativas que se fizessem coerentes e que alimentassem uma percepção de continuidade histórica. É interessante notar em tais matérias jornalísticas a reiteração da presença de termos como progresso, desenvolvimento, juventude e trabalho para referir-se a Goiânia, sem deixar de lado seu passado, agora ressignificado, pautado pelo orgulho.

A invenção da "goianidade"

No contexto de afirmação e exaltação de Goiás, a ideia de "goianidade" ensejou alinhar elementos pretensamente constitutivos do "jeito goiano de ser", de uma suposta identidade do estado, sobretudo após a fundação da cidade que viria a ser a capital de Goiás. Para tanto, algumas características foram eleitas como parte integrante dessa identidade, compondo narrativas presentes nos campos público e privado, tendo como principal divulgadora a imprensa goiana. As tentativas de definir/explicar o sentido de "goianidade" podem nos conduzir a caminhos escorregadios. Contudo, pretendemos, aqui, contribuir para a compreensão de seus possíveis desdobramentos. Interessamos entender como a "goianidade" foi sendo construída ao longo da história

recente, já que ela não é um fenômeno estático, mas vivo, revelando as expectativas de seu tempo, assim como todas as narrativas identitárias, e suas vinculações com as políticas culturais voltadas para a música.

Embora a temática da “goianidade” tenha sido tratada e reverberada por diferentes personagens e instituições e em variados períodos, mantivemos como ponto de referência o Movimento da Goianidade, promovido pela Associação Goiana de Imprensa (AGI), no início da década de 1990. Apesar de ser algo relativamente novo, alguns historiadores já trabalharam o tema, dentre eles Nasr Chaul, Paulo Bertran, Lena Castello Branco e Rildo Bento de Souza.¹ A temática está intrinsecamente relacionada à discussão identitária, não se restringindo somente ao debate acadêmico, visto que os discursos políticos e comerciais tendem a utilizar o argumento da “goianidade” como mote. As políticas partidárias, não raro, explicitam em seus planos de campanha – seja na esfera municipal ou estadual – propostas que valorizam a identidade goiana, acionando junto à população o sentimento de pertencimento. Essa parece ser uma necessidade local em Goiás, estado de fronteiras migratórias inter-regionais. Por outro lado, no campo mercadológico, itens como comidas típicas, frutos, adereços e indumentárias são difundidos como “autenticamente goianos”, estabelecendo-se um mercado culinário, musical, ecológico e cultural em torno de tal identidade.

Sob essa ótica, atentemos para a canção “Jeito goiano” (dos compositores goianos Luiz Augusto e Hamilton Carneiro), movida pela intenção de esquadrihar a identidade do goiano. Ela foi exaustivamente veiculada em horário nobre na mídia televisiva local (TV Anhanguera/ Rede Globo), tendo como fundo lugares e elementos considerados como representativos da “goianidade” ou da “identidade goiana”. A letra exalta a suposta humildade e nobreza do goiano, remetendo à concepção de sociabilidades de um período ligado à “tradição”.

O cantor e compositor Luiz Augusto nasceu em Goiânia, em 21 de novembro de 1963, entretanto viveu durante toda sua infância no interior, em São Luiz dos Montes Belos/GO – até os 6, 7 anos de idade. Em seguida mudou-se para Ceres, em função da profissão do pai, mestre rodoviário. Em entrevista, ele esclareceu que suas férias eram bastante movimentadas, haja vista que costumava passá-las no acampamento de trabalho do pai – comumente nos interiores. Posteriormente, entre os 10 e 20 anos, segundo o artista, as férias foram vividas em Pirenópolis. Luiz Augusto explica que tais influências muito contribuíram em seu fazer musical, advindo daí a inspiração regional de sua obra. Em relação a sua música, o cantor afirma que ela se caracteriza por ser uma música urbana apoiada em uma letra interiorana.

Para o historiador e gestor cultural Nasr Chaul, o discurso da “goianidade” teve como propósito suprimir a ideia da “goianice”, já que esta esteve atrelada à noção de atraso. Para Chaul, a visão da identidade goiana próxima do que ele denomina de “goianice” se vincula sobretudo às interpretações dos

¹ Ver CHAUL, Nasr Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Goiânia: Editora da UFG, 1999; BERTRAN, Paulo. A memória consútil e a goianidade. *Revista UFG*, v. 8, n. 1, Goiânia, 2006; FREITAS, Lena Castello Branco de. Goiás e goianidade. *Aphoononline*, v. 1, n. 1, Trindade, jan.-jun. 2011; SOUZA, Rildo Bento de. Por uma identidade cultural para Goiás: uma análise da Revista *Goianidade*. *Revista de História Regional*, v. 22, n. 2, Ponta Grossa, 2017.

viajantes que transitaram por Goiás no século XIX. A situação se alterou, porém, a partir dos anos 1940, conforme esse estudioso elucidada em entrevista na qual enfoca o processo de passagem da concepção de “goianice” à de “goianidade”:

É, eu acho que foi um processo. Essa busca de uma identidade de um povo é muito complexa. Por exemplo, você tem uma visão, do mineiro do sertão de Rosa; você tem o mineiro como um cara astuto, ensimesmado, tem um rótulo meio propício, para enquadrar o mineiro. Você tem a questão do nordestino, acerca da seca, das lutas sociais intensas, a briga contra o latifúndio, o sofrimento etc. e tal, tem certa identidade. Você tem o paulista como um cara, urbano, como cara dinâmico. O carioca mais com o molejo, o futebol, o samba, o carnaval, a praia. E pra Goiânia e pro goiano? É complexo, porque aquilo que é tradição, é rompido com Goiânia, então quer dizer, se você for para entender a identidade goiana em si, você tem que partir do princípio que você tem uma capital que projeta uma identidade – que não é única – e que é uma identidade mesclada – disso que eu te falei: de urbano com rural, de campo com cidade, é meio. macunaímico. Eu gosto de brincar com o termo do Mario de Andrade, que é uma região “macunaímica”. Ela tem uma identidade, por não ter nenhuma, ou por ter muitas; ela é única por ser múltipla. Eu acho muito interessante e rico isso. Então quer dizer, é você apostar no novo, mantendo a tradição, é você entender “art déco”, entendendo a arquitetura vernacular de Goiás e Pirenópolis. É você entender a modernidade do Centro Cultural Oscar Niemayer, entendendo “art deco”, a vernacular, as influências da estrada de ferro, o neoclássico etc. [...] a goianidade em si, eu a vejo muito, também, como uma quebra, como uma ruptura a partir dos anos 40 em Goiânia, pra desfazer um pouco a ideia de goianice, que é um tanto quanto pejorativa, percebe? [...] Bem brejeira, bem ligada ao campo, bem ligada ao gado, bem ligada a uma época muito assertiva com a agropecuária. O que você tem hoje? Uma transição acelerada para a agroindustrialização. Então essa goianidade que tenta se firmar, ela também – assim como é Goiânia e é Goiás –, ela é a goianidade tentando se afirmar, como um novo perante a goianice, que tem um caráter bastante depreciativo. Se você trabalha a goianice, ela cria um paralelo com um período histórico, que a gente questiona atrás – de decadências. Se você trabalha Goiânia sob uma perspectiva de abertura, de um compasso crítico a um passado, obviamente você tem o caipira que teria que estar lá nas suas raízes, reforçando a ideia do moderno da época.²

O autor consolida a ideia de goianidade com base na fundação de Goiânia, sendo esta a representação do novo. Acrescenta ainda que, histórica e culturalmente, a região foi impelida a aderir a uma memória que preconiza o nascimento dos goianos tão somente a partir de 1722. Vislumbra-se, portanto, um desamparo, uma espécie de vácuo no passado pré-aurífero e no período pós-aurífero, indicando-se que tudo em Goiás começou e terminou com a economia aurífera. Essa ideia ignora toda a história dos indígenas que por ali viveram, bem como as experiências econômicas e sociais do período pós-aurífero, no qual se verificou a dispersão dos centros urbanos em direção à zona rural, implementando uma economia voltada para a criação de gado extensiva.³

² Entrevista com Nasr Chaul realizada pela autora em 3 dez. 2016. Ela figura na íntegra em SANTOS, Inglas Ferreira Neiva dos. *Entre acordes da goianidade: identidade e regionalismos na música goiana* (1992-2013). Tese (Doutorado em História) – UFG, Goiânia, 2021.

³ Ver CHAUL, Nasr Fayad, *op. cit.*, e *idem*, *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora UFG, 1997.

O que é possível inferir de tais discussões é que há um campo de disputas em torno da construção identitária e, logo, da ideia de “goianidade”. Assim, para além das divergências mais elementares, relacionadas a variações perceptivas acerca do que seja a “goianidade” – especialmente dentro da própria capital –, observam-se, ainda, disputas mais polarizadas, vinculadas à antiga capital do estado de Goiás e Goiânia. Nota-se uma narrativa identitária por parte de Goiânia, consideravelmente mais híbrida, na qual a tradição – associada à antiga capital – constitui-se em ponto de referência (em marco inicial), evitando, com isso, uma espécie de desamparo, de ilegitimidade. Tal visão identitária ligada à tradição coabita, em determinada medida, com a aura moderna própria de Goiânia. Logo, a ideia de uma identidade visivelmente mais híbrida mescla tradição e modernidade. Em contrapartida, as narrativas advindas da Cidade de Goiás se reportam mais à ideia de tradição, em função do seu passado histórico, muito possivelmente uma postura relacionada à concepção de “mito fundador”. Esta última, quase sempre enaltecida como autêntica, autointitula-se detentora das “verdades históricas” e, por isso, “mantenedora da tradição”.

Embora a maioria dos estudos sobre as narrativas identitárias do estado considere que a “goianidade” esteja atrelada à fundação de Goiânia, não se pode ignorar que ela também se constituiu como representativa de uma fração que se proclama “guardiã” das narrativas identitárias de Goiás. Convém ponderar que essas disputas não se desvinculam das construções envoltas no discurso regionalista e nas políticas que serão desenvolvidas. Por outro lado, pensando pelo viés das formulações identitárias, a despeito do processo de globalização, evidencia-se uma preocupação, em meio a um olhar para o global, direcionada à ideia de lugar, de “origem”. Sob tal premissa, a identidade regional configura-se em uma espécie de capa que agasalha as aspirações de sobrevivência cuidadosamente acalentadas.⁴

Nessa representação do regional, deve-se, contudo, reconhecer a existência de um embate entre os segmentos sociais dominantes que circundam o poder estatal e, por certo, o discurso histórico.⁵ Há nesses litígios variados interesses de natureza política, econômica e outros mais, notadamente territoriais. tese, defendida por Maria Arminda do Nascimento Arruda, esclarece que as elaborações regionais no Brasil, em termos gerais, se conectam às oligarquias sobrepujadas, de modo que tais grupos, de forma bastante previdente, se interessaram por um diálogo entre o passado e o moderno. Em suma, conforme a autora, as narrativas em relação às construções regionais estão permeadas por criações ideológicas da classe dominante. Sob essa perspectiva, na abordagem regional, recomenda-se que se desconfie das “elaborações produzidas por sujeitos sociais que não se constituem em meras ilusões, mas em momentos fundantes do próprio real”⁶, constituindo-se, decerto, nas representações do poder local. Nesse processo de reinvenção entre a “visão passadista” e o moderno, a produção da identidade regional estabelece-se graças a inven-

⁴ Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

⁵ Cf. *idem*.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 65.

ções míticas que salientam a uniformidade do quadro social, desprezando, inequivocamente, o espetáculo das diferenças.⁷

Assim, considerando as forças envolvidas no processo de construção identitária, a avaliação de Arruda acerca das intenções das oligarquias – aliadas do poder estatal ou não –, em torno da elaboração do discurso regional, parece plenamente procedente. Isso ocorre no caso das oligarquias goianas, bem como se aplica às políticas culturais governamentais. Tomando por base a produção historiográfica sobre Goiás, sua capital e “goianidade”, o que se constata é que, como toda narrativa identitária, a noção de “goianidade” minimizou as dissidências de caráter sociocultural, econômico e territorial. Daí fazerem-se necessárias algumas ponderações, à luz das reflexões de Arruda, sobre as discrepâncias ao longo da história de Goiás, no que tange ao poder político e econômico. A começar pela economia aurífera, passando pelo movimento em direção ao campo – e sua economia voltada à criação expansiva de gado –, e terminando com o processo de interação à expansão capitalista nacional da primeira metade do século XX.

Em vista disso, observa-se que o histórico de permanência de figuras políticas dominantes é uma constante no estado, tanto que as mudanças estão, com frequência, ligadas às famílias que de alguma maneira detêm o poder estatal. Constituem-se, por essa via, em uma categoria capaz de conduzir o processo de transformações, e não raro suas representações simbólicas. É a partir desse tipo de representação que as elites se põem de acordo com a ideia liberal de evolução e de transição que é compartilhada, de tal maneira que o sistema de poder institucionalizado vai sobrevivendo sem maiores abalos.⁸ Em suma, essa elite é capaz, portanto, de acomodar as mudanças, inclusive de orientá-las, atendendo em vários momentos a pautas hegemônicas de interesse próprio, consolidando-se nas esferas municipais e estaduais.⁹

Em Goiás, esse cenário é extremamente corriqueiro, notando-se, quando muito, uma oscilação de mandatos políticos entre as famílias abastadas. É interessante ressaltar que, em regra, o poder intelectual no estado é exercido, igualmente, pelos descendentes dessas famílias, e posições mais elitizadas como as ocupadas por profissionais da área de Medicina e Direito, por exemplo, são frequentemente preenchidas na capital por membros de tais famílias. Na esteira disso, é possível inferir que a narrativa regionalista resguarda as estruturas de poder historicamente consolidadas. Em decorrência disso, alguns sobrenomes são exaltados como arautos da história do estado e, com efeito, de sua “fundação”. Como consequência, a “goianidade”, com o seu olhar míope, promove o ocultamento das diferenças sociais e econômicas existentes no estado e, em especial, em sua capital. As lutas de classe dentro da cidade e o descompasso entre a Goiânia florida, planejada e sua periferia são, nesse contexto, ignoradas. Impõem-se, por isso mesmo, alguns questionamentos: o que é ser um goiano da periferia? A “goianidade” representa tais grupos? Tudo indica que não, o que se aplica, no limite, à população pobre das regiões ao norte do estado e suas fronteiras.

⁷ Cf. *idem*.

⁸ Cf. CARDOSO, Vera Alice. *20 anos do Seminário sobre a Economia Mineira: 1982-2002*, coletânea de trabalhos. Belo Horizonte, UFMG/Face/Cedeplar, 2002.

⁹ *Idem*.

Por certo, devemos atentar para a existência de múltiplas identidades no interior do estado e na própria capital. Goiás, numa palavra, é plural, fenômeno decorrente de sua dinâmica de colonização e crescimento. É absolutamente problemático pensar em uma essência goiana, o que é, no mínimo, fruto de uma leitura da realidade demasiado romântica ou confortante. Essa construção simbólica angariadora de memórias, de sentimentos, de sociabilidades e de afetividades é, no fundo, algo à procura de si no mundo, carente de concretude. Ela mistura características que transitam entre a racionalidade e a imaginação. Nada de novo, enfim, pois, como se sabe, as construções identitárias muitas vezes são produzidas pelas mãos de poucos e com frequência são endossadas pelas narrativas históricas “oficiais”, conectadas com os interesses dominantes.

Políticas culturais em Goiás

É chegado o momento de direcionarmos nossas reflexões para as políticas culturais adotadas em Goiás, mais precisamente em Goiânia, até porque elas se organizam de maneira associada. Lembremos, como mencionado, que a capital do estado foi fundada sob o auspício da moderna leitura de cidade, conferindo-se ênfase ao seu caráter cultural. Essa marca acompanhou o seu delineamento identitário, extrapolando o discurso de sua fundação que ganhou corpo na Semana do Batismo Cultural de 1942. Privilegiaremos, por isso mesmo, as políticas de incentivo à cultura em Goiás e Goiânia para entendermos em que medida elas contribuíram para o constructo da “identidade goiana”.

O primeiro elemento a ser pontuado é a íntima relação que se procurou estabelecer entre o aspecto cultural e o projeto identitário, sendo bastante comum, nas manifestações culturais de cunho regional, o acionamento de elementos representativos de uma determinada identidade. Nessa linha, as referências às políticas culturais em Goiás passam, inevitavelmente, pela discussão sobre a “goianidade”. Essa imbricação entre políticas de cultura e construção identitária verifica-se nas leis, bem como em outros tantos documentos e narrativas. Se no passado a emergência das políticas culturais esteve ligada ao discurso nacionalista, a partir do século XXI as políticas foram, com frequência, associadas às narrativas de cunho regional. Para tanto, mobilizaram-se questões históricas e culturais como mecanismo de legitimação do que se pretende único.

Em geral, as narrativas identitárias, notadamente quando procedentes dos grupos dominantes, carregam uma ideologia política comprometida com a manutenção do *statu quo* e com uma visão de mundo hegemônica, preocupada em acentuar que essa ou aquela identidade não foi construída, e, sim, “resgatada” do esquecimento, daí ser “legítima e autêntica”. Essa tentativa de apresentar a identidade goiana como um conjunto de experiências natas, as quais necessitam de respaldo de um poder, supostamente “legítimo”, para obter o seu devido lugar na história compôs a trama discursiva nacionalista da primeira metade do século XX até fins desse período, ainda que, aqui e ali, haja adquirido outras nuances.

Do ponto de vista operacional, o Estado, por meio de suas ações culturais, tende a implementar espaços físicos (ou simbólicos), instituir símbo-



los, comportamentos e valores que criam um conjunto de regras, tácitas ou não, que se vinculam ao lugar. Esse exercício de construção identitária se expressa intencionalmente em várias formas de manifestação artística, desvelando interesses subjacentes. Assim, as rememorações e menções a um passado saudoso, apesar dos litígios, concorreu para a apologia a um goiano sofrido e ensimesmado, mas refeito. Trata-se de uma tentativa de reconciliação com o presente, fazendo do passado – marcado por adversidades – um tempo recomposto, ressignificado e, por conseguinte, orgulhoso de si. Trata-se de buscar a unidade do passado na diversidade, de enfatizar a superação em detrimento da desunião e de aplacar a incivilidade de outrora em direção à civilidade condescendente do presente. Sob tal perspectiva, nada mais pretensamente legítimo do que a ação de uma elite letrada para efetivar essa espécie de passagem entre o passado e o presente, em busca da afirmação do significado de “ser goiano”.

As principais leis de fomento à cultura em Goiás¹⁰

A análise concreta do que se fez sob o amparo das leis de incentivo à cultura evidencia que ideias e simbolismos retratados por algumas canções de artistas/cantores goianos tendem a ser apropriados como marcadores de uma propalada identidade. Elas serviram, pois, para o traçado da paisagem sonora do estado, ao remeterem a um passado tido como memorável. Nesse movimento, o campo musical ganhou destaque, ao que tudo indica, devido ao seu alcance junto ao público.

Para tanto, os dois principais veículos consistiram na Lei Municipal de Cultura (2002) e a Lei Estadual Goyazes (2000). A primeira, sob o n° 7.957, é de 6 de janeiro de 2000 – alterada pela Lei n° 8146, de 27 de dezembro de 2002 – e instituiu incentivo fiscal em favor de pessoas físicas e jurídicas de direito privado para a realização de projetos culturais. A segunda, editada em 16 de maio de 2000, sob o n° 13.613 – e regulamentada em fevereiro de 2001 – deu origem ao Programa Estadual de Incentivo à Cultura.

Percebe-se, no que se refere a essas leis, que, embora a cultura seja entendida de uma forma mais ampla, explicitando-se um olhar multidimensional, o elemento da regionalidade se faz presente. Nota-se uma clara preocupação com a necessidade de que o uso dos recursos humanos advenha da própria região. O artigo 1º, inciso II, da Lei Municipal, esclarece que é seu objetivo “fomentar a produção cultural e a artística goianiense, com a utilização majoritária de recursos humanos locais, revelando uma preocupação com a preservação e exposição dos arquivos físicos e culturais do município”. Nessa perspectiva, o capítulo III, igualmente, evidencia o objetivo de “preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico”, como instrumento de valo-

¹⁰ Cinco anos atrás, foi sancionada a Lei Aldir Blanc – Lei de Emergência Cultural, datada de 20 mar. 2020. Ela dispunha sobre ações emergenciais ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública à época da pandemia da Covid-19, momento em que os artistas se viram impossibilitados de desempenhar plenamente suas funções. Objetivava-se a disponibilização de três bilhões de reais para aplicação, pelos estados e municípios, em projetos artísticos, bem como em auxílio aos artistas. No que tange ao estado de Goiás, a lei possibilitou à Secretaria de Estado de Cultura (Secult) o lançamento de 20 editais que visavam abranger os projetos culturais da capital e do Estado.

rização da identidade do município e do estado, como que na acepção da existência de um arcabouço histórico-cultural natural.

No que se refere à Lei Goyazes, seu referencial também se expressa na mesma direção. Basta verificar que ela alinha como objetivos do Programa Goyazes preservar e divulgar o patrimônio cultural, histórico e artístico do estado; incentivar e apoiar a produção cultural e artística goiana relevante; democratizar o acesso à cultura e o pleno exercício dos direitos culturais – garantindo a diversidade cultural –, e incentivar e apoiar a formação cultural e artística.

Além dessas duas leis, criaram-se o Fundo de Apoio à Cultura¹¹ municipal e o Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás¹², estabelecendo-se, em certa medida, relação entre a Lei Municipal e o Fundo Municipal. Os recursos advindos do Fundo Municipal são provenientes de várias fontes, como dotações orçamentárias anuais do município, transferências federais ou estaduais, arrecadação de taxas cedidas pela cessão de espaços públicos.

Para Goiânia, o Fundo de Cultura apresenta uma agenda relativamente regular de eventos que compõem a programação anual do município, integrada por “Sons do Mercado”, “Goiânia em Cena”, “Goiânia em Prosa e Verso”, “Goiânia Canto de Ouro” e outros mais, afora o festival “Goiânia Canto de Ouro”, surgido na década de 1990. São atividades que figuram nos “Projetos de calendário” desde fins do século passado. O segundo fundo (FAC) fomenta e difunde a produção cultural do estado por intermédio de editais de seleção pública, lançados anualmente. Seu escopo declarado é possibilitar que artistas, grupos e coletivos, produtores culturais e prefeituras recebam recursos, diretamente do governo estadual, para realizarem projetos nas mais diversas linguagens artísticas e áreas culturais. Em tais políticas são perceptíveis intenções subjacentes que revelam os posicionamentos dos setores político-econômico e intelectual local dominantes. Isso não significa, todavia, que não haja disputas de narrativas ou visões díspares embutidas dos projetos abrigados sob o guarda-chuva legal.

Em entrevistas, os artistas goianos salientaram a importância das leis de incentivo no que concerne às atividades relacionadas à execução e divulgação de seus trabalhos. Todos os entrevistados afirmaram ser quase impossível desenvolverem algum projeto/show sem esse tipo de auxílio. Isso ocorre porque o valor arrecadado em bilheteria – em uma casa de evento de relativo porte como teatros e casas de espetáculos, por exemplo – mal cobre os custos das apresentações, que incluem os gastos com músicos¹³, como frisam Maria Eugênia, Fernando Perillo, Luiz Augusto e Pádua, que atuam na faixa da MPB goiana. Embora esses cantores tenham, entre si ou por iniciativa pessoal, al-

¹¹ O Fundo de Cultura constitui-se em mecanismo indispensável ao Sistema Municipal de Cultura a fim de integrá-lo ao Sistema Estadual e Nacional de Cultura. Dessa maneira, para que o Fundo de Cultura esteja apto a receber os recursos – estaduais e municipais –, é imprescindível que o Sistema Municipal esteja implantado, a saber, o Conselho de Cultura e o Plano Municipal de Cultura, devidamente aprovados pelo Ministério da Cultura (MinC). Sob a gestão do poder executivo local, mais especificamente pelo secretário municipal de cultura, cabe ao conselho estabelecer diretrizes gerais para o fomento à cultura, gerir orçamentos, despesas e prestações de contas.

¹² O Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás – Fundo Cultural/FAC – foi instituído pela Lei 15.633, de 30 de março de 2006, e regulamentado pelo Decreto n. 7.610, em 7 de maio de 2012. Tem orçamento próprio estipulado em lei, que é de 0,5% da arrecadação líquida do governo estadual.

¹³ As entrevistas, na íntegra, podem ser conferidas em SANTOS, Inglas Ferreira Neiva dos, *op. cit.*

guns projetos (por exemplo, Projeto Cesta Básica¹⁴) bancados por custeio próprio, a grande maioria desenvolve suas atividades por meio das leis de incentivo, como se vê, literalmente, nos seus CDs.

No que se refere à “goianidade”, os entrevistados concordam que nas regulamentações legais se alude à questão identitária do estado. Desse modo, institui-se, em alguma medida, uma relação de reciprocidade entre artistas e os projetos implementados. Além do mais, as diminutas oportunidades de trabalho sem subvenções públicas, não raro, também resultam em *performances* ligadas, em princípio, ao caráter regional, publicizando, sutil ou expressamente, aspectos identitários. Essa identidade substancializada circunscreve o campo musical ao local, fazendo com que esses compositores de Goiás – não estamos falando, obviamente, dos intérpretes goianos de sucesso nacional na esfera da música sertaneja oriunda de Goiás – não atravessem o Rio Paranaíba¹⁵ e sejam conhecidos apenas localmente, com raras exceções.

À parte disso, os quatro artistas citados assinalaram a falta de regularidade dos projetos tanto em Goiânia quanto em Goiás como um todo. Estes são, muitas vezes, sazonais, ficando na dependência da boa vontade do poder executivo municipal e estadual. E os governantes, em larga medida, reduzem as políticas culturais a ações pontuais, em vez de concebê-las como algo orgânico e permanente que colaborasse para a não fragmentação dos projetos artísticos e favorecesse a afirmação e expansão da música popular em Goiás situada fora do *mainstream*. Como há, por outro lado, interesses comerciais na aplicação das leis, os maiores recursos acabam por se concentrar na música sertaneja, dificultando a expressão de outras áreas do campo musical do estado.

Seja como for, observa-se que as políticas culturais públicas para a música se constituem em elementos estimuladores e catalisadores das ações culturais em Goiânia e em Goiás, mesmo que estejam sujeitas a um certo dirigismo identitário e funcionem a partir de práticas de renúncia fiscal. Um dos gargalos enfrentados consiste na descontinuidade dos projetos, quando mais não seja porque gravitam em torno dos políticos eleitos e de orçamentos reduzidos.

Artigo recebido em 12 de janeiro de 2025. Aprovado em 2 de maio de 2025.

¹⁴ Em entrevista, o cantor Pádua esclareceu que o projeto nasceu a partir de reuniões (encontros musicais) na casa do próprio cantor, com o propósito de socializar músicas, ideias e, sobretudo celebrar amizade. Esses encontros coincidiram com uma fase de escassez de leis de incentivo à cultura, segundo o artista, reflexo de um descaso do poder político vigente no período de retrocesso das leis, após 2016. Ver SANTOS, Inglas Ferreira Neiva dos, *op. cit.*

¹⁵ “Não atravessar o Paranaíba” é uma expressão local que significa não ir além da localidade ou da região.

Paul Veyne naturalista: a história é um herbário



Capa do livro *Como se escreve a História* [1971], de Paul Veyne, 2008, fotografia, montagem (detalhe).

François Hartog

Doutor em Historiografia Antiga e Moderna pela École Normale Supérieure (ENS-Paris). Professor da École des Hautes Études en Sciences Sociales (Ehess/França). Autor, entre outros livros, de *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
francois.hartog@ehess.fr

Paul Veyne naturalista: a história é um herbário*

Paul Veyne as a naturalist: history is a herbarium!

François Hartog

*Tradução: Gustavo Ruiz da Silva** e Mateus Martins Bruno****



Apresentação

Antigo aluno da prestigiosa École Normale Supérieure, François Hartog é diretor de estudos emérito aposentado da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris, onde, entre 1987 e 2018, ocupou a cátedra de Historiografia Antiga e Moderna. Foi nesse seminário que apresentou pesquisas inéditas, muitas delas transformadas em artigos e livros que compõem sua inovadora trajetória intelectual.

Em 1978, jovem professor de História Antiga na Universidade de Estrasburgo – a mesma instituição em que Marc Bloch e Lucien Febvre fundaram, em 1929, a revista *Annales*, destinada a tornar-se um dos periódicos mais influentes da historiografia internacional –, François Hartog participou do debate em torno de duas obras de Paul Veyne, ambas publicadas em 1976. Na seção “Polêmicas e Controvérsias” da *Annales*, enquanto Jean Andreau, Alain Schnapp e Pauline Schmitt-Pantel dedicaram-se à análise crítica de *Le pain et le cirque: sociologie religieuse d’un pluralisme politique* (*O pão e o circo: sociologia religiosa de um pluralismo político*), tese sobre o evergetismo antigo, Hartog resenhou *L’inventaire des différences* (*O inventário das diferenças*), a aula inaugural de Veyne no Collège de France.

ArtCultura recupera aqui, em tradução segura, a nota crítica que corresponde à recensão de Hartog. Nela, ele examina, com ironia discreta e recorrente, as formulações de Paul Veyne sobre o estatuto do saber histórico. O ponto de partida é a crítica à periodização, apresentada como um “mito”: não mais do que uma resposta reconfortante e insuficiente, uma linguagem vacilante sustentada por convenções de ofício e pela defesa corporativa da disciplina. Ao associar esse mito à narrativa histórica, Veyne caracteriza-a como impressionista, apoiada em uma doxa e na familiarização erudita, sempre aquém de uma apreensão conceitual, que “balbucia” diante da realidade dos fatos.

A alternativa, segundo Veyne, seria a história sociológica, orientada pela determinação de invariantes: modelos abstratos e trans-históricos capazes

* Texto originalmente publicado, sob o título de Paul Veyne naturaliste : l’histoire est un herbier. *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, v. 33, n. 2, Paris, avril 1978, p. 326-330. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.3406/ahess.1978.293930>>. Acesso em 31 dez. 2024.

** Gustavo Ruiz da Silva. Doutorando em Filosofia na University of Warwick/Inglaterra e na Monash University/Austrália. gustavo.dasilva@monash.edu

*** Mateus Martins Bruno. Doutorando em Economia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). mateusmbruno@ufmg.br

de explicar eventos e conferir inteligibilidade às individualidades históricas. O invariante aparece em diferentes definições, ora como grade de leitura, ora como modelo reprodutor de variáveis, sempre sustentando a necessidade de tipologias e classificações comparativas. Nesse deslocamento, a história se converte em inventário: ciência de memória, de ordenação e classificação, próxima da zoologia ou da astronomia. Individualizar e inventariar constituem, assim, os dois polos de uma mesma operação conceitual.

A metáfora da visão perpassa o discurso: sem conceitos, “nada se vê”, e o historiador é aquele que, falando sua própria língua, supostamente revela a “verdade científica” trans-histórica das sociedades passadas. Tal posição, no entanto, suscita tensões não tematizadas por Veyne, sobretudo entre a pretensão de um ponto de vista universal e a admissão do progresso do conhecimento histórico.

É nesse contexto que o autor sugere a analogia com a história natural. A designação de “naturalista dos eventos”, já esboçada por Veyne em *Comment on écrit l'histoire* (Como se escreve a história), de 1971, ganha corpo em *L'inventaire des différences*: a história se aproxima dos procedimentos clássicos da botânica – nomear, classificar, elaborar quadros, separar semelhanças e diferenças, como em um herbário. Assim, o trabalho do historiador se apresenta como arrumação conceitual de individualidades em níveis hierárquicos (cidade, cidade grega, cidade antiga), paralela à classificação naturalista das espécies vegetais.

A ironia que atravessa a recensão de Hartog emerge justamente na tensão entre o gesto crítico de Veyne – desmascarar o mito da periodização e a insuficiência da narrativa – e o resultado final: um historiador que, sob o signo do naturalista, ainda organiza o passado em quadros, taxonomias e herbários conceituais.

Temístocles Cezar****

* * *

Todo grande historiador é guiado por um saber teórico que ele finge ignorar por ascese; esse saber implícito, que caminha seguramente, é análogo ao do homem de ação.

Paul Veyne

“Desde sempre, o verdadeiro problema da história...”¹ Para Paul Veyne, a periodização, esse instrumento de ordenação concebido pelos historiadores, não passa de um mito; por mito, entenda-se aqui uma resposta insatisfatória, conquanto reconfortante, uma linguagem inadequada, balbuciante. De

**** Doutor em História e Civilizações pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Ehess), Paris/França. Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Ser historiador no século XIX: o caso Varnhagen*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. t.cezar@ufrgs.br

¹ O texto da aula inaugural de Paul Veyne utilizado por Hartog consta de *L'inventaire des différences*. Paris: Éditions du Seuil, 1977, e encontra-se traduzido e publicado em *O inventário das diferenças*. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Nota dos tradutores - NT).

modo arguto, Veyne aponta as “raízes de tal mito”. “A primeira consiste na defesa corporativa, na salvaguarda do território de caça.” A segunda reside nas “convenções do ofício”: entre os “signos exteriores” que conferem credibilidade científica a uma proposição histórica está a norma de “não se afastar de sua própria época”; é preciso levar em consideração a dificuldade genuína de “dominar a documentação ... de mais de uma civilização”. Após estas regras produzidas pela instituição historiográfica enquanto tal, emerge a terceira raiz, a “autêntica”: um fato histórico é, com efeito, “individual”; ora, o indicador temporal é o que parece permitir circunscrever e seriar a individualidade desse fato: “trata-se de um imperialismo, o de Roma”. Contudo, o que se apreende com isso é apenas uma individualidade precária, quiçá uma mera aparência de indivíduo.

Ao mito da periodização (ou, antes, à lenda, na medida em que o período também prescreve o que se deve ler)² associa-se uma prática da história que Veyne denomina narrativa.³ “Diante de um fato histórico,” a história contenta-se com a “narração,” com a “compreensão;” ela é “impressionista”, possuindo “o gosto por vivificar” e “reconstruir o passado”; ela se fundamenta no “senso comum” e não pode senão assinalar “a originalidade de um evento” – “limitando-se a designá-la e a endossar o instinto do leitor.” Evidentemente, ninguém se reconheceria no retrato que estou a construir reunindo os traços esparsos que o compõem, mas pouco importa. Na melhor das hipóteses (a do “grande historiador”), essa história supre as suas lacunas conceituais por meio da familiarização, da experiência e da erudição: “é assim que reconhecemos à distância os grandes antiquistas, um Pierre Boyancé, um Ronald Syme, um Louis Robert: por certas páginas que eles não escrevem...: um instinto seguro os guia em meio à névoa”. O mito da periodização e a história narrativa não permitem, portanto, enxergar as coisas como de fato são; ambas provocam o apego do historiador à sua aparência (ou mesmo ao seu semblante) tornando-o incapaz de falar verdadeiramente: ele balbucia. Felizmente, existe um meio de transitar da aparência à realidade: o invariante.

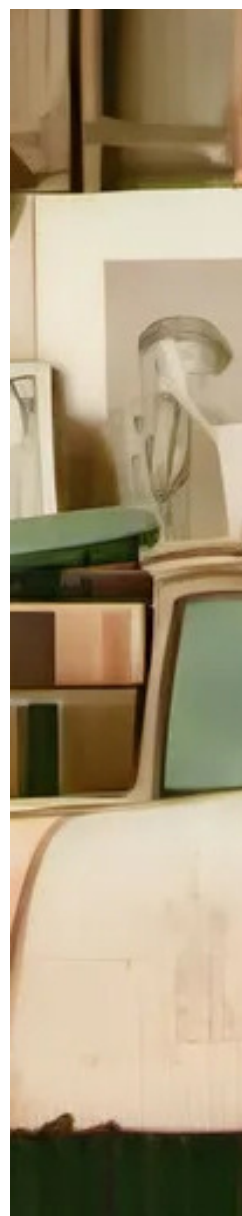
Narrar, compreender, estruturar: eis o programa da história sociológica (em oposição à história narrativa, cujo grau de ser é assaz frágil). Como? Recorrendo ao invariante. Mas como? Por exemplo: “O Clausewitz de Aron tem por verdadeiro desígnio colocar o invariante ao alcance dos historiadores”.

Veyne, aliás, elege para si “o seminário de sociologia histórica como local de nascimento e filia-se ao segundo momento da filosofia aroniana da história”⁴, que será o seu “programa”: “A ambição do historiador como tal”, escreve Aron, “permanece, de fato, o relato da aventura vivida pelos homens... Mas como narrar o devir de um setor parcial – diplomacia ou ideologia –, ou de uma entidade global – nação ou império –, sem uma teoria do setor ou da entidade? ... Questiono-me, até mesmo, se o historiador, em oposição à vocação empírica que normalmente lhe é atribuída, não deveria flertar com a filo-

² Hartog parece fazer aqui um jogo de palavras, na medida em que, em francês, a palavra *legenda* e a palavra *lenda* são ambas escritas como *legende* (N.T.).

³ A história narrativa não é a história factual; pode haver uma história factual não narrativa, precisamente aquela que conceitualiza.

⁴ O primeiro momento é, para Veyne, a crítica do fato: “Os fatos não existem”.



safia: quem não busca um sentido para a existência não o encontrará na diversidade das sociedades e das crenças”. Chega-se, então, àquilo que desde sempre constitui o verdadeiro problema da história: “a determinação de invariantes”. Mas o que é, afinal, esse invariante para o qual tudo converge?

Veyne dedica-lhe boa parte de sua aula inaugural, aborda-o sob diferentes perspectivas e propõe-lhe várias definições. “Com invariantes quero dizer história escrita à luz das ciências do homem”.⁵ O invariante “se conceitualiza” e permite conceituar: é “abstrato e geral” e “explica os eventos”.

Tomemos um exemplo: o que é o imperialismo romano? Por que os Romanos “finlandizaram” o mundo helênico? Estamos diante de duas concepções de segurança (a grega, fundada no equilíbrio; a romana, alicerçada no isolacionismo, cuja ambição seria, no limite, “conquistar todo o horizonte humano”). “A segurança internacional é um jogo de estratégia de soma zero: uns ganham o que os outros perdem, e é impossível que dois Estados vizinhos se encontrem, ambos, em completa segurança. Tal é o modelo invariante,” e duas de suas variantes (a grega, a romana). O invariante é, portanto, um modelo.⁶

Mas o invariante é também um “instrumento de explicação”; mais amplamente, “a exigência de invariantes é, muito simplesmente, a exigência de uma teoria que forneça à história os seus conceitos e os seus instrumentos de explicação”.⁷ Invariante, especifica Paul Veyne, não significa necessariamente invariável. “Invariante, com efeito, não quer dizer que a história seja feita de objetos invariáveis que jamais se alterarão, mas apenas que se pode adotar sobre ela um ponto de vista que permaneça invariável como a verdade, um ponto de vista científico ... que seja trans-histórico”. O invariante é, pois, trans-histórico.⁸ Mas o invariante é ainda mais rico, na medida em que “os historiadores produzem o invariante sem o saber”. Fórmula que significa algo como: os historiadores são animais dotados de linguagem articulada; pronunciar a palavra “guerra” já é uma forma de produzir o invariante.⁹ Assim, a extensão do invariante vai da palavra “guerra” à “definição ternária da guerra em Clausewitz”. Por fim, para que nada falte, para ter a certeza de nada haver esquecido e com certa condescendência: “aos invariantes, que se lhes chame de estruturas, se não se pode viver sem essa palavra”.

Através das diversas metamorfoses do invariante, duas imagens se manifestam. A diferença entre elas é um indício, parece-me, do caráter composto do invariante. Por um lado, o invariante é aquilo que “decifra” o texto embaralhado da história, ou que o “traduz”. Basta saber ler; ele é essa grade de leitura que exprime o real. Por outro lado, o invariante é também um modelo, isto é, permite “recriar”, “reencontrar”, “reengendrar”, “reproduzir as particularidades do nosso indivíduo”: ele é, pois, simulação do real: “*vê-se* o lugar que uma individualidade ocupa entre as suas irmãs e *vê-se* também que jogo de variáveis permite reengendrar todas as irmãs com as suas diferenças”.

⁵ “Ciências do homem” ou “ciências morais e políticas”, “sociologia” ou “conceitualização”. tantos termos substituíveis; do mesmo modo, “sociologicamente” ou “cientificamente”.

⁶ Veyne fala de “modelo”, “invariante” e de “modelo invariante” (p. 18).

⁷ Veyne dá aqui o exemplo do marxismo.

⁸ Exemplo: “A história de toda sociedade até hoje é uma história de lutas de classes...”. Até hoje, “o motor da história é invariavelmente a luta de classes” (p. 23).

⁹ “Dizer que a guerra púnica foi uma guerra já é pôr imprudentemente os pés em terreno minado” (p. 53).

“Individualizar” e “inventariar”

Enquanto a história narrativa falha em expressar a originalidade dos fenômenos e suas descrições deixam escapar aquilo que é essencial, a história sociológica (quem com efeito conceitualiza e produz o invariante) logra apreender verdadeiramente a individualidade dos fatos. O desvio pelo invariante é precisamente o que permite essa apreensão. Abordemos o direito romano: “sua originalidade não nos escapará mais, se dispusermos de um modelo de invariantes que, ao serem aplicados, reproduzam as particularidades desse objeto particular”. Em outras palavras, o grande desafio para Veyne reside na elaboração de tipologias: classificar os diversos sistemas jurídicos. Nesse sentido, “toda história se converte em história comparada”.

Se o invariante individualiza, ele também confere à história seu caráter de inventário. Sendo a história “toda a memória do mundo”, ela é uma ciência de inventário, a exemplo da astronomia ou da zoologia. Para ser um inventário completo (conforme sua própria exigência), ela deve registrar em suas colunas eventos “verdadeiros”. A individualização pelo tempo, raiz do mito da periodização, é, como já observamos, meramente uma aparência de individualização, uma descrição que, como uma rede de malhas excessivamente largas, deixa escapar o que constitui a originalidade de cada fato (seu “sabor original”). Somente o desvio pelo conceito (e a construção de tipologias) permite alcançar a originalidade das coisas.¹⁰ Individualizar e inventariar são, de fato, dois momentos da operação de conceptualização: “Reposicionar os fatos não em seu tempo, mas em seu conceito apropriado”, tal é o preceito de ordenação.¹¹

O problema aristotélico do particular e do geral (e, consequentemente, a impossibilidade de a história ser uma ciência) já havia sido longamente abordado por Veyne em *Comment on écrit l'histoire* (Como escrevemos a história), e ele o resolvia, notavelmente, pelo recurso ao “específico:” o específico “significa ao mesmo tempo geral e particular”; a especificidade é “o indivíduo como inteligível”.¹² A história, portanto, se interessa de fato pelos indivíduos, mas particularmente por aquilo que neles há de específico.

Veyne procede em suas aulas de maneira distinta: ele propõe não mais “opor-se absolutamente o particular e o geral”, mas em seu lugar considerar que existem “níveis” de particularidade e generalidade; a história é uma ciência das diferenças, das individualidades, mas essa individuação é relativa à “espécie escolhida.” Ela oscila entre “Atenas” e a “cidade grega”, ou mesmo a “cidade antiga” em geral. Ou, ainda: “Não existem indivíduos absolutamente, mas apenas individuados, relativamente ao nível adotado”. Tudo depende das questões que o historiador se propõe, e a classificação abarca múltiplos níveis: do nome próprio ao nome comum.

¹⁰ Encontram-se ao longo do texto as oposições: aparência/essência, aparência/realidade, ilusão/verdade, e, no entanto, “a verdade não é o mais elevado dos valores do conhecimento” (p. 61).

¹¹ Não “o Oriente, a Grécia, Roma, a Idade Média”, mas, por exemplo, “Do poder por direito subjetivo ao poder por delegação” (p. 48).

¹² VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil, 1971, p. 73.

Sem conceitos, nada vemos

A metáfora da visão permeia todo o texto de Veyne; afinal, o que é o historiador senão aquele que “vê” a “realidade das sociedades de outrora?” Sem conceitos, nada se vê: estamos na penumbra, ou na mera aparência, no narrativo (sendo a cronologia apenas uma ilusão de ótica). Ora, “ainda não é um reflexo comum o de conceptualizar, o de se entregar a essa fadiga do intelecto que é comparável ao esforço de visão”. “É preciso, tanto quanto possível”, dizia um médico citado por M. Foucault¹³, “tornar a ciência ocular”.

Se fazer história é ver se o objeto histórico é dado ao olhar, coloca-se então a questão do ponto de vista. Onde está o olho do historiador? Resposta de Paul Veyne: “Um historiador não faz os romanos falarem ...: ele fala no lugar deles ...; ele fala sua língua, ele não fala a deles; por trás das aparências e das mistificações, ele vê a realidade ...; ele não fala a linguagem errônea de seus heróis; ele nos fala deles a partir de uma metalinguagem, a linguagem da verdade científica”. Seu ponto de vista é “trans-histórico”. Proposições surpreendentes que confirmam o historiador como aquele que sabe, que detém o discurso da verdade: verdade, realidade, ciência são, ao longo do texto, termos equivalentes e substituíveis. Por qual privilégio “sua língua” (a do historiador) exprimiria a verdade a respeito da língua (errônea) dos romanos ou de qualquer outra? Por que “sua língua” teria uma validade “trans-histórica”? Por que ela conceptualiza? A resposta parece um tanto curta.

Na mesma medida em que “produz” o invariante, a história é uma metalinguagem trans-histórica: admitamos isso. Mas, ao lado dessa proposição, encontra-se um tema que retorna repetidamente: o do progresso dos conhecimentos. Parece-me então que surge a questão da articulação dessas duas afirmações: uma questão que não é levantada por Veyne¹⁴ em parte alguma. De fato, se é verdade que “a ciência progride e que o mundo perde sua ingenuidade furiosamente a cada dia” por que escrever que o historiador, falando *sua* língua e não a dos romanos, exprime a realidade romana?

Ao tratar assim a questão do ponto de vista do historiador (olho trans-histórico que sabe), impede-se, obviamente, de considerar o lugar de onde o historiador produz seu relato¹⁵, e se retoma a definição de Schelling: “O relato dos fatos reais é para nós doutrinário”.

“O historiador é o naturalista dos eventos”, dizia Veyne em *Comment on écrit l'histoire*, e “é do fundador da história natural que se pode retirar o estatuto da história sem mais nem menos”.¹⁶ O fundador, entende-se facilmente, é Aristóteles. Veyne reivindica, de certa forma, essa designação de naturalista. Mas, em *L'inventaire des différences* (*O inventário das diferenças*), ainda que persista o velho interdito aristotélico sobre a impossibilidade de uma ciência do indivíduo, parece-me, contudo, que opera ali, como modelo ou metáfora

¹³ M. A. Petit, citado por FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique: uma archéologie de la clinique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963, p. 85.

¹⁴ A ideia de progresso reaparece nas p. 12, 25, 30, 49.

¹⁵ Única afirmação sobre o tema: “A história existe para divertir os historiadores, e só” (p. 12).

¹⁶ VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 76 e 81.

implícitos, a história natural da “idade clássica”.¹⁷ Com efeito, a nomeação e a classificação, as tipologias e o quadro são os próprios procedimentos que a história natural elaborou no momento de sua constituição como ciência. Se a história sociológica é, em última análise, um tipo de história natural, é talvez porque uma e outra repousam sobre uma mesma concepção clássica da linguagem. Explica-se, nessas condições, que a questão da história nunca seja posta em termos de discurso, de lugares e de escrita.

Ver o visível, dizê-lo, comparar, fazer surgir as diferenças: assim procede a história natural que “reduz todo o campo do visível a um sistema de variáveis, cujos valores todos podem ser atribuídos” e se esforça para elaborar uma espécie de *mathesis*¹⁸. É preciso, diz Tournefort, “juntar como em buquês as plantas que se assemelham e separá-las daquelas que não se assemelham”. *L’invincible des différences*, como vimos, adota essa toada e compreende-se, então, melhor porque Veyne retorna tantas vezes à história comparada (“toda história, sem querer, torna-se uma história comparada, isto é, uma história que separa sabendo por que o faz”¹⁹).

Para Lineu, a tarefa primordial da história natural é a “disposição e a denominação”. No entanto, uma denominação acurada supõe uma triagem no visível: primeiro, determina-se a estrutura da planta e, em seguida, seu caráter. “Por estrutura das partes das plantas, entende-se a composição e a organização das peças que formam o corpo”. A estrutura, ao “filtrar” o visível, é o que nos permite descrevê-lo. Encontrar, pois, o caráter (a partir da estrutura) é o mesmo que “reunir as propriedades comuns a certos indivíduos que os distinguem dos outros”, ou seja, elaborar “uma linguagem secundária a partir dessa linguagem primária, todavia certa e universal”.²⁰ Entre a estrutura e o caráter, de um lado, e o invariante, de outro, é possível reconhecer um paralelismo; o invariante também se propõe como essa “linguagem secundária”. A história é a arrumação de quadros de acordo com vários níveis (Atenas, cidade grega, cidade antiga) de individualidades, assim como a história natural é a classificação das plantas em múltiplos níveis (com a inclusão do nível inferior no superior); a história é um herbário.²¹

Recebida em 15 de maio de 2025 e aprovada em 10 de junho de 2025.

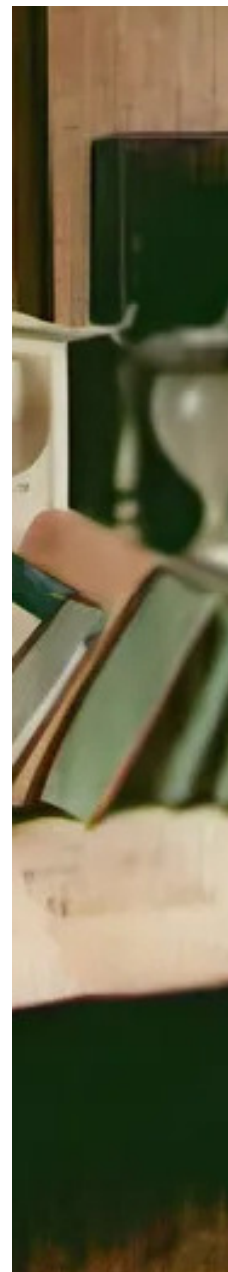
¹⁷ Refiro-me, antes de tudo, ao livro de FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966, e ao de JACOB, François. *La logique du vivant: une histoire de l'hérédité*. Paris: Gallimard, 1976. As citações seguintes de F. Jacob foram extraídas da mesma edição.

¹⁸ Em grego, “o processo de aprendizagem”, segundo o dicionário Merriam-Webster.

¹⁹ Notadamente nas p. 20 e 45 (N.T.)

²⁰ “Descrever é dizer tudo, é amontoar todos os dados visíveis”, escreve F. Jacob, e portanto, no fim das contas, não ver; da mesma forma, a história narrativa, quando descreve, não vê o que há a ver. É preciso, respectivamente, o caráter e o invariante.

²¹ Com essa particularidade: se um evento se repete, figurará duas vezes no “herbário”. Daí o aforismo veyniano: “A história consiste em amar duas vezes aquilo que se revê por acaso”.



O mito de Turim em Nietzsche e de Chirico



Retrato de Nietzsche em pose melancólica, de Gustav-Adolf Schulze, 1882, fotografia, montagem (detalhe).

Annateresa Fabris

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora aposentada da Escola de Comunicações e Artes da USP. Autora, entre outros livros, de *Realidade e ficção na fotografia latino-americana*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2021. annateresa-fabris@gmail.com

O mito de Turim em Nietzsche e de Chirico

The myth of Turin in Nietzsche and de Chirico

Annateresa Fabris

RESUMO

Friedrich Nietzsche mora em Turim em maio-junho de 1888 e entre setembro do mesmo ano e o começo de janeiro de 1889. Apaixonado pela cidade, aprecia tudo nela – arquitetura, particularmente a Mole Antonelliana; urbanismo; tempo; comida; pessoas –, descrevendo em suas cartas uma sensação de bem-estar, bruscamente interrompida em janeiro. Leitor entusiasta de *Ecce homo* e da correspondência do filósofo, Giorgio de Chirico, dedica diversos quadros à sua relação com Turim. Sua visão, porém, não é sensorial, mas filosófica. Cria uma cidade quase deserta, com amplas praças, cercadas de arcadas, nas quais se erguem estátuas de Ariadne e de figuras militares e civis. Desse modo, infunde em sua Turim imaginária uma atmosfera metafísica, que a transforma num lugar melancólico e enigmático.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche; de Chirico; pintura metafísica.

ABSTRACT

Friedrich Nietzsche dwells in Turin in may-june 1888 and between september of the same year and the beginning of january 1889. Infatuated by the city, he is fond of everything – architecture, especially the Mole Antonelliana; urbanism; weather; food; people – and describes in his letters a sense of wellness, suddenly interrupted in january. An enthusiastic reader of *Ecce homo* and of the letters of the philosopher, Giorgio de Chirico, dedicates some paintings to the relationship that Nietzsche keeps with the city. His vision, however, is not sensorial, but philosophical. He creates an almost empty city, with large squares, surrounded by arcades, and statues of Ariadne and of military and civilian figures. Thereby he instills in his imaginary Turin a metaphysical atmosphere and transfigures it into a melancholic and enigmatic place.

KEYWORDS: Nietzsche; de Chirico; metaphysical painting.



Definida por Natalia Ginzburg como “melancólica por natureza”, “laboriosa, carrancuda em sua operosidade febril e teimosa”, mas, ao mesmo tempo, “indolente e disposta ao ócio e ao sonho”¹, a cidade de Turim tinha causado outra impressão em Friedrich Nietzsche. A passagem pela capital do Piemonte, em abril-junho de 1888, leva o filósofo a descrevê-la como uma

cidade digna e severa. De modo algum cidade grande, de modo algum moderna, como tinha temido, mas uma residência do século XVII, na qual foi imposto sobre tudo um único gosto, o da Corte e da noblesse. Sobre cada coisa ficou impressa uma quietude aristocrática: não há subúrbios mesquinhos; uma unidade de gosto até mesmo na cor

¹ GINZBURG, Natalia. *Ritratto d'un amico. In: Le piccole virtù.* Torino: Einaudi, 1972, p. 25 e 26. A família da escritora nascida em Palermo era natural de Turim.

(toda a cidade é amarela ou vermelho-escura). É um lugar clássico tanto para os pés quanto para os olhos! Que segurança, que pavimentação.²

Em 21 de setembro do mesmo ano, Nietzsche regressa a Turim, onde ficará até 9 de janeiro de 1889. Na carta escrita ao historiador da arte suíço Jacob Burckhardt, três dias antes de deixar a cidade, o filósofo fornece uma informação sobre sua residência: “aluguei um pequeno quarto de estudante em frente ao palácio Carignano (onde nasci como Vítor Emanuel), que me permite ouvir a magnífica música abaixo de mim, na Galeria Subalpina”.³

Concluído na cidade, *Ecce homo* traz diversos testemunhos sobre ela, a começar pela ideia de “meu lugar *provado*, minha residência de ora em diante”. Nele Nietzsche relata ter voltado para a mesma casa em que residira na primavera: “via Carlo Alberto 6, III, em frente ao imponente palazzo Carignano⁴, onde nasceu Vittorio Emanuele, com vista para a piazza Carlo Alberto e para as montanhas além”. Essas informações factuais vêm acompanhadas de uma manifestação de êxtase: “Jamais vivi um tal outono, nem julguei possível algo semelhante sobre a Terra – um Claude Lorrain ao infinito, cada dia da mesma perfeição indomável”.⁵

A referência ao pintor seiscentista francês, criador de paisagens idealizadas, que sugeriam um senso de ordem e harmonia, em virtude de uma espacialidade apurada e de uma luz dourada e quente, é retomada na carta escrita a Franz Overbeck em 13 de novembro de 1888: “Esperemos que o inverno corresponda ao que foi o outono: pelo menos aqui foi um verdadeiro milagre de beleza e muita luz –, um permanente Claude Lorrain”.⁶ A alusão ao pintor tinha sido usada também numa carta a Heinrich Köselitz, datada de 30 de outubro: “Aqui os dias se seguem com a mesma extraordinária perfeição e luminosidade: a esplêndida vegetação arbórea de um amarelo radiante, o céu e o grande rio de um azul suave, o ar de uma sublime pureza – um Claude Lorrain, como nunca teria sonhado ver”.⁷

Uma cidade tranquila e aristocrática

Desgostoso com seu país de origem, Nietzsche usa a “tranquila e aristocrática Turim” para criar um contraponto com “o mundo estreito e covarde” de uma pequena cidade alemã. A comparação estende-se à grande cidade

² NIETZSCHE, Friedrich *apud* LABORATORIO TORINO. Friedrich Nietzsche e Torino (2018). Disponível em <atlanteditorino.it/FNIN.html>. Acesso em 15 nov. 2024.

³ NIETZSCHE, Friedrich *apud* FERRER, Daniel Fidel (org.). *Nietzsche's Ecce homo, notebooks and letters, 1888-1889*. S./l.: Kuhn von Verden Verlag, 2023, p. 220. Disponível em <philarchive.org/rec/FERNEH>. Acesso em 15 nov. 2024. Projetada por Pietro Carrera, a Galeria Subalpina foi construída entre 1873 e 1874. Inspirada nas passagens parisienses, foi adornada com esculturas de Pietro Rubino.

⁴ Construído por Guarino Guarini entre 1679 e 1685, por encomenda de Emanuel Felisberto de Saboia-Carignano. O edifício barroco sofreu alterações e acréscimos no século XIX, dentre os quais a fachada eclética em estilo neorrenascentista voltada para a praça Carlo Alberto. O primeiro rei da Itália, Vítor Emanuel II, nasceu no palácio em 14 de março de 1820.

⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 95.

⁶ *Idem*, *apud* CHAVES, Ernani. Duas cartas de Friedrich Nietzsche a Franz Overbeck. *Estudos Nietzsche*, v. 1, n. 1, Vitória-Rio de Janeiro, jan.-jun. 2010, p. 230. Disponível em <researchgate.net/publication/321280577_Duas_cartas_de_Friedrich_Nietzsche_a_Franz_Overbeck>. Acesso em 28 out. 2023.

⁷ *Idem*, *apud* LABORATORIO TORINO, *op. cit.*

alemã, “esse vício edificado onde nada cresce, onde cada coisa, boa ou má, é arrastada de fora”.⁸ A capital do Piemonte, ao contrário, é “uma cidade magnífica e singularmente benéfica. O problema de encontrar uma tranquilidade de ermitão em ruas extraordinariamente belas e calmas, dentro das melhores residências que uma cidade pode oferecer, próximas, aliás, muito próximas de seu centro – esse problema aparentemente irresolúvel para as grandes cidades, aqui é resolvido”.⁹



Figura 1. Praça Vittorio Veneto. Vista das arcadas setentrionais, 1923-1925.

Ao percorrer o espaço urbano, o filósofo admira as “ruas elegantes e indescritivelmente dignas”, as “magníficas e vastas arcadas”, as calçadas, o sistema de transporte – ônibus e bondes, “cuja organização chega às raias do maravilhoso!”; extasia-se com a visão dos “Alpes nevados”; aprecia “o ar seco, sublimemente límpido”; descobre que a luz é capaz de tornar bela uma cidade.¹⁰ Outros aspectos de Turim são de seu agrado: a qualidade da comida e a amabilidade das pessoas. Crítico da cozinha alemã – “as carnes demasiado cozidas, as verduras gordurosas e farinhentas, a degeneração dos doces em peso para papel!” –, exalta a do Piemonte.¹¹ As cartas escritas na segunda temporada estão repletas de considerações sobre sua alimentação. Escreve à mãe (28 de setembro) que Turim “é o único lugar no qual a alimentação corresponde a minhas exigências bem pessoais” e afirma ser “a primeira vez em anos que, durante uma viagem, não adoço”. Na carta escrita a Köselitz em 30

⁸ *Idem, ibidem*, p. 45.

⁹ *Idem, apud* VACCA, Nicola. Nietzsche e Torino (18 jan. 2016). Disponível em <zonadidisagio.wordpress.com/2016/01/18/Nietzsche-e-torino>. Acesso em 23 dez. 2024.

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich *apud* TOLOVE. Nietzsche a Torino: la Mole, i portici, il labirinto (15 mar. 2021). Disponível em <tolove.it/blog/index.php/nietzsche-a-torino-la-mole-i-portici-il-labirinto>. Acesso em 23 dez. 2024.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 34.

de outubro, constata que se sente rejuvenescido e exalta o restaurante no qual lhe servem os melhores bocados e lhe aconselham os pratos “mais bem feitos”.¹²

Rechçado na Alemanha, Nietzsche sente-se acolhido no Piemonte: “aqui em Turim, por exemplo, os rostos ficam risonhos e bondosos ao me ver. O que até agora mais me lisonjeia é que as velhas vendedoras de frutas não descansam até escolherem para mim as suas uvas mais doces”.¹³ Essa acolhida empática é comentada diversas vezes na correspondência enviada na segunda temporada. Na já citada carta à mãe, lê-se: “Uma descoberta deveras feliz, essa Turim! – Estando aqui pela segunda vez, gozo de um considerável aumento de atenção e de disponibilidade”. Na mensagem escrita a Köselitz em 16 de dezembro, destaca sua experiência positiva com a população da cidade: “todos aqueles que lidam comigo, até a vendedora que escolhe magníficos cachos de uva, são igualmente pessoas perfeitamente realizadas, muito amáveis, alegres, um tanto gordas – até mesmo os garçons”. No Natal, comenta com Overbeck a receptividade das pessoas: “O que é estranho aqui em Turim é o irresistível fascínio que exerço, embora eu seja a pessoa com menos pretensões que exista e não peça nada. Mas quando entro numa grande loja, cada rosto se transforma; na rua, as mulheres olham para mim – minha velha vendedora de frutas guarda para mim os cachos de uva mais doces e reduziu o preço”.¹⁴

Gozando de boa saúde e, sobretudo, livre da enxaqueca que o atormentava há anos, o filósofo lamenta os invernos passados em Nice: “Até como paisagem Turim é mais simpática do que aquele estúpido pedaço de Riviera calcáreo e árido”, habitado por pessoas “desprezíveis e venais”, inclusive os estrangeiros.¹⁵ Jörg H. Gleiter aventa a hipótese de que Turim foi apreciada por Nietzsche por ser a cidade italiana mais próxima de Paris, na qual tinha pensado em transcorrer uma longa temporada em 1869. A cátedra obtida em Basileia pôs fim ao projeto, retomado quase vinte anos depois num espaço urbano, que era “um paraíso para os pés”, com suas avenidas, suas ruas perpendiculares, suas passagens e suas arcadas. Essa “Paris em miniatura” proporciona-lhe a “descoberta capital” da experiência da metrópole de fins do século XIX¹⁶, embora a cidade o atraísse por características não associadas à modernidade: calma, silêncio (apesar de contar com quase 300.000 habitantes), refinamento.¹⁷

Conhecido como o filósofo andarilho, que compunha suas obras enquanto perambulava na solidão das montanhas suíças, Nietzsche transforma-se num *flâneur* ao instalar-se em Turim. A cidade anima-o e vivifica-o, mas, ao mesmo tempo favorece a contemplação tranquila, que está na base da expressão criadora. Ao falar de uma cidade “digna e severa” e de uma “tranquilidade aristocrática”, o filósofo nada mais faz do que descrever o próprio estado

¹² *Idem*, apud LABORATORIO TORINO, *op. cit.*

¹³ *Idem*, *ibidem*, p. 52.

¹⁴ *Idem*, *ibidem*.

¹⁵ *Idem*, apud DE STEFANO, Daniele. Nietzsche e Torino: l'amore del filosofo per la nostra città (2016). Disponível em <mole24.it/2016/01/04/torino-anche-nietzsche-amava-torino>. Acesso em 23 dez. 2024.

¹⁶ GLEITER, Jörg H. “Aber Turin!”. Nietzsches Entdeckung der Stadt. *The Journal of Korean Nietzsche Society*, n. 25, Daejeon, abr. 2014, p. 261, 264, 276. Disponível em <https://doi.org/10.16982/jkns2014.25.009>. Acesso em 27 dez. 2024.

¹⁷ Cf. LABORATORIO TORINO, *op. cit.*

de espírito enquanto vagueia por ruas calmas e praças solenes. A grande descoberta turinense é a arcada que, com seu ritmo, sua repetição, seus jogos de luz e sombra, revela ser um espaço propício à concentração e ao ensimesmamento. Esses “salões com colunas” tornam-se uma fonte de inspiração, pois permitem a contemplação estética e um mergulho nos próprios pensamentos.¹⁸

Mesmo admirando a sobriedade da arquitetura de Turim, resumida na ideia de “palácios construídos sem pretensão”¹⁹, Nietzsche é atraído por um edifício em construção, a Mole Antonelliana (1863-1889), projetada por Alessandro Antonelli para sediar uma sinagoga e uma escola. Para atender a essa dupla função, Antonelli concebe uma planta quadrada, cuja base é constituída por um vasto pronau neoclássico; acima dele ergue-se uma alta cúpula quadrangular – que retoma um formato bastante usado em sinagogas europeias –, encimada por um pequeno templo, o qual viria a ser coroado por uma longa agulha em 1904. No rascunho de uma carta datada de 30 de dezembro de 1888, o filósofo refere-se a ela: “Há pouco, passei pela Mole Antonelliana, possivelmente o edifício mais genial jamais construído – curiosamente ainda não tem nome – brotado de um desejo absoluto de elevação – não evoca nada a não ser meu *Zaratustra*. Batizei-o *Ecce homo* e o rodeei em minha imaginação de um gigantesco espaço vazio”. O isolamento imaginário do edifício para valorizá-lo ainda mais deve ser reportado às associações feitas por Nietzsche com *Assim falou Zaratustra* – definido por Georges Sebbag como “outro jorro de vida, outra ascensão para os cumes e mergulho no abismo” – e *Ecce homo*, a autobiografia filosófica, cujo subtítulo é “como alguém se torna o que é”.²⁰

De acordo com o autor, o “corpo do edifício” sugere ao filósofo o ponto de encontro entre *Zaratustra* e *Ecce homo*, entre o “mais alto pico de sua obra” e a

*profundidade abissal de seu ser. A dimensão sublime do edifício, sublime artificial e não natural, convida a isso. Um infinito em altura ancorado nas profundezas. Ademais, o próprio termo Mole, inusual na arquitetura, evoca uma quantidade prodigiosa, uma massa molecular. De fato, Nietzsche detecta nessa massa elementar um puro jorro, um elã vital, ou melhor ainda, uma série de transformações das etapas da existência, ou de “como alguém se torna o que é”.*²¹

¹⁸ Cf. RAUCH, Theresa. A flaneur in Turin: the perception of space in the works of Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin. *S A J*, n. 10, Belgrade, 2018, p. 137-140. Disponível em <scindeks-clanci-ceon.rs/data/pdf/1821-3952/2018/1821-39521802131R.pdf>. Acesso em 26 dez. 2024.

¹⁹ *Idem*, p. 132.

²⁰ SEBBAG, Georges. La Mole Antonelliana ou comment on devient ce que l’on est (2000). Disponível em <philosophieetsurrealisme.fr/la-mole-antonelliana-ou-comment-on-devient-ce-que-lon-est>. Acesso em 27 dez. 2024.

²¹ *Idem*.



Figura 2. Mole Antonelliana, de Alessandro Antonelli, 1863-1889.

Lembrando que Nietzsche concebe o lugar como “parte de uma função dinâmica e dialética e de uma interrelação estrutural entre o corpo e seus estados de espírito (*Stimmungen*) como uma totalidade afetiva”, Nikolaos-Ion Terzoglou propõe ver nos termos com que este se refere ao edifício uma identificação existencial:

*Arquitetura e lugar adquirem aqui propriedades simbólicas, metafóricas, em acréscimo à sua textura material. Um edifício corresponde a um livro. Ecce homo, nessa perspectiva, é uma torre de linguagem, composta com conceitos e palavras, e a Mole Antonelliana, um pensamento autobiográfico feito de pedra. Os dois artificios comunicam entre si: são discursos públicos. Talvez esta seja a arquitetura que faz falta nas grandes cidades modernas: uma arquitetura falante.*²²

Nietzsche não se limita a manifestar sua admiração pela construção; identifica-se com Antonelli, que morreu “velho como Matusalém”²³, e a cujos funerais assistiu no mês de novembro de 1888. Acreditando nos sinais do destino, acrescenta na carta de 30 de dezembro, a seguinte observação: “Ele

²² TERZOGLU, Nikolaos-Ion. Nietzsche’s conception of place: blueprint for an architecture of the future. *International Journal of Architecture, Arts and Applications*, v. 8, n. 2, New York, 2022, p. 59 e 60. Disponível em <10.11648/j.ijaaa.20220802.12>. Acesso em 26 dez. 2024.

²³ NIETZSCHE, Friedricha *apud* SEBBAG, Georges, *op. cit.*

viveu até que *Ecce homo* estivesse terminado. – O livro e a pessoa para acompanhá-lo”.²⁴

Uma cidade enigmática e misteriosa

Giorgio de Chirico, que afirma ter entrado em contato com o pensamento do filósofo alemão quando morava em Munique por meio de Kurt Gartz²⁵, irmão de Fritz, um colega da Academia Real de Belas Artes, deve ter lido sua correspondência, pois entre 1912 e 1913, elabora dois quadros inspirados na Mole Antonelliana: *A nostalgia do infinito* e *A grande torre*. Ao propor uma recriação própria do edifício de Antonelli, o pintor insere a torre num espaço amplo de maneira a dar destaque a seu isolamento na paisagem. Inspirada em Nietzsche, essa transgressão à real relação do edifício com a paisagem circundante, vem acompanhada de outro motivo nietzschiano: a visão da torre como uma manifestação da tendência do corpo a distanciar-se do ambiente a fim de defender-se, proteger-se, isolar-se e ter um controle absoluto sobre o espaço exterior. Metáfora de uma estrutura fechada que protege o corpo das ameaças externas²⁶, o motivo da torre traz também uma reminiscência do pensamento do poeta Giacomo Leopardi. Este, de fato, tinha escrito que “a torre isolada no meio da imensidão do céu” exprimia o “desejo do infinito”.²⁷

Em *A nostalgia do infinito* (1912-1913), de Chirico situa uma maciça torre dotada de três peristilos numa pequena elevação a fim de acentuar sua altura e sugerir uma impressão de vastidão no espaço circundante. *A grande torre* (1913), por sua vez, caracteriza-se pela adoção de dois pontos de vista – um inferior, na definição da praça; outro superior, na representação do edifício –, tendo como resultado uma espacialidade instável. A presença de três peristilos de formato circular levou James Thrall Soby a defender a ideia de que a obra comportaria também elementos do romano templo de Vesta.²⁸

O pintor, que passou alguns dias em Turim em julho de 1911, e lá serviu o exército entre 2 e 12 de março de 1912 (antes de desertar), descreve o próprio universo pictórico em termos claramente nietzscheanos, ao referir-se a

*uma poesia estranha e profunda, infinitamente misteriosa e solitária, que se baseia no Stimmung [...] de uma tarde de outono, quando o céu está claro e as sombras se tornam mais longas do que durante o verão porque o sol começa a ficar mais baixo. Essa sensação extraordinária pode ser encontrada (mas é necessário, naturalmente, ter a sorte de possuir minhas faculdades excepcionais) em cidades italianas e cidades mediterrâneas como Gênova e Nice; mas a cidade italiana por excelência onde esse fenômeno extraordinário se manifesta é Turim.*²⁹

²⁴ *Idem*, apud TERZOGLU, Nikolaos-Ion, *op. cit.*, p. 60.

²⁵ Ver DE CHIRICO, Giorgio. *The memoirs of Giorgio de Chirico*. London: Peter Owen, 1971, p. 55.

²⁶ Cf. TERZOGLU, Nikolaos-Ion, *op. cit.*, p. 59.

²⁷ LEOPARDI, Giacomo apud MONFRIN, Letizia Ughetto. “A Torino ci fermammo un paio di giorni”. Apunti sul soggiorno torinese di Giorgio de Chirico, luglio 1911. *Studi OnLine*, v. VIII, n. 15-16, Milano, 1º jan.-31 dez. 2021, p. 43. Disponível em <www.archiviometafisica.org/wp-content/uploads/StudiOnLine-AnnoVIII-nn.15-16.pdf>. Acesso em 28 dez. 2024.

²⁸ Ver SOBY, James Thrall. *Giorgio de Chirico*. New York: The Museum of Modern Art, 1967, p. 51.

²⁹ DE CHIRICO, Giorgio, *op. cit.*, p. 55.

A derivação literária dessa descrição não necessita de muitos elementos para ser desvendada: de Chirico esteve em Turim no verão, quando, nos dizeres de Natalia Ginzburg, a cidade “está deserta e parece bem grande, clara e sonora como uma praça; o céu é límpido mas não luminoso, de uma palidez leitosa; o rio corre liso como uma rua, sem exalar nem umidade nem frescor”³⁰; e no fim do inverno, não tendo vivido, portanto, a experiência do outono. Em 1911, além de visitar a Exposição Internacional das Indústrias e do Trabalho, o artista tem oportunidade de assistir aos funerais da ex-rainha de Portugal, Maria Pia de Saboia (8 de julho), que lhe inspiram uma prosa lírica intitulada *A morte misteriosa*. Nela, descreve o relógio do campanário marcando a hora; o sol alto e abrasador, que ilumina as casas, os palácios, as arcadas; sombras que descrevem no chão “retângulos, quadrados, trapézios de um preto tão suave que o olho queimado gosta de refrescar-se neles”. A sensação de bem-aventurança leva-o a desejar “viver ali, perto de uma arcada consoladora ou de uma torre insensata coberta com bandeirinhas multicoloridas, entre homens inteligentes e gentis”.³¹

Esse texto, no qual ecoam referências nietzschianas e se insinuam os temas das arcadas e da torre, não enumera outra temática fundamental, a das praças arquitetônicas, igualmente derivada do filósofo alemão. Posteriormente, o artista reconhecerá de modo explícito a associação entre esse tema e Nietzsche em alguns escritos. Na autobiografia de 1929³², afirma ter descoberto graças ao Nietzsche de *Ecce homo*, o “mistério italiano”, situado na Itália do Norte e, “particularmente, na cidade de Turim”. A série de quadros dedicados às praças italianas é derivada do encontro entre o pensamento de Nietzsche e suas estadias na cidade. Nela, “as estátuas solitárias e erigidas sobre pedestais muito baixos alongam sua sombra vespertina sobre vastas praças desertas e circundadas por arcadas”.³³

A questão é aprofundada num escrito de 1935:

É Turim que me inspirou toda a série dos quadros pintados entre 1912 e 1915. A bem da verdade, confesso que eles devem muito também a Friedrich Nietzsche, de quem era então um leitor apaixonado. Seu Ecce homo [...] ajudou-me muito a compreender a beleza tão particular dessa cidade. A verdadeira estação para Turim, aquela em que aparece melhor seu encanto metafísico é o outono. [...] É algo vasto, ao mesmo tempo próximo e distante, uma grande serenidade, uma grande pureza, bastante vizinhas da alegria que experimenta o convalescente ao recuperar-se de uma doença longa e penosa. É a estação dos filósofos, dos poetas e dos artistas propensos à filosofia. À tarde, as sombras são longas, uma suave imobilidade reina em todo lugar. [...] O encanto outonal de Turim torna-se ainda mais penetrante pela construção retilínea e geométrica das ruas e das praças e pelas arcadas que permitem passear à vontade com qualquer

³⁰ GINZBURG, Natalia, *op. cit.*, p. 31.

³¹ DE CHIRICO, Giorgio *apud* MONFRIN, Letizia Ughetto, *op. cit.*, p. 36.

³² Numa carta endereçada à mãe, em 27 de abril de 1929, o pintor menciona um pagamento feito ao irmão, Alberto Savinio. A partir dessa menção e levando em conta o estilo do texto, Elena Pontiggia levantou recentemente a hipótese de que o autor da biografia não foi de Chirico, mas seu irmão, que utilizou o pseudônimo. Angelo Bardi. Cf. PONTIGGIA, Elena, “Carissima mamma”. Lettere della famiglia de Chirico (1924-1936). *Metafisica*, n. 20-21, Roma, 2021, p. 88-90. Disponível em <fondazionedechirico.org/uploads/2021/09/05_metafisica2021_e.pontiggia-72-95.pdf>. Acesso em 10 dez. 2024.

³³ DE CHIRICO, Giorgio. La vita di Giorgio de Chirico con nota di Katherine Robinson. *Metafisica*, n. 5-6, Roma, 2006, p. 493. Disponível em <fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/06/491-495-Metafisica-56-La-vie-de-Gorgio-de-Chirico-IT.pdf>. Acesso em 28 dez. 2024.

*tempo. Essas arcadas dão à cidade o ar de ter sido construída para as dissertações filosóficas, para o recolhimento e a meditação. Em Turim tudo é aparição. Desembocamos numa praça e nos encontramos diante de um homem de pedra que nos olha como só as estátuas sabem olhar. Às vezes, o horizonte é limitado por um muro atrás do qual se ergue o apito de uma locomotiva, o barulho de um bonde que se sacode: toda a nostalgia do infinito revela-se diante de nós por trás da precisão geométrica da praça.*³⁴

O texto, que traz claras alusões a alguns quadros realizados entre 1912 e 1915 – praças com estátuas, arcadas e um muro no fundo, atrás do qual passam locomotivas –, é igualmente portador de referências à experiência turinense de Nietzsche. As ruas geométricas descritas pelo pintor são as ruas belas, calmas e elegantes da correspondência nietzschiana. As arcadas que pre-dispõem à meditação são as mesmas sob as quais Nietzsche afirmava ser possível caminhar “por meia hora de um fôlego só”³⁵, mergulhado nos próprios pensamentos e ao abrigo do “tempo mutável”.³⁶

Na apresentação de uma exposição da pintora Paola Levi-Montalcini (1939), de Chirico faz o panegírico de Turim, cidade “monárquica, fluvial e regular” e “muito curiosa”, cujo encanto secreto foi descoberto por Nietzsche. Se bem que não catalogada “entre as maravilhas da *beautiful Italy*”, ela é “a cidade mais profunda, mais enigmática, mais inquietante não apenas da Itália, mas do mundo todo”. Sua “beleza hermética” foi descoberta pelo “poeta-filósofo alemão de origem polonesa”³⁷:

*Ele foi o primeiro a sentir a infinita poesia que emana dessa cidade tranquila e ordenada, construída numa planície enfeitada com colinas suaves, parques românticos, castelos e palácios solenes. [...] Foi Nietzsche quem primeiro adivinhou o enigma daquelas ruas retas, ladeadas por casas sustentadas por arcadas debaixo das quais, mesmo com tempo chuvoso, é possível passear tranquilamente com os próprios amigos, discutindo arte, filosofia, ao abrigo tanto da água do céu quanto, durante o verão, dos raios demasiado ardentes do sol. Turim é a cidade das amizades peripatéticas. [...] A beleza de Turim é difícil de ser percebida, tão difícil que, exceto Nietzsche e eu, não conheço ninguém que, até agora, tenha se ocupado dela. Suspeito que o conde de Gobineau tenha pressentido algo nesse assunto misterioso, mas infelizmente não tenho provas suficientes para poder afirmá-lo.*³⁸

É possível que o artista tenha encontrado a referência ao conde Joseph-Arthur de Gobineau na correspondência de Nietzsche. O diplomata e ensaísta francês, que morreu em Turim em 13 de outubro de 1882, tendo sido sepultado em seu Cemitério Monumental oito dias mais tarde, foi evocado pelo filósofo numa carta escrita por ocasião da segunda estadia na cidade. Nela lê-se:

³⁴ *Idem*, Quelques perspectives sur mon art. In: RUBIN, William et al. *De Chirico*. München-Paris: Prestel Verlag/Centre Georges Pompidou, 1982/1983, p. 254.

³⁵ NIETZSCHE, Friedrich *apud* TOLOVE, op. cit.

³⁶ *Idem*, *apud* RAUCH, Theresa, op. cit., p. 132.

³⁷ De Chirico reporta uma informação divulgada por Nietzsche, que acreditava descender de nobres poloneses. Paulo César de Souza lembra que uma pesquisa genealógica, que traçou a ascendência do filósofo até o século XV, encontrou apenas antepassados alemães. O sobrenome é comum na região central da Alemanha. Cf. SOUZA, Paulo César de. Notas. In: NIETZSCHE, Friedrich, op. cit., p. 113.

³⁸ DE CHIRICO, Giorgio. Paola Levi-Montalcini. *Metafisica*, n. 3-4, Roma, 2004, p. 461 e 462. Disponível em <fondazionechirico.org/wp-content/uploads/2019/06/461-466-Metafisica-34-G.deChirico-Paola-Levi-Montalcini.pdf>. Acesso em 26 dez. 2024.

“Estou de novo na minha querida cidade de Turim, essa cidade que também Gobineau tanto amou. Provavelmente ela nos torna iguais”.³⁹

As estadias de Nietzsche na iconografia do pintor

De Chirico não se limita a evocar as duas estadias de Nietzsche em Turim por meio da escrita. Os dois momentos são recriados em duas obras realizadas em 1914, bastante herméticas e intituladas *Natureza-morta. Turim na primavera* e *Natureza-morta. “Turim 1888”*. No primeiro quadro, o pintor representa a vista que o filósofo tinha da janela de seu quarto: um edifício com arcadas que simboliza o palácio Carignano (embora sua estrutura lembre a *Conciergerie* de Paris) e o escorço do *Monumento equestre a Carlos Alberto* (1856-1860), de Carlo Marochetti. No romance *Hebdômeros* (1929), de Chirico cria uma cena que retoma esse ponto de vista. O filósofo Lyphontius, que “morava num apartamento modesto acima dos pórticos que emolduravam a praça central da cidade”, via da janela “as costas da estátua de seu pai que se erigia sobre um pedestal baixo, no meio da praça. Seu pai também havia sido filósofo e a eminência de sua obra decidira seus concidadãos a lhe erguer esse monumento no meio da mais vasta e mais bela praça da cidade”.⁴⁰

Além da recriação topográfica, o quadro de 1914 traz outros signos alusivos a Nietzsche. Num plano inclinado, situado em frente à estrutura arquitetônica, o artista tinha disposto algumas figuras – um ovo, uma alcachofra e um livro – e, acima delas, uma mão preta muito usada na gráfica publicitária. A capa amarelo-limão do livro é provavelmente uma alusão à edição francesa de *Ecce homo*, lida por de Chirico em Milão entre 1909 e 1910. Se for lembrado que a obra redigida em Turim representa a transformação de Nietzsche em “poeta da própria existência” por afirmar “o eterno retorno de toda a sua vida”⁴¹, a presença do ovo adquire um significado preciso. Símbolo do eterno presente para o filósofo trágico, o ovo entra em contraste com o aspecto metálico da alcachofra, que deixa de ser o emblema da generosidade, da fertilidade e da regeneração. De Chirico estaria aludindo, desse modo, à dicotomia que caracterizou a segunda temporada do filósofo em Turim, quando a sensação de bem-aventurança foi toldada pelo colapso nervoso de janeiro de 1889?⁴²

É ao episódio de 3 de janeiro de 1889 que é dedicado o segundo quadro, ainda mais hermético que o anterior. Em termos arquitetônicos, a composição apresenta um edifício branco, um pequeno muro de tijolos vermelhos e duas molduras de janela. Num plano inclinado estão posicionados alguns sólidos geométricos coloridos, um dos quais se caracteriza por uma estranha forma ovoide. Cabe ao observador destrinchar o significado do quadro ao

³⁹ NIETZSCHE, Friedrich *apud* PIEMONTEIS.ORG. Il conte di Gobineau e Torino (s./d.). Disponível em <piemonteis.org/?p=3451>. Acesso em 28 dez. 2024.

⁴⁰ DE CHIRICO, Giorgio. *Hebdômeros*. São Paulo: 100/cabeças, 2022, p. 50.

⁴¹ MENDONÇA, Alexandre. *Ecce homo: um livro quase homem. Cadernos Nietzsche*, n. 4, Rio de Janeiro, 1998, p. 59. Disponível em <gen-grupodeestudosnietzsche.net/wp-content/uploads/2018/05/cn_04_05-Mendonça.pdf>. Acesso em 28 dez. 2024.

⁴² O quadro tem uma variante numa obra do mesmo ano, *O destino do poeta*, na qual o edifício perde o motivo das arcadas e recebe duas torres. Outras transformações dizem respeito ao plano inclinado horizontal: a alcachofra é suprimida, o ovo é deslocado para a direita e a lombada do livro produz uma sombra maior. Uma estátua de costas toma o lugar do monumento equestre.

perceber na face de um dos sólidos dividida em losangos brancos e pretos minúsculas intervenções: a escrita “Torino” [Turim] desenhada à esquerda; uma cabeça de cavalo estilizada e a data “1888” apostas à direita. Apesar da data errada, de Chirico evoca o episódio ocorrido na rua Pó em 3 de janeiro de 1889: ao ver um cavalo sendo maltratado por um cocheiro, o filósofo beijou e abraçou o animal. Acometido por um colapso nervoso, foi levado para seu alojamento⁴³, do qual, entre 1º e 6 de janeiro enviou cartas e bilhetes assinados por “Dioniso” e “O Crucificado”.⁴⁴

De Chirico atribui o colapso nervoso do filósofo à “beleza fatal” de Turim.⁴⁵ A cidade deve ser desvelada aos poucos, qual uma “Górgona boa e honesta que sabe o quanto custa àqueles que tem a desgraça de ver sua face integralmente e de repente”. Enfraquecido “por uma vida de emoções violentas provocadas por suas descobertas metafísicas e por suas aventuras intelectuais de pensador”, ele “não conseguiu resistir por muito tempo à contemplação total da beleza de Turim e afundou na demência durante um daqueles outonos nos quais as sombras longas, a tranquilidade do céu, toda aquela atmosfera de felicidade e de convalescença que emana da natureza depois das violências criminosas da primavera e das febres extenuantes do verão, levam a oculta beleza de Turim ao seu mais alto grau de expressão”. É no outono que a cidade recende a

*silêncio, felicidade e meditação. As fontes Wallace, nas praças públicas, deixam fluir uma água fresca e límpida.*⁴⁶ *Nas fachadas das estações os ponteiros dos relógios marcam duas horas da tarde. As locomotivas descansam e, sobre os telhados dos edifícios públicos e dos grandes bazares, as auriflamas de cores suaves e ardentes flutuam docemente aos sopros frescos que vêm de lá de baixo, do fundo da planície, daqueles Alpes que, ao longe na linha do horizonte claro, podem ser vistos com seus picos sempre cobertos de neve.*⁴⁷

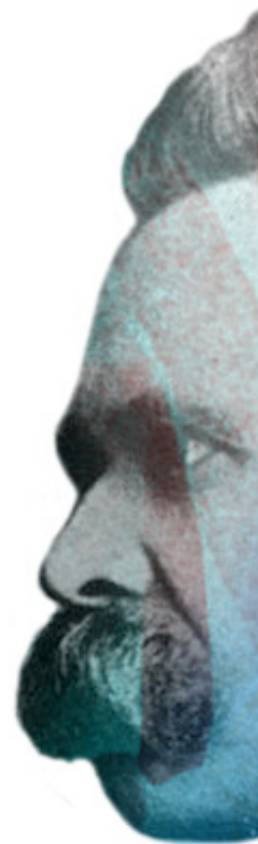
⁴³ Sobre o episódio, ver MOCCHI, Nicol Maria. Note sul dipinto di Giorgio de Chirico, Natura morta. Torino 1888, 1914: fonti iconografiche e letterarie. *Studi Online*, n. 3, Milano, 1º jan.-30 jun. 1915. Disponível em <academia.edu/43457055/Note_sul_dipinto_di_Giorgio_de_Chirico_Natura_morta_Torino_1888_1914_fonti_iconografiche_e_letterarie>. Acesso em 16 nov. 2024.

⁴⁴ É provável que um prenúncio do que estava por vir estivesse na carta a Ferdinand Avenius, datada de 22 de dezembro de 1888, assinada pelo “Anticristo”. Em 1º de janeiro, Nietzsche envia a Jean Bourdeau um bilhete escrito em italiano com os dizeres “Cristo. Cristo eterno. Cristo crucificado”. A partir da mesma data, assina indiferentemente “Dioniso” e “O Crucificado”. Além disso, escreve bilhetes aos “filhos” Humberto I, rei da Itália, e Cardeal Domenico Mariani. Nesse mesmo período desdobra-se em outras personalidades: Antonelli, Carlos Alberto, Vítor Emanuel II, Buda, Alexandre Magno, César, Voltaire, Francis Bacon, Richard Wagner... Cf. Nietzsche’s letters 1888. Disponível em <thenietzschechannel.com/correspondance/eng/nlett-1888.html>. Acesso em 30 dez. 2024; Nietzsche’s letters 1889. Disponível em <thenietzschechannel.com/correspondance/eng/nlett-1889.html>. Acesso em 30 dez. 2024.

⁴⁵ Em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), o diretor Júlio Bressane recria a estadia do filósofo na cidade por meio de um fluxo de imagens que traduzem seu pensamento. O recurso constante a imagens instáveis vai introduzindo a crise que o acometerá depois do episódio do cavalo. Béla Tarr e Ágnes Hranitzky, em *O cavalo de Turim* (2011), imaginam a vida posterior do animal, próximo da morte, num ambiente hostil e fechado a qualquer emoção.

⁴⁶ Em Turim, não havia as fontes criadas na década de 1870 pelo filantropo britânico Richard Wallace. Desde 1862, a cidade distribuía água potável por meio de pequenas fontes públicas, denominadas “tòret” [pequeno touro]. Executadas em ferro fundido e pintadas de verde, distinguiam-se pela cabeça de touro da qual jorrava a água.

⁴⁷ DE CHIRICO, Giorgio. Paola Levi Montalcini, *op. cit.*, p. 462. No artigo de 1935, o pintor já tinha aludido ao episódio da loucura de Nietzsche, provocada ‘pela “harmonia tão fina” da cidade a ponto de tornar-se “quase insuportável”’. Além disso, escreve que ele próprio, quando visitou a cidade, estava passando por “uma crise de melancolia e de pessimismo” que lhe provocou a revelação súbita de sua beleza peculiar. Ver *idem*, *Quelques perspectives sur mon art*, *op. cit.*, p. 254.



Turim como lugar concreto e como construção poética

Até que ponto a Turim pintada por de Chirico corresponde à Turim exaltada por Nietzsche? Este refere-se a uma cidade tangível, na qual o dia a dia o leva a deparar-se com situações concretas, que descreve pontualmente em boa parte de sua correspondência. As considerações sobre o urbanismo e a arquitetura vêm acompanhadas de ponderações ao rés do chão, mas de capital importância para ele, que buscava uma alimentação sadia, a preços módicos. Três cartas são bem significativas nesse sentido. Em 30 de outubro, escreve a Köselitz:

até agora não conhecia o significado de comer com apetite, bem como do que necessitava para sentir-me bem-disposto. [...] Aqui como com a melhor disposição de espírito e de intestino, pelo menos quatro vezes mais do que na Panada.⁴⁸ [...] Acho que vale a pena viver aqui sob todos os aspectos. O café, nos melhores estabelecimentos, um pequeno bule de uma excelência rara, realmente de primeira qualidade, como nunca tinha provado, custa 20 centavos e em Turim não se deixam gorjetas. [...] No restaurante pago para cada refeição 1 franco e 25 centavos, e deixo 10 centavos a mais, coisa que é decididamente considerada uma exceção. Por esse preço recebo uma enorme porção de sopa [...]; escolha e variedade bem grandes, e massas italianas, todas de primeira qualidade (somente aqui comecei a aprender as grandes diferenças). Depois, um excelente pedaço de assado de vitela, que não tinha comido antes em nenhuma parte nesse mundo, acompanhado por verduras, espinafres etc. Três pãezinhos que aqui são muito saborosos e, para os amantes, os grissini, os finíssimos palitos de pão muito apreciados em Turim.⁴⁹

Em 17 de novembro, volta a abordar o assunto na carta dirigida à mãe:

A comida é extraordinariamente boa e saudável. Não por acaso vivemos no país dos mais famosos rebanhos de gado e na cidade da residência real. A maciez da carne de vitela é para mim simplesmente algo novo, assim como aquela da delicada carne de cordeiro, que aprecio muitíssimo. E que preparo! Que cozinha conscienciosa, diligente, até mesmo refinada! Até agora eu ignorava o que fosse um bom apetite: sinceramente, como quatro vezes mais do que em Nice, pago menos e ainda não tive dores de estômago.⁵⁰

No dia de Natal, comenta com Overbeck que, por 1 franco e 25 centavos,

recebo as coisas mais saborosas, preparadas da maneira mais requintada, antes não tinha ideia do que podia ser a carne ou a verdura, ou todos aqueles pratos típicos italianos. [...] Hoje, por exemplo, os mais delicados ossobucos, só Deus sabe como se diz em alemão, a carne em volta do osso, no qual se encontra o delicioso tutano! Acompanhados por brócolis preparados de uma maneira incrível, como prato principal uma massa bem macia.⁵¹

Essas considerações não são de somenos, pois contribuem para um estado de espírito positivo. Em 30 de outubro, Nietzsche comenta com Köselitz seu aspecto físico e psíquico: “De um bom humor exemplar, bem nutrido e dez anos mais moço do que seria lícito. Além disso, desde que escolhi Turim

⁴⁸ Panada era um restaurante de Veneza.

⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich *apud* LABORATORIO TORINO, *op. cit.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

como pátria, mudei muito nos *honneurs* que concedo a mim mesmo – por exemplo, tenho um excelente alfaiate e faço questão de ser considerado, em toda parte, um estrangeiro distinto”. Para Emily Fynn (6 de dezembro), reserva uma apreciação mais elaborada: “Não consigo expressar como tudo aqui tem um efeito benéfico sobre mim – nunca vi um lugar que viesse assim ao encontro de meus instintos mais profundos. [...] Nessas circunstâncias, meu estado de saúde teve uma melhora verdadeiramente prodigiosa; aqui passo pela vida com um orgulho tão feliz que a Senhora não reconheceria nem a toca nem o urso que vive nela”.⁵²

O bom tempo – “uma pureza e uma luminosidade que lembram Nice”, apesar do frescor que não o agrada tanto –, contribui, sem dúvida, para essa sensação de bem-estar. Esse comentário datado de 14 de outubro desdobra-se em outros. Doze dias mais tarde, Nietzsche faz votos de que a mãe esteja vivendo um “outono tão magnífico e cheio de sol; eu, pelo menos, nunca vi em nenhum lugar um tempo tão bonito”. Em 13 de novembro, escreve a Köselitz: “O outono se encaminha para o fim – do início de outubro até novembro avançado não parou de entoar de novo, dia após dia, a melodia de sua dourada beleza, com uma perseverança que surpreendeu os próprios turinenses”.⁵³

Essa cidade quase solar não é a cidade que interessa a de Chirico. O pintor concentra sua atenção na horizontalidade do espaço, concebido como um plano contínuo, e em sua verticalidade, “feita de elementos isolados: torres, faróis, chaminés”. Italo Calvino, que propôs essa imagem, afirma que a cidade dequiriquiana é feita para “acolher o pensamento, para contê-lo e retê-lo, sem que ele se sinta forçado”. Nela, o pensamento “encontra o seu espaço e o seu tempo, um tempo suspenso, como de convite, de espera”. Um dos aspectos dessa cidade favorece o pensamento: a “imobilidade das estátuas, não importa se representam deusas envoltas em panejamentos ou homens públicos de redingote: basta que sejam de mármore, basta uma figura num pedestal rodeada por um espaço vazio, uma praça, ou isolada no desvão de um nicho; e eis que a mente se sente logo propensa a deter-se, a refletir”.⁵⁴

A relação das estátuas com o pensamento já tinha sido detectada por Cecília Meireles, admiradora confessa do pintor italiano. Num artigo publicado em 1º de janeiro de 1956, a poetisa refere-se a “estátuas colocadas como no meio do mundo e em pleno pensamento”. Esta não é a única referência a essas figuras que povoam silenciosamente diversos quadros do período metafísico. Em outro trecho do texto, Meireles destaca as estátuas “que repousam nestas praças e nestes inesperados planos de sombra e luz, não é simplesmente a forma durável que se representa, mas, através dela, o modelo de outrora que as inspirou, ou o seu protótipo”.⁵⁵

Ao usar o termo “protótipo”, a poetisa dá a impressão de estar pensando na imagem ou na ideia primordial que forma o imaginário do inconsciente coletivo (arquétipo), mas o procedimento do artista é, antes de tudo, técnico: ele funde vários modelos para conseguir um molde que será aplicado em

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ CALVINO, Italo. Viaggio nelle città di de Chirico. In: *Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori, 2022, p. 398-401 (v. III no original).

⁵⁵ MEIRELES, Cecília. De Chirico. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º jan. 1956, p. 1, 4.

diferentes obras. Se isso é verdade para a cidade dequiriquiana, que é um *assemblage* de fragmentos arquitetônicos vistos em Atenas, Munique, Roma, Florença, Turim, Paris e, mais tarde, em Ferrara e Nova York, é também verdade para a representação das “presenças inanimadas” que conferem um aspecto ainda mais enigmático às praças de suas “arquiteturas mentais”. Como lembra Adriano Altamira, de Chirico lança mão de derivações, cópias, moldes, de imagens extraídas de repertórios para criar os “duplos de si mesmos”⁵⁶ que intrigam o observador das obras do período metafísico.

O pintor trabalha com duas tipologias na representação das estátuas: uma de caráter classicizante, outra oitocentista. Na primeira, as figuras masculinas são acéfalas, representadas de costas, com os membros inferiores envolvidos em panejamentos transparentes, como atestam *O enigma de uma tarde de outono* (1909-1910) e *A meditação outonal* (1912). As figuras femininas remetem a uma única personagem, Ariadne. A princesa de Cnossos que ajudou Teseu a sair do labirinto, foi abandonada por ele na ilha de Naxos, onde foi encontrada por Dioniso, que a desposou, é protagonista de diversos quadros: *Solidão* (*Melancolia*), executado em 1912; *A recompensa do adivinho*, *A tarde de Ariadne* e *Ariadne*, todos datados de 1913. Pensativa na primeira obra, Ariadne está adormecida nas demais, dando a impressão de que se trata de imagens oníricas, tão ficcionais quanto os espaços que as abrigam.

Embora ausente das praças de Turim, a figura de Ariadne deriva diretamente do pensamento de Nietzsche, no qual ela encarna o princípio feminino da criação, o conhecimento intuitivo. Seu despertar místico por Dioniso torna-se o símbolo da volta ao labirinto, cujos enigmas são enfrentados pelo pensador destemido, podendo ser visto como a metáfora de um processo artístico que desvenda a face metafísica do mundo material. Magdalena Holzhey, que propôs essa leitura do mito de Ariadne, chama a atenção para os ambientes nos quais suas estátuas estão colocadas: quase sempre há signos que prenunciam o poder criador do deus prestes a chegar, torres ou chaminés de fábricas.⁵⁷ Se, com essa observação, a autora põe em relevo os símbolos masculinos das composições de Chirico, porém, deixa de lado, o símbolo feminino por excelência, as arcadas quase sempre escuras.

Um motivo biográfico parece estar igualmente na raiz do tema de Ariadne. Não se pode esquecer que Nietzsche apelidou Cosima Wagner de “Princesa Ariadne, minha amada” num bilhete datado de 3 de janeiro de 1889, no qual afirmava: “Agora venho como Dioniso vitorioso, que irá preparar uma grande festa na Terra. [...] O paraíso rejubila-se por ver-me aqui. [...] Eu também estive pendurado na cruz”.⁵⁸ A coexistência das figuras de Dioniso e de Crucificado no mesmo espaço não deve surpreender, pois ambas remetem ao sacrifício e à ressurreição. De acordo com algumas fontes cretenses, Dioniso teria nascido na ilha e teria sido esquartejado e devorado pelos Titãs. Seu co-

⁵⁶ ALTAMIRA, Adriano. De Chirico, Böcklin e Klinger. *Metafísica*, n. 5-6, Roma, 2006, p. 38 e 42. Disponível em <fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/06/035-050-Metafísica-56-A.Altamira.pdf> Acesso em 27 dez. 2024.

⁵⁷ Ver HOLZHEY, Magdalena. *Giorgio de Chirico: 1888-1978: le mythe moderne*. Köln: Taschen, 2005, p. 28.

⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche's letters 1889*, op. cit.

ração, porém, foi salvo por Atena e entregue a Zeus que o engoliu, gerando-o novamente.⁵⁹

Pouco antes do colapso mental, o filósofo tinha terminado os *Ditirambos de Dioniso*, nos quais havia um poema intitulado “Lamento de Ariadne”, dedicado ao encontro entre a princesa e a divindade. A relutância da jovem em entregar-se ao deus pela lembrança do sofrimento infligido por Teseu e o consentimento final são assim interpretados por Luís Rubira: “aceitar o eterno retorno do mesmo é aceitar o necessário ‘sem desconto, exceção, seleção’, afirmar tragicamente a existência diante do sofrimento e do prazer – que é mais profundo que a dor”.⁶⁰ Reafirma-se, assim, “a imagem do filósofo trágico, do afirmador do eterno retorno, do homem dionisiaco, anticristão por excelência”, emblemada em *Ecce homo*, a autobiografia em que Nietzsche retomava as obras anteriores para reinterpretá-las à luz do pensamento trágico.⁶¹ Ou seja, daquele pensamento capaz de assumir e afirmar a totalidade da existência e, logo, de “aceitar a vida sem subtração nem acréscimo. Uma existência trágica é aquela que [...] não considera o mal e o sofrimento como uma objeção contra a vida”. No pensamento trágico cabem a criação e destruição, a vida e a morte, o luminoso e o sombrio, o alegre e o doloroso.⁶²

A visão de Turim pelos olhos de Nietzsche reponta também nos quadros nos quais o pintor representa estátuas oitocentistas, quase sempre militares. A presença inquietante do *Monumento equestre a Carlos Alberto* destaca-se em vários quadros, remetendo, de maneira imaginária, à visão que o filósofo tinha da janela do seu quarto: *A torre rosa* (1913), *A torre vermelha* (1913) e *Natureza-morta. Turim na primavera*. Em *A torre rosa*, vê-se apenas o cavalo, cuja sombra é projetada num muro de tijolos. A silhueta preta do monumento emerge de trás das arcadas na segunda, ganhando um realce quase fantasmático graças à luz que banha o pedestal. A torre do título poderia ser uma recriação do Portão Palatino, que constitui a principal evidência da arquitetura romana na cidade. O cavalo é novamente protagonista da terceira, mas o que chama a atenção é a lateral do pedestal na qual foi aposta a escrita “Nuele II”. De Chirico está testando a memória do observador? Ou evocando a identificação de Nietzsche com Carlos Alberto e Vítor Emanuel II? A escrita poderia representar a fusão das duas figuras históricas, numa alusão aos desdobramentos da personalidade do filósofo ocorridos em janeiro de 1889 de maneira simultânea e cumulativa.

A presença do monumento a Carlos Alberto não se explica apenas pela visão que Nietzsche tinha da janela e por sua projeção psicológica na figura do soberano que deu início ao processo de unificação da Itália. Ela responde também a um interesse pessoal do pintor, como comprova, por exemplo, a referên-

⁵⁹ Cf. SANTOS, Jefferson da Silva. A relação entre o mito de Dionísio e a tragédia grega em Nietzsche. *Argumento*, n. 14, Salvador, 2018, p. 41. Disponível em <periodicos.ufba.br/index.php/argum/article/view/29868/17656>. Acesso em 29 dez. 2024.

⁶⁰ RUBIRA, Luís. A afirmação trágica do eterno retorno nos *Ditirambos de Dioniso*. *Cadernos Nietzsche*, n. 30, Rio de Janeiro, 2012, p. 214. Disponível em <gen-grupodeestudosnietzsche.net/wp-content/uploads/2018/05/artigo8_1_pdf>. Acesso em 31 dez 2024.

⁶¹ Cf. MENDONÇA, Alexandre, *op. cit.*

⁶² Cf. JUNGES, Márcia. Nietzsche, o pensamento trágico e a afirmação da totalidade da existência. *IHU online*, n. 330, São Leopoldo, 24 maio 2010, s./p. Disponível em <ihuonline.unisinos.br/artigo/3238-osvaldo-giacioia-1>. Acesso em 29 dez. 2024.

cia em suas memórias ao quadro *A torre rosa*: “No fundo, de trás de um muro assomava o monumento aos soldados e heróis do *Risorgimento*⁶³, onipresente na Itália e particularmente comum em Turim”. A evocação do *Risorgimento*, que fazia parte da mitologia pessoal do artista, levou Soby a optar pelo monumento dedicado a Carlos Alberto como matriz das estátuas equestres dos quadros metafísicos, com o argumento de que o realismo vitoriano do uniforme estaria mais próximo de seus interesses do que a armadura renascentista tardia que caracterizava o *Monumento a Emanuel Felisberto de Saboia* (1838), também de autoria de Marochetti⁶⁴, que poderia ser outro modelo visual.

A associação de Turim com o *Risorgimento* desdobra-se em outras estátuas de figuras militares que habitam espaços estranhos e inquietantes, comparados por Holzhey a labirintos em virtude da adoção frequente de perspectivas múltiplas, que criam uma visualidade contraditória.⁶⁵ Uma sensação de harmonia aparente caracteriza, por exemplo, *Praça* (1913), do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, e *O enigma de um dia* (1914), do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, nos quais militares são representados de costas, com balas de canhão à frente dos pés e a seu lado, respectivamente, sugerindo um novo símbolo fálico associado ao armamento.⁶⁶

Se não é improvável que Nietzsche tenha se deparado com os monumentos militares espalhados pelas praças de Turim durante suas andanças, é igualmente possível que tenha tido a atenção atraída pelas estátuas dedicadas a figuras da sociedade civil, igualmente presentes no espaço urbano, como as dedicadas ao conde Camillo Benso di Cavour (Giovanni Dupré, 1865-1873), a Giuseppe Luigi Lagrange (Giovanni Albertoni, 1865-1867), a Massimo d’Azeglio (Alfonso Balzico, 1867-1873) e a Pietro Paleocapa (Odoardo Tabacchi, 1869-1871), por exemplo. Não é em nenhuma delas que de Chirico se inspira para a figura alta e esguia representada na segunda versão de *O enigma de um dia* (1914), pertencente ao Museu de Arte Moderna de Nova York. De acordo com Soby, o pintor teve como modelo o *Monumento a Giovanni Battista Bottero* (1898-1899), de Tabacchi, que voltará a ser utilizado em quadros do mesmo ano: com a pose alterada em *A serenidade do sábio* e como uma sombra projetada no chão em *Mistério e melancolia de uma rua*.⁶⁷

É uma Turim imaginária que de Chirico cria a partir da vivência de Nietzsche, com praças que não correspondem a nenhum lugar concreto e que despertam sensações inquietantes no espectador em virtude de suas perspectivas múltiplas e contraditórias. Espaços vazios ou ocupados por silhuetas diminutas, nos quais o tempo parece suspenso, as praças dequiriquianas, além de apresentar contrastes nítidos entre zonas claras e zonas escuras, recebem signos provenientes de contextos distantes que acabam por produzir um curto-circuito semântico. Todas elas são o *locus* privilegiado da melancolia, produzida pela frustração do pensador em não conseguir encontrar respostas eficazes para o mistério da vida e a finalidade da existência. Nelas se manifes-

⁶³ Termo historiográfico que designa o processo espiritual e político que, entre fins do século XVIII e ao longo do XIX, levou ao surgimento de um estado unitário e independente. O processo culminou na formação do Reino da Itália (17 de março de 1861), com sede em Turim, governado pela Casa de Saboia.

⁶⁴ SOBY, James Thrall, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁵ Ver HOLZHEY, Magdalena, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁶ No quadro há um pequeno canhão perto das balas.

⁶⁷ Ver SOBY, James Thrall, *op. cit.*, p. 70.

ta aquela sensação poética original que o pintor denomina enigma, produzido por uma revelação súbita, feita de uma sucessão rápida de imagens, cujas impressões devem ser registradas rapidamente.⁶⁸

A ideia de revelação deriva, sem dúvida, da leitura de *Ecce homo*, no qual Nietzsche a apresenta como

*algo que se torna visível, audível, algo que comove e transtorna no mais fundo [...]. Ouve-se, não se procura; toma-se, não se pergunta quem dá; um pensamento reluz como relâmpago, com necessidade, sem hesitação na forma [...]. Tudo ocorre de modo sumamente involuntário, mas como que em um turbilhão de sensação de liberdade, de incondicionalidade, de poder, de divindade... A involuntariedade da imagem, do símbolo, é o mais notável; já não se tem noção do que é imagem, do que é símbolo, tudo se oferece como a mais próxima, mais correta, mais simples expressão.*⁶⁹

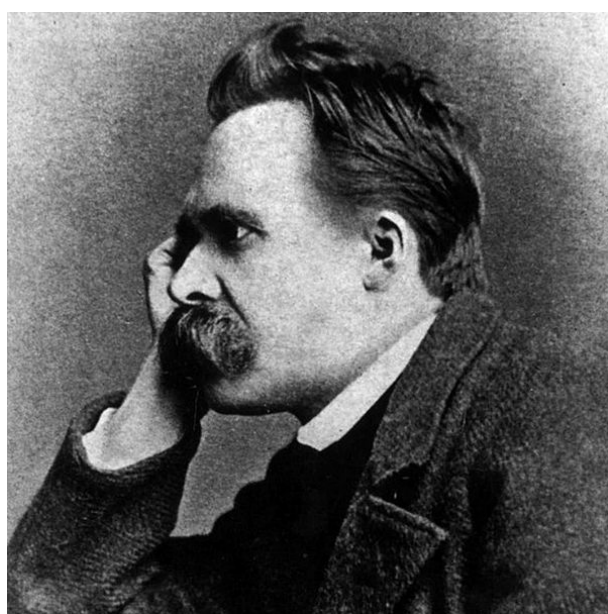


Figura 3. Retrato de Nietzsche em pose melancólica, de Gustav-Adolf Schulze, 1882.

A relação entre melancolia e enigma é explicitada por de Chirico no *Autorretrato* de 1911, visivelmente inspirado no *Retrato de Nietzsche em pose melancólica*, realizado em 1882 pelo fotógrafo Gustav-Adolf Schulze. A pose adotada pelo filósofo – de perfil, com o rosto apoiado na mão – é uma citação direta da gravura *A melancolia* (1514), de Albrecht Dürer, da qual tentou obter uma cópia por meio de um amigo que se encontrava em Roma entre 1869 e 1870.⁷⁰ De Chirico replica a pose de Nietzsche, mas introduz um elemento di-

⁶⁸ Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *Giorgio de Chirico*. Venezia: Marsilio, 2007, p. 8.

⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 82 e 83.

⁷⁰ Em 11 de novembro de 1869, Nietzsche pede a Erwin Rodhe que lhe consiga uma cópia da obra. Por não ter sido atendido, volta a insistir no pedido em 6 de maio de 1870. No ano seguinte escreve o poema *À melancolia*, no qual a transcrição poética do imaginário de Dürer está presente sob a forma de vestígio. Cf. MÉTAYER, Guillaume. Poesia e melancolia. A invenção da vontade de potência? *Cadernos Nietzsche*, v. 40, n. 2, Rio de Janeiro, maio-ago. 2019, p. 11 e 12. Disponível em <<https://dx.doi.org/10.1590/2316-82422019v4002gm>>. Acesso em 2 jan. 2025.

ferencial ao destituir de pupila o olho visível. Baldacci e Roos atribuem a ausência de pupila às teorias românticas, e lembram uma afirmação de Caspar David Friedrich: “Feche o olho físico para poder ver antes o quadro com o olho do espírito”.⁷¹ Magdalena Holzhey, por sua vez, detecta na escolha de quiriqüiana uma alusão a Tirésias, o antigo profeta cego: “O ser humano, cego ao que o rodeia, ao mundo real, torna-se um vidente que discerne a essência futura das coisas. Uma capacidade profética é, assim, atribuída ao artista metafísico, que sabe dirigir seu olhar para um outro aspecto das coisas, um aspecto não habitual”.⁷² A inscrição em latim, aposta na moldura – “*Et quid amo nisi quod aenigma est?*” [E o que devo amar senão o enigma?] –, contribui ainda mais para essa percepção, reforçando a ideia de que o pintor produziu um efeito de espelhamento para identificar-se com o filósofo, de quem tinha derivado um verdadeiro arcabouço teórico, que incluía as problemáticas da revelação, do enigma, da *Stimmung* (atmosfera moral), da criação artística como transfiguração da realidade fenomênica e como resultado da articulação entre os princípios apolíneo e dionisiaco, da valorização do mundo onírico, da relatividade da verdade e do mistério, além do interesse pela mitologia antiga.

Turim e a revelação metafísica

A Turim recriada por de Chirico e, por extensão, o mundo de imagens do primeiro momento metafísico, representam o encontro entre o pensamento de Nietzsche e alguns aspectos da vida pessoal do artista. Como escreve Baldacci, esse universo deriva da

*objetificação em formas plásticas, através do curto-circuito intuitivo da “revelação”, de meditações filosóficas profundamente interiorizadas e dos fantasmas gerados pela nostalgia por algo perdido (o pai) ou nunca possuído (a pátria, ou seja, uma identidade nacional precisa). O enigma do tempo, a imobilidade do eterno presente, o mistério da criação artística que brota de uma tensão perene entre dionisiaco e apolíneo são vividos por de Chirico como problemas pessoais, cuja solução lhe foi confiada pelo destino.*⁷³

O fato de o artista dar o título de *Lembrança de Turim* a um quadro realizado em 1925, que retoma o padrão das telas dedicadas a Ariadne – uma figura feminina clássica deitada no pedestal e arcadas dos dois lados do espaço – demonstra que ele continuava a associar a cidade com Nietzsche por meio da figura que simbolizava o princípio feminino da criação. A Turim nietzschiana vislumbrada por ele não é a cidade na qual o filósofo viveu a experiência da existência trágica – o senso de bem-aventurança registrado na correspondência e o colapso mental de 3 de janeiro de 1889, que pôs fim a sua aventura intelectual. A Turim nietzschiana desenhada por ele poderia ser resumida nas considerações de Calvino sobre a “cidade do pensamento”, na qual “luz, som-

⁷¹ BALDACCI, Paolo e ROOS Gerd, *op. cit.*, p. 12.

⁷² HOLZHEY, Magdalena, *op. cit.*, p. 8.

⁷³ BALDACCI, Paolo. La nazionalizzazione della Metafisica e la nascita delle ‘piazze d’Italia’. Note sulla ricezione critica di de Chirico tra il 1912 e il 1919. 2010, p. 52. Disponível em <archivioartemetafisica.org/wp-content/uploads/baldacci.pdf>. Acesso em 2 jan. 2024. Nascido na Grécia em 1888, de uma família de origem italiana, residente há séculos em Constantinopla, de Chirico perde o pai em 1905 e cultiva o mito do *Risorgimento* para afirmar sua italianidade.

bra, fachadas, monumentos, seres, objetos são dispostos de maneira a afastar a mente de emoções e paixões e condicionamentos exteriores. A partir de então, o pensamento, tendo removido todos os obstáculos, pode partir para qualquer direção, com passos ora rápidos, ora muito lentos”.⁷⁴ Turim = revelação, essa poderia ser a equação para definir a relação entre Nietzsche e a cidade, feita de epifanias contínuas, que culminam no encontro com o edifício de Antonelli, no qual ele se projeta junto com suas obras.

Outro quadro, datado de 1951, intitulado *Turim metafísica*, remete à trajetória pessoal de Chirico, ao retomar signos de um quadro-manifesto de 1914-1915, *O profeta*, e de outras obras da década de 1910. Um manequim, dotado de um olho central, que simboliza o dom da vidência, está sentado diante de uma lousa apoiada num cavalete, na qual foi desenhada uma praça em perspectiva, encimada pela escrita “Torino metafísica”. A composição contém ainda duas arcadas, um cavalete vazio atrás do manequim, um muro de tijolos, uma chaminé vermelha e uma paisagem, corroborando, assim, o elo profundo que unia o artista a uma cidade por ele considerada o cadinho de uma experiência artística e filosófica que prosseguiria ao longo dos anos e em outros locais geográficos, mas sem perder a lembrança de momentos singulares vividos através da mediação de Nietzsche.

Artigo recebido em 20 de janeiro de 2025. Aprovado em 13 de março de 2025.

⁷⁴ CALVINO, Italo, *op. cit.*, p. 401.

Cómo ver un puente desde el tren: la fotografía estereoscópica en el desarrollo ferroviario argentino



“Álbum 1”, 1907-1910,
fotografía, montagem
(detalhe).

Ana Bonelli Zapata

Doutoranda em História na Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (Eidaes) da Universidad Nacional de San Martín (Unsam). Professora da Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo da Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Bolsista do Conicet. abonelli@unsam.edu.ar

Cómo ver un puente desde el tren: la fotografía estereoscópica en el desarrollo ferroviario argentino*

How to see a bridge from the train: the stereoscopic photography and the railway development in Argentina

Ana Bonelli Zapata

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre el uso de la cámara estereoscópica en Argentina durante las primeras décadas del siglo XX en el ámbito ferroviario y, en particular, en relación con las prácticas sobre el espacio urbano. Si bien la cámara ha sido utilizada con frecuencia como herramienta técnica para el registro de obras de ingeniería, su uso excedió los fines puramente operativos. Por ello, se tomará como caso de estudio el fondo fotográfico de la compañía constructora Hume Hermanos, con el fin de relativizar la idea del uso de este dispositivo para un “registro” testimonial o descriptivo, evidenciando cruces entre expectativas y sentidos diversos.

PALABRAS CLAVE: fotografía estereoscópica; espacio urbano; ferrocarril.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to study the use of the stereoscopic camera in Argentina in the railway context in the early twentieth century, in particular in relation to practices on urban space. While the camera has often been used as a technical device for the recording of engineering works, its use went beyond purely operational purposes. For this reason, I will take as a case study the photographic collection of the construction company Hume Hermanos, in an attempt to rethink the idea of the use of this device for a testimonial or descriptive “record”, highlighting the crossings between different expectations and meanings.

KEYWORDS: stereoscopic photograph; urban space; railway.



Las primeras décadas del siglo XIX fueron testigos de una gran cantidad y variedad de innovaciones técnicas que modificaron la percepción y la experiencia del espacio. La irrupción de la locomotora a vapor en la década de 1830 implicó la contracción del espacio a la vez que una ampliación nunca vista de las distancias a las que los sujetos podían aspirar.¹ La ingeniería transformó al espacio de manera radical. El ferrocarril exigió nuevas infraestructu-

* Este artículo fue posible gracias a la beca doctoral otorgada por Conicet para mi investigación sobre la vinculación entre las artes gráficas y el desarrollo ferroviario en Argentina. A su vez, es producto de las discusiones en el marco del seminario Espacios en disputa: lecturas de historia social de la ciudad, de la Escuela Idae de la Universidad Nacional de San Martín, dirigido por la Dra. Cristiana Schettini Pereira. Agradezco la lectura atenta de docentes y colegas, así como del equipo editorial de la revista *ArtCultura*. En un contexto de continuos ataques al sistema científico argentino, es necesario destacar el rol fundamental de estas instituciones en el desarrollo de nuestras sociedades.

¹ Cf. SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The railway journey: the industrialization of time and space in the nineteenth century*. California: University of California Press, 2014. Disponible en <<http://ebookcentral.proquest.com/lib/wisc/detail.action?docID=1686847>>. Acceso en 28 feb. 2025.

ras que requerían de un conocimiento técnico avanzado y en constante actualización. La construcción de puentes, túneles o terraplenes por donde circulaba el tren fue entonces un elemento constante del paisaje, con variaciones según las características del terreno y las expectativas políticas y económicas de los responsables. Antes que un cuerpo unificado de teorías y prácticas, el ferrocarril demandó una fragmentación de disciplinas y sentidos en torno al espacio, así como identidades móviles, fugaces y muchas veces contrapuestas.

En paralelo, surgieron nuevos dispositivos ópticos que materializaron lo que Jonathan Crary denomina un “régimen de visión moderno y heterogéneo”², como contrapunto de aquel que predominó hasta finales del siglo XVIII, y que tenía su eje en la visión monocular, externa al sujeto y neutral, una perspectiva cartesiana. Por el contrario, en los mismos años en que surge la máquina a vapor y es aplicada a un medio de transporte, se fue consolidando una nueva visualidad, un nuevo régimen escópico que Martín Jay describe como un “terreno en disputa... una diferenciación de subculturas visuales”.³ Terreno en el que la fragmentación y la movilidad, nuevamente, resultan elementos centrales para comprenderlo.

En este trabajo me interesa reflexionar sobre el uso de la cámara estereoscópica en Argentina durante las primeras décadas del siglo XX en el ámbito ferroviario y, en particular, en relación con las prácticas sobre el espacio urbano. Si bien el ferrocarril implicó cambios similares a nivel global, en América Latina, a diferencia del caso europeo, se configuró en el imaginario colectivo como el agente que transformó un espacio vacío en territorio y paisaje nacional, dándole un sentido dentro de la organización nacional e internacional. Al poder de la técnica para aniquilar distancias y tiempos se le sumó el de reforzar la autoridad política central y el modelo económico agroexportador, de acuerdo a los intereses de los capitales extranjeros y las elites locales. Por lo tanto, el uso de la fotografía estereoscópica en el registro de las obras ferroviarias no se encuentra escindido de la consolidación de este modelo, así como de sus propias contradicciones.

Con el fin de relativizar la idea del uso de este dispositivo para un “registro” testimonial o descriptivo, evidenciando cruces entre expectativas y sentidos diversos en torno al espacio, se analizará una imagen perteneciente al Fondo Hume de la Universidad de San Andrés, como punto de partida para reflexionar sobre la relación entre el ferrocarril y la visualidad en la Argentina del cambio de siglo.

Ingenieros civiles y fotógrafos aficionados: la familia Hume en Buenos Aires

La actividad de la familia en Buenos Aires puede rastrearse desde mediados del siglo XIX, con la llegada de Alexander en 1868 y su hermano Washington Hume en 1882 para trabajar como ingenieros en diversos proyectos ferroviarios. En ese mismo año fundaron su primera compañía y se asociaron

² CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008, p. 17.

³ JAY, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 223.

con la firma de financistas británicos Mieggs & Sons para hacer frente a las demandas de obras de ingeniería, en un contexto de fuerte desarrollo ferroviario, portuario y urbanístico. Ambos hermanos se integraron a las élites locales de manera temprana. Ingenieros formados en Europa, provenían de una familia con amplia experiencia y contactos entre las compañías ferroviarias y los financistas británicos (elemento particularmente importante en el contexto económico y político de la época). El uso de tecnologías modernas se convirtió en una marca de distinción, no sólo en el ámbito laboral.

En 1887 adquirieron la línea (hasta entonces estatal) del Ferrocarril Central Norte entre Tucumán y Córdoba, comprometiéndose a completar el tendido y a modernizarlo donde hiciera falta.⁴ La línea, sin embargo, fue transferida al poco tiempo a la compañía privada del Central Córdoba que, en 1903, recibió la autorización para construir el trayecto hasta la ciudad de Buenos Aires, uniendo la región norte del país con la capital, de cuyas obras se encargó la misma empresa de los hermanos Hume. Ya sea en calidad de administradores o constructores, la familia se mantuvo vinculada a este ferrocarril, así como con otras grandes líneas estatales o privadas, como el Ferrocarril Central Argentino, el Ferrocarril del Oeste o el Ferrocarril del Sud. Luego de varias idas y vueltas, adquisiciones, ventas y deudas, Bertram Cunningham y Albert Stewart Hume (sobrinos de Alexander y Washington), fundaron en 1908 una segunda firma Hume Hermanos, la que, además de las obras de construcción, se expandió hacia otros mercados, en particular durante la Primera Guerra Mundial.

Bertram Cunningham y Albert Stewart Hume fueron grandes aficionados a la fotografía, a la vez que ingenieros civiles, y documentaron con detalle, como se verá más adelante, el avance de las obras junto con paisajes, escenas rurales y urbanas así como escenas de la vida cotidiana de los trabajadores y sus familias. Los hermanos comprendían bien las posibilidades que las fotografías abrían para su profesión, no sólo en cuanto instrumentos de medición y registro, sino también como poderosas herramientas de comunicación y publicidad.

Pero no eran los primeros en hacerlo. Su padre, Walter Cunningham Hume, se había radicado en Australia siendo muy joven, desempeñándose como agrimensor. En el libro escrito sobre la historia de la familia, su nieto Roland mencionaba que

*una de sus aficiones, raras en aquellos tiempos, era la fotografía, cuando todavía se tenía que preparar uno mismo las emulsiones y hacer las placas. Años después de su muerte mi hermano [...] encontró entre sus papeles una serie de fotos antiguas. Las mandó a la universidad de Brisbane [Australia] donde causaron sensación porque constituían una documentación casi única de cómo había sido la colonia en sus comienzos. Ahora son ítems rarísimos de museo.*⁵

⁴ Sobre las posibles causas y consecuencias de esta adquisición, ver LÓPEZ, Mario Justo. El modelo de empresas privadas con regulación estatal en la Argentina (1907-1930). En: GÓMEZ, Teresita y VIDAL OLIVARES, Javier y (eds.). *Los ferrocarriles en América Latina: historia y legado* (siglos XIX y XX). Buenos Aires: Eudeba, 2019. Para otra mirada, más concentrada en los actos de corrupción, ver SCALABRINI ORTIZ, Raúl. *Historia de los ferrocarriles argentinos*. 7. ed. Buenos Aires: Plus Ultra, 1975.

⁵ HUME, Roland Cunningham. *Historia de dos familias*. Buenos Aires: S./e., 1976, p. 77.



Figura 1. Publicidad de Hume Hermanos en el *Central Argentine Railway Magazine*. Enero de 1918.

De los dos hermanos, fue Bertram el que continuó con más impulso la pasión de su padre: “pasaba horas en el cuarto oscuro revelando fotografías y haciendo otros trabajos pues tenía la teoría de que los juguetes deberían hacerse uno mismo y no simplemente comprarlos hechos. Era sorprendente hasta dónde llegaba su ingenio”.⁶

Resulta interesante la comparación de la fotografía con un “juguete” que realiza Roland Hume cuando escribe sus memorias. Y es que, precisamente, las más de 1500 fotografías estereoscópicas de la colección escapan a su caracterización como simples registros técnicos o recursos de agrimensura, utilizados de manera sistemática en las obras de ingeniería civil o topografía durante el siglo XIX y hasta la aparición de la fotogrametría digital.

Fundamentos de la fotografía estereoscópica

En las placas de vidrio emulsionadas se reproducen dos fotografías casi idénticas, capturadas en el mismo momento, pero en ángulos diferentes, permitiendo que, mediante un visor especial, la imagen fuera percibida de manera tridimensional. De esta manera era posible percibir la distancia entre dos objetos, así como reconocer ciertas características del espacio desde diferentes puntos de vista. Pero también permitía otros consumos vinculados a las nuevas prácticas de sociabilidad de fin de siglo, como el turismo o la pornografía, gracias, precisamente, a esa ilusión de tangibilidad más que de semejanza, y a la demanda de posesión (virtual) del objeto retratado.⁷ Esta técnica

⁶ *Idem, ibidem*, p. 90.

⁷ Sobre los fundamentos técnicos de la fotografía estereoscópica y sus diferentes aplicaciones, ver CÁRDENAS QUIROGA, Elsa *et al.* La estereoscopia, métodos y aplicaciones en diferentes áreas del conocimiento. *Revista Científica General José María Córdova*, v. 13, n. 16, Bogotá, D.C., 2015. Sobre su uso específico en la ingeniería civil, ver QUIRÓS ROSADO, Elia. *Introducción a la fotogrametría y cartografía aplicadas a la ingeniería civil*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2014.

tiene sus orígenes en el cambio de régimen visual producido durante las primeras décadas del siglo XX. Siguiendo a Jonathan Crary, el estereoscopio es el dispositivo óptico que mejor evidencia los “puntos de intersección en los que los discursos filosóficos, científicos y estéticos se solapan con técnicas mecánicas, requerimientos industriales y fuerzas socioeconómicas”⁸ del siglo XIX.

Es precisamente el físico británico Charles Wheatstone quien analiza el fenómeno de paralaje binocular durante la década de 1830, en un contexto en el que la posición del observador comienza a ser un problema para los estudios sobre la visión, perdiendo ésta su privilegio ontológico como verdad inmutable y objetiva. Otro físico, David Brewster (inventor del caleidoscopio a comienzos del siglo) creó a partir de los descubrimientos de Wheatstone un visor especial para poder apreciar la ilusión de la tridimensionalidad a partir de dos fotografías capturadas con unos centímetros de diferencia, lo que abre la puerta a su comercialización y popularización. Lejos de la visión monocular propia de la perspectiva renacentista, la estereoscopia remite a una “reconciliación de la disparidad” entre dos imágenes que son ligeramente diferentes, generando la sensación de distancia.⁹

A finales de la década de 1840 se conjugaron las investigaciones sobre la óptica y el desarrollo de la fotografía, y se comenzó a utilizar el proceso de albúmina en vidrio para crear las imágenes que se proyectaban luego con una linterna. Luego de no pocos inconvenientes, en 1860 y con el uso del colodión, la fotografía se popularizó, y los estereogramas en vidrio se hicieron comunes sobre todo en Gran Bretaña hasta la Primera Guerra Mundial. Para poder recrear el efecto de tridimensionalidad era necesario poseer el visor, aunque algunas cámaras lo traían ya incorporado. Algunos visores “de salón” llegaron a ser aparatos similares a los de la televisión, y era costumbre que las familias se reunieran alrededor para admirar las últimas vistas adquiridas en los bazares o comercios del ramo. Al mismo tiempo, se abarataron los equipos de captura de las imágenes por lo que se desplegaron distintos usos de las fotografías estereoscópicas, como tarjetas postales o de visita.

La técnica de la estereoscopia requería de conocimientos especiales y una aproximación diferente a la composición tanto de los elementos como de éstos en el espacio.¹⁰ Si bien sigue vigente el “imperativo de inmovilidad” que exige la búsqueda del dominio de lo real¹¹, el uso de este tipo de dispositivos, con su doble lente y su relación con la mirada humana a partir del cálculo del paralaje binocular, implica una percepción más cercana a la experiencia espacial que es inseparable de la experiencia del viaje en ferrocarril.

Resulta interesante pensar estos cambios dentro de cierta “ecología medial”, concepto que Tom Mole desarrolla para entender las vinculaciones entre literatura y artefactos, según la cual el cambio en un medio, por mínimo

⁸ CRARY, Jonathan, *op. cit.*, p. 24.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 159.

¹⁰ Cf. PASTORINO, Esteban, y ALEXANDER, Abel. Fotografía estereoscópica Argentina. *FoLa* – Museo de Fotografía Itinerante. 2020. Disponible en <<https://fola.com.ar/portfolio-item/fotografia-estereoscopica-argentina/>>. Acceso en 8 ene. 2025.

¹¹ Cf. CORTÉS ROCCA, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011, p. 33.

que sea, implica necesariamente la modificación de los demás.¹² Estos cambios, además, se insertan en un “sistema socio-técnico”, que es el conjunto de las relaciones o “coherencias” entre los conjuntos técnicos y sociales, y que explica cada innovación como un nuevo modo de acción y experiencia humanas, más allá del artefacto puntual, ya sea ferrocarril o cámara fotográfica.¹³ Bajo esta última perspectiva, la innovación o cambio tecnológico no sólo impacta en otras técnicas o medios, sino que involucra el uso de nuevas habilidades y conocimientos, los que implican objetivos también nuevos, constituyentes de los mismos artefactos.¹⁴

Tanto el ferrocarril como la fotografía pueden pensarse como medios discursivos que implican prácticas sobre el territorio, en un contexto en el cual la visión se entronca con la posesión de lo visto (y representado). Hoy en día las distintas técnicas de reproducción de imágenes estereoscópicas (no sólo fotográficas) y su utilización como herramienta de análisis o proyección en disciplinas tan diversas como la medicina, la arquitectura o la ingeniería de software descansa en el mayor “grado de realismo [de las imágenes], muchas veces no esperado por el observador”.¹⁵ Sin embargo, la cámara fotográfica, particularmente en su relación con el espacio, es mucho más que un complejo aparato de captura. Como desarrolla Paula Cortés Rocca: “Fotografiado, narrado, mapeado y fragmentado en piezas exhibibles, el territorio se transforma en paisaje a través de estos signos que lo marcan de manera inalterable y que no pueden desligarse ni ponerse después del resto de la maquinaria que actúa sobre él”.¹⁶

La fotografía nos permite problematizar la dimensión espacial, precisamente, por el recorte que la cámara realiza de ese mismo espacio. Un recorte que, particularmente en el caso de las imágenes estereoscópicas, implica la posición de aquel que observa, registra y vuelve a observar. Se trata, en palabras de Crary de una “reconstitución técnica de un mundo ya reproducido y fragmentado en dos modelos no idénticos, modelos que preceden a la experiencia unificada o tangible que tiene lugar en su percepción inmediatamente posterior”.¹⁷ El registro, el archivo y la reproducción de las imágenes tomadas por los hermanos Hume implica la reconstrucción de un territorio que, a su vez, está en pleno proceso de configuración.

Para que el paisaje sea experimentado como tal, debe necesariamente, ser un recorte del mundo. Cuando Graciela Silvestri reflexiona sobre los modos en que el sector del Riachuelo fue procesado para la cultura argentina, encuentra que la noción de paisaje implica de por sí un recorte, una distancia estética que otorga sentido a la mirada sobre las cosas que lo rodean: “la visión que propone el paisaje necesita de la delimitación y de la separación para

¹² Ver MOLE, Tom. *What the victorians made of romanticism: material artifacts, cultural practices, and reception history*. Princeton: Princeton University Press, 2017, p. 17.

¹³ Aquí hago un cruce entre las definiciones de “sistema técnico” de Bertrand Gille y de “sistema socio-técnico” de Günter Ropohl. Ver BERTRAND, Gille. *Introducción a la historia de las técnicas*. Barcelona: Crítica/Marcombo, 1999, y ROPOHL, Günter. *Philosophy of socio-technical systems*. *Society for Philosophy and Technology*, v. 4, n. 3, s./l., 1999, p. 59.

¹⁴ Cf. ROPOHL, Günter, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵ RODRÍGUEZ QUESADA, Ana Luisa et al. *La fotogrametría arquitectural digital y sus aplicaciones*. Universidad de Holguín, Facultad de Ingeniería, Departamento Ingeniería Civil, s./f., p. 60.

¹⁶ CORTÉS ROCCA, Paola, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ CRARY, Jonathan, *op. cit.* p. 169.

comprender ‘aquel extenderse infinitamente más lejano’, más allá del cuadro presente ante nuestros ojos”.¹⁸ A su vez, la experiencia misma del paisaje es modificada por el ferrocarril como medio de transporte de pasajeros y mercancías. No se trata solo de la velocidad y el peligro como nuevos elementos disruptivos de la sociedad, sino que es el sujeto el que pasa a formar parte de un sistema físico de bienes móviles e intercambiables. El mismo encasillamiento en asientos numerados en coches que, muchas veces, se diferencian poco y nada de los vagones de carga, fija a los viajeros en su condición de espectadores, a través de la ventanilla, de un paisaje que discurre tan rápidamente que sólo puede ser capturado mediante otro artefacto tecnológico.

En el caso local, la gran mayoría de los fotógrafos que experimentaron con la estereoscopia lo hacían con fines vinculados a prácticas sociales diversas. Si bien la mayoría de ellos abordaron escenas de la vida cotidiana y viajes, también hubo casos en los que la fotografía estereoscópica permitió registrar la actividad profesional, como medicina, agrimensura o arquitectura.¹⁹ Esto no era extraño, ya que la fotografía misma se había convertido en un instrumento operativo tanto para la investigación científica como para las prácticas sobre sujetos y espacios.²⁰

En ese marco, las compañías ferroviarias acostumbraron desde fechas tempranas a encargarse del registro de sus obras a fotógrafos profesionales, tanto para uso interno como para la difusión de sus avances en el territorio argentino.²¹ Además de ser utilizadas para un registro de los trabajos realizados o en proceso, incluso como un documento testimonial para las casas matrices de las compañías, estas imágenes proveían un extenso y nutrido repertorio de paisajes de una nación que aún no poseía límites definidos. Junto con el avance del ejército y de las vías, la fotografía asentaba visualmente, representaba y al mismo tiempo materializaba el dominio sobre el espacio y sus riquezas. Entre estas fotografías, aquellas que mostraban la construcción de puentes, túneles o terraplenes aportaban no sólo una vista del territorio, sino la huella directa de la acción humana (de la ingeniería y la política, más precisamente) sobre ese territorio. Se visibilizaba así el proceso mismo de transformación, dejando a veces en la sombra a los sujetos para focalizar en los materiales, máquinas y herramientas del trabajo.²²

La técnica exigía la superposición de planos para dar el efecto de tridimensionalidad, lo que resultaba complejo para fotografiar espacios muy

¹⁸ SILVESTRI, Graciela. El Riachuelo como paisaje. *Punto de Vista*, v. XX, n. 57, Buenos Aires, abr. 1997, p. 11.

¹⁹ El desarrollo de la fotografía estereoscópica en Argentina se puede rastrear en distintos artículos, especialmente ALEXANDER, Abel. Argentina a través de la sorprendente tercera dimensión. *Hilario: Artes Letras Oficios*, Buenos Aires, mar. 2024. Disponible en <<https://www.hilariobooks.com/la-voz-de-los-expertos/argentina-a-traves-de-la-sorprendente-tercera-dimension>>. Acceso en 31 jan. 2025, y CALVO, Jorge, y GRECO, Jorge. De linternas y estereoscopios: el uso de las imágenes. En: *Historia de la fotografía: 9º Congreso de Historia de la Fotografía*. Rosario: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2006.

²⁰ Sobre la fotografía como instrumento para transformar a los sujetos en objetos operativos científicamente, ver PANTOJA, María Claudia. *Monstruos de papel: fotografía, medicina y cultura impresa en la Argentina (1870-1915)*. Artes Series. Montevideo: University Nacional de Gral. San Martín, 2024.

²¹ En agosto de 1857 Antonio Pozzo había registrado la inauguración del primer tren en Buenos Aires, con su locomotora “La Porteña”. Desde aquel momento figuraba en sus trabajos comerciales como “Fotógrafo Municipal y del Ferrocarril del Oeste”.

²² Ver TELL, Verónica. *El lado visible: fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Unsam Edita, 2017, en especial el capítulo 3: Registros del progreso material. Imágenes urbanas y obras de infraestructura.

abiertos, pero ideal para espacios constituidos por diferentes objetos en planos cercanos, medios y lejanos. En este sentido, la elección de la fotografía estereoscópica para registrar obras de infraestructura ferroviaria no era casual. La relación entre el objeto y el espacio circundante estructuraba y daba sentido a la imagen. La fotografía estereoscópica introdujo modos particulares de apropiarse de esos espacios para los ingenieros de las empresas constructoras, para los gerentes de las compañías ferroviarias, para los funcionarios y burócratas de los organismos reguladores o para los mismos trabajadores que detenían su trabajo ante el paso de la locomotora y la cámara para quedar registrados, como parte indisoluble del espacio.

Puentes y fronteras

El Fondo Hume de la Universidad de San Andrés se compone de distintos tipos documentales, entre los cuales se pueden encontrar 1519 fotografías estereoscópicas sobre placas de vidrio.²³ La colección de fotografías abarca un importante arco temporal, desde 1893 hasta 1940 y, además de las mencionadas copias sobre vidrio incluye tres álbumes y diez fotografías en papel. Si bien el asunto principal de las mismas son las obras de ingeniería civil realizadas por las distintas compañías de la familia Hume, también se pueden encontrar registros de los viajes familiares, accidentes ferroviarios, paisajes urbanos o rurales. En algunos de estos últimos, el espacio natural se torna predominante, más allá de las huellas de la presencia humana.



Figura 2. "Sin título" (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1386>). Fotografía estereoscópica (placa de vidrio), 4,5 x 10,7 cm.

Otras veces la obra de ingeniería aparece tangencialmente, como un elemento más, o como un proyecto a ser construido, una marca a ser trazada en la naturaleza. Si bien existe una gran cantidad de imágenes tomadas en ambientes rurales o incluso desérticos, esto responde a las características de

²³ El Fondo Hume se puede consultar en la web de la Biblioteca Max von Buch de la Universidad San Andrés, ubicada físicamente en la provincia de Buenos Aires. Disponible en <<https://ceya.udesa.edu.ar/index.php/hume-hermanos>>.

las obras realizadas por la compañía, la que se especializaba en la construcción de puentes, túneles y carreteras.

Algunas fotografías de la colección, también estrechamente vinculadas a la actividad profesional, hacen foco en los detalles de las construcciones o maquinaria. El objetivo principal de estas últimas placas, a las que en varias ocasiones se les ha adherido una inscripción con más detalle, sería el registro de las técnicas o materiales implementados. Lo que resulta llamativo es que la utilización de la cámara estereoscópica abre la posibilidad de ser vistas de manera tridimensional y en contextos diversos, y, si bien como ya se mencionó es una herramienta frecuente en las obras de ingeniería, los variados encuadres en esta serie remiten a una práctica más lúdica o experimental, priorizando puntos de vista o detalles que, más allá de aportar información técnica, comprometían la subjetividad del autor y una relación particular con el dispositivo fotográfico.



Figura 3. "Tarvia sept. 31" (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1222>). Fotografía estereoscópica (placa de vidrio), 4,5 x 10,7 cm.



Figura 4. "Campamento de obra ferroviaria y exhibición de tortuga" (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_0068>). Fotografía estereoscópica (placa de vidrio), 4,5 x 10,7 cm.

Las distintas compañías de la familia Hume realizaron una gran cantidad de obras para distintas líneas ferroviarias, puertos e industrias como frigoríficos, fábricas de cemento o calzado. Y si comparamos las fechas extremas del fondo fotográfico podemos comprobar que, de una u otra manera, el regis-

tro a través de la cámara se mantuvo como constante, con un incremento a partir de 1908, con la creación de la compañía de Bertram y Albert Hume. Sin embargo, a diferencia de lo que podría esperarse en un fondo de estas características, las copias no están presentadas de manera seriada según la obra, comitente o cronología, sino que aparecen mezcladas, tanto las tomas estereoscópicas sobre vidrio como aquellas en papel que han sido reunidas en álbumes, en cuyas páginas pueden verse imágenes de obras en construcción, maquinaria y retratos familiares.



Figura 5. "Álbum 1" (<eap563_udesa_huhe_alb1_009.a.jpg>), 1907-1910. Fotografías blanco y negro sobre papel.

La cantidad de fotografías del Fondo Hume, y la variedad en los temas retratados, obliga a repensar las prácticas en torno a esta técnica. Si bien es posible pensar en su operatividad para registrar materiales, técnicas o incluso obstáculos en la construcción, no todas las imágenes se corresponden con este uso, incluso aquellas que se realizaron en contexto ferroviario. Son esas imágenes híbridas las que permiten ingresar en las expectativas en torno al espacio y el rol de la máquina fotográfica, especialmente la estereoscópica, en su ordenamiento y apropiación.

En algunas de las placas de la colección Hume, puede observarse la leyenda "Verascope Richard". La Vérascope era una de las cámaras comercializadas por la casa de Jules Richard en Francia desde finales del siglo XIX, y fue la primera en tener un formato fácilmente transportable: la placa medía 4,5 cm de alto por 10,7 cm de ancho, mientras que la máquina no pasaba de los 15 cm. Además, en el mismo aparato se incluía tanto la cámara como el visor. En otras fotografías de la colección incluso es posible ver la valija en que se trans-

portaba la cámara junto con las placas, apoyada en el suelo, a veces junto a la sombra del fotógrafo. La Vérascope se comercializaba en Francia desde 1893 y en los primeros años del siglo XX ya era utilizada por aficionados de Buenos Aires.²⁴

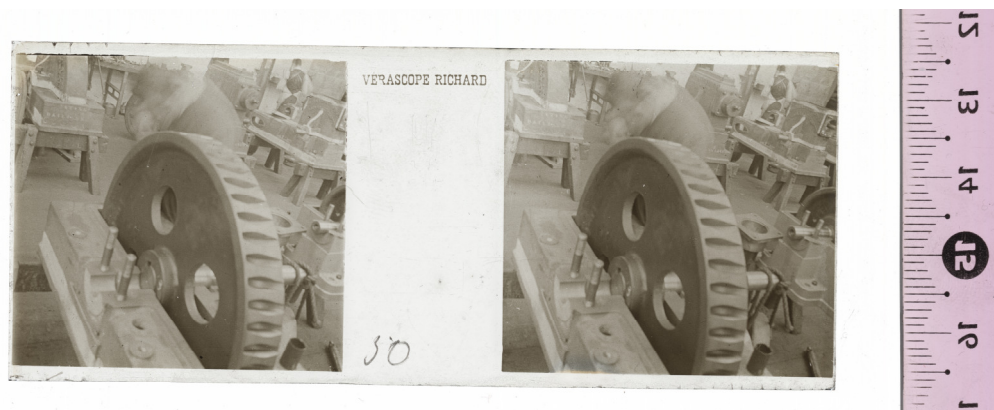


Figura 6. “Taller metalúrgico” (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1453>). Fotografía estereoscópica (placa de vidrio), 4,5 x 10,7 cm.

Resulta interesante pensar en la necesidad de portabilidad de la máquina junto con el visor. Esto remite a un uso cotidiano, y explica las más de mil quinientas fotografías del Fondo, así como la variedad de temas y la experimentación en los registros. Lejos de utilizarse únicamente con un fin profesional, la cámara era parte del equipamiento con el que viajaba la familia. Como se verá más adelante, la cámara era utilizada incluso desde el tren en movimiento, tensionando aún más el estatuto de verosimilitud fotográfica.

Quisiera detenerme en una fotografía en particular. Dentro de esta extensa serie, la fotografía número 1421 resulta un interesante punto de partida para pensar de qué manera esta herramienta se conjugó con el ferrocarril para configurar los modos de ver, experimentar y representar el espacio a partir de imágenes técnicas. En la imagen se puede ver un puente del Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico (hoy San Martín) en la ciudad de Buenos Aires, concretamente entre los actuales barrios Saldías y Barrio Parque. En un plano más cercano se puede ver un cruce de vías, correspondientes a las líneas del Ferrocarril Central Argentino (hoy Mitre) y Ferrocarril Central Córdoba (hoy Belgrano).²⁵ Entre las vías y la estructura metálica hay una casilla precaria de chapas, y, junto a su puerta, dos hombres conversan. Hacia la derecha de la imagen se puede observar otra estructura de chapas, probablemente el obrador, ya que el puente se encontraba aún en construcción. La fotografía está tomada desde un tren en movimiento, a juzgar por la sombra que proyecta

²⁴ Ver, por ejemplo, PÉREZ BAYO, Adriana y DE LA IGLESIA, Irene. Rescate de dos colecciones de fotografías estereoscópicas. En: *Historia de la fotografía, op. cit.*

²⁵ Agradezco a Jorge Waddell por su ayuda para la identificación del puente. La denominación de las líneas con nombres de próceres o personajes ilustres de la historia argentina se realizó luego de la nacionalización y estatización del sistema ferroviario mediante el Decreto 32.574 del 1ero de marzo de 1948.

hacia la vía y el humo de la locomotora que oculta en parte al puente y a las copas de los árboles.



Figuras 7 y 8. Instalaciones ferroviarias. Se ve cruce a nivel vías trocha ancha y angosta (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1421>), c. 1912. Fotografía estereoscópica (placa de vidrio), 4,5 x 10,7 cm.

Este puente era una de las obras de infraestructura llevadas a cabo por el Ferrocarril de Buenos Aires al Pacífico en los primeros años de la década de 1910, momento en que fue autorizada a trasladar su estación terminal hacia la zona de Retiro, junto a las de las otras dos compañías mencionadas (también en construcción por esos años). No eran las únicas obras que cambiarían la fisonomía de la ribera norte del Río de la Plata. Es en esos años que se construye el Puerto Nuevo, después de décadas de discusiones sobre su ubicación y morfología, y el barrio del Retiro fue consolidándose como un espacio de tránsito, con la importante influencia de los capitales agroexportadores, apun-

talada simbólicamente con la Torre de los Ingleses.²⁶ Por otro lado, en los bosques de Palermo, donde había estado emplazada la residencia de Juan Manuel de Rosas medio siglo antes, se dan lugar distintos proyectos de la oligarquía tendientes a ordenar y resignificar el espacio, ampliando la urbanización más allá del arroyo Maldonado.

Otras fotografías de la colección Hume toman también como referente a los puentes y túneles, especialidad de la compañía. Pero por lo general nos encontramos con amplias tomas que permiten dar cuenta de la proporción de las obras insertas en el paisaje, jugando con los diferentes planos y puntos de vista. Sin embargo, la fotografía del puente en Saldías-Barrio Parque permite reflexionar sobre prácticas mucho más complejas. La imagen remite a un espacio cruzado (literal y metafórico) tanto por líneas del ferrocarril como por conflictos y negociaciones entre Estados, empresas y organizaciones obreras. En este contexto, el espacio no es un simple escenario de las prácticas sociales, sino que produce una identidad de clase basada en la separación entre quién queda adentro y quién afuera.



Figura 9. Puente ferroviario en obra (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1090>). Fotografía estereoscópica (placa de vidrio), 4,5 x 10,7 cm.

Las vías señalan, precisamente, dos espacios netamente diferenciados. De un lado, aprovechando los terrenos utilizados para los festejos del Centenario en 1910, el entonces director de Parques y Paseos Carlos Thays proyectó dos sectores residenciales separados por la actual avenida Figueroa Alcorta con una impronta que continúa hoy en día, con grandes casonas, calles curvas y arboladas, como un “oasis” en la ciudad. Era el lugar elegido por terratenientes y diplomáticos extranjeros, debido a la inmediatez del centro político y económico de la ciudad capital como a la campaña. Se trata del actual Barrio Parque, sede de numerosas embajadas y espacios culturales como el Museo Latinoamericano de Buenos Aires, que alberga una de las colecciones privadas de arte más importantes.

²⁶ En la construcción de esta torre, obsequio de la colectividad británica a la Argentina por su Centenario, participaron diversas compañías de ingeniería, entre ellas la misma Hume Hermanos.

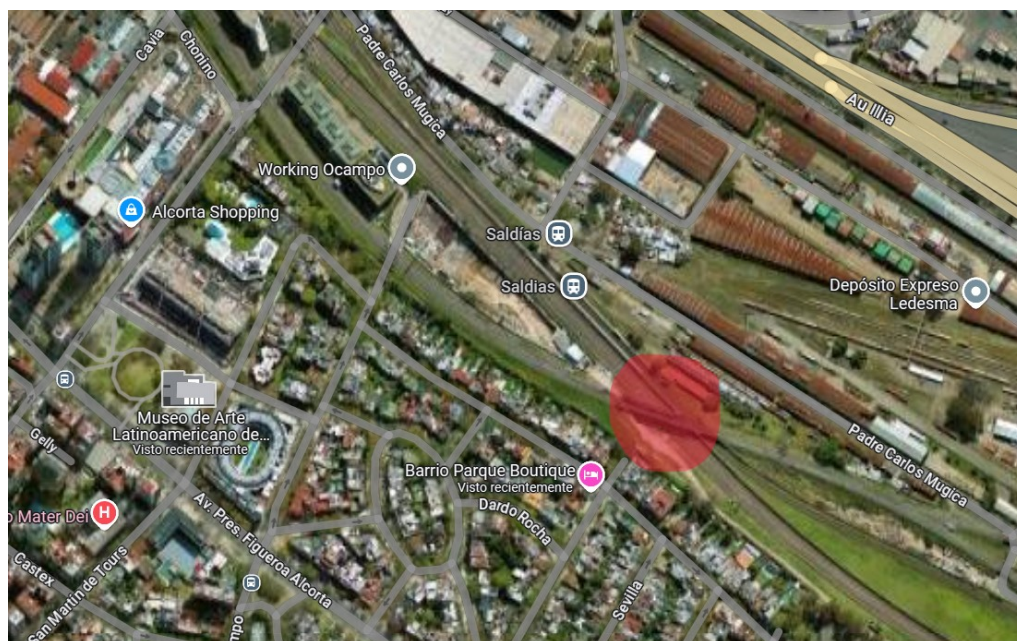


Figura 10. Ubicación del puente. Google Maps.

A su vez y a partir de las consecutivas crisis económicas y políticas, del otro lado de las vías se fueron creando barrios precarios, efímeros en la intención pero que perduraron hasta el día de hoy, con serios problemas en cuanto a la posesión de la tierra y la infraestructura. En los primeros años de la década del treinta se estableció en los terrenos costeros el barrio conocido como Villa Desocupación o Villa Esperanza. Sin mujeres ni niños, el barrio se presentaba en la prensa y en los debates como un espacio masculino, obrero, anárquico y marginal, y, si bien cercano en distancia geográfica al centro porteño, las vías y la historia fueron posicionando ese espacio en un “otro” distante, ajeno y peligroso.²⁷ En algunos momentos se levantaron otras voces, haciendo énfasis en el problema de fondo de la desocupación, la crisis del sistema, y la cruel desigualdad de la que las vías se hacían eco, como parteaguas, a la vez que como elemento constituyente de la injusticia social.²⁸

La imagen fotográfica no puede ser reducida a la categoría de registro, precisamente por las características técnicas de su producción, circulación y consumo. Como se vio en la introducción, la cámara estereoscópica aparece indisolublemente ligada al desarrollo científico y técnico del siglo XIX, pero también a los regímenes de visión y a una experiencia novedosa del paisaje para el urbanismo y la ingeniería; las expectativas con relación a la medición y regulación del espacio y las condiciones de posibilidad de reproducción técnica de la imagen. En la fotografía del puente de Saldías-Barrio Parque opera un

²⁷ Sobre el ordenamiento de la ciudad de Buenos Aires a partir de los criterios de seguridad, y la relación entre marginalidad y control policial, ver CAIMARI, Lila. *Mientras la ciudad duerme: pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012, en especial el capítulo 5: Los lugares del desorden.

²⁸ Valeria Snitcofsky recupera testimonios vinculados con los movimientos políticos o intelectuales, quienes rescatan la figura del “desocupado” como víctima del sistema. Ver SNITCOFSKY, Valeria Laura. *Villas de Buenos Aires: historia, experiencia y prácticas reivindicativas de sus habitantes (1958-1983)*. Tesis (Doctorado en Antropología) – UBA, Buenos Aires, 2015.

recorte que es a la vez estético y operativo. Al recurrir a la estereoscopia como dispositivo técnico el encuadre es duplicado y, al mismo tiempo, desplazado. La fotografía es un fragmento de la realidad, pero no es un fragmento fijo y unívoco. La distancia que el observador, desde un ferrocarril en movimiento, sostiene ante la cosa representada (el puente, la casilla, el trabajador) se desdibuja cuando, en un visor estereoscópico, esa imagen se vuelve tridimensional. El objeto implica también un ancla en lo temporal, en tanto soporte de la memoria, del acontecimiento cruzado por las prácticas y expectativas. La fotografía, de esta forma, excede el registro visual de la obra para consolidar un ritmo en el espacio y tiempo particular.

Representaciones y prácticas en torno al ferrocarril

Resulta interesante la definición de “representaciones de la ciudad” que brinda Jorge Liernur en su ensayo “La ciudad efímera”: “Entiendo por ‘representaciones de la ciudad’ las imágenes unitarias o de totalidad que construimos de ella sobre la base de los testimonios parciales, visuales o no, con que contamos para un período determinado. Las ‘representaciones’ a que me refiero no necesariamente se configuran como totalidades o son aceptadas o formuladas de modo consciente y explícito”.²⁹

Liernur considera a la representación como una reconstrucción del acontecimiento histórico, en tanto manifestación de la memoria, y, como tal, son imaginadas en un espacio y con formas determinadas. Por otro lado, siguiendo a Roger Chartier en su ya clásica definición, las representaciones clasifican y excluyen, son estructuras del mundo social y, lejos de ser un objeto dado, son “productos históricos de las prácticas articuladas (políticas, sociales, discursivas)”.³⁰ En este sentido, la fotografía del puente, como parte de una serie y de una práctica vinculada a la ingeniería como cuerpo de conocimientos y a la vez disciplina transformadora del propio espacio en que se constituye, no deja de ser un recorte y una representación en la que la mirada se cruza indiscutiblemente con estos debates, desde una subjetividad particular en la que juegan elementos de pertenencia étnica, profesional y de clase.

La propiedad del espacio ferroviario era foco de acalorados debates en las sesiones del congreso o en la firma de contratos. La concesión de tierras a los costados del tendido ponía en juego no sólo la posibilidad de expropiación del Estado, sino también una clara postura en cuanto al rol de los capitales extranjeros en el desarrollo económico de la nación. Mientras un sector de la élite gobernante abría los brazos al progreso técnico, aún si eso significaba entregar el territorio a los ingleses, franceses o norteamericanos, otras voces se oponían a la extranjerización desmedida y buscaban una mayor intervención de los políticos y empresarios locales.

En este contexto, la voz autorizada del ingeniero o agrimensor, y las herramientas técnicas como la fotografía brindaban respuestas “certeras” en

²⁹ LIERNUR, Jorge Francisco. La ciudad efímera. En: LIERNUR, Jorge Francisco, y SILVESTRI, Graciela (eds.). *El umbral de la metrópolis: transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993, p. 217.

³⁰ CHARTIER, Roger. La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones. *Punto de Vista* 39, Buenos Aires, 1990, p. 48.

cuanto al espacio. Medían y delimitaban, recortaban y transformaban el espacio según leyes matemáticas y ópticas que no habilitaban discusión. Sin embargo, la propia disciplina de la ingeniería se había consolidado en los años previos al Centenario (1910), en un contexto en el que el proceso de urbanización de Buenos Aires se cruzaba con intereses e ideologías diversos y las prácticas sobre el espacio urbano eran a la vez manifiestos estéticos y políticos.³¹

Movimiento y control

Andreas Fahrmeir señala dos modos en que las ciudades controlan el movimiento de ciudadanos y extranjeros: por un lado, las construcciones físicas, como murallas y estaciones de frontera; por el otro, un universo de documentos oficiales, técnicos, literatura gris, *ephemera*, destinada a registrar, diferenciar y ordenar las prácticas posibles en su espacio interno.³² En la modernidad esta última estrategia es la que se potencia a partir de los desarrollos en las tecnologías de impresión y reproducción de textos e imágenes, siendo las fotografías de registro policiales un punto álgido y controversial.³³

El ritmo que marca la locomotora está relacionado con la forma en que la sociedad organiza las dimensiones espacio temporales, y se configura como un acuerdo social difícilmente discutible. Las vías del ferrocarril son la materialización de ese ordenamiento que separa la ciudad organizada, centro económico, cultural y político, de un espacio “otro”, de lo inestable de la frontera, así como el de los asentamientos precarios, desorganizados, marginales precisamente porque están del otro margen de las vías. La estación ferroviaria se transforma así en un punto de control, una frontera infranqueable para aquellos que llegan por distintos medios y terminan habitando en el espacio que se designa como el de los inmigrantes, enfatizando su condición de otredad y transitoriedad. Pronto, las barreras de papel, la falta de documentos y los tiempos de una administración burocrática cuyos intereses están del otro lado de las vías, generan un “amontonamiento” de personas que se convierten en un riesgo para la misma ciudad que las había corrido hasta ese lugar.

El ferrocarril y el registro fotográfico materializan, para Fahrmeir, la puerta de entrada y salida. Son las tecnologías de la modernidad, las que permiten el desplazamiento y el cambio a partir de la transformación del espacio y de su representación; una transformación que se hace materialmente palpable en las distintas “obras de arte”.³⁴ El desarrollo técnico de la fotografía

³¹ Ver LIERNUR, Jorge Francisco y SILVESTRI, Graciela (eds.), *op. cit.*

³² Ver FAHRMEIR, Andreas. Conclusion: cities and states: papers and walls. En: GREEFS, Hilde y WINTER, Anne (eds.). *Migration policies and materialities of identification in European cities*. New York: Routledge, 2019.

³³ Ver, entre otros, CUARTEROLO, Andrea. El viaje en la era de la reproductibilidad técnica. Discursos etno-geográficos en los primeros travelogues argentinos. *Revista Cine Documental*, Buenos Aires, 2011. Disponible en < http://revista.cinedocumental.com.ar/3/articulos_05.html>. Acceso en 8 ene. 2025, y PENHOS, Marta. Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. En: *Arte y antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Telefonica/Fundación Espigas/Fondo para la Investigación del Arte Argentino, 2005.

³⁴ Con este término se designa a las estructuras como puentes, túneles, canales o muros que hacen a la infraestructura vial. Para una conceptualización interesante sobre el rol del ingeniero en el diseño de estas estructuras desde una dimensión estética, véase MANTEROLA, Javier. *La obra de ingeniería como obra de arte*. Pamplona: Editorial Laetoli, 2010.

estuvo profundamente relacionado desde sus comienzos a los cambios en los medios de transporte, y, particularmente, a la nueva experiencia del viaje originada por las máquinas a vapor, ya sea sobre tierra, mar, o, en el cambio de siglo, aire. Además de erigirse como la herramienta de registro y evidencia del viaje, la fotografía y los diversos dispositivos ópticos ligados al espectáculo “transmitían al espectador común la experiencia perceptiva del viaje sin ninguno de sus costos e inconvenientes”.³⁵ La apropiación del territorio nacional iba en paralelo, de esta forma, con la identificación y exclusión en términos de representación del territorio de la otredad, de lo exótico, desconocido y, en gran medida, peligroso.

La figura humana como parte del paisaje (y no como tema central de la fotografía) se repite en otras tomas de la colección, cruzándose las intenciones supuestas de los registros, los actores y las prácticas tanto en relación con la técnica fotográfica como con el espacio representado. En las imágenes donde el paisaje o la obra en construcción es el elemento central, los sujetos retratados aparecen, generalmente, con sus elementos de trabajo en la mano o manteniendo una postura acorde al estatus o función. Por lo general son los mismos trabajadores de la compañía, en plena actividad de construcción o inspección, y contadas veces miran hacia la cámara. Sus siluetas aparecen desenfocadas, en movimiento, e incluso disimulados entre las piedras, estructuras de acero, hormigón o madera. En todo caso, siempre aparecen como elemento fundamental en la composición del espacio, realizando una acción que justifica su inclusión en el recorte. En las tomas familiares, por el contrario, los sujetos son retratados en situaciones de ocio, evidenciando otros vínculos y consumos de la fotografía, así como del mismo espacio ferroviario.



Figura 11. H 27 [“Demolición”] (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1025>). Fotografía estereoscópica (placa de vidrio), 4,5 x 10,7 cm.

³⁵ CUARTEROLO, Andrea, *op. cit.*



Figura 12. “Campamento de obra ferroviaria” (<cap563_udesa_huhe_fot_vid_0960>). Fotografía estereoscópica (placa de vidrio), 4,5 x 10,7 cm.

Los sujetos en nuestra imagen, sin embargo, están conversando amparados por una casilla de chapas, ajenos a la locomotora que pasa, al puente y a la estructura provisoria que lo contiene. Sólo es posible caracterizarlos como trabajadores por su ubicación en el espacio concreto, no hay más atributos que su posición geográfica y simbólica. No aparecen sus herramientas, no están realizando una acción significativa para la obra en cuestión. Sus cuerpos son, aparentemente, un accidente de la imagen. Precisamente esa condición accidental es la que nos permite abrir otras lecturas posibles.

A partir de los últimos años del siglo XIX la cuestión obrera se colocó en el centro de la escena política y económica. En 1904 se sucedieron diferentes huelgas generales que afectaron, sobre todo, a la actividad agroexportadora. Como analiza Laura Caruso en el caso de los trabajadores portuarios, las prácticas y significados en torno al espacio público se tornaron centrales en las disputas por la resolución del conflicto, tanto por parte de los trabajadores como por las empresas y el Estado.³⁶ El trabajo se ubica en el centro de las reflexiones contemporáneas sobre el espacio y la movilidad, particularmente para los sectores obreros, y comienza a ser visto como “constitutivo y constituido en el proceso de configuración de sus subjetividades colectivas y la acción obrera”.³⁷ Es así como la identificación del trabajador ferroviario con el espacio se da en el marco de estos intercambios y conflictos, y su representación a través de una imagen técnica no está exenta de la densa carga simbólica que se desarrolló en el apartado anterior. Fotografía, trabajo y espacio apare-

³⁶ A finales de febrero de ese mismo año se declara una importante huelga ferroviaria que desplazará la zona de conflicto hacia el noreste de la ciudad, precisamente el espacio donde luego se levantará el puente en cuestión. Esta movilización tuvo como eje a los oficios menos calificados, y fue desconocida por el sindicato, ya consolidado, de La Fraternidad que nucleaba a maquinistas y foguistas. Ver POY, Lucas. Huelgas portuarias y ferroviarias en el “granero del mundo”: la disputa por el control del lugar de trabajo. Buenos Aires 1903-1904. En: TEDESCHI, Sonia Rosa y PRESSEL, Griselda (comps). *Historias, regiones y fronteras: cruces teórico-metodológicos, experiencias de investigación y estudios de caso*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2018.

³⁷ CARUSO, Laura. La huelga, el carnaval y los comicios: el mundo del trabajo portuario en Buenos Aires y la configuración de una comunidad obrera, verano de 1904. *Historia Crítica*, n. 73, Bogotá, 2019, p. 188. Disponible en <<https://doi.org/10.7440/histcrit73.2019.08>>. Acceso en 8 ene. 2025.

cen estrechamente unidos en la construcción de un imaginario en torno al progreso económico y material de la ciudad.³⁸

Lo que identifica al trabajador ferroviario en la fotografía del puente es su estar ahí, en ese preciso momento. Pensar en diferentes “racionalidades” que se cruzan y en la relación entre lo individual y lo colectivo permite ingresar a este espacio no como el entorno donde se habilita un determinado “género de vida”, sino a lo “ferroviario” como una identidad en proceso que implica solidaridades y conflictos propios de la construcción de esa sociedad y que están fuertemente relacionados con las prácticas constituyentes de ese espacio (la construcción del puente, el establecimiento de una casilla de vigilancia o la impasibilidad ante el paso de la locomotora).³⁹

En la década de 1910 se acentuaron los conflictos obreros, y aquellos que involucraron a los gremios ferroviarios se expresaron en la opinión pública como de suma relevancia, por su impacto en la dinámica comercial interna y externa del país, pero también por la visibilidad que adquirirían al tomar como eje el espacio público. Las estaciones y talleres de las distintas compañías aparecían repletos de huelguistas o, en su contrapartida, vacíos de trabajadores. La huelga de 1917, en la que se reunieron los tres gremios de la rama,⁴⁰ implicó a su vez la participación de las familias ferroviarias, ocupando otros espacios como las calles y plazas.⁴¹ En estas huelgas el control sobre la técnica y sobre el espacio público resultaron factores fundamentales, al punto de definir el éxito o el fracaso de las estrategias.

En las fotografías de la colección Hume la mirada es propiedad del ingeniero, que inspecciona y vigila. La cámara no registra sólo el avance del proyecto, sino que es una herramienta de control sobre los trabajadores. En las memorias sobre sus antepasados, Roland Hume recuerda que su tío abuelo, Washington, quien había trabajado en la primera compañía durante la década de 1880, poseía las condiciones de un “caudillo”. Sin embargo, ya en el siglo XX, el ingeniero debía ser no sólo un líder sino un empresario. El mismo desarrollo de la disciplina lo ubicaba a caballo entre el oficio y las artes liberales, entre la mecánica y el conocimiento especializado de las leyes físicas, químicas y humanas.

Sujetos y espacios ferroviarios: otras capturas posibles

En el ferrocarril la máquina, la técnica, es omnipresente. Aún hoy, entre los ruidos que rebotan en los andenes y los techos de hierro y vidrio de las grandes terminales es imposible abstraerse de la “maravilla” de la tecnología que ha transformado nuestras percepciones del tiempo y del espacio de mane-

³⁸ Cf. CICHERO, Marta *et al.* *Producción y trabajo en la Argentina: memoria fotográfica, 1860-1960*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes/Banco Rice, 2002.

³⁹ Sigo aquí el análisis de Bernard Lepetit sobre los modos en que las relaciones sociales definen identidades y solidaridades también en función de los espacios que se ocupan. Ver LEPETIT, Bernard. La historia urbana en Francia. *Secuencia*: Revista de Historia y Ciencias Sociales, n. 24, Ciudad de México 1992, p. 24.

⁴⁰ El gremio ya citado, La Fraternidad, y las recientemente creadas Federación Obrera Ferrocarrilera (que agrupaba al personal de talleres, tráfico, vías y obras) y la Asociación Argentina de Telegrafistas y Empleados Postales.

⁴¹ Cf. PALERMO, Silvana. Protesta laboral, nacionalismo e internacionalismo: la huelga ferroviaria de 1917 en tiempos de la Gran Guerra. *XXI Jornadas de Historia Económica*, Asociación Argentina de Historia Económica, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.

ra radical. Aún dentro de los coches el pasajero no puede olvidarse que está en un espacio diferente, donde la misma noción de movimiento se subvierte. Michel de Certeau pone en palabras esta experiencia de manera asombrosa, y encuentra, en el riel y la ventanilla, esos elementos que funcionan también de frontera móvil entre los inmóviles espacios del adentro y el afuera:

Fuera, otra inmovilidad, la de las cosas, montañas imperantes, verdores extendidos, pueblos detenidos, columnatas de edificios, negras siluetas urbanas en el malva de la tarde, centelleos de luces nocturnas en un mar anterior o posterior a nuestras historias. [...] No tienen más movimiento que el que provocan entre sus masas las modificaciones de perspectiva momento a momento; mutaciones de apariencia engañosa. Como yo, tampoco cambian de sitio, pero la vista sola deshace y rehace continuamente las relaciones que mantienen entre ellos estos puntos fijos.

[...] La ventanilla es lo que permite ver; el riel, lo que permite atravesar. Se trata de dos modos complementarios de separación. Uno crea la distancia del espectador: no tocarás, mientras más ves, menos tienes: desposeimiento de la mano en favor de un mayor recorrido del ojo.⁴²

La fotografía estereoscópica también pone en evidencia la “naturaleza de su estructura funcional”, como instrumento de medición y control. Y también se posiciona, como la ventanilla del tren, en ese filo impreciso entre un referente material, concreto, “real”, y la mirada subjetiva, la mirada de quien produce y de quien observa la imagen, así como las indefiniciones del mismo proceso que explican diferencias de matices, rayados o huellas dactilares impresas. Precisamente esa evidencia de la técnica, del artificio, es la que, según Crary, dificultó el éxito de la estereoscopia frente a otros dispositivos. Las imágenes producidas no eran lo “suficientemente fantasmagóricas”⁴³, por lo que enseguida perdió en la batalla como medio de entretenimiento masivo y popular.

Por otro lado, el recorte que hace el fotógrafo implica un nuevo ordenamiento material y simbólico, tanto del espacio como de los sujetos retratados. En este sentido, los sentidos de la imagen estereoscópica no pueden reducirse a su rol en la agrimensura o registro técnico. Su práctica como afición tampoco explica completamente la cantidad inmensa de placas, la exhaustividad en el registro de un accidente o una viga quebrada. Pensar en un contexto en el que las huelgas obreras y las acciones de los grupos anarquistas eran sumamente temidas por la elite, y se implementaban acciones (con mayor o menor grado de legalidad) tendientes a evitarlas, también invita a ir más allá de la imagen como registro del puente en construcción o el cruce de las tres vías. Queda la posibilidad de que los trabajadores que conversan en la casilla no sean el “accidente” sino el motivo central de la fotografía. No poseer otras tomas del lugar ni de la situación no permite ahondar más en esta hipótesis, pero puede, al menos, prevenirnos de otorgarle un único sentido.

Si, para el siglo XX, la estereoscopia había cedido su lugar como juguete óptico, su capacidad de recrear una estructura tridimensional continuó siendo operativa, no tanto para registrar un detalle, sino para volver tangible

⁴² CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México D.F: Universidad Iberoamericana, 1996, p. 123 y 124.

⁴³ CRARY, Jonathan, *op. cit.*, p. 178.

la integración final de la obra con el paisaje. La fotografía del puente Saldías-Barrio Parque nos remite a otra frontera entre el interior y el exterior de un tren en movimiento: el propio sujeto, invisible en la imagen, pero parte intrínseca de ella. Si las vías del ferrocarril resignificaron el espacio y marcaron un límite infranqueable entre clases sociales, la fotografía estereoscópica es un testimonio del artificio, y del proceso de apropiación de un paisaje a partir de una mirada en apariencia neutra, pero cargada de tensiones histórica y geográficamente situadas.

Artigo recebido em 12 de maio de 2025. Aprovado em 16 de junho de 2025.

Glauber Rocha

e as figurações do personagem político



Cena de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, 1967, fotograma, montagem (detalhe).

Arlindo Rebechi Junior

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorando em Cinema Studies na The Cuny University of New York. Professor dos cursos de graduação e de pós-graduação em Comunicação na Universidade Estadual Paulista (Unesp-Bauru) e do Programa de Pós-graduação em Artes da Unesp-São Paulo. Coorganizador, entre outros livros, de *Comunicação, cultura e linguagem*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. arlindo.rebechi@unesp.br

Glauber Rocha e as figurações do personagem político

Glauber Rocha and the figurations of the political character

Arlindo Rebechi Junior

RESUMO

Nas elaborações artísticas de Glauber Rocha, dois casos são notáveis por engendrar o personagem do político: a peça teatral *Jango* (tragedya em 3 atos), de 1976, e o filme *Terra em transe*, de 1967. Este artigo investiga, comparativamente, como os personagens Jango, na peça teatral, e Vieira, no filme, figuram na trama narrativa e audiovisual com vistas ao entendimento das relações entre classe dirigente/classe popular no contexto de conflitos da América Latina dos anos de 1960 e 1970.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; teatro brasileiro; Glauber Rocha.

ABSTRACT

*In Glauber Rocha's artistic elaborations, two cases are notable for engendering the character of the politician: the play *Jango* (tragedya in 3 acts) (1976) and the film *Land in anguish* (1967). This article investigates, comparatively, how the characters Jango, in the play, and Vieira, in the movie, figure in the narrative and audiovisual plot to understand the relations between the ruling class/the popular class in the context of conflicts in Latin America in the 1960s and 1970s.*

KEYWORDS: Brazilian cinema; Brazilian theater; Glauber Rocha.



Glauber Rocha, certamente, é mais conhecido pelos debates e embates suscitados pelos seus filmes. Aos olhos do público e das pesquisas, impõe-se uma cinematografia que, entre outras preocupações, quer entender o cinema com vistas à discussão dos parâmetros da identidade nacional, projeto tão bem explorado depois do nosso primeiro modernismo pela intelectualidade brasileira, sobretudo a de esquerda, nos anos que antecederiam a ditadura de 1964. Parece residir aí seu campo de visibilidade e foi neste filão que a maior parte da crítica glauberiana, do Brasil e fora dele, instalou-se, produzindo uma quantidade já considerável de teses e livros em torno do Glauber Rocha cineasta.

A postura do intelectual que se insere no debate político e cultural do país foi, ao que tudo indica, depois da figura do cineasta, a face que mais atrai a crítica especializada. Quais seriam as possíveis razões disso? O entendimento do cineasta faz-se pela compreensão das articulações políticas de debatedor do cinema brasileiro e vice-versa, como se um não vivesse sem o outro. É o que se revela quando acompanhamos atentamente suas cartas¹ endereçadas aos companheiros de Cinema Novo ou seus escritos polêmicos, em que não economiza farpas para os desafetos, nem elogios para os aliados. O mesmo

¹ Ver ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

mecanismo de produção discursiva se revela e, diferentes pontas temporais, seja nos trabalhos de juventude, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) – neste livro está em jogo a ocupação de um lugar no cinema brasileiro –, ou nos trabalhos de artista maduro, caso de *Revolução do cinema novo* (1981) – deste livro consta a experiência do cineasta e o seu balanço do que foi o movimento cinema-novista.

Mas Glauber não só fez filmes ou atuou como agitador cultural do Cinema Novo – no caso, tarefas tão complementares. Entre os primeiros tempos ainda em Vitória da Conquista (BA) e a morte no Rio de Janeiro (RJ), ele transitou por outros campos de atuação, os quais timidamente a crítica glauberiana começa a visualizar. Seus escritos finalmente passam a dar uma resposta no sentido de retirá-lo apenas do âmbito dos estudos de cinema brasileiro e alçá-lo, de maneira mais ampliada, na ordem da cultura brasileira do período.²

Nesse horizonte, o objeto deste ensaio, que nos permitirá trançar alguns fios mais finos e sintonizados em torno do legado glauberiano dos anos 1960 e 1970 no contexto brasileiro, é constituído por duas obras de autoria de Glauber Rocha. Trata-se de um filme e uma peça teatral, respectivamente: *Terra em transe*, de 1967, e *Jango* (tragedya em 3 atos), escrita no ano de 1976³, hoje depositada no acervo Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Se tomarmos o ano de lançamento do filme e o momento de escrita da peça, teremos quase dez anos passados. Um período profundamente marcado pelas modificações advindas com o golpe de 1964 fizera com que Glauber não deixasse de lado preocupações acerca dos conceitos de nacional, do popular e da representação política. A partir dessas preocupações, o problema levantado por este artigo reside em buscar e identificar, no campo da discussão estética, de que modo o autor elabora ficcionalmente personagens políticos – *Jango*, na peça, e *Vieira*, no filme – que lidam diretamente com a questão do popular. Sabendo dos limites da própria obra artística, nossa análise sobre a formulação dos dois personagens políticos por Glauber Rocha está muito mais interessada em compreender a crítica presente em ambas as obras ao populismo latino-americano. Não se deixa de notar, todavia, que Glauber, com a força expressiva de suas obras, pôde colocar em crítica, e em alguns momentos sob suspeita,

² Nos últimos anos, entre as obras publicadas, duas delas apontam para a necessidade de descortinar caminhos com olhares mais centrados naquilo que, dentro e fora do Brasil, se produziu por Glauber Rocha e o que sobre ele se escreveu em jornais e revistas. Ver ROCHA, Glauber. *Glauber Rocha: crítica esparsa* (1957-1965). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019, e MORETTIN, Eduardo (org.). *A recepção crítica de Glauber Rocha no exterior (1960-2005)*. São Paulo: ECA/USP, 2020. Disponível em <<https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/574>>.

³ Esta datação deve-se a uma informação que se encontra no datiloscrito do final da peça: “Entre 13/15 de novembro de 1976... Glauber Rocha”. Como hipótese e ressalva, pode-se ainda supor que tal peça tenha sido escrita poucos momentos depois desta data apontada pelo autor. O que me faz supor isso é a proximidade do escrito com a morte de *Jango*, que aconteceu em dezembro de 1976, e seu possível impacto sobre Glauber Rocha. Seguindo essa hipótese, poder-se-ia dizer que a morte de *Jango*, como veremos à frente, representada ao fim da peça, se trata mais de um aspecto de interpretação e invenção no plano literário com base num fato ocorrido na realidade política brasileira, naquele final de ano, do que numa coincidência retratada no plano de criação da peça poucos dias antes da morte, de fato, de João Goulart político. Este artigo fará uso da peça datiloscrita deixada por Glauber Rocha e hoje depositada no acervo da Cinemateca Brasileira. Versões da peça foram publicadas depois da morte de Glauber Rocha, com edição de terceiros. Ver ROCHA, Glauber. *Jango: uma tragédia em 3 atos* [texto teatral]. *Medicina, Cultura e Ciência*, n. 2, São Paulo, out.-dez. 1983, e ROCHA, Glauber. *Jango segundo Glauber* [texto teatral, com prólogo e 3 atos]. *Playboy*, n. 104, São Paulo, mar. 1984.

o encontro dos termos nacional e o popular, a relação entre o intelectual e o povo e o que advém desses encontros.

Vale aqui uma ressalva: para responder aos propósitos formulados por Glauber Rocha, recorro a um texto já clássico de Marilena Chauí, resultado de um seminário promovido pela Funarte no início dos anos de 1980; para ela, o problema mais profícuo de análise não estaria em verificar como o nacional-popular se materializa na cultura, e, sim, em analisar como “em diferentes momentos as ideias e sujeitos são construídos e porque o são, deixando vir à tona diferentes modos de articular ou de separar os dois termos (nacional-popular)”.⁴ Lembramos que a discussão aqui implementada não se restringe às discussões do campo ideológico, mas busca tratar o objeto ficcional em suas especificidades e singularidades. É preciso ainda apontar a devida justificativa para uma análise comparativa desse tipo. Ela se faz necessária na medida em que fornece elementos para uma análise do pensamento glauberiano em diferentes momentos de espaço, de tempo e mesmo de suportes narrativos. Essas são questões essenciais para um entendimento mais aprofundado não só de nossa cinematografia como um todo, mas do pensamento glauberiano formalizado em duas pontas específicas, em finais dos anos 1960 e meados da década 1970.

Os desafios da geração do Cinema Novo, como seus representantes enunciaram, eram pensar nos termos de uma arte revolucionária, com vistas, por assim dizer, a um cinema formulador da memória coletiva que prolonga a memória coletiva popular. Sob esse aspecto, é relevante refletir sobre o papel dos intelectuais e cineastas, como mediadores simbólicos, nessa construção memorial⁵, naquele momento de fins dos anos 1960 e início dos 1970, época de intenso debate no âmbito do Cinema Novo. Seria preciso para Glauber como intelectual e artista o empenho crítico de formular uma obra que pudesse buscar o nacional em sua visada como e enquanto popular? Ou Glauber, como artista, estaria mais preocupado em expor as crises, as disfunções da ordem populista presente no nosso imaginário político? Para ele, procurar pelo nacional poderia ser trazer para o presente, como registro arquivístico, o passado de uma certa memória popular, cujos preceitos são moldados em bases distintas daquelas que se organizam pela classe dominante. O desafio de Glauber e outros cineastas de atuação no Cinema Novo não foi pequeno e nem sempre pôde ser facilmente assimilado de maneira satisfatória. Para um exame detalhado do fenômeno interessa o modo como isto se enuncia na materialização da obra; é o que procuraremos operacionalizar pela análise de sua peça sobre Jango e de seu filme *Terra em transe*.

Glauber Rocha e Jango: um projeto literário

Em 30 de agosto de 1979, Glauber recebeu uma carta de Ênio Silveira, então editor da Civilização Brasileira, cuja passagem merece destaque por ilustrar o interesse na publicação do projeto Jango, no caso o romance: “confirmo, por escrito, o que já lhe havia dito antes, por intermédio dele [Moacyr

⁴ CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 14.

⁵ Cf. ORTIZ, Renato. Estado, cultura popular e identidade nacional. In: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense: 1985, p. 131.

Félix]: a Civilização Brasileira, ao contrário do que você talvez pense, terá o prazer e orgulho em publicar seus livros, como já fez no passado. Devo dizer-lhe, no entanto, com a mais fraterna franqueza, que você deverá primeiro organizar seus originais, para que não se repita o maledetto imbroglio ocorrido quando da entrega de seu livro sobre Jango, que era um verdadeiro caos”.⁶ Nesse mesmo ano, numa carta de 28 de novembro, endereçada por Glauber ao presidente do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), Alfredo Guevara, aponta que os acertos para a publicação estavam mais do que confirmados: “Além do romance [Riverão Sussuarana] e do filme A idade da terra, escrevi um grande romance chamado Jango, que está pra ser editado pela Civilização Brasileira”.⁷

Infelizmente, o projeto “Jango” não vingou em publicação.⁸ A não publicação deste projeto glauberiano não diminuiu em nada o seu interesse público. Graças aos manuscritos mantidos, num primeiro momento no Tempo Glauber, e, depois, no acervo da Cinemateca Brasileira, é possível ainda fazer novas abordagens da obra glauberiana e trazer à tona novas faces do intelectual e artista Glauber Rocha. Mas afinal de contas o que é esse projeto? Trata-se de uma leitura ficcionalizada, muito pessoal, de Glauber Rocha sobre um personagem histórico da política nacional, o ex-presidente João Goulart, deposto em 1964, pela ditadura militar. Deve-se ressaltar que este projeto se desdobra de duas formas distintas: pela composição de um romance e de um drama; optamos pela análise do segundo. O que se buscará aqui não é entender a obra, neste caso de análise, uma peça teatral, como documento histórico, mas como se formulou a “visão de um artista” que criou em torno de um personagem político, identificando suas possíveis razões de escolhas de composição em detrimento de outras.

O enredo de *Jango (tragedya em 3 atos)*, de Glauber Rocha

Uma breve síntese do enredo da peça *Jango (tragedya em 3 atos)* é um bom começo. A peça, datiloscrita em 42 páginas⁹, em papel tamanho ofício, é dividida em três atos e um prólogo. Como já havia adiantado, toda a história gira em torno do personagem histórico Jango, referência direta ao ex-presidente João Goulart, que discute com outros personagens históricos e não-históricos a vida política brasileira. Para o efeito de um melhor empreendimento analítico, levando-se em conta a não acessibilidade ao manuscrito por parte dos leitores, dividiremos a apresentação da peça segundo os seus blocos estipulados pelo próprio autor. Ficam assim esquematizados:

⁶ SILVEIRA, Ênio *apud* ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 657.

⁷ ROCHA, Glauber *apud* *idem*, *ibidem*, p. 659.

⁸ Além das aparições do texto teatral antes mencionado e do suposto romance referido em sua correspondência, as alusões à figura de Jango ainda podem ser vistas em escritos esparsos publicados pelo autor de *Terra em transe*: ROCHA, Glauber. Jango Glauber (introdução ao romance Jango). *Enfim*, ano 1, n. 10, Rio de Janeiro, 21 nov. 1979, e *idem*. Tango Jango [letra inédita de Glauber Rocha divulgada na reportagem Banquete para a ‘tragedya’ brasileira, de Luiz André Alzer]. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 15 maio 1994, p. 16.

⁹ Para as citações de trechos da peça, utilizaremos a mesma numeração de página do manuscrito com a sigla MJG (Manuscrito João Goulart). O manuscrito está sob a guarda do Centro de documentação da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

Prólogo (p. 1-3): no cenário, onde se vê um grande retrato de Jango e se toca o hino nacional, ouve-se a voz em *off* de Jango no alto-falante. O tom do depoimento, em primeira pessoa, aproxima-se de uma confissão de contornos mais genéricos. Pela fala de Jango, já se constroem os primeiros personagens. Entre eles, destaca-se Getúlio Vargas, aquele quem lhe confiara o primeiro grande desafio da sua carreira: o Ministério do Trabalho.

Ato I (p. 3-21): logo neste primeiro ato, o salto temporal é para o exílio numa Paris de 1974. Todas as cenas desse ato são contempladas num castelo de um industrial francês, Pierre Dupont, lugar que recebe uma festa em homenagem a Jango. Cada grupo de diálogos com os participantes da festa é entrecortado por uma composição musical do ato. Ora é um balé, ora o coro, representando as vozes mais populares, ora é o samba, ora são Carmem Miranda ou Jango que cantam. Embora todo ato seja orquestrado por Glauber com grande coesão, interligando cada ação dentro da peça à sua próxima, pode-se dividi-lo em 6 grandes blocos, que nos ajudaram a melhor situar o enredo. São assim descritos: 1. Conversa inicial. Junto a Jango, participam desse primeiro diálogo Carlos Batista, Pierre Dupont e padre Arthur. O teor da conversa está em torno da política nacional, que é assim representada: pela eleição no Brasil que acontecia naquele mesmo dia; pela discussão da realidade brasileira após a ditadura. Jango ainda vai falar dos artistas e das mulheres nacionais. 2. Balé em cena, vai iniciar o baile de fantasias. Agora o cenário revela outras dependências, podendo, inclusive, ser dividido em três ou quatro planos, segundo as rubricas colocadas por Glauber. O tema do balé é: “Jango enfrenta a tempestade”. O diálogo, que acontece em meio ao balé, estabelece o confronto entre Jango e “Vozes” (espécie de alegorização de vozes populares). 3. Novas conversas. Os participantes do diálogo são Júlio Souza e sua acompanhante, a atriz francesa Izabelle Adjane, Regis Debray e Elizabeth Taylor, além de uma pequena participação com uma fala de Carmem Miranda. As duas mais significativas conversas de Jango nessa parte acontecem com Elizabeth e com Regis. Da primeira, os comentários focam as “revoluções latino-americanas”, inclusive com menção a Che Guevara. O segundo tece considerações sobre figuras políticas brasileiras, como Luiz Carlos Prestes, Ernesto Geisel e sobre a possível volta do exílio. A conversa é interrompida pelo samba bomba. 4. Inicia-se o sambabomba. Jango vai descer a escadaria do castelo, onde outros personagens já o assediam. Em meio ao samba há planos de violência: cenas de assalto, tortura e sofrimento do operário no mundo do trabalho. Tudo se transforma na passeata típica de 1968. O tema de enredo libertário é interrompido pela aparição de Carmem Miranda e um coro, que cantam. Personagens dormem. Jango assume as ações e é intercalado pelo coro. Em tom operístico, ele finaliza essa parte com a fala: “O Brasil refletiu [em] 1968 as contradições da terra”. 5. Continuam as conversas. Ao som de uma música *cool*, uma bossa nova cantada, à luz de candelabros barrocos, Jango reinicia seus diálogos. Depois de falar rapidamente com Elizabeth, o protagonista começa sua conversa com Júlio sobre os seus dilemas políticos, seus amigos e inimigos deixados no Brasil, sobre o seu momento de crise durante o golpe militar, sobre o que representaria sua volta ao país. Entra Carlos na conversa que incita Jango a um longo discurso, que ocorre enquanto descia as escadarias do castelo. 6. Coro final, fim da festa. Entra o coro, que primeiro canta sozinho, para depois fazer o dueto com Jango. Juntos cantam o Tango-Jango. Os

convidados bêbados se retiram do local. Jango e Carmem Miranda permanecem em relações sexuais ao som do característico Tango-Jango.

Ato II (p. 22-27): este ato é dividido pelo próprio autor em três quadros. O primeiro deles ambienta-se na Argélia do ano de 1975. Jango e Miguel Arraes protagonizam uma conversa enquanto fumam haxixe. Segundo a rubrica na peça: “esta cena é representada lentamente, com grandes pausas, enquanto a odalisca dança”. O teor do diálogo é mais voltado para a análise das decisões de Arraes na liderança do estado do Pernambuco. O segundo quadro acontece no mesmo ano do anterior, porém em outro espaço, o México, mais precisamente na sala de Francisco Julião, onde há cocos sobre a mesa e palmeiras ao fundo. Ao som de um bolero, Jango e Julião conversam sobre o povo brasileiro e a questão agrária. O último quadro acontece ainda neste mesmo ano, num apartamento em Buenos Aires. Nele conversam Brizola e Jango. Mais uma vez, a discussão é o balanço político no Brasil pré-64. Onde todos erraram? Eis o que estava por trás.

Ato III (p. 28-42): é um ato dividido em três cenas em que as ações se estruturam no espaço teatral da fazenda de Jango, no Rio Grande do Sul, no início de 1977, ano que no plano ficcional sugere um futuro com proximidade temporal da escritura final da peça (1976). Cena 1. O primeiro diálogo desta cena coloca frente a frente o protagonista com Ezequiel, um operário, e Maria, a empregada doméstica da fazenda. É Ezequiel quem insiste na volta à política de Jango. Em seguida, novos personagens aparecem no diálogo: Julio, um ex-guerrilheiro, Marina, uma jovem brasileira, e o negro americano Tony Spencer, um brasilianista de Harvard. O motivo da visita destes três últimos é uma entrevista com Jango. Embora Jango, no início, estivesse reticente à figura do cientista social americano e resistisse a falar de si mesmo, o protagonista não deixará de fazer mais uma vez a análise dos personagens e fatos políticos dos anos de JK e Jânio. Essa cena acaba quando o operário assume a conversa e expõe suas diferenças aos demais. Cena 2. O espaço cênico aqui é composto na parte externa da fazenda, onde Maria comanda um churrasco ao som de rancheiros que tocam sanfona. Marina, Tony e Julio discutem como deve ser o exame crítico de um líder como Jango. São interrompidos pela cantoria comandada por Jango. Entra novamente em cena o coro, cujos versos do folclore regional são sobre Garibaldi. A música é interrompida por um gaúcho que vem avisar sobre a vitória do MDB nas eleições. O movimento final da cena é dado por gaúchos na penumbra, pelos sons de violões, flautas e tambores que se misturam aos ruídos de guerra, às explosões em *off*, aos sons de raios trovões e ventanias. Tudo isso ao som do rádio que transmite, ainda de modo mais estridente, os noticiários políticos do mundo. Numa televisão visualiza-se Jango. Cena 3. É uma continuação da cena anterior, segue o churrasco com música e dança. Lá estão os mesmos personagens. Jango confirma que partirá no crepúsculo, carregará uma boiada até Minas Gerais. Jango dá as últimas palavras com os convivas. O ritmo e o tom da conversa tornam-se cada vez mais deslocados de uma realidade objetiva, entrando numa espécie de delírio coletivo. O coro que intercala as diversas falas dá adeus ao seu líder: num ritual antropofágico, Jango, que se dizia o representante do sofrimento do povo brasileiro, aquele que trazia consigo o cadáver de Getúlio, oferece o seu corpo para saciar a fome popular, saindo da vida e entrando na História. Jango é devorado.



Personagem, tragédia e coro: a voz popular em *Jango (tragedya em 3 atos)*

O esquema acima, por se tratar de uma exposição mais lógica das ações das personagens, não oferece a integralidade dos detalhes que fazem desta peça de Glauber Rocha um motivo de estudo e comparação com um de seus filmes. Apenas acomodam as ações de modo que possamos ter um olhar mais amplo do que está por vir. Tomemos, primeiramente, aquilo que parece ser nosso contato inicial e imediato com o drama: seu título. Dele extraímos duas importantes ideias a serem discutidas preliminarmente: o nome do personagem principal e o que está composto entre parênteses como tipificador da peça teatral, a *tragedya* (segundo a escrita glauberiana), neste caso em 3 atos. Dessa primeira ideia, temos um Jango que é personagem histórico e, por isso, traz marcas de ligação com a realidade de um passado. Mas, como já nos alertou Antonio Candido, em seu clássico estudo sobre a personagem, é uma ilusão pensar que esse tipo moldado é a cópia fiel da pessoa real: “só há um tipo eficaz de personagem, a inventada”.¹⁰ Embora o autor trate de questões específicas do romance, muitas de suas ideias são, plenamente, compatíveis para o exame de qualquer texto de ficção, o que justifica nesse contexto, portanto, o seu uso ao tratarmos de um texto teatral. O ponto de partida de Candido é que o conceito de personagem deve ser entendido como próprio do “ser fictício”. Desse modo, falar em cópia do real, como o mesmo que ser vivo, é negar a própria criação ficcional. É impossível captar no plano narrativo ou dramático a totalidade do modo de ser de uma pessoa; para ele, o encanto da ficção, sua razão de ser, estaria em permitir um conhecimento específico do ser, coisa que a convivência à realidade não nos permite no contato cotidiano com os seres. Em outras palavras, Candido vai nos dizer que um autor, ao tomar um modelo da realidade, vai sempre oferecer novos ares, com base em sua interpretação, ao “mistério da pessoa viva”. O princípio que rege o aproveitamento deste real – e vale aqui a mesma ideia, quando se pensa no caso de Glauber, que toma um personagem histórico como protagonista do drama em questão – é pautado na modificação, seja feita por acréscimo ou por deformação.¹¹ Assim, o personagem Jango presente na peça tem as incógnitas pessoais do seu autor, procurando revelar o que há de mais profundo e do que foi de algum modo transformado do real.

Sobre a outra ideia presente no título, a tragédia, pode-se pensar nas razões desta categorização. Baseado nas leituras de Aristóteles, cujo grande mérito foi ser o primeiro a sistematizar sobre o modelo trágico do teatro da Antiguidade, Schiller nos ensina sobre essa forma estética: a emoção desagradável exerce uma forte atração aos espectadores, sendo que o “prazer no afeto está em relação justamente oposta ao seu conteúdo”.¹² Aquilo que nos verte em lágrimas, que nos deixa triste e com temor, e mesmo horror, é o que nos atrai “a si com irresistível magia e que, com igual força, nos sentimos repelidos e atraídos ante cenas de desespero e horror”.¹³ Portanto, seria papel da

¹⁰ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 69.

¹¹ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 67.

¹² SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 83 e 84.

¹³ *Idem*.

tragédia fazer uma imitação poética de determinada ação completa, “mostrando-nos seres humanos em estado de sofrimento e tendo em mira suscitar a nossa compaixão”.¹⁴ Na providencial introdução a essa obra de Schiller, Anatol Rosenfeld afirma o seguinte sobre a ideia de tragédia no autor alemão:

*A função mais elevada da tragédia é, segundo o pensamento maduro de Schiller, a de representar sensivelmente o supracensível ou de modo visível o invisível; representar, portanto, em termos cênicos, a liberdade do mundo moral. Todavia, como se pode apresentar visivelmente o invisível? Há só uma possibilidade: mostrando a vontade humana em choque com o despotismo dos instintos [...] A tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao espectador a possibilidade de experimentar, livremente, lucidamente, o cerne da sua existência moral em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas. A tragédia apresenta a vontade humana nos seus desafios às forças do universo e da história, mostra o homem sofrendo, mas resistindo ao sofrimento graças à sua dignidade sublime e indestrutível.*¹⁵

Mas o que toda essa discussão sobre tragédia teria a ver com o que está representado no drama glaucoeriano de análise? No caso de *Jango*, poder-se-ia pensar que o horror está representado, sobretudo, no eixo final, quando o Jango personagem é devorado pelo povo. Subverte-se o espaço cênico para que o povo ganhe lugar de destaque e, desse modo, o impacto do horror seja relativizado, visto que a ação do ritual antropofágico é demarcada pela força do oprimido, no caso uma voz popular, que tantas vezes fora agredida, em sua condição colonizada, e que agora, finalmente, podia se levantar. Aqui o povo tomou a palavra e se tornou visível. Por outro lado, há de se colocar uma pitada de frustração no acontecido, já que o contexto apontado pelas ações do drama demonstra que o desnudamento do líder político, representado pelo ritual de oferenda do próprio corpo ao povo, tem dois pesos e duas medidas. Se, por uma via, esse “devorar” acontece com a força da voz popular, por outra, também será num momento em que o líder já não é a representação do poder, portanto já não é tão desafiador, em última instância, de uma ordem estabelecida pelo poder populista e pelas classes dirigentes.

O coro é o outro elemento caracterizador desta tragédia. Dentro da peça, o coro assume a função de uma espécie de narrador-comentador das ações; o coro quer ser personagem situado como contravoz de origem popular. A primeira aparição do coro dá-se no primeiro ato, mais especificamente no quarto bloco, quando se inicia o “sambabomba”. Tracemos alguns comentários sobre esse bloco. Os versos iniciais que compõem a voz popular são descritos nestes termos:

*Fogo/metralha/fogo/fome/come/forte.
Joga/fora/palma/da sorte/pedra do forte/sangue/da morte
Música para compor. [indicação de uma rubrica]
Sangue morte forte
Fogo metralha
Forte morte forte
Morte morte morte*

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 104.

¹⁵ ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: *idem, ibidem*, p. 10 e 11.

Massas movidas desejos libertários
Militares movidos desejos libertários
Contradições das classes no continente nacional
*Choques de amores na tragédia universal.*¹⁶

A voz do povo, por intermédio do coro, nesse caso, já entra em um contexto de conflitos de classes. Lado a lado encontram os desejos libertários de uma independência latino-americana em relação ao imperialismo e as marcas presentes de uma inevitável violência ao se pensar numa revolução. Tomo aqui como princípio as ideias de Fanon, autor de *Os condenados da terra*, as quais são reelaboradas, em termos estéticos, no manifesto mais conhecido de Glauber, “Uma estética da fome”. Como bem observou Ismail Xavier, em seu fundamental estudo sobre o cinema de Glauber Rocha, se Fanon diz que “a violência, antes de ser primitiva, é revolucionária”, para Glauber “uma estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária”.¹⁷ As rubricas que antecedem o coro nos fornecem a composição mais exata deste espaço cênico, mediador por excelência dos três termos: revolução, violência e estética. O carnaval, antes de se tornar esquema de alienação popular e demonstração dos modelos exóticos do país, tal como ocorre em *Orfeu do carnaval* (1959), do francês Marcel Camus, é projeto para se mostrar as misérias presentes no mundo subdesenvolvido ao “outro”, o colonizador. Enquanto em um plano do cenário se passa um vídeo com as canções de Caetano, Gil, Gal, Chico, Vandrê e Roberto Carlos, em outro imprimem-se as marcas da violência, as cenas de assaltos, as cenas de torturas, “operários de várias raças que gritam sob a violência do trabalho”. O espaço sonoro criado torna-se híbrido, onde os sons do samba, com o coro popular, e das músicas populares misturam-se aos sons das rajadas de metralhadoras e das bombas de gás. Nesta mesma cena, uma imagem parece chamar mais a atenção que as demais. Trata-se de Carmem Miranda e sua presença não se faz à toa. A canção interpretada pela personagem com o auxílio do coro popular parece reverter aquela imagem nacional estruturada em bases verde-amarelistas, cujos mecanismos industriais de cultura de massa intensificavam como símbolo brasileiro no exterior. O teor da canção aponta para uma outra direção, uma possível consciência da personagem quanto ao seu “mito da sexualidade popular”.

Num outro momento, ao final do bloco 6, no segundo ato, o coro aparecerá de modo mais penetrante ao apontar duas realidades presentes dos anos 1970: aquela que se confirma como o mito verde-amarelo do “Brasil, país do futuro” – esquema ideológico que levou a classe dirigente pós-64 a uma campanha nacional que, entre outros aspectos, empregou o futebol como elemento integrador nacional; veja-se, por exemplo, o caso da Copa do Mundo de 1970 e seu tema musical de ampla massificação – e a outra que confirma as ansiedades populares, por sinal muito longe de um futuro imediato mais justo, como apregoavam as vozes oficiais. Em meio ao espaço de um “balé fune-

¹⁶ ROCHA, Glauber. MJG, p. 12 e 13. Para todas as citações da peça manuscrita, mantiveram-se as grafias originais, exceto as letras maiúsculas. No original, neste trecho, entre a quarta linha, a partir de “Sangue”, e a última linha, até a palavra “universal”, está escrito em letras maiúsculas.

¹⁷ XAVIER, Ismail. Considerações sobre a “estética da fome”. In: *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 153.

ral”, como estabelece a rubrica da cena, e aos prolongadíssimos gritos fúnebres, o coro ingressa com críticas ao líder, mas não só isso:

*Coro – você não vale mais nada
 Não passa de um retrato nas macumbas das fábricas
 Você já era
 O Brasil cresceu vai pra frente
 O Brasil é um país independente
 Morremos no Paraíso...Ai aieha aiaiai... [...]
 Coro – minas
 Fazendas
 Selvas
 Fábricas
 Construções
 Esgotos
 Cozinhas
 Cemitérios
 Latrinas
 Lixos
 Vamos muito mal mesmo muito mal
 Estamos na pior além do bem e do mal
 Doentes famintos solitários loucos na pior
 Muito além muito além do bem e do mal
 Na pior condição antinatural al aua alalã (Música).¹⁸*

Sem sombra de dúvida, a presença do coro demarca uma representação que interrompe as próprias ações e suas respectivas continuidades temporais na economia da estrutura dramática. No nosso caso, as conversas e balanços feitos pelo protagonista saem de cena para a entrada dos comentários representativos de uma voz popular; nessas circunstâncias, é possível falar na utilização de uma linhagem mais brechtiana de abordagem, ou seja, prevaleceria, assim, a representação mediadora do popular, que não está atrelada à continuidade da cena ou de suas ações demarcadas. E mesmo quando há participação do coro na ação, é para o comentário como instância de narração, uma entidade à parte. Atente-se, por exemplo, o seu papel na cena final, tornando-se quase como um comentário da ação que arrolava: “Há séculos perdida no infinito / A consciência responde ao grito”. No momento de deglutir o cadáver do líder no grande carnaval popular mais comentários: “Como o pão do vosso ventre / Bebo o sangue da vossa fonte / Como a poesia de vosso espírito / Bebo a música de vosso sexo / Como Amo Amo Como / Como Amo Amo Como”. Na sequência, com Jango já consumido, vêm as palavras finais: “Devorado pelo povo / Um homem nasce de novo”.¹⁹

Diálogos entre Jango e o povo

Se o coro se tornou central na composição da peça, pois forneceu elementos para a reflexão sobre o popular, e conseqüentemente do povo, na am-

¹⁸ ROCHA, Glauber. MJG, p. 20. No original, exceto a sexta linha e a rubrica final (Música), o trecho todo foi escrito em maiúsculas.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 42.



biência e no embate das/com as classes dirigentes, refletir sobre Jango e suas falas é outro caminho possível para o enriquecimento da análise. E isso é maior relevância se pensarmos que essas falas lidam simbolicamente com as massas populares, refletindo sobre elas.

No prólogo da peça, quando Jango faz uma espécie de confissão de aspectos de sua biografia, duas frases nos chamam atenção. Uma delas: “Compreendo e sofro os problemas da classe operária”²⁰; e a outra diz o seguinte: “Nós somos um povo composto de negros, mestiços e brancos pobres, analfabetos, doentes e famintos. Precisamos salvar este povo e, para isto, apenas contamos com a consciência e boa vontade de alguns civis e militares”.²¹ Aparentemente, autônomas, as duas frases, advindas de um mesmo discurso, de uma mesma fala no interior da peça, nos indicam a operacionalização de três conceitos que abarcam todo o percurso dramático: a questão nacional, a questão popular e a questão das classes.

Historicamente, o discurso populista – entendido como representações acontecidas na política brasileira, a partir da década de 30, e que tratam das relações entre Estado e classes populares – também vai lidar com essas categorias, não exatamente, porém, como termos separados. Haveria, por exemplo, a unificação do nacional e do popular, uma unificação que poderia ser feita apenas por um terceiro termo, que é o próprio Estado nacional.

Marilena Chauí salienta que “é o Estado, em última instância, que define o nacional-popular e, neste caso, desfaz a universalidade sem fronteiras espaciais e sem limites temporais que uma perspectiva marxista atribuiria ao popular”.²² Em outras palavras, no interior de uma ideologia populista, por parte da unidade nacional, fixam-se com rigidez os dois termos (nacional e popular), que em essência são oscilantes. Mas como esse drama de Glauber Rocha vai lidar com isso? Há uma certa resistência em face da aceitação do termo? Parece que sim, ao menos em termos de aceitação de um movimento “populista de arte”, se assim pudéssemos dizer. Os mecanismos de composição da peça apontam nessa direção.

Ao querer utilizar uma figura histórica considerada tipicamente populista, o drama glauberiano de análise faz um movimento no sentido de desvendar ao público possíveis relações entre Estado/poder e as classes populares, implementando, desse modo, uma discussão, mesmo que, às vezes, aparentemente velada, dos dois termos expostos anteriormente. Tomo de um texto de Ismail Xavier²³, sobre *Terra em transe*, as ideias acerca da presença de um duplo caráter do personagem Paulo Martins, que se transforma em ator e comentador. É também o que parece acontecer com o personagem Jango. Ora ele aparece como comentador da vida privada e pública, ora como analista do momento político, ora como ex-líder.

Um momento da peça me permite explicitar com maior clareza o meu ponto de vista. Na cena 3, do último ato, Jango está a falar com Júlio, Marina e Tony. A conversa antecede o momento de Jango ser devorado pelo povo. Ele parece afastar-se em cena do personagem histórico e toma para si um tom

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 1.

²¹ *Idem*.

²² CHAUI, Marilena, *op. cit.*, p. 21.

²³ Ver XAVIER, Ismail. “Terra em transe”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

mais reflexivo, quase como aquele que denuncia, que pede, que incita a ação popular, mesmo que essa fosse contra o próprio líder. No esplendor sonoro da cena, com a luz clara sobre os personagens, Jango confessa que “dia a dia o povo aprende a votar” e adiante define a configuração de um Brasil, numa fala dirigida à plateia e não aos seus interlocutores de cena: “Botem cangaceiros nos Pampas e gaúchos nas Caatingas, negros em Brasília e alemães na Bahia, italianos em Sergipe e amazonenses em Santa Catarina, paranaenses no Piauí e maranhenses em Minas, mineiros no Amazonas e paulistas em Pernambuco...precisamos misturar raças e culturas”. Esse seu comportamento na cena não revelaria uma provocativa idealização, de modo irônico, do próprio movimento de integração nacional tão apregoado em populismos, em anos 1950 e 1960? Mesmo quando o personagem histórico como que volta à sua instância primeira de ator da cena, deixa-se a marca de reflexão sobre a classe dirigente (e por que não para as idealizações de uma esquerda que via possibilidades imaginárias numa fase anterior a 1964?) e a condenação do povo, como pode-se notar pela pergunta final, que seria respondida adiante pelo coro popular: “Valoroso povo de todos os continentes! Abandonei a política pela filosofia. Ainda jovem cometi na Presidência da República a impetuosidade de querer revolucionar os espíritos. Consciência, consciência, onde estás que não respondes? Há quantos séculos a consciência da miséria paira desconhecida além das fronteiras onde sofrem os escravos?”.²⁴

Existiria um movimento semelhante, diria quase que desesperador do próprio personagem, que o coloca, ao analisar estes termos em específico, em proximidade ao poeta Paulo Martins, de *Terra em transe*, sobretudo em seus anseios e frustrações. A consciência de que fala tem a resposta numa voz popular perdida há séculos no infinito; era como se “a consciência responde[sse] ao grito”, o grito popular. Quando não é o personagem Jango quem encarna a reflexão como comentador, fazendo com que o leitor / espectador se sinta incomodado, passa-se a voz ao próprio personagem que faz a interlocução na cena. É o caso da Cena 1, também do último ato. Todos são convidados ao churrasco que se iniciaria, inclusive Ezequiel, o operário. O momento final da cena é a vez da entrada reflexiva da voz de Ezequiel. Sob o pedido de Jango para que ficasse, afinal afirmava o líder que outras histórias ainda tinham para lhe contar, Ezequiel deixa o tom respeitoso com ele e vai encarar a reflexão provocativa: “É tudo história dos donos do poder...sou um operário, doutor Jango, minha história não tem nada a ver com a do senhor...”.²⁵ Mais uma vez provocado, só que agora por um legítimo representante do povo, Maria, a empregada doméstica: “Como não, Ezequiel?”, o operário dá uma resposta arrebatadora, valendo-se da própria forma de alienação presente no discurso da personagem: “Sou pobre, dona Maria...Doutor Jango está exilado, mas é rico, é o ex-Presidente, amanhã pode voltar e eu...fui preso, torturado, tinha família grande quer dizer, nem mesmo uma revolução muda minha vida, está ficando tarde, já que tenho quase cinquenta anos, sou um animal sem esperança...”.²⁶

²⁴ ROCHA, Glauber. MJG, p. 41.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 33 e 34.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 34.

Terra em transe entra em cena

Já com a prévia discussão implementada sobre a peça *Jango (Tragedya em 3 atos)*, nosso passo agora é tentar levantar questões do filme *Terra em transe* que possam servir de base comparativa, sobretudo ao redor da construção ficcional de seu personagem Vieira, um dos líderes políticos do filme, em suas possíveis relações com classe popular. O motivo de comparação aqui tem o propósito de demonstrar que o se encontra gestado no filme está em profunda ligação com o que posteriormente se figurou na peça de Glauber. Trata-se, em suma, de uma investigação que analisa similitudes e diferenças narrativas de construção desses personagens, apoiando uma leitura de conjunto que ajude a explorar a obra desse artista brasileiro como um todo.

Terra em transe foi lançado em 1967 e é o terceiro longa-metragem de Glauber Rocha. Seu enredo se passa num território fictício chamado Eldorado. Acompanhamos, basicamente, a trajetória de Paulo Martins (um poeta e jornalista), por meio de um grande *flashback*, em que ele se relaciona com personagens políticos, revolucionários e líderes populares. Três deles se tornam bastante importantes nessa jornada de Paulo Martins: Porfírio Diaz, por tudo que representou na juventude do poeta e pela forma como assumiu, ao final, o poder estatal por um golpe de Estado; Vieira, por ser um líder populista e pela aposta na mudança política feita por Paulo Martins; e Sara, que compartilha com Paulo Martins o diagnóstico da pobreza local e que traz o jornalista para o jogo político, ao apresentar Vieira, que seria o candidato político escolhido por eles para promover as mudanças estruturais do país.

O lançamento de *Terra em transe* aconteceu um ano antes do golpe-dentro-do-golpe – o Ato Institucional número 5 – e atraiu uma série de comentários. Uns trataram logo de alçar o filme ao terreno do incompreensível, rasgando o verbo de maneira às vezes cruel, como foi o caso de Ely Azeredo, no *Jornal do Brasil*, ou de Antonio Moniz Vianna, no *Correio da Manhã*. Uma outra frente crítica empenhou-se em uma defesa ferrenha do filme, como foi o caso de Nelson Rodrigues, também no *Correio da Manhã*. Enfim, tais desencontros de opinião são, até certo ponto, algo normal diante de obras arrojadas e que se arriscam na renovação dos fenômenos da linguagem – lembremo-nos da recepção crítica de *Grande sertão: veredas*, em 1956. Havia um incômodo gerado em diferentes audiências, talvez o “vômito triunfal”, “a golfada hedionda”, expressões com que Nelson demarcava acertadamente a ação do filme na vida intelectual brasileira. Por meio de *Terra em transe*, tocava-se em feridas tanto de grupos mais conservadores como de grupos considerados mais revolucionários. Mas o que existe de tão triunfal assim no filme?

Suas marcas são modeladoras de um caminho fílmico sem precedentes em nossa história cinematográfica. Conforme Gilda de Mello e Souza apontou em seu estudo, se tomarmos apenas a sua estrutura racional, poderemos ter a falsa ideia de uma banalidade. Não é à toa que as primeiras recepções críticas do filme fincaram suas bases em equívocos do tipo “filme ininteligível”, seu “excesso é a doença” ou ainda seria ele “um recorde mundial do barroco”, tomado aqui num sentido pejorativo. Para Gilda, “a força de Glauber não consiste em exprimir um pensamento discursivo, e sim na maestria com que usa a

imagem, para criar um universo plástico de equivalências, um sistema de metáforas e alegorias”.²⁷

Para mim, as alegorias são a chave de leitura crítica mais justa de *Terra em transe*. Dados os objetivos iniciais deste ensaio, buscarei trilhar uma análise da representação da voz popular e da formulação do personagem Vieira, uma das figuras alegóricas do político no filme, tomando por base a comparação com a peça. Nesse esforço ressaltarei alguns pontos: o espaço constituído ou não constituído para a voz do povo e como Vieira vê esse povo, ou seja, de que modo fala com o povo e sobre o povo.

O povo representado em *Terra em transe*

O povo toma a palavra, revoltado diante dos impasses próprios da condição de classe subalterna, especialmente por duas vezes em *Terra em transe*. Na primeira, Felício, um pobre camponês, encontra Vieira para cobrá-lo das promessas de campanha. Num segundo momento, o homem do povo, diante da provocação de Paulo Martins – por sinal, no papel mais de comentarista da cena, como bem observou Ismail Xavier²⁸ –, revela que o verdadeiro personagem (representante) do povo era ele, que tinha sete filhos e não tinha sequer onde morar. Resultado: nas duas sequências, os homens do povo são sacrificados e silenciados pela situação.²⁹

Sabendo que a segunda sequência foi amplamente estudada por Ismail Xavier, demonstrando de que modo haveria uma crítica ao próprio populismo em meio ao conflito líder *versus* classe popular, privilegiarei aqui a primeira sequência. De resto, ela favorece uma discussão em torno dos elementos de análise: povo e líder. O referido encontro de Felício com Vieira, quando este já está na função de governador eleito, é consequência de um encontro anterior, ainda durante as promessas de campanha (“Para governador vote em Felipe Vieira”). Era a campanha que prometia “melhores dias pros pobres e vida nova pra todos”. A primeira aparição de Felício dá-se, em meio à multidão de populares: o personagem é mais um entre a multidão que aborda e celebra Vieira (figura 1); um pouco mais adiante, ele fará as vezes de uma voz representativa popular: o camponês de roupas sujas e rasgadas está junto de sua mulher para, em nome de alguns do povo para firmar o compromisso com o ainda candidato ao governo. Na composição da cena, a câmera sem grandes movimentos capta Felício, cabisbaixo, e sua mulher, numa polarização com o outro personagem (figura 2), Vieira, este altissonante em relação aos outros dois e à multidão que os cerca, sublinhando e alegorizando nitidamente uma divisão de classes presente em *Eldorado*, como o filme viria a mostrar e como é também o caso presente na tragédia *Jango*: de um lado, classes dirigentes, de outro, classes populares. A primeira fala de Felício, dirigida a Vieira, é acanhada e revela sua razão de lá estar: “Seu governador (é imediatamente inter-

²⁷ SOUZA, Gilda de Mello e. “Terra em transe”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 189.

²⁸ Ver XAVIER, Ismail. “Terra em Transe”, *op. cit.*, p. 46.

²⁹ Para uma análise dessas duas sequências do confronto de Vieira com o povo, ver MAGALHÃES, Maria Rosa A. e STAM, Robert. Dois encontros de um líder com o povo: uma desconstrução do populismo. In: VÁRIOS. *Gláuber Rocha*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991, e ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. A montagem e a cena ou dois estatutos do povo. In: *idem, ibidem*.

rompido por Vieira em tom paternal: “fala, meu filho”), em nome desse pessoal, eu queria pedir ao senhor uma atenção...água, aqui pras nossas terra melhorar. Agora, se o senhor quiser, também, o senhor podia, pode, mas...”, que, diante da falta de palavras para a reivindicação do camponês, mais uma vez Vieira interrompe, sequer ouvindo o fim do seu pedido: “pode ficar tranquilo, meu filho, eu vou acabar com esses abusos. Vai tomando nota, Marinho. Ele está tomando nota de tudo, viu? Vai tomando nota, não Eminência?”, dirigindo-se também ao padre que agora participava da cena com a ampliação do plano pela câmera. Felício, em meio aos gritos da multidão, ainda tenta firmar mais um compromisso de campanha: “queria falar mais uma coisa”. Antes é interrompido por Vieira, que terá a última palavra do encontro: “Pode falar... Fala, meu filho, fala”. O corte é brusco para outra cena, de Vieira nos braços populares ainda em campanha. Felício só apareceria momentos depois, quando Felipe Vieira não era mais o candidato, mas o governador da Província.



Figura 1. Vieira e a aproximação de Felício.



Figura 2. A primeira conversa entre Vieira e Felício cabisbaixo.

Esse novo encontro terá outros ares e tons, muito mais dissonantes do que aqueles da campanha para governador. Se a paisagem sonora do primeiro encontro era a música de fanfarra – alta e marcada pelo mesmo ritmo, que levava ao entendimento de um momento festivo, quase cívico de um encontro do povo com o líder –, a paisagem sonora do segundo encontro é firmada por uma música menos festiva e mais amarrada ao nervosismo que ali arrolava. O jogo das câmeras, ora subindo, ora descendo, somada à montagem, confirmava o nervosismo instituído. Logo na primeira tomada de Felício, emolduram-se na cena homens, mulheres e crianças do povo; à frente deles encontra-se o seu legítimo representante, Felício (figura 3.1), que se vira a todos apenas com os gestos das mãos e de costas para a câmera e pede calma geral à marcha de camponeses: o sinal é para que todos fiquem parados (figura 3.2). A partir dali ele seguiria solitário no encontro com o governador, demonstração de seu papel social de representante do povo naquela circunstância. O enquadramento continua a ser o mesmo e Felício segue agora de frente para a câmera. No outro ponto do espaço cênico, o corte nos leva para o momento em que o governador sai do seu carro, seu olhar já não é o mesmo da época de campanha. A câmera continua a demarcar os passos nervosos do governador. Nova cena e dois novos personagens são captados pela câmera, numa angulação de baixo para cima, num plano mais aberto, dando a dimensão espacial do local. Trata-se de Paulo Martins e de Aldo; eles descem o morro onde se desenvolvem

todas as ações da sequência. A câmera, em seguida, volta-se para o governador, cujo gesto com a cabeça parece indicar ordens para determinados personagens – comparsas obviamente – que não estão no enquadramento cênico.



Figura 3.1. Felício e a marcha de camponeses.



Figura 3.2. Felício pede calma aos camponeses.

O corte seguinte é para Felício, tomado de costas pela câmera; em sua contraposição mais acima no emoldurado da cena, vemos um grupo de policiais. A câmera se abre, mostrando que o grupo acompanha o governador. Nova ordem é dada pelo governador aos policiais, que, imediatamente, cercam os populares, num enquadramento que já revela Felício, de costas, e Vieira, escoltado por policiais, em nítida situação de conflito instaurado (figura 4). As primeiras palavras da sequência são de Felício, naquele momento não mais de costas, que explica as razões daquele encontro: “é que nossas famílias chegou nessas terra, já tem mais de vinte ano. E a gente cultivou as terra, plantou nela e a mulher da gente pariu nessas terra. Agora, a gente não pode deixar as terra só porque apareceu uns dono, vindo não sei da onde, trazendo um papel do cartório e dizendo que as terra é dele. É isso que eu queria dizer, seu doutor...A gente confia no senhor, mas...mas se justiça decidir que a gente deve deixar as terra, a gente...a gente morre, mas não deixa não!”. O plano, naquele mesmo instante, altera-se; Felício ainda continua na parte mais baixa da cena, voltando a cena, todavia, ao enquadramento a partir de suas costas. À frente dele, encontra-se, além do governador, Paulo Martins, quem assumirá os conflitos em nome do líder. Diz ele ao camponês: “se acalme, Felício, respeite o governador”. Surpreso com a atitude, o camponês responde já de modo revoltado: “Dr. Paulo, Dr. Paulo...a gente tem que gritar” (Paulo de imediato questiona: “gritar com o quê?”, enquanto a câmera acompanha Vieira indiferente ao conflito, ao menos aparentemente).



Figura 4. Vieira e Felício em conflito.

Novo corte se faz. Na nova composição da cena encontram-se agora, praticamente, todos os personagens (figura 5). O plano é mais aberto que o anterior e toma a inclinação total do morro (figura 6). Felício está no lugar mais baixo e opressor da cena. Suas palavras de resposta ao “Dr. Paulo” dramatizam ainda mais sua situação: “com o que sobrar da gente, com os ossos, com tudo!”. Paulo Martins agride Felício e agrava a situação instaurada. O último corte da sequência é feito para a população, que está apreensiva sob o cordão de isolamentos dos policiais. À cena, sobrepõe-se o som das palavras de Felício: “Dr., Paulo, Dr. Paulo, o senhor era o meu amigo!”. Alegorizava-se, mais uma vez, a situação popular diante das classes dirigentes. Se aqui o comentador da cena não tomou o seu devido lugar, como acontece com a segunda sequência apontada no início, a incitação à ação revolucionária, tão presente no filme, fica por conta dos próprios fatos de injustiça. O modo de agressão aplicado por Paulo ao camponês é uma delas (e não só a ele, uma imagem posterior no filme revelaria que Paulo agredira também os demais populares).



Figura 5. Conflito de Paulo Martins e Felício.



Figura 6. A opressão de Felício.

As consequências do ato de Felício seriam ainda mais dolorosas. Vale-ria de fato sua própria vida, como veríamos adiante. O espaço do povo fora massacrado: a própria montagem como vimos é elemento de demonstração disso. Sempre gerador de opressão, seja por meio da música em tom jazzístico, seja pela situação de inferiorização enfrentada pelo personagem diante dos ângulos da câmera, o ponto de vista criado na sequência revela uma escrita no sentido de apontar as contradições, as injustiças, próprias dos conflitos de

classes. Ismail Xavier, ao comentar a famosa sequência do “Encontro de um líder com o povo”, vai dizer que “o desenvolvimento geral da cena traz a lição gráfica sobre a farsa democrática encenada pelos líderes de Eldorado”.³⁰ Algo similar parece acontecer nessa cena exposta acima. O espaço de participação democrática é definido pela classe dirigente, e a inclusão popular é algo não real, mas que apenas tem a sua parcela de participação no carnaval da campanha. A violência das sequências – tanto a de Felício como a da morte do homem do povo – não apenas nos agride e choca, mas também coloca em circulação crítica e, conforme argumenta Ismail Xavier, “ativa o preconceito que o filme sabe existir, muitas vezes inconfesso, em setores variados”.³¹

Diálogos entre Vieira e o povo

Na crítica implícita trazida por *Terra em transe*, vimos que ao povo pouco lhe cabia; ao menos é o que expressa a sequência do contato do povo com o líder. Para o momento, é interessante notar como se formula a figura deste líder, Felipe Vieira, em *Terra em transe*. Vimos que em *Jango* o personagem protagonista é na verdade um ex-líder que faz um balanço dos momentos vividos e das conjecturas do presente e perspectivas de futuro do próprio povo e que, em alguns momentos da ação, faz as vezes de comentador, do mesmo modo que o coro também o faz, só que este último com as vozes populares. Em *Terra em transe*, as primeiras palavras de Paulo dirigidas à Sara anunciam uma situação que o filme, na volta ao passado, ainda iria revelar: “Está vendo, Sara, quem era o nosso líder? O nosso grande líder?”. Os desencadeamentos dos conflitos mostrariam que Paulo frustrara-se, mais uma vez, com os jogos políticos de Eldorado, sendo que a queda de Vieira, logo no início do filme, é também a sua própria derrocada. Afinal, de onde este “grande líder” surgira? Tem a ver com a aproximação de Sara e Paulo. Foi a partir do acerto de ambos que Vieira se tornou o líder popular, tanto ao governo como à presidência.

O primeiro encontro de Sara e Paulo acontece na redação do *Aurora Livre*, o jornal independente e noticioso. São pelas fotos mostradas por Sara que Paulo sensibiliza-se com a urgência de fazer algo. Segundo eles, havia a necessidade de um líder político. Depois disso, Paulo seguiria com Sara para que juntos pudessem ter o primeiro encontro de apoio à Vieira. Começava ali, logo depois dos acertos políticos, o contato de Vieira com o povo. Sem as informações anteriores das suas raízes, a não ser que havia começado de baixo como simples vereador e que teve de enfrentar o mau-caratismo e a corrupção, temos o primeiro contato de Vieira com o povo, já dentro do *flashback*, em plena ação da campanha para o governo, a mesma em que Felício faz o primeiro contato com o futuro governador. Se Paulo possuía o caráter duplo dentro da narrativa, de comentador e ator, Vieira também vai possuir dois vetores de ação para sua própria personagem, ajustando-os conforme lhe convier e ao que as circunstâncias exigirem. Um destes vetores parece ficar ao redor do tom paternal, quase que criando um drama farsesco. Torna-se evidente no seu

³⁰ XAVIER, Ismail. “Terra em transe”, *op. cit.*, p. 49.

³¹ *Idem*.

encontro com o povo durante as promessas de campanha. O que vai levar o discurso, tipicamente voltado para mudanças e reformas, de pão e escola a todos, como um ideário que se desmente a cada passo. Em outras palavras, pelo tom implementado de narrativa farsesca, aquilo que é promessa ganha ironização da própria situação. Num outro vetor, parece-nos revelar o que, usualmente, chamamos de bastidores, as coxias do teatro político. Nela, Vieira joga duro com o povo; manda reprimir quando necessário. Era preciso tramitar nas bases eleitorais ou com os compromissos firmados, segundo suas próprias falas. Terminar a aventura quando assim era necessário, afinal, conforme dizia: “o sangue das massas era sagrado”. Seria mesmo? Não haveria um ponto de contradição intencional por parte do autor na composição do personagem, se pensarmos nesta sua fala? Repressão policial e sangue das massas não são faces de uma mesma moeda? De certo modo sim, mas a questão nos exige um entendimento mais profundo do que Vieira adotava como país. Seu papel alegoriza figuras da nossa própria história, ou seja, o líder populista que surge da aristocracia rural para modernizar setores da vida nacional. Essa constatação é o que a própria crítica já havia notado em Vieira. Para Ismail Xavier, por exemplo, ele

*é o líder populista de origem rural, ‘coronel’ com verniz urbano que se alia ao progresso. Político experiente, tem contra si a falta da conciliação que canaliza o potencial de revolta do oprimido para ilusões de melhoria com a manutenção das regras de poder vigentes. A esquerda o observa como uma espécie de líder pré-revolucionário, representante de um reformismo cheio de limites mas com ‘vocação histórica’, o homem certo para o país neste estágio de desenvolvimento.*³²

Se tomarmos a versão da peça *Jango*, notaremos que as falas do personagem protagonista são projetadas no sentido de desfazer a figura de ilusão e de esperança no reformismo populista, que angariou muitas apostas de setores sociais e políticos (sobretudo a esquerda) presentes na sociedade. Trata-se do que *Terra em transe* visualizou como a própria alegorização que representa o momento cheio de esperanças da esquerda nos momentos que antecedem o golpe de 64, o qual foi representado na estrutura fílmica pelas esperanças de reformas com Vieira, modelo logo frustrado pelo golpe de Diaz. Em *Jango* fica a esperança ainda da revolução que está por vir, mas sem uma aposta no líder com “vocação histórica”. Nas estruturas de composição da peça já se imprimem alegoricamente as marcas mais diretas do desencanto do golpe de 64.

Os personagens políticos e a crítica à ordem populista

Como ponto de chegada, talvez, seja preciso atar alguns fios antes trançados. Procuramos, ao longo do percurso feito, apontar a base comparativa do trabalho pela análise da singularidade presente em cada uma das duas obras em função dos seus personagens políticos e as vozes populares em torno deles, no sentido de denunciar o silenciamento destas – é o caso de *Terra em transe* –, ou a sua ação – é o caso do coro em *Jango* (*tragedya em 3 atos*). Nas duas obras analisadas, Glauber implementa uma crítica à suposta ordem popu-

³² *Idem, ibidem*, p. 55.

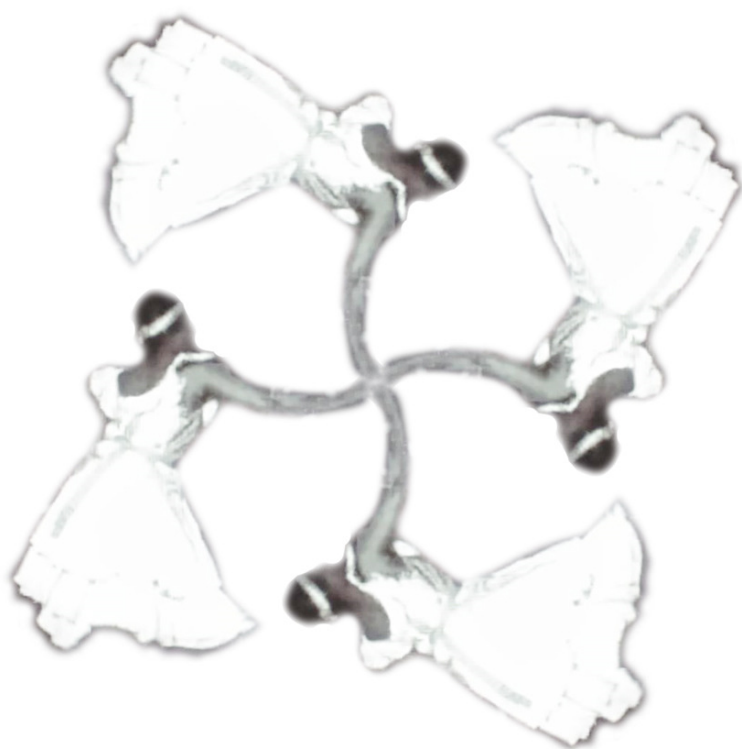
lista, em via política e em via estética. Procurou-se ainda levantar possíveis críticas, comentários, presentes em ambos os enredos aos próprios fatos históricos, sobretudo ao populismo, cujas formas de lapidação do artista alcançaram maneiras diferentes de narrar em ambas as obras. Embora investigue um mesmo autor e, portanto, pareça num primeiro momento afastar-se das propostas de análise comparativa mais tradicionais (autores diferentes, diferentes culturas etc.), o ponto de partida deste estudo julga que uma investigação de dois sistemas artísticos em Glauber Rocha amplia a capacidade de se observar as possibilidades expressivas em suas obras.

Minha opção não foi ficar, a todo momento, confrontando num mesmo espaço de escrita os elementos de um e de outro. A meu ver, cunhar frases e ideias do tipo “Em *Jango* disse isso sobre este determinado tema, enquanto em *Terra em transe* disse dessa maneira sobre este mesmo tema” seria uma metodologia equivocada de abordagem por se tratar de sistemas artísticos diferentes e de um mesmo autor, o que me levaria em diversos momentos a forçar a nota num sentido mais impressionista. Deixamos que a análise de um e de outro por si só formalizasse as comparações a partir da figuração do personagem político.

Fazer um trabalho é, em última instância, deixar de fazer outros. Se seleciono algo a dizer, deixo de dizer outras coisas que também poderiam ser interessantes de serem analisadas. Vejam, por exemplo, que quase não tocamos num ponto crucial do filme, que é o personagem Paulo Martins, ou mesmo que não implementamos comentários das relações de Jango com seus pares políticos presentes no drama. Vejam, por exemplo, o dado comparativo presente em uma sequência de *Terra em transe*. Ela está quase ao final do filme e confronta duas versões, por meio da montagem paralela, de um suposto entendimento de nação do personagem Diaz, o homem do golpe final, e a outra do próprio Vieira. Lado a lado, na sequência, configuram-se os líderes. Vieira nos diversos trechos está sempre em frente ao povo, com o padre ao lado e sob aplausos populares; ele declama em tom desesperador. Diaz, ao contrário, é personagem solitário, está sempre com a bandeira negra e o crucifixo; é altivo e solene em sua declamação. Diaz, como se nota em suas primeiras palavras, não nega a representatividade do povo, ele diz: “a democracia é o exercício da vontade do povo”, mas, por outro lado, acredita na pureza do caráter, o que explica a prerrogativa real presente e pregada em seu discurso e em suas ações. Para ele, a soberania nacional não é a soberania popular. Vieira está em outra linha de argumentação, ele vai falar que a grande força motriz que formula a nação é o povo, apenas por ela consegue-se mover a História. Certamente, estes dois conflitos de discursos, tomados aqui sumariamente, ofereceriam subsídios suficientes para um outro tipo de análise. E se tomássemos ainda em confronto com essas ideias, tanto de Diaz como de Vieira, as do personagem Jango? Vejam que as opções são muitas. Se assim são, deve-se à obra complexa de Glauber, a qual muitas facetas ainda à tona virão. A obra de Glauber nos revela que, definitivamente, a aventura não terminou, como já havia revelado Vieira. Ficam ainda as esperanças do poeta Paulo Martins, mesmo que seguidas de seus desencantos e agonias com a nação em formação.

Artigo recebido em 15 de maio de 2024. Aprovado em 9 de setembro de 2024.

Dos terreiros para o
jornalismo impresso e televisivo:
a religiosidade afro-brasileira nos anos de
1950 e 1960 – caso de polícia, exotismo ou folclore?



Apresentação de um grupo
folclórico na boate Quitandinha,
em São Paulo. “Diário de São
Paulo” (SP), 3 jan. 1962,
fotograma, montagem (detalhe).

Tânia da Costa Garcia

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca). Autora, entre outros livros, de *Do folclore à militância: o cancionário latino-americano no século XX*. São Paulo: Letra e Voz, 2021. tan.costa.garcia@gmail.com

Dos terreiros para o jornalismo impresso e televisivo: a religiosidade afro-brasileira nos anos de 1950 e 1960 – caso de polícia, exotismo ou folclore?

From terreiros to print and television journalism: Afro-Brazilian religiosity in the 1950 and 1960s – case of police, exoticism or folklore?

Tânia da Costa Garcia

RESUMO

Concebendo os meios de comunicação como produtores de cultura e sua interferência na construção dos imaginários sociais, analisamos, neste artigo, a presença das religiões de matriz africanas como pauta do jornalismo impresso e televisivo do Grupo Diários Associados, filtrada pelos constrangimentos do meio político, social e mercadológico das décadas de 1950 e 1960. Iniciamos com a análise das notícias publicadas pelo *Diário da Noite*, nos detendo posteriormente nas telerreportagens veiculadas pela TV Tupi, com destaque para os diferentes tratamentos dispensados ao tema, desde sua prévia categorização até a exploração de estereótipos. De acordo com Itania Gomes em “Questões de método em análise do telejornalismo: premissas, conceitos e operadores de análise”, a categorização da notícia, seu enquadramento antecipado em um determinado gênero exerce um poderoso controle sobre a produção de sentidos. Por sua vez, Flávia Biroli, em “Mídia, tipificação e exercício do poder: a reprodução dos estereótipos no discurso jornalístico”, analisa a reprodução de estereótipos pela mídia como recorrente, reafirmando hierarquias sociais, identidades de indivíduos e de grupos.

PALAVRAS-CHAVE: umbanda; candomblé; jornalismo impresso e telejornalismo.

ABSTRACT

*Conceiving the media as producers of culture and its interference in the construction of social imaginaries, this article analyzes the presence of African-based religions as an issue in the printed and television journalism of Grupo Diários Associados, filtered by the constraints of the political and social environment and marketing of the 1950s and 1960s. We started with the analysis of the news published by *Diário da Noite*, and later we focused on the telereports broadcast by TV Tupi, focusing on the different treatments given to the subject, involving its previous categorization and the exploration of stereotypes. According to Itania Gomes in “Questions of method in analysis of television journalism: premises, concepts and analysis operators”, the categorization of news by newspapers and television news programs, its anticipated framing in a certain genre exerts a powerful control over the production of meanings. For Flávia Biroli in “Media, typification and exercise of power: the reproduction of stereotypes in journalistic discourse”, the use of stereotypes by the media is recurrent, reaffirming hierarchies, identities of individuals and groups.*

KEYWORDS: umbanda; candomblé; print journalism and TV journalism.



O grupo de comunicação Diários Associados, comandado pelo paraibano Assis Chateaubriand, iniciou suas atividades no Rio de Janeiro em 1924. O jornal *Diário da Noite* foi adquirido em 1925, entre tantos outros periódicos lançados pelo grupo ao longo daquela década em várias capitais do país. Em 1928, foi lançada a revista semanal ilustrada de circulação nacional *O Cruzeiro*, impressa em quatro cores com tecnologia importada, que se destacou como a grande novidade do momento. Na década seguinte, Chateaubriand inaugurou sua primeira emissora, a Rádio Tupi. Em pouco tempo, os Diários Associados se tornaram o mais influente grupo de comunicação da vida política e cultural do país, poder que se consolidou com a inauguração da TV Tupi em 1950, primeira emissora de televisão da América Latina. Entusiasta do ideário nacionalista, como tantos outros liberais de seu tempo, o grupo de comunicação participou ativamente da construção das representações da “nação imaginada”¹, no sentido atribuído ao termo por Benedict Anderson.²

Com a reconfiguração da ordem mundial após a Segunda Guerra, os Diários Associados produziram e propagaram notícias de um mundo e de um país marcados por intensos deslocamentos de populações das áreas rurais para as áreas urbanas, invertendo a lógica de ocupação do território. A cidade de São Paulo, em particular, experimentou nesse período um vertiginoso crescimento demográfico, saltando, ao longo da década de 1950, de uma população de dois milhões para três milhões e meio de habitantes. Muitos pernambucanos, baianos, paraibanos, entre outros, chegaram à capital, integrando a massa de trabalhadores que transformou o cotidiano e a paisagem ainda provinciana da cidade. Desse cenário, que incluiu mudanças culturais expressas em novos valores e comportamentos, destacou-se a proliferação de distintos credos religiosos professados pelos brasileiros, fenômeno que não passou despercebido pelos estudiosos³ do assunto nem pelo jornalismo impresso e televisivo do período.

Neste artigo, analisamos a presença crescente das religiões de matriz africana, especificamente a umbanda e o candomblé, como pauta dos jornais e telejornais do Grupo Diários Associados, filtrada pelos constrangimentos do

¹ Logo nos primeiros anos, numa carência de programações na sua maioria realizadas ao vivo, a emissora leva ao ar “Veja o Brasil”. Dirigida e produzida por Alceu Maynard, a série, composta por episódios de duração variada, realizada em película fílmica de 16mm, apresentava grandes reportagens sobre a diversidade cultural brasileira. Maynard, formado pela Escola Livre de Sociologia e Política, reconhecido estudioso do folclore, fotógrafo e cineasta trazia no currículo seus anos de trabalho no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, onde atuou na catalogação dos materiais audiovisuais das missões folclóricas. Cf. ANDRADE, Antônio. De Piramboia à TV Tupi: fatos e personagens na trajetória do folclorista Alceu Maynard de Araújo. *Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional*, ano 20, n. 20, jan.-dez. 2016.

² Ver ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e propagação do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³ O sociólogo e demógrafo Procópio Camargo, desde os anos de 1950, debruça-se sobre o assunto interessado justamente na “regulamentação da vida que as religiões são capazes de constituir e de inculcar, e a influência moral que possam ter sobre a conduta de vida de indivíduos e grupos em grande número, mudando mentalidades e modos de agir”. *Apud* PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras nas Ciências Sociais: uma conferência, uma bibliografia. Conferência inaugural do XI Congresso Latino-americano sobre Religião e Etnicidade, São Bernardo do Campo, 2006, p. 11.

meio político, social e mercadológico das décadas de 1950 e 1960.⁴ Iniciamos com a análise das notícias publicadas pelo vespertino *Diário da Noite* e, posteriormente, detivemo-nos nas telerreportagens veiculadas pela TV Tupi⁵, com enfoque nos diferentes tratamentos dispensados ao tema, desde sua prévia categorização até o uso recorrente de estereótipos.

Para esta abordagem são caras as proposições de Itania Gomes em “Questões de método em análise do telejornalismo: premissas, conceitos e operadores de análise”. Como bem expõe a autora, a definição da notícia leva em conta, entre outros fatores, a relevância dos fatos, que por sua vez estão sujeitos a uma determinada “categorização que enquadra antecipadamente esses acontecimentos como assunto de política, de economia, de esporte, de cultura, de acontecimentos locais, etc.”.⁶ Enquadramento que, ao determinar a forma de abordagem, exerce um poderoso controle sobre a produção de sentidos.

Também foram importantes para a escrita deste artigo as proposições de Flávia Biroli em “Mídia, tipificação e exercício do poder: a reprodução dos estereótipos no discurso jornalístico”, sobretudo a discussão que ela tece em torno do conceito de estereótipo e de seu potencial de interpelação. Para a autora, “estereótipos e realidade alimentam-se um do outro, confirmando papéis, comportamentos e valores socialmente produzidos”.⁷ Em seu uso pela mídia, atuam como “categorias simplificadoras ou atalhos cognitivos que participam dos exercícios de poder”.⁸

Antes de prosseguir, é importante esclarecer ao leitor que extrapola os propósitos deste artigo discutir os aspectos religiosos relativos aos rituais da umbanda ou do candomblé, assim como os percalços de sua institucionalização no Brasil e, em particular, na cidade de São Paulo.

Diário da Noite (SP)

O vespertino *Diário da Noite* foi um dos jornais de maior circulação em São Paulo, com uma tiragem de 70 mil exemplares na década de 1950. Explorando as transformações sociais que impactavam o período e buscando expandir seu número de leitores entre os segmentos menos escolarizados, a escolha da pauta e o tratamento dispensado à notícia visaram, além de informar, emocionar e escandalizar, recorrendo muitas vezes ao inusitado e ao grotesco.

⁴ Cf. GOMES, Itania. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos e operadores de análise. *E-Compós*, v. 8, Brasília, 2007. Disponível em <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/126>>. Acesso em 12 nov. 2024.

⁵ O Fundo Tupi constitui acervo pertencente à Cinemateca Brasileira, mobilizado como fonte de pesquisa pelo projeto Audiovisual, História e preservação: o lugar dos cinejornais e das telerreportagens brasileiros na construção da memória (1946-1974), coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin. Com sede na Escola de Comunicação e Artes da USP, encontra-se em processo de execução desde março de 2023.

⁶ GOMES, Itania, *op. cit.*, p. 11.

⁷ BIROLI, Flávia. Mídia, tipificação e exercícios de poder: a reprodução dos estereótipos no discurso jornalístico. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 6, Brasília, jul.-dez. 2011, p. 77. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/ZfDzKkxRqhx5J9xRqzsbhF/?format=html&lang=pt>>. Acesso em 22 set. 2024.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 75.

Entre os anos de 1950 e início de 1960, as pautas envolvendo as religiões de matriz africana, particularmente a prática da umbanda⁹ na cidade de São Paulo¹⁰, tiveram presença constante no vespertino. Enquadradas como crônica policial, figurando ao lado de outras notícias do mesmo gênero, destacaram-se a partir das seguintes manchetes: “Preso na Umbanda”¹¹, “Morre durante a macumba no terreiro de São Miguel”¹², “Praticavam magia negra nos cinco centros espíritas fechados em Mogi das Cruzes”¹³ e “Curandeiro preso”.¹⁴ Também não era incomum relacionar crimes hediondos aos praticantes da umbanda, como em “Chefe de terreiro de umbanda implicado no trucidamento do tenente reformado”.¹⁵ O *Diário da Noite*, a fim de corresponder às expectativas normativas socialmente estabelecidas¹⁶, mobilizou estereótipos disponíveis no imaginário social sobre o assunto. Vale notar que o crescimento das religiões afro-brasileiras, assim como de outros sistemas de crenças, apresentou-se como uma efetiva ameaça ao poder da Igreja Católica, nem sempre preparada ou disposta a atender às demandas dessa nova configuração social.¹⁷

Não obstante o tratamento dispensado à umbanda e aos seus praticantes, as associações de umbandistas utilizavam o vespertino como canal de comunicação entre as entidades e seus fiéis. Eram frequentes em suas páginas não só anúncios pagos divulgando encontros e congressos das agremiações, como reportagens que cobriam acontecimentos diversos do meio, desde eventos sociais até datas comemorativas. Com esse propósito eram formulados os cabeçalhos das notícias: “Visitando São Paulo, umbandista carioca”¹⁸; “Ogum reinou ontem nos terreiros do Brasil”¹⁹; “Comemoram os umbandistas o 7º Aniversário da Abolição”²⁰; “Caboclo Tupinambá fez casamento do presidente da Federação Umbandista”.²¹

⁹ Conforme Renato Ortiz, a umbanda constitui uma adaptação simbólica do legado das religiões de matriz africana com vistas a integrá-la à sociedade branca de classe média. Tal processo almeja o apagamento da herança cultural africana, sobrepujada no seu aspecto sobrenatural pelo Espiritismo/kardecismo. Entretanto, como bem analisa o autor, ao alcançar as camadas subalternizadas da sociedade, termina reincorporando e ressignificando referências simbólicas dos cultos africanos. Ver ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 33.

¹⁰ “Vinda do Rio de Janeiro, a umbanda instala-se e se expande em São Paulo rapidamente. [...] A adoção da umbanda por São Paulo se dá publicamente. Sua presença na cidade ocorre com grande visibilidade, ainda que os terreiros fossem obrigados ao registro nas delegacias policiais”. PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1991, p. 56.

¹¹ *Diário da Noite*, São Paulo, 11 jun. 1955, p. 6. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional. Disponível em <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 2 nov. 2024.

¹² *Idem*, 28 jun. 1955, p. 13. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

¹³ *Idem*, 20 abr. 1961, página policial. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

¹⁴ *Idem*, 1958, p. 6. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

¹⁵ *Idem*, 11 jun. 1955, p. 6. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

¹⁶ Cf. BIROLLI, Flávia, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷ “A Igreja passa, nessa década, a ter que assumir um enfrentamento com movimentos ideológicos concorrentes, profanos e religiosos. Mas é no plano da religião que ela visualiza seus grandes concorrentes: o protestantismo de conversão e o espiritismo kardecista e umbandista. São anos de intensa propaganda dessas religiões, e de intensa contrapropaganda por parte da Igreja”. PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸ *Diário da Noite*, São Paulo, 10 dez. 1956, p. 8. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

¹⁹ *Idem*, 24 abr. 1958, p. 8. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

²⁰ *Idem*, 14 maio 1958, p. 18. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

²¹ *Idem*, 9 jan. 1961, s./p. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

Numa fusão possível entre informar sem abandonar o tom sensacionalista e noticiar os acontecimentos relevantes do meio que gradativamente conquistava espaços de poder, em 28 de setembro de 1961 teve início uma série de reportagens em torno da realização do I Congresso de Umbandistas do Estado de São Paulo. Com o título “Congresso de Umbanda precisa acabar com falsos médiuns e mistificadores”, a série começou tratando dos “fatos graves”. Para o jornal, “fatos que precisam ser banidos pelos seus dirigentes ou então a desmoralização será inevitável”.²² Ouvida pela equipe de reportagem, Almerinda Fraga, presidente da União das Tendas de Umbanda do Estado de São Paulo, defensora da moralização e inicialmente a favor da realização do Congresso, apresentou o estado da arte: “fundam-se em São Paulo sociedades federativas a todo momento. Atualmente já existem 12 e cada uma divergindo entre si, procurando por todos os meios destruir as já existentes, como se a umbanda fosse um balcão de negócios”.²³

Não obstante a matéria tenha como objetivo principal a delação do charlatanismo e dos crimes envolvendo a umbanda e os umbandistas, ganhou relevância a crise interna entre as lideranças envolvidas com a realização do I Congresso do Estado de São Paulo, assinalando o crescimento rápido e desordenado dos terreiros ou tendas de umbanda e a consequente disputa de poder. Sob o título “Umbandistas não querem congresso, pedem união contra charlatanismo”²⁴, o jornalista Sinésio da Silva, identificado como presidente da União Espírita de Umbanda do Estado de São Paulo, integrante da comitiva liderada pela própria Almerinda Fraga, procurou a redação do jornal *Diário da Noite*, a fim de dar conhecimento à sua versão dos fatos: “este congresso que planejam realizar em S. Paulo não terá discussão de teses nem propósitos de união. Tem [sim] objetivo político e eleitoral, às vésperas do pleito eleitoral, que se avizinha”.²⁵

Seu depoimento sinalizou para um racha do grupo que organizava o congresso. No dia 10 de outubro de 1961, o *Diário da Noite* noticiou a invasão por “polícias arbitrários”²⁶ da sede da Confederação de Umbanda. Pela sequência dos fatos e pelos envolvidos²⁷, é possível aventar que a tal invasão tenha sido orquestrada por lideranças da ala favorável à realização do congresso. No entanto, o tratamento dispensado pelo jornal ao episódio explorou somente o aspecto criminoso: “além de constituir grosseiro atentado ao artigo 141 da Constituição Brasileira, [...] dirigentes espirituais, diante de numerosas pessoas associadas achavam-se na prática de seu culto religioso, tiveram o recinto de reunião invadido por um bando de investigadores policiais. [...]”

²² *Idem*, 28 set. 1961, s./p. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

²³ *Idem*.

²⁴ *Idem*, 2 out. 1961, s./p. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*, 10 out. 1961, p. 20. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

²⁷ Nesse momento, embora a invasão de um terreiro de umbanda pela polícia não fosse algo incomum na cidade de São Paulo – em que pese a liberdade de culto garantida pelo artigo n. 141 da Constituição Brasileira de 1946, havia a obrigatoriedade do registro prévio nas delegacias das casas ou centros espíritas, para poderem funcionar –, invadir a sede da Confederação, onde estavam reunidas as maiores autoridades da umbanda da cidade, notoriamente possuía fins políticos.



Cumprindo ordens da Delegacia de Costumes praticaram toda sorte de arbitrariedade e violência”.²⁸

De acordo com a matéria, Sinésio da Silva, em conjunto com o diretor proprietário do jornal *Tribuna da Umbanda*, a fim de reivindicarem a punição dos culpados, enviou telegramas ao ministro da Justiça, Ulisses Guimarães, acusando “violação de liberdade de culto sofrida pela Confederação Espírita de Umbanda do Estado de São Paulo”. Sem notícias sobre a punição ou não dos envolvidos, em 10 de novembro, o mesmo jornal publicou: “Congressistas vão moralizar a umbanda em todo São Paulo”.²⁹ Vitoriosa, a comissão organizadora do I Congresso Estadual de Umbanda, integrada em grande parte por “oficiais do exército”³⁰, visitou a redação do *Diário da Noite* com o propósito de que se publicasse a sua versão dos acontecimentos: “falsos umbandistas [...] inspirados em sentimentos inferiores [...] alimentam inverdades que apenas beneficiam os adversários da umbanda”.³¹

A guerra entre as lideranças, ao menos pela maneira como foi explorada pelo vespertino, parece reforçar os estereótipos de charlatanismo e curandeirismo associados aos umbandistas. E, prosseguindo nos seus esclarecimentos ao jornal, confirma o coronel, o racha entre as lideranças: “Causa estranheza à comissão organizadora o fato de que os detratores desta feliz e oportuna realização são pessoas que em sua quase totalidade subscreveram o manifesto de convocação do I Congresso de Umbanda do Estado de São Paulo”.³²

A exploração da notícia pelas páginas policiais de antemão estabeleceu “padrões de aproximação e julgamento, orientando a leitura do que se apresentava como novo a partir de referências prévias”.³³ Quase terminando o ano de 1961, em 20 de novembro, foi publicada a última reportagem da série. Sob o título “Saravá meu pai Xangô, Saravá, mamãe Ogum”³⁴, o texto, entre outras questões, apontou sem rodeios para o crescimento expressivo do número de umbandistas, das entidades representativas e da inserção de suas lideranças em diferentes níveis do poder legislativo: “Há 10 milhões de adeptos no país, sendo que em São Paulo o número de tendas e terreiros se eleva a mais de 8.000”, comenta o deputado gaúcho Moad Caldas que, segundo a reportagem, sequer compareceu a um comício e foi eleito pelos fiéis. Claro que os números informados pelo deputado são passíveis de questionamento, mas, de qualquer modo, no contexto da série de reportagens, atestam a força deste grupo, não por acaso em evidência na imprensa.

Diferentemente da umbanda, que, nos anos de 1960, encontra-se praticamente institucionalizada na cidade, os terreiros de candomblé começaram a se instalar tardiamente, nessa década. Conforme Prandi, as referências desse universo alcançaram a cidade graças à movimentação cultural que tomou con-

²⁸ *Diário da Noite*, São Paulo, 10 out. 1961, p. 20. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

²⁹ *Idem*, 10 nov. 1961, s./p. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

³⁰ *Idem*.

³¹ *Idem*.

³² *Idem*.

³³ BIROLI, Flávia, *op. cit.*, p. 76.

³⁴ *Diário da Noite*, São Paulo, 20 nov. 1961, p. 12. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.* Vale observar que o título da reportagem comete uma tremenda gafe ao trazer a denominação “mamãe Ogum”. O correto seria mamãe Oxum, orixá feminina.

ta do período, desde a contracultura e sua identificação com o exótico e o transcendental, até a retomada da busca de nossas raízes étnico-culturais por distintos campos das artes.³⁵ A Bahia e o candomblé passam a povoar o imaginário da juventude³⁶ desde meados dos anos de 1950, preparando o ambiente para a chegada dos terreiros na década de 1960.³⁷

De forma muito diversa do tratamento dispensado à umbanda pelo *Diário da Noite*, o candomblé e seu universo – as danças, os corpos em transe e as sonoridades percussivas – figuram como representação de uma arte popular marcadamente brasileira, raramente relacionado às questões de ordem social, política e/ou econômica enfrentadas pelos afrodescendentes.

Chama atenção, no período, a quantidade de espetáculos anunciados pelo *Diário da Noite* que aludem ao universo folclórico afro-brasileiro. O Teatro Popular Brasileiro (TPB) de Solano Trindade³⁸, por exemplo, com seu elenco formado basicamente por negros, estava sempre em evidência nos anos de 1950 e 1960. Em agosto de 1960, o *Diário da Noite* noticiava um programa especial que o TPB apresentaria em homenagem a Jean Paul Sartre³⁹, que, no mês seguinte, visitaria o Brasil.⁴⁰ Em 1961, sob o título “No Museu de Arte de São Paulo – Curso de folclore no Clube Aristocrático”, a reportagem destacou mais uma vez a participação do TPB na cena cultural da cidade. O grupo de Solano participaria pontualmente do curso ministrado pelo folclorista Alceu Maynard, apresentando algumas “danças e motivos populares, como o Frevo, a Dança dos Orixás, a Boneca do Maracatu, o Apito do samba, o Choro de Cuíca”.⁴¹

O curso “Aspectos do folclore brasileiro”, com forte ênfase na cultura afro-brasileira, se concretizou graças à negociação entre o MASP e o Clube Aristocrático. O Clube – fundado por afrodescendentes em 1961 na cidade de

³⁵ No início dos anos de 1960, ganha força no campo da música popular a valorização das raízes negras do nosso cancionário. Com a “ida ao morro”, numa aproximação com as escolas de samba, surge a bossa nova nacionalista. Data da primeira metade dos anos de 1960 o surgimento do Zicartola, a estreia de Clementina de Jesus nos palcos cariocas com o *show* “O menestrel”, produzido por Hermínio Belos de Carvalho. No campo teatral, Augusto Boal encena *Arena conta Zumbi*. E, ainda, se quisermos, podemos inserir nesse quadro os primórdios do cinema novo, de Nelson Pereira dos Santos com *Rio Zona Norte* (1957). E, numa perspectiva mais romantizada, *Orfeu negro*, dirigido pelo francês Marcel Camus (1959).

³⁶ Cf. PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*, op. cit., p. 73.

³⁷ De acordo com Prandi, “o candomblé chega e se expande em São Paulo por diferentes maneiras: através de pais de santo que vêm do Rio de Janeiro e da Bahia para iniciarem filhos aqui; quando umbandistas vão ao Rio e à Bahia para lá se iniciarem no candomblé; nos casos em que um pai ou mãe-de-santo migra para São Paulo já iniciado em seu estado de origem e abre aqui terreiros de candomblé; na situação em que o migrante já vem ‘feito’ no candomblé, mas começa sua carreira religiosa em São Paulo abrindo casa de umbanda, para mais tarde vir a tocar candomblé e abandonar a umbanda; e, finalmente, através de filhos que já são iniciados em São Paulo por mães e pais-de-santo por sua vez também iniciados em São Paulo”. *Idem, ibidem*, p. 94.

³⁸ “Em 1950, Solano Trindade funda em Caxias, na Baixada Fluminense, ao lado da esposa, Margarida Trindade, e do sociólogo Edison Carneiro, o Teatro Popular Brasileiro, que contava com um elenco formado por domésticas, operários e estudantes e tinha como projeto estético-ideológico “pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte”. Ainda na década de 1950, os espetáculos de canto e dança apresentados pelo TPB foram levados a vários países da Europa. Ver SOLANO Trindade. *Literafro*, 2023. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/429-solano-trindade>>. Acesso em 12 set. 2024.

³⁹ O casal visitava o Brasil a convite de Jorge Amado, que há pouco tempo havia se mudado do Rio de Janeiro para Salvador. Guiados pelo escritor, que mantinha uma relação mística e ao mesmo tempo política com a religião de matriz africana, Sartre e Beauvoir iniciam seu *tour* pelos terreiros de candomblé da Bahia de Todos os Santos.

⁴⁰ Ver *Diário da Noite*, São Paulo, ago. 1960, p. 29. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, op. cit.

⁴¹ *Idem*, ago. 1961, p. 29. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, op. cit.

São Paulo, mesmo ano de veiculação da notícia que anunciava o curso – era frequentado pela diminuta classe média negra, constituída por profissionais liberais, professores, médicos e celebridades, como artistas e esportistas de destaque. O Aristocrata se configurava como espaço de afirmação identitária e de legitimação de status entre os próprios negros, frente à segregação racial imposta pela elite branca em seus espaços de sociabilidade. O Museu de Arte de São Paulo, por sua vez, concebido como espaço consagrado à alta cultura de tradição europeia, aderiu à valorização da cultura nacional-popular, incluindo no seu *menu* de cursos o folclore afro-brasileiro, além de uma exposição temporária de imagens populares da coleção privada de Maynard.

Quanto a Solano Trindade, seu trabalho, como o de outros artistas que se inspiravam em expressões da cultura afro-brasileira, possibilitava a difusão desse universo em espaços distintos de seus redutos de origem. A transmutação das formas tradicionais em representações folclóricas, sua estetização, permitia a circulação entre públicos que, até então, desconheciam e/ou rejeitavam tais referências, percebidas como primitivas, atrasadas e ameaçadoras à ordem civilizatória.

Nesse mesmo diapasão, em março de 1961, encontrava-se em exibição na capital a apresentação do Conjunto de Dança Contemporânea de Yanka Rudska.⁴² Entre as danças inspiradas no folclore brasileiro figuravam: “Ex-votos”, “Festejos das águas de Oxalá” e “Candomblé”. Rudska, artista polonesa radicada no Brasil desde meados dos anos de 1950, dedicava-se a estudar a cultura popular brasileira. Sua primeira pesquisa na Bahia, onde ministrou um curso de dança moderna na universidade federal, teria sido patrocinada justamente pelos Diários Associados.⁴³

Também é dado destaque à encenação de “Brasileiana”, que, após excursionar pelo exterior, estreou no Teatro Municipal de S. Paulo, com objeções da crítica. Não obstante o texto tenha como foco a qualidade do espetáculo e sua recepção, os comentários não perdem a oportunidade de ironizar as citações à religiosidade afro-brasileira: “criou-se um vácuo entre o espetáculo e o público. O público não chegou a vibrar com os atabaques, com o ritmo [...]. O santo desceu no palco, mas não chegou à plateia”⁴⁴ – provavelmente referindo-se às apresentações “Como nasce o samba” e “Candomblé”, também com a participação de vários negros no seu elenco.

Chama atenção o anúncio de lançamento do livro, publicado pela Civilização Brasileira: *Bahia: imagens da terra e do povo*, de Odorico Tavares, com 78 ilustrações de Carybé. O artista plástico era devoto da religiosidade afro-brasileira, tendo retratado a cultura baiana em suas obras, principalmente aquela vinculada ao candomblé.⁴⁵ Data também da primeira metade dos anos de 1960 o lançamento do histórico *long play Afro-sambas*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, lançado em 1966 pela Forma.

Aliás, pela quantidade de pautas e anúncios de espetáculos em que o candomblé e seu universo se faziam presentes, é possível afirmar que estava

⁴² Cf. *idem*, 9 mar. 1961, p. 20. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

⁴³ Texto disponível em <<https://dancamoderna.com.br/2016/pioneiros-no-brasil-yanka-rudzka/>>. Acesso em 12 out. 2024.

⁴⁴ *Idem*, 24 abr. 1956, p. 17. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

⁴⁵ Cf. *idem*, 31 out. 1961, p. 9. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

literalmente na moda, conforme atesta a notícia: “No desfile da Primavera, Belos vestidos de verão [...] moças da sociedade paulistana estiveram nas passarelas em desfile beneficente”. E, entre os modelitos para a estação, estavam os trajes denominados “Batuque”, “Xaxado”, “Corcovado” e “Candomblé”.⁴⁶

Em 16 de maio de 1961, recebeu destaque no vespertino a estreia do primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, *Barravento*:

*Reconhece [Glauber] que se trata de um filme polêmico, pois poderá chocar todos aqueles que enxergam no negro elementos fabulosos apenas pelo exotismo. Mostrando o negro em sua crua miséria em seu profundo abandono, sofrimento, em seu total analfabetismo. [...]. Uma das formas de inconsciência social do negro são as crenças mestiças, os ultrapassados rituais bárbaros dos candomblés, as crenças em divindades. Assim o pescador acha que não tem peixe, que sofre por vontade da suprema Iemanjá. E na realidade eles sofrem porque são explorados pela indústria de pesca.*⁴⁷

O comentário do jornalista distingue, no filme de Glauber Rocha, uma abordagem do universo religioso afro-brasileiro absolutamente distante, senão oposta, à sua apropriação por outros campos das artes. Em vez de um recorte puramente estético, o cineasta explora a relação da religiosidade com o restante da vida e do cotidiano de seus praticantes. Desconstrói o exótico, sem deixar de explorar as paisagens paradisíacas do litoral baiano, a sensualidade dos corpos negros, assim como as sonoridades herdadas da ancestralidade africana, como o samba de roda, a capoeira e os batuques do candomblé. Entretanto, *Barravento* não faz exatamente um ataque ao candomblé – a afirmativa “os ultrapassados rituais bárbaros dos candomblés” ficam por conta do discurso do jornalista, que imagina uma linha evolutiva para as religiões. Na provável concepção marxista de seu diretor, a religiosidade é tratada como empecilho para a organização da classe proletária, aqui representada pelos pescadores.

Os telejornais

As telerreportagens selecionadas para este artigo são compostas pelos roteiros de locução⁴⁸ e pelas imagens produzidas pela equipe de jornalismo da emissora. O exame dos filtros interpostos entre o texto de locução e a interpretação das imagens, assim como sua edição, constitui aspectos essenciais para a análise proposta.

Em um exame mais detido dos diferentes formatos de telejornais da TV Tupi, com linhas editoriais específicas voltadas para distintos públicos, a temática visitada, a religiosidade afro-brasileira, recebe tratamentos diversos:

⁴⁶ Cf. *idem*, 16 set. 1959, p. 6. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

⁴⁷ *Idem*, 16 maio 1961, p. 21. Coleção digital de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, *op. cit.*

⁴⁸ Os roteiros de locução trazem informações detalhadas sobre a forma como a notícia ia ao ar, desde os movimentos de câmera, as imagens produzidas pela equipe de reportagem, a voz em *off*, entre outros aspectos. Em regra, as gravações das imagens não eram acompanhadas da captação do som original, não sendo incomum a presença de informações no roteiro sobre a inclusão de tipos diferentes de fundo musical (música séria, música forte, música suave, música negra etc.). Os roteiros de locução constituem a principal porta de acesso às telerreportagens da TV Tupi, material ainda em grande parte não digitalizado. O Fundo Tupi, pertencente ao acervo da Cinemateca Brasileira, constitui fonte e objeto do Projeto Temático Fapesp, mencionado anteriormente. É importante destacar que está entre os propósitos do projeto a digitalização, por demanda de seus pesquisadores, desse material.

ora como notícia policial, ora como *fait divers*, ou como pauta de cultura. Essa distinção de abordagem, denominada por Gomes como categorização, “constitui um dos principais mecanismos de controle da produção de sentido que encontramos nos telejornais”.⁴⁹ A categorização da notícia delimita sua recepção, ao conceder menor liberdade de interpretação ao telespectador. Vejamos a primeira.

Veiculada em 25 de janeiro de 1962, no “Diário de S. Paulo na TV”, telejornal que, como o próprio nome sugere, se alimentava das pautas do impresso homônimo⁵⁰, do mesmo grupo. Conforme informa a grade da programação⁵¹, ia ao ar diariamente, às 23 horas, e abarcava temáticas variadas, desde política nacional e internacional até assuntos do cotidiano. Presente entre as pautas do roteiro, sob o título “Diligência efetuada pelas autoridades de Guarulhos, descobre ninho de macumbeiros”, segue a notícia, transmitida pelo locutor do jornal que, conforme indicado no roteiro, ocupa sozinho a cena: “A fim de apurar a veracidade de uma denúncia levada ao seu conhecimento, autoridades policiais efetuaram uma diligência na avenida Guarulhos”. Neste momento, a câmera sai do locutor e entram as imagens produzidas pelo telejornal com a locução em *off*:

*Cícero J. Da Silva e José J. de Jesus foram surpreendidos na prática da macumba. Diversas galinhas, garrafas de vinho e cachaça, velas de várias cores, charutos, farinha de rosca e outros objetos foram apreendidos pelos agentes da lei. Na delegacia, foram eles interrogados, declarando que realizavam a macumba a pedidos de Antonio Pinto Magalhães e Antonio dos Santos, pois o primeiro sofre de paralisia das pernas e o segundo tem uma ferida incurável no pé. Imediatamente a polícia deteve os dois, sendo indiciados como coautores”.*⁵²

O evento, relatado em tom de crônica policial, descreve o local do crime, os objetos encontrados e seus autores. Provavelmente, o tal “ninho de macumbeiros”⁵³ tenha sido denunciado por um morador da região, avesso à prática religiosa. No texto, a designação “ninho de macumbeiros” é utilizada com sentido pejorativo e discriminatório, referindo-se, de modo genérico, aos rituais identificados com a utilização de animais, bebidas alcoólicas, velas, charutos e alimentos, além de outros objetos de culto que, neste caso, foram apreendidos pela polícia como “prova do crime”.

Em consonância com o texto que orienta a locução e a categorização da notícia⁵⁴ como crônica policial, as imagens apresentadas têm início com os envolvidos no crime já na delegacia, diga-se de passagem, com instalações bastante precárias. Num enquadramento de plano de conjunto, em contra-

⁴⁹ GOMES, Itania, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁰ *Diário de São Paulo* foi um periódico matutino com início em 1929, pertencente ao grupo Diários Associados.

⁵¹ A grade de programação das emissoras era regularmente publicada em revistas como *São Paulo na TV*, *Radiolândia* e *Revista Intervalo*.

⁵² “Diário de São Paulo”, 25 jan. 1962. Roteiro de locução, p. 12. Fundo TV Tupi. Banco de Conteúdos Culturais. Acervo Cinemateca Brasileira.

⁵³ De acordo com Prandi, desde João do Rio, passando por Roger Bastide, o termo macumba foi associado “[...] a formas degradadas (no sentido de desorganização e desagregação cultural) das antigas religiões negras”. PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*, *op. cit.*, p. 46. Vulgarmente o termo também é usado como sinônimo de “feitiçaria”.

⁵⁴ Cf. GOMES, Itania, *op. cit.*, p. 12.

plongée, a câmera apresenta os réus agachados, numa posição de submissão, ao lado dos objetos de culto. Na mesma cena, é possível notar a presença das autoridades policiais que, em pé, apontam para as provas do crime (figura 1). Na sequência, em plano americano, são filmados os policiais e, provavelmente, os que haviam “encomendado o trabalho”. Após um novo corte, em plano detalhe, são evidenciados os objetos de culto (galinhas mortas, charutos, garrafas de bebidas e velas) apreendidos e levados para a DP, agregando materialidade ao fato ocorrido. Em seguida, em um novo enquadramento de plano de conjunto, estão os réus, todos agachados, incluindo o policial que toma nota dos depoimentos. Ao final, a câmera apresenta um close de um dos envolvidos e, após novo corte, em plano aberto, enquadra os demais. Sobressai nas cenas a expressão de preocupação dos indiciados como réus, homens negros e mestiços, pessoas humildes que provavelmente não imaginavam estar infringindo a lei.



Figura 1. Os acusados na delegacia de polícia junto às “provas do crime”.

Cícero J. da Silva e José J. de Jesus haviam sido flagrados na prática de curandeirismo/charlatanismo – crime previsto no código penal desde 1940 e vigente ainda hoje.⁵⁵ Em que pese as invasões de terreiros, ou casas religiosas, e a prisão de seus frequentadores pela ação policial ser um tipo de conduta recorrente na primeira metade do século XX, essas práticas não desapareceram nas décadas seguintes⁵⁶, como atesta a reportagem. O tratamento dispen-

⁵⁵ Cf. Perseguição policial até os anos 1960. *Senado Notícias*, Brasília, 16 abr. 2013. Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/especial-cidadania/intolerancia-religiosa-e-crime-de-odio-e-fere-a-dignidade/perseguiacao-policial-ate-os-anos-1960>>. Acesso em 22 set. 2024.

⁵⁶ Ana Lúcia Schritzmeyer, ao analisar processos criminais em que lideranças religiosas de centros espíritas e terreiros foram enquadrados como réus, nas categorias curandeirismo, charlatanismo e exploração da credulidade pública, assinala que a maioria dos registros está situada na segunda metade do século XX, e

sado à notícia como pauta policial endossa e legítima, perante o público leitor, a ação das autoridades no cumprimento do seu dever, em defesa do cidadão.

Em 6 de janeiro de 1964 é a vez de “O Seu Repórter Esso” pautar o assunto. Originalmente programa radiofônico, patrocinado desde sempre pela Standard Oil Company of Brazil, era alimentado por agências internacionais como a United Press International (UPI), veiculando o que era notícia no mundo, intercaladas às pautas nacionais. Ocupando o horário das 19 horas, era provavelmente o telejornal de maior audiência, assistido pela família brasileira na hora do jantar. Conforme indicado no roteiro, com a câmera fixa no locutor, é lido o enunciado: “Terreiro de macumba na Vila Espanhola, onde...”; a partir deste ponto, a voz do locutor segue em *off* e são exibidas as imagens editadas.

A primeira cena, filmada em plano de conjunto, apresenta três homens, todos brancos, tocando os atabaques. Em plano sequência, a câmera faz um breve *zoom* das mãos que batucam, enfatizando a sonoridade que contagia o ambiente. Sem a captura do som original da cena, provavelmente a percussão, notificada no roteiro, foi incluída posteriormente, como efeito de sonoplastia – numa herança do rádio – adensando a veracidade da narrativa. Corte. A câmera, num plano aberto, passa a registrar o desenrolar do ritual. Os corpos, em cena, performam as entidades “incorporadas” que, identificadas a partir das vestimentas, cocares e espécie de saias de penas, marcam a fusão entre práticas ameríndias e afro-brasileiras, típicas da umbanda.⁵⁷ Entre o grupo, uma das mulheres olha para a câmera e sorri, em convivência com a filmagem. Neste enquadramento, é possível notar a simplicidade do lugar onde se reúnem homens, mulheres e crianças, brancos, pardos e negros pobres (figura 2). Nas paredes estão fixadas imagens difíceis de serem identificadas devido à escassa iluminação do ambiente; entretanto, é possível visualizar, entre elas, a reprodução do Sagrado Coração de Jesus, não raramente presente também em terreiros de candomblé, sugerindo o forte sincretismo com o cristianismo. Novo corte. A câmera faz um *zoom* no corpo que se joga no chão num aparente transe de incorporação. Ao final, em plano aberto, é mais uma vez registrada a dramaticidade do ritual.

quase todos em São Paulo. Ver SCHRITZMEYER, Ana Lúcia. *Sortilégio de saberes: curandeiros e juízes nos tribunais brasileiros (1900-1990)*. São Paulo: Ibccrim, 2004.

⁵⁷ Como bem sintetiza Reginaldo Prandi, a partir de outros autores, “a umbanda, ritualmente muito próxima do candomblé dos ritos angola e caboclo, em que já estão esquecidos os inquices bantos, substituídos pelos orixás — os deuses nagôs —, incorpora na doutrina verdades teológicas do catolicismo [...]. Seu panteão tem à frente orixás-santos dos candomblés e xangôs, mas o lugar de destaque está ocupado por entidades desencarnadas semi eveméricas, à moda kardecista e africana, ou encantados de origem desconhecida, à moda dos cultos de maior influência indígena: os catimbós, os candomblés de caboclos, as encantarias, de onde também se originam certas práticas rituais, como o uso de bebida alcoólica e tabaco. PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*, op. cit., p. 56.



Figura 2. Fotograma do ritual de umbanda em terreiro da Vila Espanhola Ritual.

Segue, enquanto isso, a locução em *off*:

*praticantes de cultos fetichistas afro-brasileiros – celebravam ontem o primeiro domingo do ano com a realização de um candomblé. Durante mais de cinco horas ininterruptas, os pais de santo, ao som de cantos marcados pelo ritmo frenético dos atabaques e em cerimônia integralmente dançada contra as ações do deus do mal, exu. A comemoração do primeiro domingo do ano, embora não seja uma prática geral é observada por muitos terreiros de umbanda.*⁵⁸

O primeiro aspecto que chama atenção no início do texto de locução é o uso indiscriminado dos termos macumba, candomblé e umbanda. De fato, não é algo simples de classificação; entretanto, seu uso a esmo demonstra a total despreocupação do jornalista em disfarçar sua ignorância e desprezo. Na sequência, o autor se refere ao ritual religioso como “culto fetichista afro-brasileiro”. O termo fetichismo, associado à feitiçaria, é destacado com vistas a marcar a diferença entre as religiosidades de matriz africana e a católica, desqualificando o culto religioso.⁵⁹ Partilhando seu estranhamento com o telespectador, destaca o transe “de mais cinco horas”, marcado pelas danças e cantos dos pais de santos ao “ritmo frenético dos atabaques”. Seu objetivo parece ser impressionar, provocar o espanto. É provável que, neste momento, entre o som dos tambores, como indicado no roteiro, agregando dramaticidade ao enredo e realçando o aspecto teatral do culto religioso.⁶⁰ Ao final, depois de manifestar suas impressões, o jornalista retoma a pretensa neutralidade de seu

⁵⁸ “O Seu Repórter Esso” (SP), 6 jan. 1964, Roteiro de locução p. 19. Fundo TV Tupi, *op. cit.* Disponível em <<http://www.bcc.org.br/textos/219449>>.

⁵⁹ Cf. DANTAS, Beatriz Gois. *Vovô nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 1982.

⁶⁰ Como afirma Prandi, a religião é sempre teatro, representação, em outras palavras, todo culto religioso, cada um a seu modo, mobiliza esses recursos. PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*, *op. cit.*, p. 11.

ofício, anotando ser esta data, o primeiro domingo do ano, observada por “diversos terreiros de umbanda” – não mais macumba, nem candomblé.

Diferentemente da primeira notícia, categorizada como “caso de polícia”, em que a relação entre o que é dito e o que é mostrado agrega credibilidade aos fatos narrados, nessa segunda reportagem o texto que compõe a notícia é praticamente dissociado das imagens veiculadas. Essa tem vida própria e pouco informa a locução. A conexão entre os dois discursos – imagético e sonoro – é dada essencialmente pelo som do atabaque, este sim presente nas imagens, na locução em *off* – “o ritmo frenético dos atabaques” – reproduzido pela sonoplastia como pertencente à cena documentada. Sobre os praticantes – moradores da Vila Espanhola, bairro da zona norte de São Paulo, habitado por imigrantes pobres e seus descendentes aculturados e miscigenados – nada é revelado. Apesar da reportagem ser realizada com o consentimento dos presentes, o anonimato é absoluto. Exibido na categoria *fait divers*, o que importa é a força do coletivo que configura o exótico do ritual, noticiado como extraordinário e surpreendente.

Em 5 de fevereiro de 1963⁶¹, a temática é apresentada como pauta de cultura pelo telejornal “Revista Feminina”. Espécie de revista de variedades, trazia, em seu sumário, assuntos ligados à moda, arte e eventos culturais, além de alguma informação sobre política, narrada de forma a atrair o público feminino, supostamente mais interessado em amenidades. Veiculada todos os dias pela emissora às 14 horas, atingia majoritariamente mulheres de classe média, distante do mundo do trabalho. Conforme indicado pelo roteiro, com a câmera fixa no locutor, é transmitida a notícia: “Aqui perto de São Paulo, nas serenas águas do lago do Embu...”. Conforme indicado no roteiro, o locutor sai de cena e, enquanto são reproduzidas as imagens, a locução segue em *off*: “componentes do Teatro Popular Brasileiro dirigido por Solano Trindade comemoram a data em que se homenageia Iemanjá. A rainha das águas é reverenciada, em geral nas praias do mar, principalmente na famosa festa da capital baiana. Segundo a lenda, à meia-noite Iemanjá levanta-se das águas para receber os presentes e os cantos que o povo executa sob o batuque dos atabaques”.⁶²

A telerreportagem excepcionalmente integra som e imagem. Sem cortes, num plano sequência, a câmera se desloca lentamente da esquerda para a direita, entre os dois grupos que, próximos, participam da encenação à beira das águas do lago do Embu. De um lado, enquadradas em plano de conjunto, sete mulheres vestidas de branco (figura 3) representam as divindades iorubas (orixás⁶³) e, em movimentos corporais, ao ritmo da percussão, entoam o bordão “Iemanjá ê, Iemanjá ê”. A alguns metros desse grupo, também dimensionados em plano de conjunto, estão três homens negros com calças brancas largas e dorso nu, tocando dois atabaques e um agogô (figura 4). Em novo

⁶¹ Vale notar que, no dia anterior, 4 de fevereiro de 1963, essa mesma matéria foi pauta dos telejornais “Flagrantes do Dia” e “Diário de S. Paulo”. Essa circulação das reportagens em diferentes telejornais era algo bastante recorrente no período.

⁶² “Revista Feminina” (SP), 5 fev. 1963. Roteiro de locução, p. 9. Fundo TV Tupi, *op. cit.* Disponível em <<http://www.bcc.org.br/textos/220957.RF19630205>>.

⁶³Orixás: designação genérica das divindades que integram as narrativas míticas iorubás – grupo etnolinguístico da África Ocidental. Cf. PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

deslocamento da câmera de um grupo ao outro, no mesmo enquadramento, é possível identificar, pelo figurino das atrizes e pelos adereços dos trajes, alguns dos orixás representados: Oxossi, pela posse do arco e flecha; Iemanjá, a homenageada, cujo traje se parece muito com o de Oxum, também orixá feminina e das águas; e Xangô, com seu machado de duas pontas.



Figura 3. Membros do TPB (atrizes) na encenação em homenagem à Iemanjá à beira do lago do Embu.



Figura 4. Membros do TPB (grupo de instrumental) na encenação em homenagem à Iemanjá à beira do lago do Embu.

Encerrada a filmagem do ritual dos orixás à beira do lago, com duração total de um minuto e vinte e cinco segundos, ocorre um corte abrupto e, na sequência, entram as imagens de outra festa popular, encenada no mesmo local, o Bumba meu Boi.⁶⁴ Notoriamente, esta recebe menos atenção da equipe de reportagem: sem som captado durante as filmagens, há uma sequência de imagens com duração de 12 segundos, do boi, dos músicos e do público. Enquanto são exibidas, a voz em *off* transmite a notícia: “Também o bumba-meu-boi foi encenado pelo Teatro Popular Brasileiro. Uma festa autêntica do povo brasileiro, cujas raízes datam de séculos, oriunda dos escravos africanos. Somente quando os últimos convidados se retiraram os festejos tiveram fim. Iemanjá voltou a dormir feliz e sorridente no lago das águas do Embu”.⁶⁵

No mesmo padrão das reportagens do impresso *Diário da Noite*, a festa de Iemanjá representada pelo TPB, veiculada pela “Revista Feminina” na TV Tupi, recebe dos meios de comunicação um tratamento bastante diverso daquele dispensado aos rituais religiosos ligados à umbanda, na mesma emissora de TV ou nos jornais impressos do grupo dos Diários Associados, que, aliás, muitas vezes ditavam a pauta do noticiário televisivo. Não se trata de charlatanismo ou curandeirismo, crime previsto em lei, ou ainda de “culto fetichista”, mas de folclore. Extraída de seu lugar de origem e encenada de forma estilizada pelo grupo de teatro de Solano Trindade, a religiosidade de matriz africana deixa de ser um corpo estranho, ameaça à civilização ou à moral cristã. Autorizada como experiência estética, é incorporada como folguedo à cultura brasileira, assim como a tradicional festa do bumba-meu-boi, encenada na sequência pelo elenco do TPB. Congelada no passado escravocrata, desconectada do cotidiano dos negros brasileiros⁶⁶, conforme o texto de locução, esta era a contribuição dos “escravos africanos” para a cultura brasileira.

Nessa mesma categorização, como pauta de cultura, reafirmando a folclorização da diferença como condição para integração da cultura afro-brasileira ao simbólico da nação, segue reportagem veiculada pelo telejornal “Diário de São Paulo”. Com a câmera fixa no locutor, conforme roteiro de locução, é introduzida a notícia: “Como acontece em todas as capitais do mundo...”. Na sequência, enquanto o texto segue com a voz em *off*, são exibidas as imagens:

⁶⁴ De acordo com Lélia Gonzalez, “a representação do boi mítico, de sua morte e sua ressurreição constituem um tema universal, procedente de antigos cultos a divindades propiciadoras da fertilidade, essa universalidade temática se presentifica no folguedo brasileiro. [...] Nesse sentido que podemos afirmar ser o bumba-meu-boi um auto popular afro-brasileiro-luso-americano com a presença manifesta na extensão territorial do país”. GONZALEZ, Lélia. *Festas populares no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2024, p. 77.

⁶⁵ “Revista Feminina” (SP), 5 fev. 1963, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁶ Gonzalez sustentava que a formação sociocultural brasileira – a mesma que deu origem às festas populares – tinha base nas matrizes dos povos africanos, indígenas e europeus, em um complexo processo de interinfluências [...]. No entanto, por razões históricas, os povos que foram escravizados tiveram suas manifestações culturais recalçadas. [...] Daí a necessidade de nomear as manifestações culturais não europeias como populares ou folclóricas, com sentido depreciativo, de menor valor, justamente por serem afro e indígenas. E ainda, quando possível, apagar a participação efetiva das contribuições das classes populares, da mulher, do negro e do indígena”. GONZALEZ, Lélia, *op. cit.*, p. 31.



Figura 5. Apresentação de um grupo folclórico na boate Quitandinha em São Paulo.



Figura 6. Mesa de frequentadores da boate Quitandinha.

O noticiário apresenta, em plano geral, o ambiente da casa de *show*: mesas dispostas em torno do palco, ocupadas pelo público que se diverte fumando, bebendo e conversando enquanto assistem ao espetáculo. Nessa mesma cena, de costa para a câmera, talvez apresentando o *show*, um homem negro conversa com a plateia. Após um corte, em plano de conjunto, a câmera foca no espetáculo, apresentado no meio do salão, no mesmo nível das mesas, próximo ao público. Embora carecendo de iluminação no momento da filmagem, é possível notar, ao fundo, no palco, a presença do conjunto musical. As dançarinas, na sua maioria jovens mulheres negras, trajando vestidos brancos que lembram os trajes dos orixás, descritas pelo locutor como “lindas representantes da cor”, desenvolvem a coreografia, com requebros e movimentos de corpo inspirados nos rituais religiosos afro-brasileiros (figura 5). Novo corte. Por alguns segundos, a cena é dominada por um único personagem trajado

com a vestimenta de Abaluaê.⁶⁷ Corte. Em plano detalhe, a câmera destaca as mãos do percussionista batucando no atabaque, confirmando o som anotado no roteiro: “música negra”. No novo enquadramento, apenas uma única dançarina branca encena a coreografia. Corte. Na última cena, em plano médio, a câmera se desloca lentamente entre um grupo de amigos que desfrutam da mesma mesa: três senhores brancos, entre cinquenta e sessenta anos, metidos em ternos e *smokey*, acompanhados provavelmente de suas respectivas esposas, muito bem trajadas e penteadas. Todos agem naturalmente, como se não estivessem sendo filmados. Sobre a mesa, bebidas alcoólicas, acepipes e cigarros. O enquadramento lembra uma típica fotografia de coluna social (figura 6).

As imagens legitimam plasticamente todos os estereótipos construídos pelo texto do roteiro, afirmando marcadores sociais e raciais:

*Também em São Paulo existe “a noite do preto onde branco se diverte”. Ao passar ali suas horas de lazer, o branco tem a oportunidade de assistir aos mais característicos números do folclore negro (folclore), apresentado por lindas representantes da cor. Até mesmo a macumba é ali colocada em cena, e aqueles que ainda não tiveram a chance de assisti-la realmente impressionam-se vivamente com a perfeição dos atores. E um ambiente noturno divertido e agradável.*⁶⁸

Diferentemente da telerreportagem produzida sobre as festas folclóricas representadas pelo TPB em espaço público da cidade de Embu e assistida por populares, o espetáculo, encenado em uma casa de *show* da noite paulistana, se molda ao espaço e ao perfil de seus frequentadores. A boate Quitandinha, desde pelo menos meados da década de 1950, conforme atestam os anúncios publicados nas páginas do *Diário da Noite*⁶⁹, apresentava espetáculos envolvendo o universo do candomblé. Se, nos anos de 1960, a cultura afro-brasileira estava em alta, cultivada para além de seus redutos de origem, inspirando artistas e intelectuais, as fronteiras entre brancos e negros continuavam firmemente demarcadas: “a noite do preto onde branco se diverte”. A questão racial, costumeiramente associada no Brasil a um lugar subalterno de classe, não havia sido superada. O racismo – ostentado outrora por uma sociedade escravista – é dissimulado pela folclorização da cultura de matriz africana. Pela perspectiva da cultura, o “estranho” torna-se exótico. Nas palavras de Souza: “enquanto pelo racismo, o outro é segregado e excluído da condição humana, o dispositivo do exotismo [...] limita-se a privá-lo de sua efetividade política”.⁷⁰

Entendido como forma cultural⁷¹, o jornalismo impresso e televisivo participou ativamente das representações do universo da religiosidade afro-brasileira no imaginário social, nos anos de 1950 e 1960. A forma de tratamen-

⁶⁷ Abaluaê ou Omolu, orixá da cura e da doença.

⁶⁸ “Diário de São Paulo” (SP), 3 jan. 1962. Roteiro de locução, p. 14. Fundo TV Tupi. Banco de Conteúdos Culturais. Acervo Cinemateca Brasileira. Disponível em <<http://www.bcc.org.br/textos/220957.DP19620103>>.

⁶⁹ Em 11 de novembro de 1955, o jornal impresso *Diário da Noite*, na página de divulgação dos espetáculos em cartaz na capital, publica o anúncio do *show* “Do candomblé, ao candomblé”; em 26 de junho de 1956, é a vez de “Lamento negro”.

⁷⁰ SOUZA, Octávio. *Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo: Escuta, 1994, p. 14.

⁷¹ Gomes, a partir de Raymond Williams, concebe os meios de comunicação como formas culturais e não simples difusores ou mediadores. GOMES, Itania, *op. cit.*, p. 18.

to dispensada às notícias envolvendo a umbanda, categorizadas, em regra, como caso de polícia, aproximou seus praticantes do “charlatanismo” e do “curandeirismo”, “falsos espíritas” associados ao submundo do crime. Essa abordagem sensacionalista não impedia o *Diário da Noite* de publicar anúncios pagos pelos umbandistas para divulgar seus eventos, ou de noticiar congressos, encontros e datas comemorativas, como a libertação dos escravos, reverenciadas pelos seus praticantes. O modo ambíguo, irônico e, por vezes, grotesco com que o periódico se relacionava com o universo da umbanda era a tônica dominante em grande parte das mensagens veiculadas.

Em relação ao candomblé, valendo-se da movimentação cultural que, entre os anos de 1950 e 1960, apropriou-se do imenso leque de referências simbólicas ligadas às manifestações da cultura afro-brasileira, o termo candomblé circulou nos jornais e telejornais do grupo Diários Associados, vinculado ao mundo das artes. Seu universo, categorizado como pauta de cultura, foi depurado de seu sentido estritamente religioso, tanto pelo jornalismo impresso como televisivo e, veiculado como expressão do folclore brasileiro, integrado de forma estilizada à cultura nacional. A folclorização da diferença, se por um lado possibilitou difundir manifestações culturais restritas aos redutos negros de origem entre um público mais amplo, por outro implicou na opacidade dos significados e sentidos da cultura de matriz africana. Nas palavras de Lélia Gonzalez, no “recalcamento dessa presença”.⁷²

A forma de tratamento dispensada tanto à umbanda quanto ao candomblé pelo jornalismo impresso é replicada pelo televisivo, com o adendo das imagens, cuja presença tende a agregar maior credibilidade à notícia. Como bem analisa Gomes, texto e imagem constituem duas narrativas paralelas, duas possibilidades de acesso à informação, reforçando a pretensa objetividade e imparcialidade do noticiário.⁷³ Nas telerreportagens examinadas, entretanto, a forma como locução e imagem dialogam na produção da notícia propicia o domínio de uma sobre a outra. Desprovidas de som próprio, na maioria das vezes, as imagens produzidas pela equipe de telerreportagem são comentadas pelo roteiro de locução, com a voz em *off* do locutor/apresentador. Usando de artifícios linguísticos, alcançando identificações rápidas e eficientes com o universo do telespectador, o texto termina por emoldurar a mensagem veiculada.

A transmutação da religiosidade afro-brasileira em notícia pela equipe de jornalismo e telejornalismo do grupo Diários Associados deixa entrever, em um período de intensas transformações sociais, políticas e culturais, como a contenção da diferença tem nos meios de comunicação um eficiente aliado que, sem aparentemente romper com o jogo democrático, busca influenciar a opinião pública, antecipando-se ou contrapondo-se à experiência cotidiana de cada um.

Artigo recebido em 26 de fevereiro de 2025. Aprovado em 13 de maio de 2025.

⁷² Para Gonzalez, a característica essencial desse discurso de exclusão “consiste em evidenciar o que lhe interessa e escamotear o que não lhe interessa [à cultura hegemônica] e fazer-se repetir como verdade clara e distinta. Graças a suas diferentes modalidades, reforçam-se os estereótipos a respeito do artista, do louco, da criança ou das culturas por eles designadas como primitivas”. GONZALEZ, Lélia, *op. cit.*, p. 159.

⁷³ Ver GOMES, Itania, *op. cit.*, p. 12.

Le Cocq e Cara de Cavalo: iconofilia, iconoclastia e disputas de memória



B33 Bólido Caixa 18
"Homenagem a Cara de Cavalo", de Hélio Oiticica,
1966, fotografia, montagem
(detalhe).

Mariana Dias Antonio

Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora de História do Brasil República no curso de especialização em História Contemporânea e Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Autora do livro *Disparos na cena do crime: o Esquadrão da Morte sob as lentes do Última Hora carioca (1968-1969)*. São Paulo: Intermeios, 2019. mariana.diasant@gmail.com

Le Cocq e Cara de Cavalo: iconofilia, iconoclastia e disputas de memória

Le Cocq and Cara de Cavalo: iconophilia, iconoclasm and memory disputes

Mariana Dias Antonio

RESUMO

As histórias de vida e morte do detetive Milton Le Cocq D'Oliveira e do bandido Manoel Moreira, vulgo Cara de Cavalo, são algumas das narrativas mais conhecidas da crônica policial carioca do século XX. A condição cambiável de protagonista-antagonista desses personagens em diferentes discursos, que se formulam e reformulam desde a década de 1960, resultou na proliferação de narrativas e memórias diferencialmente enquadradas que circulam e se replicam a partir de variados meios e públicos. Neste trabalho, apresentamos certas histórias sobre Le Cocq e Manoel Moreira. Com base nelas, demonstramos como diferentes enquadramentos de memórias sobre suas trajetórias entram em disputa e colisão, criando uma espécie de fluxo ou circulação de gestos iconofílicos e iconoclásticos opostos e recíprocos, conforme estruturas narrativas que posicionam os personagens em polos antagônicos. Isso também serve à diferenciação de grupos sociais e ao estabelecimento de nichos de memória e artefatos culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Milton Le Cocq; Cara de Cavalo; nichos de memória.

ABSTRACT

The life and death stories of Detective Milton Le Cocq D'Oliveira and the bandit Manoel Moreira, known as Cara de Cavalo, are among the most well-known narratives in the police chronicles of 20th-century Rio de Janeiro. The shifting of protagonist-antagonist roles of these figures in different discourses, which have been formulated and reformulated since the 1960s, have led to the proliferation of differentially framed narratives and memories that circulate and replicate across various media and audiences. In this work, we present some stories about Le Cocq and Manoel Moreira. From this we demonstrate how differently framed memories about their trajectories come into conflict and collision, leading to a flow or circulation of opposite and reciprocal iconophilic and iconoclastic gestures, shaped by narrative structures that position the characters at antagonistic poles. This flow also serves to differentiate social groups and to establish niches of memory and cultural artifacts.

KEYWORDS: Milton Le Cocq; Cara de Cavalo; memory niches.



O detetive Milton Le Cocq D'Oliveira e o bandido Manoel Moreira, vulgo Cara de Cavalo, são personagens célebres da crônica policial carioca do século XX. Rememorados em narrativas estruturadas em torno de heróis e vilões, protagonistas e antagonistas, suas histórias circulam com diferentes ênfases e versões entre diversos grupos e circuitos sociais. Essa pluralidade permite explorar e problematizar dinâmicas de seleção, organização e preservação da memória na escrita da História.

Michael Pollak define a memória como uma operação coletiva de seleção e organização de acontecimentos e interpretações do passado. A preservação da memória, por sua vez, ajuda a definir e reforçar sentimentos de pertencimento e a demarcar fronteiras entre grupos sociais.¹ O autor prioriza o termo “memória enquadrada”, de Henry Rousso, salientando que os enquadramentos possíveis não são arbitrários, mas limitados por imperativos de justificação que visam impedir a falsificação completa do passado.² Pollak ressalta as dificuldades de trabalhar com memórias enquadradas por determinados grupos que se sentem como “guardiões da verdade”, evocando “uma oposição forte entre o ‘subjetivo’ e o ‘objetivo’, entre a reconstrução dos fatos e as reações e sentimentos pessoais”.³ Pensando tais disputas pela “verdade” impulsionadas por sentimentos pessoais, segundo Carlos Fico, “Todo acontecimento do passado pode ser objeto de uma disputa de memória, entendida não como “evocação” ou “lembrança”, mas como afirmação de uma determinada “verdade”. O mesmo personagem pode ser glorificado ou demonizado, dependendo de quem o descreva; um mesmo acontecimento pode ser tido como extremamente positivo, totalmente negativo ou, mesmo, inexistente”.⁴

Diferentes trabalhos apresentam certa mitificação, glorificação ou demonização ao rememorar Le Cocq e Manoel Moreira, seja na academia⁵, na crônica policial⁶ ou nas artes.⁷ Contudo, não encontramos trabalhos que problematizem suas memórias sob uma perspectiva dialógica entre a iconofilia e a iconoclastia, situando, sob uma ótica crítica, o papel de diferentes grupos sociais nas narrativas circulantes e suas formas de recepção.

Tradicionalmente relacionados à religiosidade, tais conceitos “extrapolam a condição religiosa da imagem, abarcando múltiplas experiências, seja na arte, entretenimento, informação, nos modos de produção de identidades cul-

¹ Ver POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>. Acesso em 5 maio 2024.

² *Idem*, p. 9 e 10.

³ *Idem*.

⁴ FICO, Carlos. *O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 67.

⁵ Ver BIOCCA, Ettore. *Estratégia do terror: a face oculta e repressiva do Brasil*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1974, MASSEN, André. Representações fora da lei: Hélio Oiticica e as imagens de Cara de Cavalo e Alcir Figueira. *Revista Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, v. 1, n. 6, Genebra, dez. 2023. Disponível em <<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2023.e1482>>. Acesso em 2 jun. 2024, MELLO NETO, David Maciel. “Esquadrão da Morte”: genealogia de uma categoria da violência urbana no Rio de Janeiro (1957-1987). Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2014, *Idem*, Cara-de-Cavalo: um texto de perseguição sobre um personagem da acumulação social da violência fluminense. *Áltera: Revista de Antropologia*, v. 1, n. 12, João Pessoa, jan.-jun., 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.22478/ufpb.2447-9837.2021v1n12.52259>>. Acesso em 5 maio 2024, OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de. *Uma história do “Esquadrão da Morte”: mitos, símbolos, indícios e violência no Rio de Janeiro (1957-1969)*. Dissertação (Mestrado em História) – Uerj, São Gonçalo, 2016, e ROSE, Robert Sterling. *The Unpast: a violência das elites e controle social no Brasil de 1954-2000*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2010.

⁶ Ver BARBOSA, Adriano. *Esquadrão da Morte – um mal necessário?* São Paulo: Mandarino, 1971, REGO NETO, Antenor C. *Le Cocq e a Scuderie: uma aventura pelas máximas e crônicas policiais*. Ponta Grossa: Athena, 2022, RIBEIRO, Octavio. *Barra pesada*. São Paulo: Círculo do Livro, s./d., e VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁷ Ver *Com as próprias mãos*. Produção: Danilo Pena, Eduardo Gioia, Kátia Nascimento e Victor Pinto Viana. Roteiro: José Francisco Tapajós e Lucas Camargo de Barros. Recife: Pacto Filmes, 2023, Canal Curta! (72 min), son., color, e KOSOVSKI, Pedro. *Cara de Cavalo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

turais, formas de expressão e identificações sociais e políticas”.⁸ Apoiado em construções contemporâneas e seculares, Dario Gamboni define a iconoclastia como a destruição física ou metafórica de imagens ou figurações, no sentido de atacar ou desmobilizar instituições veneradas.⁹ O historiador também remete suas reflexões a Bruno Latour, para quem há sempre uma correlação entre atos de negação-destruição e afirmação-construção das imagens, visto que a desfiguração de uma imagem ou instituição pode criar ou refigurar outras representações.¹⁰ Sob esse aspecto, a iconofilia pode ser compreendida como criação, afirmação e manutenção dessas instituições veneradas. Consequentemente, iconofilia e iconoclastia não são apenas polos opostos de um contínuo; elas implicam diferentes enquadramentos possíveis de um mesmo ato, dependendo das perspectivas e das relações sociais envolvidas.

Enveredar por atos iconofílicos e iconoclásticos exige considerar contribuições de outras áreas à História Social da Arte, como os estudos de recepção e a Antropologia. “A ideia de ‘biografia de objetos’ e a extensão da qualidade de agente aos ‘não humanos’ conferiram, de fato, todo seu peso heurístico às interações que envolvem obras de arte, inclusive às interações violentas que supõem uma modificação duradoura dos ‘atores’ a quem dizem respeito”.¹¹ Assim, é necessário considerar a agência de instituições, artefatos e narrativas que enquadram e reproduzem, à sua maneira, diferentes memórias póstumas sobre indivíduos reais. Com frequência, esses “objetos” dizem mais do que seus próprios autores poderiam expressar, atuando dialeticamente a cada nova interação com distintos agentes sociais. Isso justifica nossa opção por tipos ideais de iconofilia e iconoclastia, com foco nas relações lógicas entre memórias, narrativas e grupos sociais.

Retornando ao nosso objeto, a coexistência de veículos de comunicação de massa e de nicho permitiu diversas rotas de circulação e colisão de figurações sobre o detetive e o bandido. Além disso, a condição antagônica dos personagens reforça a mobilização conceitual proposta, sobretudo com base nas considerações de Latour, que elenca cinco categorias diferenciadas de iconoclasmos: (i) o iconoclasmo clássico, que abdica de toda e qualquer imagem, símbolo ou figuração; (ii) os iconoclasmos contra imagens ou figurações estáticas, nos quais a iconofilia significa “passar de uma imagem para a próxima”¹² como única forma de acesso à verdade e à objetividade; (iii) os iconoclasmos direcionados às imagens ou representações de oponentes reais ou presumidos; (iv) o iconoclasmo não intencional, a exemplo dos “vândalos inocentes” que destroem imagens por ignorância, ou dos curadores de museus que preservam objetos que deveriam ser destruídos após determinado período; e (v) o iconoclasmo cético, que ridiculariza tanto os cultuadores quanto os destruidos-

⁸ KLEIN, Alberto. Contra imagens: apagamento, iconoclastia, devoração e demonização. *Revista Concinnitas*, v. 22, n. 42, Rio de Janeiro, set. 2021, p. 104. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/63194>>. Acesso em 5 maio 2024.

⁹ Ver GAMBONI, Dario. *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madri: Cátedra, 2014.

¹⁰ Ver LATOUR, Bruno. O que é *iconoclash*? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? *Horizontes Antropológicos*, v. 14, n. 29, Porto Alegre, jan.-jun. 2008. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000100006>>. Acesso em 5 maio 2024.

¹¹ GAMBONI, Dario, *op. cit.*, p. 11 (tradução livre).

¹² LATOUR, Bruno, *op. cit.*, p. 131.

res de ícones, questionando todos os agentes que atribuem valores positivos ou negativos às figurações.¹³ Como veremos, essas categorias constituem excelentes heurísticas de segregação e análise dos iconoclasmos e de suas contrapartidas iconofílicas.

Além dos conceitos já expostos, outros nos serão instrumentais. Concebemos grupos sociais como conjuntos de indivíduos que compartilham semelhanças e afinidades materiais e simbólicas, pertencentes a um mesmo esquema prático de auto e hétero-representação e classificação. Compreendemos nichos de memória como constelações de referências narrativas, discursivas e mnemônicas relativamente consensuais que são compartilhadas, agenciadas e mobilizadas pelos indivíduos de um ou mais grupos sociais.¹⁴ Essas duas dimensões se reforçam mutuamente: o conjunto de referências comuns contribui para criar afinidades simbólicas e delimitar grupos sociais, enquanto as formas de sociabilidade desses grupos favorecem a produção e difusão de determinadas referências.

Diante de um fluxo de ressignificações permeado por raciocínios dicotômicos e maniqueístas (oscilando entre repúdio e apologia, iconoclastia e iconofilia), realizamos uma breve incursão em fontes e narrativas que refiguram e reenquadram memórias sobre Manoel Moreira e Milton Le Cocq, à luz dos conceitos mencionados, para suprir a lacuna constatada.

Vida e morte de Milton Le Cocq D'Oliveira

Milton Le Cocq D'Oliveira, também conhecido como O Gringo (por sua ascendência francesa e italiana), foi um policial que dominou o imaginário carioca na década de 1960. Nascido em 11 de junho de 1920 no município fluminense de Sapucaia, era filho de Luiz Vitor Le Cocq D'Oliveira e Amélia Ferrarine Le Cocq D'Oliveira.¹⁵ Iniciou sua carreira profissional no final da década de 1930, como policial militar no Regimento de Cavalaria Caetano de Faria. Posteriormente, passou pela Guarda Civil e migrou para o destacamento de motocicletas da Polícia Especial (PE) – órgão criado por Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945) para reprimir greves e manifestações.¹⁶

Le Cocq permaneceu na PE até 1952, quando foi aprovado em concurso para a Polícia Civil do Rio de Janeiro, onde atuou em diversas delegacias.¹⁷

¹³ Cf. *Idem, ibidem*, p. 128-136.

¹⁴ Tais formulações mesclam as considerações de Pierre Bourdieu acerca da identificação de classes sociais pela objetividade de primeira e segunda ordem; de Dominique Maingueneau sobre universos, campos e espaços discursivos; e de Michael Pollak a respeito da coesão interna e estabelecimento de fronteiras por grupos a partir da memória. Ver BOURDIEU, Pierre. *Capital simbólico e classes sociais*. *Novos Estudos Cebrep*, n. 96, São Paulo, 2013. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/nec/a/B4QLbKSYLfXdCtHFW/DnVxfM/>>. Acesso em 2 jul. 2024, MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008, e POLLAK, Michael, *op. cit.*

¹⁵ Cf. REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*

¹⁶ O destacamento de motocicletas recebeu o nome de Esquadra Montada ou Esquadrão Motorizado (E.M.), o que contribuiu para alusões ao grupo como um “Esquadrão da Morte”, visto que as iniciais eram idênticas. Para mais informações sobre a Esquadra Montada/Esquadrão Motorizado, ver MELLO NETO, David Maciel. “*Esquadrão da Morte*”, *op. cit.*, OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*, e ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*

¹⁷ Cf. MELLO NETO, David Maciel, “*Esquadrão da Morte*”, *op. cit.*, REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, RIBEIRO, Octavio, *op. cit.*, e SEM AUTORIA. Quem somos nós. *Scuderie Le Cocq Nacional*, s./d. Disponível em <<https://www.scuderielecocqnacional.com.br/quemosomos>>. Acesso em 5 maio 2024.



Conforme Antenor Rego Neto, em sua primeira lotação na Polícia Civil, Le Cocq

*foi designado para a Delegacia de Portos e Litoral; esteve na Delegacia de Costumes e Diversões por dois anos, quando foi transferido para a Delegacia de Vigilância, onde permaneceu até 1959. De lá foi para a 16ª DP, depois retornou para a Delegacia de Costumes e Diversões. Passou ainda para a 14ª DP. No dia 5 de janeiro de 1961 Le Cocq retornou à Delegacia de Vigilância, onde trabalhou até ser assassinado no dia 27 de agosto de 1964.*¹⁸

Em nota biográfica póstuma, o jornal *Última Hora* aponta que o policial iniciou “a carreira no antigo Departamento de Portos e Vias Navegáveis, passando depois para a PE. Em 1954 foi promovido a detetive, trabalhando inicialmente na Delegacia de Costumes e Diversões, sendo deslocado depois para a [Delegacia de] Vigilância”.¹⁹

Algumas narrativas trazem Le Cocq como um policial sério²⁰, com fama de justiceiro, que não gostava de aparecer na imprensa e comumente atuava em grupo.²¹ Quando comparado com outro famoso detetive do período, Perpétuo de Freitas, Zuenir Ventura fala dos policiais enquadrando-os em parâmetros antitéticos:

*Perpétuo era um caçador; Le Cocq, um matador. “Perpétuo prendeu bandido sem dar um tiro”, dizia o repórter Octávio Ribeiro. Trabalhava com informantes, os “cachorrinhos”. Com Le Cocq era diferente. “Chegava com a turma, cercava o barraco e se houvesse a mínima resistência, ia atirando.” Segundo Octávio, Perpétuo foi “um dos primeiros policiais a reconhecer o poder da imprensa” [...] Milton Le Cocq de Oliveira, por suas ações e ensinamentos, ficou na memória da polícia carioca como paradigma. [...] O detetive tinha estratégia e pedagogia próprias. Ao contrário de seu rival [Perpétuo], detestava publicidade. Mas os dois supunham-se heróis ao enfrentar o crime. Sem recursos técnicos, procuravam sobrepujar com astúcia o adversário. Dos dois restaram mais lendas que biografias.*²²

A carreira de Le Cocq foi interrompida em 27 de agosto de 1964, quando supostamente foi assassinado por Manoel Moreira, o Cara de Cavalo. Moreira era considerado um bandido de baixa periculosidade até começar a assaltar o ponto de jogo do bicho do banqueiro Nando. Sem resistência, os assaltos se tornaram rotineiros e Nando relatou a situação a Le Cocq. O policial e seu grupo passaram então a perseguir o bandido.²³

Conforme alguns jornais do período, o detetive morreu por volta das 23h durante uma diligência na Vila Isabel, atingido por disparos de calibre 45 efetuados por Cara de Cavalo, que fugiu. O policial Cartola (Aníbal Beckman)

¹⁸ REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 72.

¹⁹ SEM AUTORIA. Cortada a fuga de Cara-de-Cavalo. *Última Hora*, ano 14, n. 4546, Rio de Janeiro, 29 ago. 1964, p. 7. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_07/54827>. Acesso em 7 maio 2024.

²⁰ Em entrevista a Jaguar e Octávio Ribeiro, o policial José Guilherme Godinho Ferreira (Sivuca) aponta que Le Cocq era bem-humorado e fazia brincadeiras com a equipe, exceto durante as caçadas ou cercos a bandidos. “Era uma brutalidade feita na base da brincadeira”. FERREIRA, José Guilherme Godinho *apud* RIBEIRO, Octavio, *op. cit.*, p. 220.

²¹ Cf. MELLO NETO, David Maciel, “Esquadrão da Morte”, *op. cit.*, e RIBEIRO, Octavio, *op. cit.*

²² VENTURA, Zuenir, *op. cit.*, p. 42.

²³ Cf. MELLO NETO, David Maciel, *Cara-de-Cavalo*, *op. cit.* Ver também ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*

também foi ferido, mas sobreviveu.²⁴ Além de Cartola, acompanhavam a ação o policial Jacaré (Hermenegildo dos Santos) e o guarda do cais do porto Hélio Vígio.²⁵

A morte de Le Cocq tornou-se objeto de especulações, apresentando-se, em geral, sob duas versões principais – além de outras variações pontuais e menos relevantes. Na primeira versão, os policiais estavam num Volkswagen dirigido por Cartola, tendo Le Cocq ao lado do motorista; Hélio Vígio e Jacaré ocupavam o banco de trás.²⁶ Ao avistarem Cara de Cavalo próximo ao Hospital Pedro Ernesto, encostaram o veículo. Notando a viatura, o bandido teria sacado a arma e iniciado o tiroteio antes que os policiais desembarcassem. De acordo com essa narrativa, Le Cocq morreu com um tiro acidental pelas costas, disparado por Hélio Vígio.²⁷ Esse relato é confirmado pelo jornalista Luarlindo Ernesto Silva no documentário *Com as próprias mãos*²⁸, sem maiores explicações.

Na segunda versão, exposta pelo policial Sivuca (José Guilherme Godinho Ferreira) em entrevista a Jaguar e Octavio Ribeiro, Le Cocq já se achava fora do carro ao ser alvejado por uma bala que “partiu o pulso e pegou na carótida”.²⁹ Duas balas de diferentes calibres (9 e 45mm) foram encontradas durante a necropsia, provavelmente porque Hélio Vígio e Jacaré dispararam “contra o bandido e uma das balas deve ter acertado nas costas de Le Cocq, que já estava morto”.³⁰

Jornais da época também registram variações sobre o episódio, como a informação de que Le Cocq foi levado com vida ao Hospital Souza Aguiar, onde veio a óbito³¹; ou ainda que foi atingido por quatro tiros – dois no peito, um no ombro e outro no pulso direito –, e morreu no trajeto ao hospital³²; ou, por fim, que caiu com o peito alvejado por dois tiros, indicando que já estava fora do veículo.³³ Os exemplos não são exaustivos, pois outras versões poderiam ser evocadas.

Sínteses e nuances da versão que responsabiliza Cara de Cavalo pelo disparo que matou Le Cocq podem ser encontradas em várias obras.³⁴ Um panorama dessas nuances consta do trabalho de Frederico de Oliveira.³⁵ Em

²⁴ Cf. SEM AUTORIA, Cortada a fuga..., *op. cit.*, SEM AUTORIA. Mobilizada a polícia para pegar matador do detetive. *Correio da Manhã*, ano 64, n. 21903, Rio de Janeiro, 29 ago. 1964, p. 10. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_07/54827>. Acesso em 7 mai. 2024, e SEM AUTORIA. Morreu no cumprimento do dever líder da polícia da Guanabara. *A Noite*, ano 53, Rio de Janeiro, 29 ago. 1964, p. 3. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/docreader/34897cartola0_06/12300>. Acesso em 7 maio 2024.

²⁵ Cf. MELLO NETO, David Maciel, *Cara-de-cavalo*, *op. cit.*

²⁶ Conforme Frederico de Oliveira, a edição do dia 1º de setembro de 1964 do jornal *Última Hora* menciona que, naquela diligência, estavam presentes Le Cocq, Sivuca, Guaíba e Cartola. Para outras versões sobre o episódio, ver OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*

²⁷ Cf. MELLO NETO, David Maciel, *Cara-de-cavalo*, *op. cit.*, e ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*

²⁸ Ver *Com as próprias mãos*, *op. cit.*

²⁹ FERREIRA, José Guilherme Godinho *apud* RIBEIRO, Octavio, *op. cit.*, p. 214.

³⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 214.

³¹ Cf. SEM AUTORIA, *Morreu...*, *op. cit.*

³² Cf. SEM AUTORIA, *Mobilizada...*, *op. cit.*

³³ Cf. SEM AUTORIA, *Cortada...*, *op. cit.*

³⁴ Cf. BARBOSA, Adriano, *op. cit.*, BIOCCA, Ettore, *op. cit.*, REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*, e VENTURA, Zuenir, *op. cit.*

³⁵ Ver OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*

produção audiovisual nunca divulgada, dirigida por Guillermo Planel³⁶, são narradas quatro versões sobre a morte de Le Cocq: três delas por jornalistas e outra por Sivuca, que corrobora o relato aqui apresentado. Independentemente das circunstâncias, o fato é que Le Cocq estava morto, e Cara de Cavalo jurado de morte por toda a polícia carioca.

Vida e morte de Manoel Moreira, o Cara de Cavalo

Conforme Frederico de Oliveira, a idade de Manoel Moreira é um assunto controverso. Segundo *Última Hora*, seu nascimento data de 1941, mas outras fontes indicam que o bandido morreu em 1964 com idade que varia entre 22 e 25 anos. O apelido Cara de Cavalo teria surgido durante uma averiguação policial enquanto morava no Morro do Santo Antônio e frequentava o antigo campo de futebol da PE.³⁷

[Ele] atuava preferencialmente na região da Central do Brasil. Evitava jurisdições perigosas como a da Invernada. Eventualmente ia para os bairros de Quintino e Piedade, onde era bastante conhecido, esperar as coisas acalmarem quando algo dava errado. Algumas vezes foi para a averiguação na Delegacia de Vigilância, na Avenida Marechal Floriano. [...] Segundo é possível averiguar, somente algumas vezes “Cara de Cavalo” se envolveu mais seriamente com a polícia. [...] Durante muito tempo Manuel não havia ido muito além da vadiagem.³⁸

Para Rego Neto, Manoel Moreira,

iniciou sua carreira assassinando a mulher com quem vivia seu rival. Especialista em extorsão de pontos de bichos, explorador de mulher na zona do mangue, traficante de maconha, em seus antecedentes constava cinco homicídios e uma tentativa de morte, com três condenações e duas fugas [...]; era conhecido como bandido “pé inchado”, entrando “em cana” várias vezes, preso em 62, 63 e 64 pela polícia carioca e solto em liberdade condicional por erro administrativo, negligência burocrática.³⁹

Já para Zuenir Ventura, “Cara de Cavalo era um bandido chinfrim. Ladrão, não gostava de roubar. [...] Assustava mais pela fama do que pelos feitos”.⁴⁰ Em seu balanço de versões sobre a morte de Le Cocq, Oliveira aponta a coexistência de narrativas que classificam Manoel Moreira ora como achacador, ora como aliado de bicheiros. O mesmo fluxo narrativo se projeta sobre Le Cocq, ora retratado como inimigo, ora como aliado da contravenção.⁴¹ Os escassos dados biográficos concentram-se em 1964, após a morte de Le Cocq. É difícil estimar a relevância e precisão de cada informação “posterior à súbita notoriedade do marginal nas manchetes dos jornais”, que “talvez não passe de

³⁶ O material audiovisual foi gentilmente cedido pelo diretor para a confecção deste artigo e congrega entrevistas com jornalistas, o policial Sivuca e o sociólogo Michel Misse. A ausência de divulgação reforça a importância do presente artigo, sobretudo pela fala de Misse, para quem “essas versões contraditórias mostram o quanto há de imaginário, o quanto há de mítico na recuperação da memória nessa época do Rio de Janeiro”. PLANEL, Guillermo. Material audiovisual não publicado, s./d. (26 min), son., color.

³⁷ Cf. OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*, e REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*

³⁸ OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*, p. 145 e 146.

³⁹ REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 25 e 26.

⁴⁰ VENTURA, Zuenir, *op. cit.*, p. 42.

⁴¹ Ver OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*

uma invenção do cronista para adicionar ainda mais tragédia onde já havia em demasia".⁴² Daí afirmar David Maciel Mello Neto:

Ao ter supostamente [sic] matado um notório "policial", profissional que aplica regras e traça fronteiras, o "bandido" Manoel Moreira teria colocado em xeque a própria autoridade estatal. Tal acusação, todavia, acaba amplificada nas páginas dos jornais que noticiam o evento e acompanham o seu desenrolar até seu desfecho. Aqui ela ganha ares coletivos que transcendem a interação acusador-acusado. Agora, fala-se para toda uma plateia que, ávida, passa a acompanhar o desenrolar do evento. De um "bandido pé de chinelo" e desconhecido, "Cara-de-Cavalo" vira o "inimigo público nº 1".⁴³

Jurado de morte pela polícia, sua caçada foi acompanhada diariamente pelos jornais. Em 3 de outubro de 1964, Moreira foi cercado e morto em Búzios, episódio que também suscitou versões desencontradas. Duas delas consistem nas mais consolidadas: a do jornalista Vargas (nome fictício)⁴⁴ e a do policial Sivuca.⁴⁵

Na primeira, Vargas e o policial Jaime de Lima descobrem o paradeiro de Cara de Cavalo e pedem que o delegado Sérgio Rodrigues, do estado do Rio de Janeiro, os acompanhe. Este inicialmente recusa o convite, alegando que a perseguição caberia ao policiamento da Guanabara.⁴⁶ Vargas sugere que o delegado leve seus homens de confiança e algum policial da Guanabara. Todos de acordo, rumam para um ponto de encontro. Todavia, a informação vaza, e outros policiais também vão a Búzios, entre eles Hélio Vígio, Cartola e Jacaré.⁴⁷

Quinze policiais e cinco jornalistas chegaram ao esconderijo do bandido, dividiram-se em grupos e se posicionam. Ao ouvir conversas na área externa, uma luz se acendeu no esconderijo, e "alguém grita 'quero ver vocês me matarem, seus filhas da puta!', enquanto atira na direção do grupo".⁴⁸ Na confusão, Jacaré correu em direção à casa e tropeçou numa bananeira. Pensando que o colega havia sido atingido, os demais policiais avançaram atirando e fuzilaram Cara de Cavalo. O jornalista alega que o delegado lhe perguntou se estava armado e, diante da negativa, Vargas recebeu uma arma. Findo o tiroteio, Hélio Vígio teria sugerido ao delegado que eliminassem todas as testemunhas, inclusive os jornalistas. Após uma discussão, decidem não matar mais ninguém e todos vão embora.⁴⁹

Na versão de Sivuca, os policiais pediram que o delegado Sérgio Rodrigues os comandasse. Sivuca, disfarçado de médico, infiltrou-se na favela do Jacarezinho e localizou o paradeiro de Cara de Cavalo em Búzios. Conforme esse relato, participaram da operação o delegado Rodrigues e os policiais Ivo

⁴² *Idem, ibidem*, p. 145.

⁴³ MELLO NETO, David Maciel, *Cara-de-cavalo*, op. cit., p. 258.

⁴⁴ *Idem, ibidem*.

⁴⁵ Cf. RIBEIRO, Octavio, op. cit.

⁴⁶ O estado da Guanabara foi criado a partir da Lei nº 3.572, de 14 abr.1960, em função da transferência da capital federal para Brasília, em 21 de abril de 1960, compreendendo os mesmos limites geográficos da cidade do Rio de Janeiro. A extinção do estado da Guanabara e a fusão da cidade do Rio de Janeiro ao estado do Rio de Janeiro se deu com a Lei Complementar nº 20, de 1º de jul. 1974.

⁴⁷ Cf. MELLO NETO, David Maciel, *Cara-de-cavalo*, op. cit.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 254.

⁴⁹ *Idem*.

Americano, Jaime de Lima, Dumas, Chocolate, Cartola, Hélio Vígio, Jacaré, Paulista e Maneco, além dos repórteres Amado Ribeiro, Anver Bilate e um fotógrafo de nome ignorado. Ao chegarem ao local, cercaram a casa e traçaram uma estratégia. Todavia, Euclides Nascimento disparou sua Winchester acidentalmente, assustando os policiais e iniciando o tiroteio. Após o cessar-fogo, Paulista entrou no casebre, seguido por Sivuca. Este último relata que quase foi atingido por Cara de Cavalo, mas foi salvo pelos colegas que “pegaram o bandido com uma rajada de metralhadora. Então todo mundo atirou no bandido. Mais de cem tiros”.⁵⁰ Sivuca não fala sobre a eventual eliminação das testemunhas.

A produção dirigida por Guillermo Planel também exhibe relatos que alteram brevemente os acontecimentos conforme os entrevistados.⁵¹ As considerações de Ventura sobre os mitos e lendas do período permanecem pertinentes⁵², e é evidente que uma obra escrita há 30 anos, como *Cidade partida*, pode apresentar lacunas que a historiografia já supriu. Todavia, não podemos desconsiderar que memórias enquadradas sob certa mítica condicionam a própria historiografia. José Amaral Argolo relata que a crônica policial da época sempre o atraiu “pela dinâmica da narrativa, dramaticidade e colorido das investigações, a cargo de um policial experiente (quase sempre acompanhado de perto por um jornalista igualmente tarimbado)”.⁵³ Esse relato ecoa nas versões sobre a morte de Manoel Moreira, pois o mérito investigativo costuma recair sobre o grupo social do depoente: para os jornalistas, a descoberta do esconderijo é atribuída à imprensa; para os policiais, à corporação.

Entre as finalidades e consequências proximais e distais dessas narrativas, a expressão popular “morre o homem, nasce o mito” servirá como fio condutor para analisar as memórias enquadradas sobre Le Cocq e Manoel Moreira, entre a iconofilia e a iconoclastia.

Milton Le Cocq e a Scuderie Detetive Le Cocq

A Scuderie Detetive Le Cocq foi fundada em 27 de agosto de 1965, no primeiro aniversário de morte do detetive.⁵⁴ Entre seus fundadores estavam Euclides Nascimento (presidente da Scuderie), Hélio Guaíba Nunes, Sivuca, Luiz Mariano dos Santos, Ivo Americano Alves de Brito, Adaylton Chaves,

⁵⁰ RIBEIRO, Octavio, *op. cit.*, p. 217.

⁵¹ Entre os relatos, temos: a chegada dos repórteres antes dos policiais, que foram chamados por esses; que o primo de Cara de Cavalo informou aos policiais que o bandido estava em Búzios; que o fato ocorreu em Vassouras; que o bandido estava em Maricá; que o policial Jacaré, ao tentar se aproximar do casebre onde estava o procurado, tropeçou e disparou acidentalmente, fazendo com que Cara de Cavalo revidasse contra os policiais; que, com os policiais dentro do casebre, Cara de Cavalo tropeçou e derrubou sua arma, sendo então alvejado por um policial; que a imprensa toda estava lá; que apenas seis repórteres estavam lá; e que apenas Amado Ribeiro estava lá. O número de disparos contra Cara de Cavalo varia: 52, 64, 156, 100 e 200. Há versões em que todos os repórteres foram obrigados a atirar no cadáver; que somente alguns repórteres atiraram; que os repórteres foram obrigados a atirar para gerar provas contra si caso algum deles denunciasse os policiais; que todos os repórteres andavam armados na época; que nenhum repórter estava armado; que as armas foram dadas pelos policiais; e que a arma que os policiais obrigaram os jornalistas a disparar contra o cadáver pertencia a Le Cocq. Ver PLANEL, Guillermo, *op. cit.*

⁵² Ver VENTURA, Zuenir, *op. cit.*

⁵³ ARGOLLO, José Amaral. *As luminárias do medo: vida, paixão e morte do jornalismo policial no eixo Rio de Janeiro-São Paulo*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008, p. 10.

⁵⁴ Cf. MELLO NETO, David Maciel, “*Esquadrão da Morte*”, *op. cit.*, OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*, e ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*



Manoel Bittencourt da Cruz, Euvaldo Raimundo Nascimento, João dos Santos Cardoso, Luiz Gonzaga de Aguiar Marques, Antonio Lopes dos Santos, Afonso Solano Guimarães de Oliveira e Joel Ferreira Crespo. O jornalista David Nasser, da revista *O Cruzeiro*, foi nomeado presidente honorário.⁵⁵

Segundo seus membros, a instituição tinha como objetivos principais prestar auxílio financeiro à esposa de Le Cocq⁵⁶ e homenagear a memória do policial.⁵⁷ Todavia, a associação do grupo aos esquadrões da morte era inevitável. O símbolo usado pelo grupo consistia numa caveira com duas tibiás cruzadas e as iniciais E.M., que “eram demasiadamente evocativas do fenômeno ‘Esquadrão da Morte’ para que a crônica policial não se incumbisse de sedimentar em suas páginas a relação”.⁵⁸ À parte sua atuação como grupo de extermínio, nosso interesse repousa na Scuderie enquanto instituição iconofílica, dedicada a preservar e enaltecer determinada memória enquadrada sobre Milton Le Cocq.

Logo após a morte do detetive, alguns jornais já indicavam o surgimento do que viria a ser a Scuderie. Em 29 de agosto de 1964, o jornal *Luta Democrática* publicou uma carta assinada por “João Ninguém” que, apesar do pretenso anonimato, revela sua origem: “Nós, policiais, compreendemos o seu silêncio que fala aquilo que muitos não querem escutar”.⁵⁹ A carta denuncia a suposta convivência dos jornais com o crime; menciona o sofrimento de colegas de trabalho, viúvas, filhos e mães dos policiais assassinados; promete manter a união da corporação; e estabelece a meta de 10 bandidos abatidos para cada policial morto. “Espere Le Cocq. Tudo depende do tempo que os tempos não fazem esquecer. Amanhã será outro dia”.⁶⁰ O texto converge com os ideais defendidos pela Scuderie, conforme um exemplar da *Revista Le Cocq* (n. 1, de 1991):

*Em 1964, surgiu de uma reunião entre policiais que pertenciam ao grupo do detetive Le Cocq a ideia de criar uma instituição que mantivesse o espírito leal e corajoso do companheiro e irmão que a todos muito ensinou sobre o trabalho policial e também sobre a vida. Exatamente um ano após sua morte, os treze homens com que com ele subiam os morros, prendiam bandidos, e tantas vezes fizeram cumprir a lei estavam reunidos para dar origem de fato à Scuderie Le Cocq.*⁶¹

A revista é um entre os vários produtos e símbolos criados pela Scuderie para preservar e difundir memórias enquadradas sobre Le Cocq. Também foi possível rastrear um jornal (*O Gringo*⁶², de 1974) e material audiovisual⁶³

⁵⁵ Cf. REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, e ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*

⁵⁶ Em entrevista à *Revista Le Cocq*, de 1º de agosto de 1991, Sivuca recorda a função inicial da Scuderie, mas ressalta que a instituição prestou grandes serviços à sociedade posteriormente, ajudando em grandes catástrofes, como enchentes no Sul e no Rio de Janeiro. O policial reforça que “procuramos assistir também mulheres e filhos de companheiros, que por acaso tenham ido para cadeia ou hospital. Nós procuramos colégio e trabalho para essas pessoas. Quer dizer, nós estamos sempre voltados para a filantropia”. FERREIRA, José Guilherme Godinho *apud* REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 94 e 95.

⁵⁷ Cf. ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*, p. 208, e OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*

⁵⁸ OLIVEIRA, Frederico Cícero Pereira de, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁹ SEM AUTORIA. Carta de João Ninguém. *Luta Democrática*, ano 11, n. 3238, Rio de Janeiro, 29 ago. 1964, p. 2. Disponível em <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030678/28187>>. Acesso em 7 maio 2024.

⁶⁰ *Idem, ibidem.*

⁶¹ *Apud* REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 93.

⁶² Cf. REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*

(sem data) que serviam para a difusão de informações e valores entre os membros da Scuderie. A reprodução de alguns *frames* do material audiovisual na obra de Rego Neto aponta para uma espécie de vídeo institucional, que busca divulgar alguns valores da organização⁶⁴, seu histórico, datas comemorativas e homenagens a Le Cocq, retratado como “símbolo” e “exemplo maior”.⁶⁵ A Scuderie também possuía um hino⁶⁶, um juramento⁶⁷ e um estatuto, registrado sob o nº 28.055 Livro A-8, em 6 de agosto de 1971, no Cartório Castro Menezes, estado da Guanabara.⁶⁸

Rose menciona bustos que podiam ser adquiridos pelos filiados da Scuderie, além de chaveiros, canecas, broches, camisetas, bonés e adesivos:

*Cada um recebia um adesivo para colocar na janela traseira do automóvel. E não era para colocar de qualquer posição na janela; o adesivo ficava no meio do lado direito. O logotipo servia como um aviso de dupla utilidade: primeiro, “Não mexa com esse carro, senão será morto!”; e segundo, “Não faça nada de suspeito, senão será morto!” [...] em 1986, o presidente da Scuderie, Sivuca, orgulhava-se pelo fato de que, nos vinte anos da Scuderie, nenhum carro de um membro fora roubado.”*⁶⁹

Havia igualmente símbolos que buscavam preservar ou enaltecer a figura do policial fora do âmbito da Scuderie. A Ordem do Mérito Policial Detetive Milton Le Cocq foi instituída por lei⁷⁰ pelo então governador da Guanabara, Francisco Negrão de Lima (1965-1971), e anunciada em 27 de setembro de 1967.⁷¹ De acordo com reportagens da época, a honraria visava homenagear policiais que se destacassem no combate à criminalidade.

Bustos de bronze foram instalados e inaugurados em 27 de agosto de 1966, em comemoração ao segundo aniversário de morte do policial. Segundo o jornal *Luta Democrática*, o primeiro busto foi inaugurado no saguão da Polícia Central, e o segundo, na Delegacia de Vigilância e Capturas, última lotação de Le Cocq.⁷² Conforme Rego Neto, um dos bustos foi restaurado recentemente-

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Destacamos: “companheirismo”, “dignidade”, “lealdade” e “masculinidade”. *Idem, ibidem*, p. 106 e 107.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 104 e 105.

⁶⁶ Hino, na íntegra: “Nossa luta não é por glória, / Nossa meta é servir todo irmão / Na coragem, no amor, na justiça está / O segredo da nossa união / Só queremos unir esforços / Pra plantar nessa nossa canção / Na amizade, na paz, no exemplo está / O segredo da nossa união / Detetive Le Cocq / Juntos vamos seguir / Teu legado vamos todos cumprir / Nossas mãos vão se unir / Pra formar a corrente / E cada elo há de ser / Um irmão consciente do nosso dever / Seja no dar ou pedir / O ideal é um exemplo a seguir”. *Apud* ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*, p. 310 e 311.

⁶⁷ Juramento, na íntegra: “Não devemos nos preocupar com o que a Scuderie pode fazer por nós, e sim, o que podemos fazer por ela e por todos nós, já que, quando nos associamos, deixamos de ser só, para ser um todo. É importante que tenhamos em mente, que a história não fala dos fracos, sejamos coesos, e seremos fortes”. *Apud* REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 109 e 110.

⁶⁸ Cf. BIOCCA, Ettore, *op. cit.*, e REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*

⁶⁹ ROSE, Robert Sterling, *op. cit.*, p. 310.

⁷⁰ Cf. REGO NETO, Antenor C., *op. cit.* O recorte do jornal *Diário de Notícias* de 10 de agosto de 1969, reproduzido por Rego Neto em sua obra, menciona a Lei nº 2352/1956, período anterior ao falecimento do policial. Pensamos o equívoco do periódico quanto ao ano decorreu da proximidade das teclas em uma máquina de escrever. A hipótese é reforçada pelas matérias apresentadas na nota seguinte, e possivelmente a referência correta ao ato seja a Lei nº 2352/1967.

⁷¹ Cf. SEM AUTORIA. Le Cocq. *Correio da Manhã*, 2º Caderno, ano 67, n. 22847, Rio de Janeiro, 27 set. 1964, p. 3. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_07/86000>. Acesso em 7 maio 2024.

⁷² Ver SEM AUTORIA. Inaugurados os bustos do detetive Le Cocq. *Luta Democrática*, ano 13, n. 3850, Rio de Janeiro, 28 e 29 ago. 1966, p. 2. Disponível em <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030678/33936>>. Acesso em 7 maio 2024, e REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*

te por profissionais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFFRJ) e se encontra no museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (PCERJ).⁷³ Esses atos demonstram a mobilização havida no estado do Rio de Janeiro para preservar a memória de Le Cocq.

As manifestações iconofílicas em prol de Le Cocq adquiriram um caráter mais institucional e até mesmo “oficial” ao serem gestadas pelo poder público. Nesse contexto, organizações, dispositivos legais e meios de comunicação viabilizam a criação de espaços de memória. Quanto à memória espacialmente enquadrada, temos a praça Detetive Milton Le Cocq em Sapucaia-RJ, cidade de nascimento do policial, a rua Detetive Le Cocq e as próprias sedes da Scuderie.

A rua Detetive Le Cocq localiza-se no bairro de Inhaúma, zona norte do Rio de Janeiro. Inicialmente denominada rua 18 de outubro, foi ali que Le Cocq residiu por anos, o que explica sua escolha para uma homenagem póstuma. Em 1º de setembro de 1964, o jornal *Luta Democrática* noticiou a mobilização para a mudança do topônimo, encabeçada pelo então deputado e policial Fioravante Fraga, do Partido Republicano Trabalhista (PRT):

*Após agradecer às homenagens prestadas ao detetive Milton Le Cocq de Oliveira, morto pelo bandido “Cara de Cavalo”, fêz o Sr. Fioravante Fraga um histórico da vida do policial, cuja fôlha funcional está pontilhada de elogios. Apresentou ainda o deputado dois projetos: concessão à viúva do detetive Le Cocq de pensão especial de uma vez e meia o salário-mínimo, tendo em vista que, pela lei, somente a metade dos seus vencimentos perceberá, e para que seja dada à Rua 18 de Outubro, onde residiu muitos anos o policial, a denominação de Rua Detetive Le Cocq, como homenagem àquele que durante mais de vinte anos lutou contra o crime.*⁷⁴

Quanto às sedes da Scuderie, conforme a *Revista Le Cocq* (n. 1, de 1991),

*A 12ª DP, em Copacabana, serviu de sede inicial até 1967, quando transferiu-se para a 7ª DP, em Santa Tereza. De lá mudou-se, em 1968, para o 1º Setor de Vigilância Sul, em Botafogo, indo logo em seguida para a 2ª DP, próximo a Central do Brasil. Em 1970, instalou-se numa pequena sala de automóveis na rua São Francisco Xavier, nº 468, na Tijuca. Só em 1971, contou com fundos suficientes para alugar uma casa na rua Araújo Lima, 101⁷⁵, também na Tijuca.*⁷⁶

As primeiras sedes da Scuderie foram instalações policiais, ou seja, pertencentes ao Poder Público. A conquista de uma sede própria, contudo, representou um marco importante para a instituição, visto que todos os ícones e símbolos relacionados a Le Cocq seriam inseridos num espaço desvinculado da corporação policial. Além do mais, os membros da Scuderie poderiam realizar encontros no local, perpetuando e difundindo valores vinculados à me-

⁷³ Ver REGO NETO, Antenor C., *op. cit.* Mediante contato com a Scuderie Le Cocq Nacional, obtivemos a informação de que o busto que fora restaurado e se encontra no museu da PCERJ possivelmente é aquele previamente instalado na Polícia Central. O outro busto, que se encontrava na extinta Delegacia de Vigilância, tem destino desconhecido.

⁷⁴ Ver SEM AUTORIA. Deputado criticou a alta do custo de vida. *Luta Democrática*, ano 11, n. 3240, Rio de Janeiro, 1 set. 1964, p. 3. Disponível em <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030678/28210>>. Acesso em 7 maio 2024.

⁷⁵ O endereço também é mencionado por BIOCCA, Ettore, *op. cit.*

⁷⁶ *Apud* REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 93.

mória enquadrada e às figurações sobre Le Cocq. Esse fenômeno não representa necessariamente um deslocamento ou ruptura com a corporação, que permaneceu e permanece representativa do grupo social ou nicho de memória que agencia enquadramentos de memória favoráveis ao detetive.

Por fim, a própria obra de Antenor Rego Neto, publicada em 2022, é exemplar para pensarmos em iconofilia, iconoclastia e memórias enquadradas. Para o autor,

Muito pouca coisa foi escrita sobre Le Cocq. [...] O objetivo principal foi angariar informações históricas para esclarecer todas e quaisquer dúvidas no tocante ao real significado de Le Cocq e os objetivos da Scuderie que leva seu nome. Pela exclusão, poderíamos adiantar que, com certeza, não foi um criminoso, um vingador, uma ameaça pública, apesar de muitos, por inveja ou maledicência ideológica, explorem esse sentimento, o expondo ao ridículo, manchando sua honra com ataques a sua imagem e a instituição que o representa.⁷⁷

A obra articula-se com outras formas de enquadramento da memória sobre Le Cocq, agenciadas no âmbito da Scuderie, exaltando o policial como lenda, herói e mártir da Polícia Civil. No capítulo intitulado “Le Cocq, a lenda”, o autor lamenta o fato de que Lúcio Flávio, Lili Carabina, Lampião e Lamarca tiveram adaptações fílmicas ou livros, enquanto pouco foi feito sobre Le Cocq.⁷⁸ A indignação do autor permite refletir sobre figurações cuja “presença é tão ultrajante que acaba provocando reações virulentas e imprevisíveis”.⁷⁹ Contudo, seu argumento se afasta da iconoclastia clássica, caracterizada pela destruição física, e pende para a destruição metafórica⁸⁰, com a demonização do outro e de suas figurações.⁸¹ É o que notamos quando Rego Neto apresenta Manoel Moreira de maneira compatível com o processo descrito por Alberto Klein: “a imagem encarna não somente uma série de valores que deve ser rechaçada, mas é geralmente atravessada pela sensação de risco, ameaça, ou simplesmente, um perigo que deve ser afastado a todo custo”.⁸²

Também é possível notar uma demonização deslocada, que se projeta contra os agenciamentos iconofílicos favoráveis aos bandidos e iconoclásticos em relação aos policiais. Daí Rego Neto criticar a associação da Scuderie aos esquadrões da morte, por “pura fantasia de mau gosto, espalhada pelos plantadores da cizânia malfazeja”⁸³ e menciona as obras plásticas de Hélio Oiticica sobre Cara de Cavalo, questionando: “por que homenagear, romaneando bandidos e espalhando a ilusão que foi vítima e emboscado pela polícia?”⁸⁴

O livro reúne depoimentos apologéticos a Le Cocq, provenientes de diversas personalidades.⁸⁵ As numerosas fontes públicas escrutinadas pelo autor contrastam com suas queixas quanto à suposta escassez de registros de memória sobre o policial, e as críticas contra a imprensa – tida por ele como

⁷⁷ REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, s./p.

⁷⁸ *Idem, ibidem.*

⁷⁹ KLEIN, Alberto, *op. cit.*, p. 112.

⁸⁰ Cf. GAMBONI, Dario, *op. cit.*

⁸¹ Cf. KLEIN, Alberto, *op. cit.*

⁸² *Idem, ibidem*, p. 116.

⁸³ REGO NETO, Antenor C., *op. cit.*, p. 45.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Idem.*

sensacionalista e tendenciosa – atritam com os abundantes recortes de jornais homenageando o detetive, sobretudo no capítulo “Honrarias e homenagens póstumas a Le Cocq”.⁸⁶ Esse aparente paradoxo entre o alegado e o apresentado demonstra uma intenção reparatória – na perspectiva de Rego Neto –, partindo do pressuposto de que Le Cocq fora vítima de apagamento.

Para Klein, “o desejo de apagamento da imagem defronta-se com a condição de nos situarmos em uma cultura centrada na visualidade, em que todas as coisas cedem ao apelo da visibilidade midiática no consumo cotidiano de informações”.⁸⁷ Todavia, é importante acentuar que o espaço gráfico dos jornais, as adaptações fílmicas e o espaço público de circulação desses artefatos, como meios plurais e de construção coletiva, permitem a evocação de discursos favoráveis e desfavoráveis às memórias que determinados grupos buscam preservar. Assim, as críticas do autor revelam (voluntariamente ou não) o fluxo de imagens e sua seleção, difusão e preservação diferencial como expressões de processos simultâneos de iconofilia e iconoclastia.

Os discursos que enquadram memórias favoráveis a Le Cocq e à corporação policial são agenciados a partir de iconoclasmos contra Cara de Cavalo ou uma categoria ampla e abstrata de “bandidos”. A tônica predominante é a construção de uma iconofilia mediante a destruição metafórica das representações dos adversários, movimento que se alinha ao terceiro tipo de iconoclasmo apresentado por Latour.⁸⁸ Todavia, esse movimento surge de uma percepção de agenciamentos iconofílicos e iconoclásticos opostos e recíprocos, advindos de diferentes nichos de memória. Isso nos leva a pensar nos iconoclasmos contra imagens ou figurações estáticas – segundo tipo delineado por Latour⁸⁹ – ao considerarmos disputas de memória sobre indivíduos no fluxo do devir. Como veremos, esse balanço de iconofilia-iconoclastia não é exclusivo da Scuderie ou dos grupos que compartilham suas memórias enquadradas.

Cara de Cavalo e as artes

Le Cocq já gozava de certo prestígio em vida, porém a notoriedade de Manoel Moreira só se consolidou após a morte do detetive. Se compararmos as memórias enquadradas sobre o bandido e o policial, notaremos que a iconofilia em torno de Cara de Cavalo é construída e difundida em espaços de circulação distintos, especialmente no campo das artes.

Pensar os trabalhos de Hélio Oiticica exige reconstruir o contato entre o artista plástico e o bandido. Favaretto esclarece que Oiticica conviveu na Mangueira, tornou-se passista da Estação Primeira e fez do morro um local para suas diversas manifestações artísticas. Nestas incursões pelo morro, conheceu Cara de Cavalo, que, como muitos que sobreviviam nas adversidades do ambiente, recorria à marginalidade que tanto fascinava Oiticica. O encon-



⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 65-75.

⁸⁷ KLEIN, Alberto, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁸ Ver LATOUR, Bruno, *op. cit.*

⁸⁹ *Idem, ibidem*.

tro com a cultura da favela funcionou como catalisador para a inserção de uma dimensão social em sua obra⁹⁰:

*Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público nº 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. [...] Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protestos (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que [sic] reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão.*⁹¹

A homenagem citada remete à B33 *Bólido-caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”*, de 1966. O artefato consiste numa caixa preta, cujas paredes internas estampam a foto do corpo de Cara de Cavalo. Na base da caixa há um saco plástico com pigmento alaranjado, acessível por uma abertura frontal com dobradiça e coberta por um tecido vermelho semitransparente. Sobre o saco plástico, Oiticica inscreve sua “imagem-poema-homenagem”⁹², com os dizeres: “Aqui está, / e ficará! / Contemplai / seu / silêncio / heroico”.

Em 1968, Oiticica prestou uma nova homenagem com a obra B56 *Bólido-caixa 24 “Caracara com Cara de Cavalo”*.⁹³ No fundo do bólido, uma fotografia em primeiro plano do rosto de Manoel Moreira contrasta com sua representação nos jornais – morto e crivado de balas. Sobre a fotografia, André Masseno comenta que “Hélio Oiticica põe diante do observador não a célebre foto do suposto inimigo público número um, perseguido e exterminado, mas o registro de um instante de sua vida, mesmo que a fotografia, frontal e com uma neutralidade encenada, remeta ao padrão de captação visual utilizado pelas instituições policial e penal”.⁹⁴ Em conjunto, as duas obras demonstram o empenho do artista em atentar contra imagens e figurações estáticas de Manoel Moreira – apenas um facínora abatido –, algo convergente com o segundo tipo de iconoclasmo descrito por Latour.⁹⁵

Atualmente, os dois bólides pertencem ao acervo Gilberto Chateaubriand, sob guarda do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)⁹⁶, integrando uma das mais importantes coleções de arte contemporânea do país, que inclui nomes como Lygia Clark, Cândido Portinari e Tarsila do Amaral. Ventura frisa que “Cara de Cavalo entrou mais merecidamente para o acervo contemporâneo das artes plásticas do que para a crônica da criminalidade carioca”⁹⁷, devido a sua periculosidade e influência limitadas. Essa avaliação

⁹⁰ Ver FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

⁹¹ OITICICA, Hélio *apud* FAVARETTO, Celso, *op. cit.*, p. 131.

⁹² *Idem*.

⁹³ MASSENO, André, *op. cit.*

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 32.

⁹⁵ Ver LATOUR, Bruno, *op. cit.*

⁹⁶ Cf. SEM AUTORIA. Homenagem. MAM Rio, s/d. Disponível em <<https://mam.rio/colecionadores/gilberto-chateaubriand-95-anos/>>. Acesso em 2 jun. 2024.

⁹⁷ VENTURA, Zuenir, *op. cit.*, p. 40.

converge com as narrativas dominantes sobre a morte do bandido, que apontam para a desproporção entre sua repercussão midiática e a gravidade de seus crimes.

A consagração de Oiticica no cânone artístico brasileiro contribuiu para que memórias enquadradas e iconofilias associadas a Manoel Moreira migrassem para o meio acadêmico, estabelecendo uma circulação paralela de memórias e narrativas sobre o antagonista de Le Cocq em diferentes nichos de memória, que, embora distintos, se entrecruzam. Uma busca realizada no Google Acadêmico em 28 de setembro de 2024 com os termos “Cara de Cavalo”+“Hélio Oiticica” retornou 137 resultados em trabalhos publicados a partir de 2020. A mesma busca constando apenas “Cara de Cavalo” retornou 247 resultados, e a busca por “Cara de Cavalo”+“Moreira” gerou 105 resultados. Isso indica que mais da metade das referências a “Cara de Cavalo” se relacionam direta ou indiretamente às homenagens de Oiticica, sendo menos frequente a preocupação com o nome real de Manoel Moreira. Observa-se, assim, a sua transformação em uma marca, “Cara-de-Cavalo” – fenômeno semelhante ao que ocorreu com a figura de Le Cocq no caso das manifestações iconofílicas da Scuderie, embora o policial não alcançasse projeção significativa no meio acadêmico. Buscas pelos termos “Milton”+“Le Cocq” tiveram um retorno de 100 resultados, e “Scuderie”+“Le Cocq”, 92.

Esses dados ilustram como diferentes meios e formas de produção e circulação de memórias enquadradas são agenciadas por variados artefatos e grupos sociais, compondo nichos de memória que coexistem no espaço e no tempo, mesmo que segregados socialmente. Ainda que preso a um paradigma midiático de massas, Pollak já notava que “indivíduos e certos grupos podem teimar em venerar justamente aquilo que os enquadadores de uma memória coletiva em um nível mais global se esforçam por minimizar ou eliminar”.⁹⁸ Essa “coexistência segregada” deriva do próprio antagonismo entre os personagens – num enredo de assassinato e vingança – que reforça tensões éticas e ideológicas e estruturas narrativas de heróis e vilões. Nesse processo, a iconofilia de um lado implica a iconoclastia contra outro, retroalimentando o fluxo de gestos iconofílicos e iconoclásticos opostos e recíprocos.

Outra memória enquadrada de Manoel Moreira nas artes consta no texto dramático de Pedro Kosovski, com colaboração de Marco André Nunes e Aquela Cia. de Teatro.⁹⁹ No prefácio, Nunes expõe como conheceu a história mítica do bandido: neto de um delegado de polícia, Cara de Cavalo foi um dos personagens que figuravam as “histórias para fazer dormir um neto agitado”.¹⁰⁰ Um dos colaboradores do texto apresenta o bandido, sua morte e, talvez sem uma intenção explícita, os processos de iconofilia sobre ele:

Aquele homem assassinado ainda jovem pelo Esquadrão da Morte ganhava, através da imaginação do meu avô, uma aura de invencibilidade. Meio homem, meio bicho, corria tanto que a polícia nunca conseguia pegá-lo, galopava escapando das armadilhas que lhe eram preparadas. Todas as noites, a meu pedido, o delegado Edmundo inventava

⁹⁸ POLLAK, Michel, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁹ A estreia da peça nos palcos se deu em 2012 pelo grupo Aquela Cia. de Teatro, no Espaço Sesc Rio de Janeiro. Cf. KOSOVSKI, Pedro, *op. cit.*

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 7.

*uma nova aventura do Cara de Cavalo, que de tão criativa acabava transformando o bandido em herói. [...] Ao tratarmos os acontecimentos reais como ficção – partes de um filme de ação – e as cenas inventadas como realidade – partes de um documentário –, de certa forma emulamos os procedimentos de meu avô ao lembrar e inventar histórias: os procedimentos da criação de um mito.*¹⁰¹

As didascálias do texto organizam três planos narrativos: “a trajetória ‘histórica’ de Cara de Cavalo. O segundo, contemporaneamente, os bastidores de uma entrevista. O terceiro, a mesma entrevistam editada e finalizada em vídeo”.¹⁰² É significativo o uso de aspas para referir-se à trajetória “histórica” do bandido, já que Nunes, no prefácio, enfatiza o caráter mítico de suas memórias.

Cara de Cavalo é visto como um bandido que “arrisca a pele por ninharia”¹⁰³, mas esta condição se altera após o confronto e morte do policial Galo (alusão a Le Cocq). Entretanto, é o jornalista Amado Ribeiro quem assume o protagonismo na peça após a morte do policial. Amado propõe ao delegado Cunha – responsável pela investigação – destruir a imagem de Cara de Cavalo para preservar a honra da corporação policial e do detetive. Segundo o jornalista, Galo morreu em circunstâncias inglórias, abatido por um bandido “pé de chinelo” durante uma missão a serviço do jogo do bicho, o que poderia macular a corporação. Amado propõe uma série de reportagens sobre a caçada ao bandido, transformando-o em inimigo público para encobrir as reais circunstâncias da morte de Galo.¹⁰⁴

Durante a fuga, Cara de Cavalo se encontra com o personagem Artista, que propõe discutir o poder da revolta: “qualquer um que acenda a revolta em si é subitamente enquadrado como louco ou bandido. Não tem espaço para revolta, Cavalo. O mundo tá quadrado! [...] Quem se revolta não volta uma vez. Volta cem, volta mil! É a revolta na carne. Eu tenho um plano: eles te matam hoje e você não volta. Você revolta!”¹⁰⁵

No desfecho da trama, quando Cara de Cavalo é encurralado em Búzios, a narrativa migra para o plano da entrevista. O personagem Entrevistado, revelando-se um policial que participou da execução de Cara de Cavalo, confessa à Entrevistadora,

*Eu matei pessoas, filha. O último foi Cara de Cavalo. Não foram muitos. Eu logo pulei fora dos homens de ouro. Eu observava na hora do julgamento que meus companheiros, ao apertarem o gatilho, sentiam uma descarga percorrer o corpo. Sadismo. Catarse. Comigo era diferente. Apertar o gatilho era uma obra de arte. Tirar a vida de alguém era trazer a jogo o vácuo da morte. Naquele breve clique tangia um mistério. Total! E a desesperada felicidade surgia. Felicidade! Felicidade!*¹⁰⁶

Ao final, as didascálias indicam uma fusão de planos narrativos: Cara de Cavalo irrompe na cena da entrevista, arfando como um cavalo, enquanto

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 8.

¹⁰² *Idem, ibidem*, p. 21.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 22 e 23.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 58.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 65.

policiais apontam armas em sua direção. Não há um confronto final explícito nem a representação direta de sua morte, apenas a sugestão de um desfecho trágico.

Embora menos influente que as obras de Oiticica, o texto de Kosovski evidencia o agenciamento de memórias enquadradas e problematiza seus mecanismos. A peça realça sobretudo a disputa por memórias e narrativas balizada por ideais de honra e reputação, assinalando como distintos grupos – policiais, jornalistas e artistas – constroem, com base em seus interesses, heróis e vilões. Trata-se, portanto, de um “espetáculo” além da dramaturgia, que sublinha o trânsito entre iconofilia e iconoclastia na produção da memória pública.

Preocupação semelhante surge no documentário *Com as próprias mãos*, dirigido por José Francisco Tapajós. Tendo como protagonistas a jovem jornalista Yasmin Santos e o veterano Luarlindo Ernesto Silva – que atuava em *Última Hora* à época dos acontecimentos –, a narrativa se concentra na morte de Cara de Cavalo a partir de múltiplos relatos fragmentados, conferindo ao enredo um caráter investigativo. Para Luarlindo, “toda história tem duas, três versões. O que contaram, o que foi publicado e o que chegou à justiça. No meu ponto de vista [a da justiça] não foi a verdadeira. Eu vou tentar esclarecer isso... é melhor que eu conte antes de levar para o túmulo; aí perde a graça. Foram três mortes [...] a sequência macabra começou com a morte do Le Cocq”.¹⁰⁷ As três mortes seriam as de Milton Le Cocq, a de Perpétuo de Freitas (que, durante as buscas por Cara de Cavalo, envolveu-se em uma discussão fatal com outro policial) e, por fim, a do próprio bandido.

No documentário, a morte de Le Cocq confirma a versão do jornalista Vargas, para quem o policial fora vítima de fogo amigo. Luarlindo rememora o episódio junto ao jornalista e amigo Ubirajara Moura: “Ele assaltou o ponto de bicho errado, ele estava na hora errada que o Le Cocq levou o tiro, e ele levou a culpa! Bota na conta do Cara de Cavalo!”¹⁰⁸ As lembranças do repórter sobre Le Cocq assumem papel secundário, servindo para explicar como Cara de Cavalo foi transformado no inimigo número um da polícia.

No relato de Luarlindo, o paradeiro de Cara de Cavalo foi descoberto após ele e outros jornalistas infiltrarem uma mulher na casa dos pais de Manoel Moreira como empregada doméstica. A mulher, de identidade ignorada, teria interceptado uma carta do bandido aos pais, contendo seu esconderijo em Cabo Frio. Luarlindo teria ido à polícia acompanhado de outros jornalistas e revelado o local, esperando que Manoel Moreira fosse preso. Questionado por Yasmin se sentiu culpa ao revelar o esconderijo, o jornalista reafirma sua expectativa quanto à prisão do bandido. O desfecho foi outro, marcado por uma “confusão de tiros, escuro ainda, [...] vendo aquelas labaredas, aquele fogo saindo das armas, aquele barulho ensurdecido, e todo mundo com o dedo no gatilho”.¹⁰⁹ Interpelado se também foi obrigado a atirar, Luarlindo afirma que todos os repórteres dispararam contra o cadáver com a arma de Le Cocq, sob ameaça de execução caso se recusassem. Essa revelação sugere que

¹⁰⁷ *Com as próprias mãos*, op. cit., 12m28s.

¹⁰⁸ *Idem*, 16m26s.

¹⁰⁹ *Idem*, 59m02s.

o jornalista Vargas, mencionado por Mello Neto, possa ser Luarlindo Ernesto Silva.

Em outro momento do documentário, Yasmin e Luarlindo vão até Búzios para entrevistar moradores que presenciaram a caçada. Um deles nega qualquer reação de Cara de Cavalo e confirma que as testemunhas e jornalistas foram coagidos sob ameaça de morte, corroborando aspectos da versão de Vargas. Em contraste com a linha crítica adotada pela produção, esse morador manifesta apoio ao extermínio de bandidos.

Enquanto os discursos favoráveis a Le Cocq se produzem na esteira da iconoclastia contra Cara de Cavalo e contra uma categoria ampla e abstrata de “bandidos”, narrativas contrárias, como a desenvolvida em *Com as próprias mãos*, promovem uma iconofilia que nasce da crítica à Scuderie Le Cocq e ao padrão de atuação policial, denunciando o uso desmedido da força – prática que encontra ressonâncias em ações estatais contemporâneas.

Um texto de Yasmin Santos é exibido ao final do documentário, retomando casos recentes de extermínio agenciados por forças do Estado.¹¹⁰ Reproduzimos a seguir um de seus trechos, que, embora extenso, sintetiza o propósito da narrativa audiovisual:

Dos mais de cem tiros disparados pelos policiais, 61 acertaram Cara de Cavalo em pontos vitais do tórax, apenas um na cabeça para não dificultar o reconhecimento. Cada policial atirou várias vezes, até uma arma de Le Cocq foi usada na fuzilaria que durou quinze minutos. O delegado Sivuca, autor da frase “Bandido bom é bandido morto”, contaria mais tarde com prazer: “Mais de cem tiros. O umbigo do cara ficou colado na parede”.

Misturo intencionalmente casos de inocentes e bandidos porque em ambos o que impera é a lógica da necropolítica, conceito cunhado pelo filósofo camaronense Achille Mbembe. O Estado brasileiro adota uma política de morte, de uso ilegítimo da força. Separa quem é amigo e inimigo. A licença para matar tem endereço e densidade negra. Bandido ou inocente, nenhum deles merecia morrer pela mão de ninguém, muito menos pelo Estado de forma tão truculenta. Se culpados, há a justiça para julgá-los e condená-los, como estabelece a Declaração Universal dos Direitos Humanos e a Constituição Federal.

[...] Um ano após a morte de Cara de Cavalo, o artista Hélio Oiticica immortalizou-o com uma obra, motivado pela “maneira com a qual a sociedade castrou toda possibilidade de sobrevivência como se ele fora uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradados princípios, colaboram para torná-lo o símbolo daquele que deve morrer, violentamente”.

Neville D’Almeida talvez tenha dito uma das frases mais surpreendentes das entrevistas que fiz. Para o cineasta, Cara de Cavalo é um poeta. Agora entendo o que ele quis dizer. Cara de Cavalo é um poeta justamente por sua imperfeição, por não ser modelo para ninguém. Em toda a caçada, desde a encomenda de sua morte por um contraven-



¹¹⁰ Entre os casos, temos: 1 - a prisão preventiva de 159 pessoas, majoritariamente pretas e pardas, após uma operação policial em Santa Cruz na madrugada de 7 de abril de 2018; poucos dias após o evento, o Ministério Público do Rio de Janeiro pediu a soltura da esmagadora maioria dos detidos pela ausência de provas eles. 2 - a “chacina de Costa Barros” em novembro de 2015, quando um veículo com cinco jovens foi alvejado por 111 disparos da Polícia Militar, resultando na morte de todos os ocupantes do veículo. 3 - o fuzilamento do carro do músico Evaldo Rosa, então ocupado por cinco pessoas, entre elas a esposa grávida de Evaldo, por 257 disparos de militares; o caso resultou na morte do músico e do catador Luciano Macedo.

tor ao fuzilamento pela polícia a sangue frio, escancarou, sem dizer uma palavra, o fascismo brasileiro.

Uma poesia fúnebre eternizada pelo amigo Hélio Oiticica: “Aqui está e aqui ficará. Contemplai o seu silêncio heróico”.¹¹¹

Disputas de memória e o fluxo iconofilia-iconoclastia

Como pudemos observar, diferentes grupos sociais enquadram distintamente as memórias que consideram relevantes para a preservação e difusão sobre um mesmo evento e sobre os mesmos personagens, criando artefatos culturais e estabelecendo nichos de memória. As histórias de vida e morte de Le Cocq e Manoel Moreira são exemplares devido às míticas que as envolvem, resultando em enquadramentos e circulações específicas de memória conforme o grupo social ou nicho de memória onde são, simultaneamente, produzidas e produtoras, difundidas e difusoras.

Diante dos exemplos analisados, parece inadequado falar em vácuo de memória a respeito desses personagens, considerando a ampla variedade de registros, figurações e narrativas existentes. Qualquer observação nessa linha repousa mais em aspectos atencionais, subjetivos, do que na ausência de fragmentos de memória inscritos em múltiplos suportes e mobilizados por diversos agentes. Talvez a explicação resida no posicionamento antagônico dos indivíduos em uma estrutura narrativa maniqueísta, típico-ideal, na qual a iconofilia em relação a um polo implica o iconoclasmo em relação ao outro, produzindo o mencionado fluxo ou circulação de gestos iconofílicos e iconoclásticos, opostos e recíprocos.

Entre as memórias enquadradas pela corporação policial, pela Scuderie e seus simpatizantes (ocupantes de um mesmo nicho de memória), temos ações de iconofilia em favor de Le Cocq, mitificado como mártir da justiça e da luta contra o crime; e ações de iconoclasmo contra Manoel Moreira ou à categoria de “bandidos”, facínoras que atentam contra agentes da lei. Entre as memórias enquadradas pelo meio artístico e, indiretamente, pela academia (ocupantes de outro nicho de memória), temos ações de iconofilia em favor de Manoel Moreira, mitificado como mártir da truculência policial, e ações de iconoclasmo contra práticas de extermínio que violam o devido processo legal e se encarnam na figura do policial abatido e seu grupo vindicativo. Se pensarmos no fluxo de memórias através dos tempos, notamos que essa encarnação de práticas autoritárias por figuras como Le Cocq e seu grupo derivam de uma mítica endógena, gestada pelo próprio grupo em momentos passados, quando buscava tornar públicos os méritos do extermínio como ferramenta pragmática de combate ao crime, algo visível tanto nos discursos de Sivuca quanto no jornalismo da época.

Sobre o jornalismo de então, nota-se a necessidade de enaltecer todos os envolvidos. Sem uma narrativa mítica ou cinematográfica, nenhum dos agentes diretos seria suficientemente valorizado: era preciso um bandido fora do comum para que os policiais responsáveis por sua captura ou eliminação também fossem extraordinários – e, por consequência, os jornalistas que

¹¹¹ SANTOS, Yasmin *apud* Com as próprias mãos, *op. cit.*, 1h05m49s.

acompanhavam e narravam esses eventos. Afinal, as considerações de Pedro Kosovski, Zuenir Ventura e José Amaral Argolo captam um fenômeno capaz de contradizer nossas considerações sobre vácuos de memória: quanto não foi apagado para dar espaço à construção de discursos míticos? Não nos restringindo às formas específicas de enquadramento da memória, indagamos: qual é o espaço do ainda não enquadrado? Melhor dizendo: que interpretações históricas poderiam emergir de modos alternativos de enquadramento ainda não mobilizados?

Explorar as rememorações sobre Le Cocq e Cara de Cavalo nos conduz reconhecer as limitações das categorias propostas por Latour e, simultaneamente, legitimar sua potência heurística. Encontramos discursos que rejeitam qualquer figuração, denunciando a irrelevância fática e as condições inglórias de toda a trama; discursos que metamorfoseiam os personagens ao longo do tempo, ora enaltecendo, ora depreciando seus feitos e suas mortes; discursos que operam apenas na tensão dicotômica e maniqueísta que posiciona heróis e vilões, projetando toda iconofilia como um iconoclasmo em relação ao outro polo; iconoclasmos gerados pela própria guarda da memória, como um busto de Le Cocq de paradeiro ignorado ou dados biográficos ruidosos sobre Manoel Moreira; por fim, discursos que denunciam a irrelevância de todos os outros.

Contudo, a complexidade das relações sociais tensiona essas categorias discretas, evidenciando que a mescla entre duas ou mais possibilidades não apenas ocorre, mas constitui condição necessária para a adequação a uma delas. Levando em conta os processos de destruição metafórica por meio da demonização do outro, observa-se que é precisamente na construção inglória da trama como um todo que repousa a estratégia mais enfática de iconoclasmo contra Le Cocq – estratégia que martiriza Manoel Moreira como vítima da truculência policial. De maneira análoga, é justamente na construção mítica da trama como um todo que repousa a estratégia mais contundente de iconoclasmo contra Manoel Moreira, porque todo o capital simbólico acumulado em sua figuração representa uma afronta a valores pretensamente universais – estratégia que, por sua vez, martiriza Le Cocq como homem da lei abatido na luta contra o crime.

Artigo recebido em 2 de fevereiro de 2025. Aprovado em 24 de maio de 2025.

Crispim do Amaral

e a concepção do Teatro Amazonas



Fachada do Teatro Amazonas, 1893, fotografia, montagem (detalhe).

Márcio Páscoa

Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra/Portugal (UC). Professor do curso de graduação em Música e do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e docente colaborador do Centro de Estudos em Música (Cesem) da Universidade Nova de Lisboa/Portugal (UNL), Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Ópera em Manaus*. Manaus: Valer, 2009. mpascoa@uea.edu.br

Luciane Viana Barros Páscoa

Doutora em História pela Universidade do Porto/Portugal (UP). Professora do curso de graduação em Música e do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas UEA. Autora, entre outros livros, de *Artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*. Manaus: Valer, 2011. lpascoa@uea.edu.br

Crispim do Amaral e a concepção do Teatro Amazonas*

Crispim do Amaral and the conception of the Teatro Amazonas

Márcio Páscoa

Luciane Viana Barros Páscoa

RESUMO

Este artigo trata do processo de construção do Teatro Amazonas, em Manaus, destacando a participação de Crispim do Amaral na sua concepção. A investigação começa pela descrição de espaços teatrais preexistentes em Manaus, estabelecendo o contexto histórico para a construção de um teatro público, observando os obstáculos iniciais, interrupção das obras e sua retomada durante o governo de Eduardo Ribeiro. Em seguida, ao mencionar a trajetória de Crispim do Amaral, como cenógrafo e pintor, mostramos sua participação na decoração do Teatro Amazonas. Abordamos o projeto da fachada, explorando a influência de elementos do classicismo e do revivalismo, a partir das fontes primárias disponíveis. Procuramos discutir sobre a estética eclética do Teatro Amazonas, que experimenta a combinação de referências estilísticas históricas com a utilização de materiais inovadores, como a estrutura metálica da cúpula, e ainda sobre a controvérsia envolvendo autoria e recepção. Consideramos que a cúpula, idealizada por Bancel, possivelmente com a participação de Amaral, se tornou o elemento icônico do Teatro Amazonas, consolidando sua imagem como símbolo da cultura daquele período. A pesquisa fundamentou-se na análise de documentos históricos, como projetos, ofícios, fotografias e periódicos, tendo como orientação teórica os estudos de Valladares, Muthesius, Ricci, Panofsky e Warburg, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Amazonas; Crispim do Amaral; ecletismo.

ABSTRACT

This article discusses the construction process of the Teatro Amazonas in Manaus, highlighting the participation of Crispim do Amaral in its design. The investigation begins with a description of pre-existing theatrical spaces in Manaus, establishing the historical context for the construction of a public theater, noting the initial obstacles, interruption of the works, and their resumption during the government of Eduardo Ribeiro. Next, it delves into the career of Crispim do Amaral as a set designer and painter, and his role in decorating the Teatro Amazonas. We address the facade design, exploring the influence of classical and revivalist elements based on available primary sources. We aim to discuss the eclectic aesthetic of the Teatro Amazonas, which combines historical stylistic references with the use of innovative materials, such as the metallic structure of the dome, as well as the controversy surrounding its authorship and reception. We consider that the dome, designed by Bancel and possibly with the involvement of Amaral, became the iconic element of the Teatro Amazonas, consolidating its image as a symbol of the culture of that period. The research was based on the analysis of historical documents, such as blueprints, official letters, photographs, and newspapers, following the theoretical guidance of Valladares, Muthesius, Ricci, Panofsky, and Warburg (2015), among others.

KEYWORDS: Teatro Amazonas; Crispim do Amaral; eclecticism.

* A produção deste artigo contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam), por meio dos programas Posgrad e Humanitas, e da UEA, através de projeto de Produtividade de Pesquisa.



Poucos anos após a instalação da Província do Amazonas, ocorrida em 1852, o médico e cientista Robert Avé-Lallemant passou por sua capital, registrando diversas impressões da vila que recentemente chegara à condição de cidade em 1848 e até mesmo mudara seu nome de Cidade da Barra para Cidade de Manaus.¹ Dentre as suas observações sobre Manaus, consta a descrição do que pode ter sido o mais antigo teatro da capital amazonense.

Quem, em julho de 1859, se arriscasse a atravessar a ponte inteiramente aruinada, que leva ao bairro da Matriz, em baixo, aos Remédios, através do tranquilo igarapé, e subisse o outeiro para a igreja, podia, antes de chegar a esta, ver à direita do caminho a ereção dum edifício singular, dando nas vistas pela sua extensão, seu material e ainda mais pelo seu destino. Sobre altos pilares, que cercavam um grande espaço, tinham posto um grosso telhado de folhas secas de palmeira, ao meio exatamente dos grandes ranchos das províncias do Sul sob os quais abrigam durante as noites as cargas, os volumes transportados pelos muares, mediante o pagamento de certa taxa. Mas o telhado deste era alto demais para isso. Os andaimes na estrada indicavam, também, que pretendiam acrescentar-lhe uma fachada bonita e de gosto. As paredes estavam sendo feitas, aos poucos, de folhas de palmeiras entrançadas, sem que se pudessem ver janela alguma. E quando me informei a que potências tenebrosas seria dedicado o monstruoso porco-espinho – pois a construção com o que mais se parecia era com isso – disseram-me que ia ser o teatro.²

Esse prédio pode ter sido o mesmo que em abril do ano anterior abrigara a apresentação de um mágico, coadjuvado por um grupo musical que lhe antecedeu: “Theatro Phizico [com maiúsculas no original]. Quinta-feira, 15 de abril de 1858. Finalizada que seja uma bela sinfonia, o Artista Mágico dará princípio aos seus trabalhos físicos, pela seguinte ordem”.³ As notas do jornal sobre a ocasião acompanham alguns aspectos do prédio: “os camarotes se acham com mais comodidade e divididos a tábuas a fim de evitar desgostos que poderia haver”.⁴ Fica subentendido também que já havia acontecido função na casa, remontando o teatro a alguma data anterior. Entretanto, dele nada mais se soube para os anos seguintes, ainda que outras atrações semelhantes tenham vindo a se apresentar na cidade.

Outros espaços de apresentação existiram de modo efêmero, especialmente pela brevidade de alguns empreendimentos, como o teatro da Sociedade Dramática Amazonense Thalia (1867)⁵ ou o Teatro Variedade Cômica, er-

¹ Cf. lei n. 68, de 4 de setembro de 1856.

² AVÉ-LALLEMANT, Robert. *No Rio Amazonas (1859)*. Belo Horizonte-São Paulo: Editora Itatiaia/Edusp, 1980, p. 100-102 (edição original em alemão de 1860).

³ *Estrella do Amazonas*, Manaus, ano 6, n. 284, 14 abr. 1858.

⁴ *Idem*.

⁵ Cf. *O Tempo*, Manaus, 17 set. 1916. Houve outros pequenos teatros de grupos semelhantes em Manaus durante o último terço do século XIX.

guido pelo ator, dramaturgo e empresário José de Lima Penante (1840-1892), quando do trabalho de sua companhia artística entre 1868 e 1870.⁶

Em 1874, uma centena de moradores, em sua maioria portugueses e descendentes diretos, decidiu-se por criar a Sociedade Beneficente Portuguesa do Amazonas e, ato contínuo, erguer um teatro que seria ocupado por um grupo de atores amadores, membros desta comunidade, anteriormente ativos em outras iniciativas teatrais da cidade. A companhia devia movimentar com espetáculos o Teatro Beneficente, inaugurado em 1875⁷, mas a existência do prédio, com estrutura de ferro pré-fabricado, e a afluência que o público lhe proporcionou, acabou por atrair quantidade significativa de companhias artísticas itinerantes. O objetivo da sociedade portuguesa era levantar fundos para a construção de um hospital, mas acabou por impulsionar a vida teatral em Manaus, a ponto de o Teatro Beneficente sofrer regulares melhoramentos.

A ideia de construir um teatro público

Entre 1879 e 1881, trabalhara em Manaus a Empresa Câmara, companhia teatral que era um braço daquela que esteve no nordeste brasileiro encabeçada pelos célebres Furtado Coelho e Eugênia Infante da Câmara. O repertório dramático assistido na capital amazonense causou reações apaixonadas na plateia e pode-se calcular que muitos já se perguntassem por que Manaus não possuía um teatro público para receber melhores artistas e espetáculos, como se via em Belém e São Luiz, capitais mais próximas.

O assunto transferiu-se para a Assembleia Provincial do Amazonas que, após argumentação em plenária, decidiu pela lei n. 546 de 14 de junho de 1881, o empenho de 60 contos de reis como despesa inicial para as obras do teatro público da capital. O presidente da província àquele momento, Alarico Furtado, lançou então um processo licitatório para receber os projetos de construção ainda no mesmo ano, prorrogando-o até o começo do ano seguinte.⁸ Em março de 1882 se tornava público que haviam sido apresentadas cinco propostas e plantas para a construção do teatro, mas apenas os nomes dos representantes legais foram divulgados.⁹ O processo se estendeu até novembro de 1882, quando finalmente a proposta apresentada por Bernardo Antônio de Oliveira Braga venceu aquela representada por Celeste Saccardi, únicos competidores que ainda estavam no certame.

Assim, em 22 de julho de 1883, a Assembleia Provincial do Amazonas fixou a despesa para a obra, o que viria a ressoar nas demais províncias, dada a dimensão da empreitada.¹⁰ O projeto vencedor levou a assinatura do Gabinete de Arquitetura e Engenharia Civil, firma de Lisboa que tinha sede na Rua da Prata, nº 98, no coração comercial da capital portuguesa.¹¹ O

⁶ Cf. *Amazonas*, Manaus, ano 4, n. 207, 1º jan. 1870. Houve ainda um Teatro Fênix de obscura atividade ao princípio da década de 1870.

⁷ Cf. *idem*, ano 5, s./n., 5 set. 1875.

⁸ Cf. *idem*, ano 16, n. 698, 1º jan. 1882, p. 2.

⁹ Cf. *Gazeta do Norte*, Fortaleza, ano 2, n. 50, 4 mar 1882, p. 2.

¹⁰ Cf. *Espectador*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 18, 22 jul. 1883, p. 1.

¹¹ O projeto básico do Teatro Amazonas, apresentado na concorrência pública, não consta em nenhum acervo amazonense. No arquivo do Teatro Amazonas há plantas avulsas dos andares e, à exceção dos nomes de Bernardo Oliveira Braga e eventuais autoridades locais, que deram o atesto às obras, as demais

mesmo escritório concorreria em mais uma obra licitada pelo governo amazonense naquele tempo, para a construção de um presídio, que, entretanto, nunca foi realizado.

Restava ainda que se apurasse quem poderia levar a cabo o projeto da firma portuguesa. Para sua execução, foi elaborado um contrato com quase 40 cláusulas bastante detalhadas quanto a materiais e processos, e ele foi lavrado em 19 de outubro de 1883 com Manuel de Oliveira Palmeira de Menezes. Mas, Menezes logo repassou o compromisso a Alexandre Dantas, que por sua vez também não ficaria com a responsabilidade da obra. Em 23 de janeiro de 1884, Dantas transferiu o contrato à firma Rossi & Irmão, conhecida empresa com sede no Rio de Janeiro, que finalmente deu início à obra do teatro em 2 de junho daquele mesmo ano de 1884.¹²

A ideia inicial do governo amazonense era que o teatro fosse erguido na Praça do Paissandu, para compor novo traço urbano da cidade naquele local. O governo apressara-se a aterrar a área, tendo para esse fim comprado a propriedade particular do mestre de banda Francisco Galvão, que havia trabalhado no Estabelecimento dos Educandos Artífices.

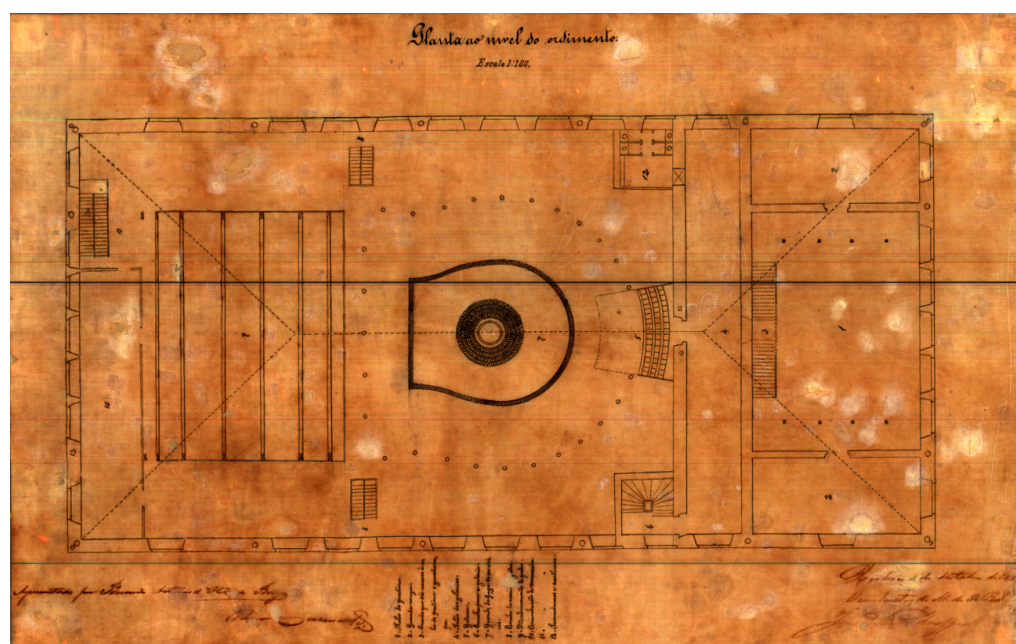


Figura 1. Planta ao nível do urdimento do Teatro Amazonas. Vê-se no canto inferior esquerdo o nome de Bernardo Antônio de Oliveira Braga e, no canto inferior direito, o local (Lisboa) data (2 de setembro de 1882?) e os nomes ilegíveis dos prováveis autores.

Mas os representantes da firma Rossi & Irmão alertaram que o local não suportaria o peso do prédio desejado. Poucos dias mais tarde, um novo

assinaturas encontram-se rasuradas e quase ilegíveis, como é o caso de arquitetos e engenheiros que firmaram alguns destes documentos. Isso pode ter relação com a diferença temporal entre a feitura do projeto e a sua execução.

¹² Tanto o contrato com Palmeira de Menezes quanto os ofícios mencionando o repasse deste a terceiros constam em documentos avulsos pertencentes ao Arquivo Público do Amazonas.

local foi escolhido, tendo o governo comprado o terreno do tenente coronel Antônio Lopes Braga, na Praça São Sebastião, endereço então situado nos arbalde de Manaus.

Mais de 60 contos de reis foram empenhados nesse mesmo ano de 1884 para o início da execução das obras da nova casa de espetáculos de Manaus. Em 1885, já havia sido importado o ferro para as estruturas iniciais a um custo de quase 40 contos de reis e o empreiteiro começava a cobrar o dinheiro do seu trabalho, quando o novo presidente da província passou a atrasar o pagamento das parcelas do contrato. No início de 1885, as obras foram suspensas¹³, fato que se relacionou a uma crise financeira na província, com consequências alimentares para a população. Assim, o poder provincial entrou em litígio com a firma Rossi & Irmão e o contrato foi rescindido em 1886.¹⁴

A situação tornou-se constrangedora para a administração amazonense, não só porque a firma de renome nacional protestou judicialmente, mas porque era dona do barracão onde o material da obra do teatro estava guardado, o qual o governo não conseguiu comprar. Nos últimos anos do Império, os governantes amazonenses pretenderam reformular a ideia da construção do teatro público de Manaus. Uma nova despesa foi orçada, em torno de 20 a 30 contos de reis, dessa vez para a construção de um teatro chalé, que deveria ser bastante mais modesto do que o projeto contratado anos antes.¹⁵ Contudo, tal ideia também não foi adiante.



Figura 2. Foto da Praça São Sebastião, em 1893, vendo-se à direita as obras do Teatro Amazonas.

¹³ Cf. *Diário de Notícias*, Belém, ano 6, n. 7, 10 jan. 1885, p. 2.

¹⁴ Cf. *Diário de Notícias*, Belém, ano 2, n. 253, 14 fev. 1886, p. 3.

¹⁵ Cf. Exposição com que o Exmo. Sr. Coronel Corrado Jacob Niemeyer passou a administração da Província do Amazonas ao Exmo. Sr. Coronel Francisco Antonio Pimenta Bueno em 10 de janeiro de 1888. Manaus: Tip. Commercio do Amazonas, 1888. Anexo S, p. 2.

O assunto do teatro ficou então adormecido durante alguns anos, momento em que aconteceu a Proclamação da República brasileira e se fazia a consequente reestruturação política e administrativa do novo estado do Amazonas.

Em 1892, um jovem governador de trinta anos incompletos foi eleito para comandar o Amazonas. Era o maranhense Eduardo Ribeiro, formado como Bacharel em Matemática e Ciências Físicas pela Academia da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, um título equivalente ao de engenheiro, atualmente. Ribeiro era também capitão do Estado Maior de 1ª classe e um defensor da causa positivista, o que significava dizer que era anticlerical e de forte pendor humanista. No exercício do cargo, ele passou a executar a sua principal promessa de campanha, a modernização urbana da cidade de Manaus. O assunto do teatro voltou à tona e se tornou prioritário. O governo indenizou a antiga empreiteira – a firma Rossi & Irmão – e retomou o projeto original em busca de o revisar, autorizado agora pela lei n. 3, de 31 de agosto de 1892.

A futura casa de espetáculos passou a se chamar Teatro Amazonas, e sua concepção contou com um responsável pela decoração externa e interna, em direção ao que se conhece hoje.

A presença de Crispim do Amaral

Crispim do Amaral nasceu em Olinda, provavelmente em 1858.¹⁶ De origem pobre, estudou como pensionista no Ginásio Pernambucano e logo nas aulas noturnas da Imperial Sociedade de Artistas Mecânicos e Liberais de Pernambuco, instituições onde desenvolveu o gosto pelo desenho.¹⁷ Amaral se aproximou do teatro ao acompanhar o trabalho do cenógrafo francês Leon Chapelin, vindo mais tarde a entrar na companhia dramática de Vicente Pontes de Oliveira para pintar cenários e completar elencos.

Chegado ao Norte do Brasil, ainda em 1878, para trabalhar na temporada inaugural do Teatro da Paz, em Belém, passou por Manaus com o grupo artístico de Emília Câmara¹⁸, acabando por se estabelecer na capital paraense, onde realizou diversos trabalhos de cenografia e ensino em colégios. Em 1884, Amaral pediu ajuda a Dom Pedro II para estudar por três anos na Itália¹⁹, mas não há nenhuma notícia de concessão de verba nesse sentido a seu favor. Poucos anos mais tarde, tentou novo pedido, desta vez à governação de Pernambuco, mas, mesmo com a aprovação da Assembleia, o presidente da província não sancionou a decisão porque “as circunstâncias atuais da província não permitem liberalidades da natureza que se contém nesta resolução”.²⁰

¹⁶ Amaral, em correspondência endereçada a Pedro II no ano de 1884, com o intuito de requisitar subvenção de estudos, afirma que, “não tendo mais com quem estudar, voltei a Sociedade que então fez aquisição de um professor chamado Eduardo Gadante, cavalheiro da imperial Ordem da Rosa, com quem dei dezoito lições apenas em 1876, por ter morrido meu pai a 17 de setembro desse ano. Tendo sido obrigado a abandonar tudo fui procurar meios para manter minha mãe e meus irmãos menores. Tinha eu então dezesseis anos e meses”. AMARAL, Crispim do. *Carta súplica*. Arquivo Nacional (Rio de Janeiro). Fundo/colecção: Casa Real e Imperial / Notação: caixa 17, pacote 9, doc. 165.

¹⁷ Cf. *idem*.

¹⁸ Cf. *Amazonas*, Manaus, ano 13, n. 226, 12 jan. 1879.

¹⁹ Ver AMARAL, Crispim do, *op. cit.*, p. 1.

²⁰ *Jornal do Recife*, ano 32, n. 89, 21 abr. 1889, p. 1. Contém também a decisão da Assembleia Provincial de Pernambuco, na sua 17ª sessão, de 3 de abril de 1889.

Até o fim da década de 1880 já estava razoavelmente conhecido entre o Pará e Pernambuco, tendo sido provavelmente nessa altura que se dirigiu a Paris, visando ao seu aperfeiçoamento. Lá viveu por intermitentes 14 anos, tendo estudado²¹ e trabalhado com Eugene Carpezat (1833-1912), célebre cenógrafo da Ópera de Paris, a quem chamava de seu mestre e amigo.²² Na capital francesa se envolveu ainda com publicidade e caricatura, podendo ter frequentado o grupo de Alphonse Mucha²³ (1860-1939) e sido frequente colaborador do jornal *Le Caricature*.²⁴

A ida à Paris parece haver coincidido com uma boa oportunidade de trabalho. No fim de 1889 ele havia retornado a Belém para assumir relação contratual que previa fornecimento de trabalhos cenográficos para o Teatro da Paz.²⁵ O acordo foi sendo prorrogado até 1891, quando Amaral entregou os panos de boca do Teatro Circo Cosmopolita²⁶ e do Teatro da Paz²⁷, além de cenários usados pela companhia lírica italiana que trabalhava neste último e que o pintor brasileiro havia trazido de Paris, de autoria de Lavastre²⁸ e Carpezat.²⁹

O contato para se envolver com as obras do Teatro Amazonas pode ter acontecido em algum momento ao longo de 1892. Embora Amaral tivesse voltado para a Europa ainda em agosto de 1891³⁰, retornaria a Belém em abril de 1892, pois havia sido nomeado professor, ainda que de modo interino, da cadeira de desenho e ornatos na Escola Normal do Pará.³¹ Ele poderia estar à espera da oportunidade política ou orçamentária para a assinatura de novo contrato com o governo do Pará para o fornecimento de cenários e obras decorativas para o Teatro da Paz, que passava por reformas.³² Em junho, Amaral se apresentou publicamente em um espetáculo beneficente no Teatro da Paz³³ e apareceu em mais ocasiões ao longo de agosto³⁴, outubro³⁵ e novembro.³⁶

Ainda que, aparentemente, não se tenha conservado em acervo público qualquer contrato do governo amazonense com Crispim do Amaral para os trabalhos do Teatro Amazonas, a quantidade exuberante de informações que atestam a relação entre ambos é suficiente para deduzir que ele tenha sido o

²¹ Cf. *idem*, ano 38, nº 98, 1º maio 1895, p. 3.

²² Cf. *Jornal do Commercio* (edição da tarde), Theatros e artistas. Rio de Janeiro, n. 424, 11 abr. 1911, p. 2.

²³ A alusão é feita no obituário publicado no jornal *O Século*: “Tendo aqui [no Brasil] adquirido os conhecimentos ministrados no seu tempo, foi para Paris onde esteve quatorze anos. Aí, nesse grande centro, desenvolveu-se bastante, criando grandes asas. Fez parte de um grupo de artistas de nomeada, entre os quais o grande Moca [sic], que se celebrizou com os cartazes sobre Sarah Bernhardt”. *O Século*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1638, 18 dez. 1911, p. 1.

²⁴ Há publicações frequentes neste periódico, entre meados de 1897 e agosto de 1901.

²⁵ Cf. *Liberal do Pará*, Belém, ano 19, n. 267, 26 nov. 1889.

²⁶ Cf. *A República*, Belém, ano 2, n. 374, 26 maio 1891, p.1.

²⁷ Cf. *idem*, ano 2, nº 436, 12 ago. 1891, p.1.

²⁸ Antoine Lavastre e Eugene Carpezat eram sócios na Maison Carpezat, fornecendo cenários para a Ópera de Paris e muitos outros teatros da capital. Cf. BAPST, Germain. *Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*. Paris: Hachette, 1893.

²⁹ Cf. *Diário de Notícias*, Belém, ano 12, n. 67, 26 mar. 1891.

³⁰ Cf. *idem*, ano 12, n. 179, 18 ago. 1891, p. 2.

³¹ Cf. *A República*, Belém, ano 3, nº 633, 27 abr. 1892.

³² Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 234, 22 ago. 1893, p. 2. O jornal afirma que o contrato foi celebrado.

³³ *O Democrata*, Belém, ano 3, n. 179, 6 ago. 1892, p. 1.

³⁴ Cf. *idem*.

³⁵ Cf. *idem*, ano 3, n. 229, 18 out. 1892, p. 2.

³⁶ Cf. *idem*, ano 3, n. 251, 15 nov. 1892, p. 1.

responsável pela decoração interna e externa dessa casa de espetáculos.³⁷ Sobrevivem documentos que atestam que as bases do contrato foram aprovadas por Eduardo Ribeiro em ofício que o governador endereçou ao diretor de obras públicas em 22 de fevereiro de 1893. Segundo este documento avulso conservado no Arquivo Público do Amazonas, o contrato atribuía a Amaral os serviços de decoração, pintura, mobília e ornamentação, conforme havia sido proposto em outro ofício do dia 21 anterior pelo próprio encarregado das obras públicas.

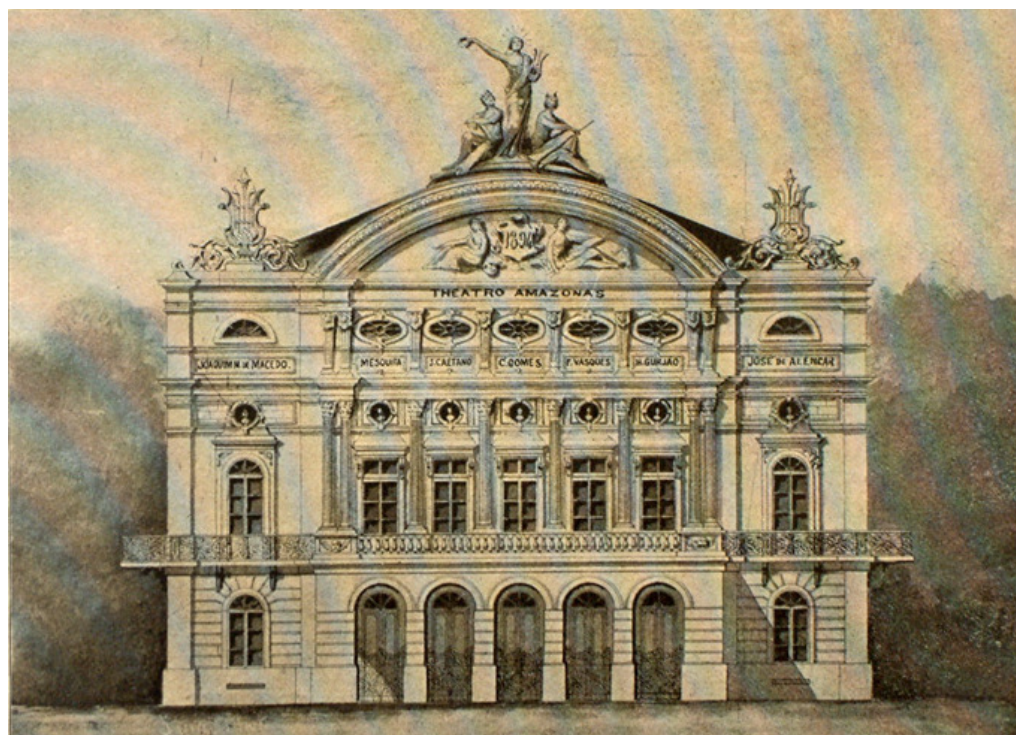


Figura 3. Fachada do Teatro Amazonas, atribuída a Crispim do Amaral, 1893.

O próprio Amaral deu publicidade disso quando, poucos dias mais tarde, se pôs em direção à Europa para contratar pessoal qualificado e adquirir mobília e outros equipamentos. No começo de março de 1893 ele exibiu publicamente em Belém, mais precisamente na livraria Tavares Cardoso & Cia, a sua elaboração para a fachada do Teatro Amazonas.³⁸ Em abril fez o mesmo em São Luís³⁹ e no Recife⁴⁰, de onde deve ter partido com direção ao hemisfério norte. O pequeno prazo entre a assinatura do contrato e a exibição da sua elaboração da fachada em cidades distantes de Manaus, sugere que ele já estivesse trabalhando no projeto semanas ou meses antes, a convite do próprio Eduardo Ribeiro, conforme se lê na imprensa nacional daquela época:

³⁷ Cf. PÁSCOA, Márcio e PÁSCOA, Luciane. As representações da Iara segundo Ermanno Stradelli, José Cândido da Gama Malcher e Crispim do Amaral na Amazônia oitocentista. *Cerrados*, n. 55, Brasília, maio 2021.

³⁸ Cf. *A República*, Belém, ano IV, n. 878, 10 mar. 1893, p. 1.

³⁹ Cf. *Diário do Maranhão*, São Luís, ano 24, n. 5876, 10 abr. 1893.

⁴⁰ Cf. *Jornal do Recife*, ano 36, n. 86, 18 abr. 1893, p. 3.

“Tivemos ontem o prazer de receber a visita, em nosso escritório feita, do talentoso pintor e cenógrafo brasileiro Crispim do Amaral, que vai em viagem ao Estado do Amazonas a convite do governador dali, tratar da decoração e pintura do novo teatro de Manaus”.⁴¹

Outra evidência de que Amaral já devia estar pensando neste projeto com alguma antecedência é a publicação da imagem da fachada completa do Teatro Amazonas no álbum que o governo amazonense preparou como lembrança da Columbian Exposition acontecida em Chicago àquele ano de 1893. O evento abriu portas em 1º de maio de 1893 e estendeu-se até outubro, o que faz presumir que ainda no primeiro semestre o material gráfico possa ter sido produzido. Apesar de não haver menção à autoria da imagem na publicação, ela coincide com a descrição que os periódicos de Belém e Recife publicaram durante a visita de Amaral ao Pará e Pernambuco:

*Vimos ontem o plano da fachada principal do Teatro Amazonas, que vai ser construído na capital do vizinho Estado, organizado pelo inteligente pintor Crispim do Amaral. Como obra d'arte, revela as belas aptidões técnicas da mão amestrada que o executou e nada deixa a desejar. A fachada tem no centro um grande frontão encimado por um grupo, representando Apolo recompensando as artes, ao lado direito a História e ao lado esquerdo a Fama. Ao centro do frontão avulta um escudo com. Data da inauguração do edificio, ladeado por figuras que simbolizam as belas artes e as artes teatrais. Sobre a cornija e ladeando o frontão, destaca-se duas liras ornamentadas. Abaixo do primeiro entablamento e encimando as portas, vê-se uma ordem de óculos servindo ao fundo a sete bustos dos seguintes vultos brasileiros: Joaquim M. de Macedo, Mesquita, J. Caetano. C. Gomes, F. Vasques, A. Gurjão e José de Alencar, cujos nomes estão esculpidos em almofadas que ficam acima do friso, fingindo mosaico antigo.*⁴²

Entretanto, é possível que Amaral tenha mostrado mais imagens ou partes do projeto, pois a notícia do jornal belenense avançou na descrição do edifício:

*O edificio tem uma varanda que o contorna, com o balanço de 1,40m, que facilita a salvação dos espectadores em alguma emergência. Mede 30,50m de largo e 60,60m de fundo e altura proporcional. O edificio comporta 1050 espectadores. O palco, que é magnífico, tem 35 compartimentos para camarins, quadra-roupa, contrarregra etc. Um vasto salão de pintura, toilettes, privadas e um sem-número de dependências necessárias. Um bom reservatório comunica com um grande número de torneiras, para caso de incêndio. O edificio deve ser situado no largo São Sebastião, a parte mais elevada da cidade de Manaus.*⁴³

Mas é igualmente plausível que Amaral tenha providenciado um conjunto de informações a serem veiculadas na imprensa ao lado da imagem da fachada, pois a nota que o *Jornal do Recife* deu quando da sua passagem por Pernambuco, se assemelha àquela de Belém, ainda que mais resumida:

⁴¹ *Idem*, ano 38, n. 98, 1º maio 1895, p. 3. A mesma nota menciona que os trabalhos de decoração e pintura do Teatro da Paz são de Crispim do Amaral.

⁴² *A República*, Belém, ano IV, n. 878, *op. cit.*, p. 1.

⁴³ *Idem*.

O Sr. Crispim do Amaral demora-se em Pernambuco apenas alguns dias, seguindo para a Europa, onde vai encetar os trabalhos de cenografia e contratar artistas para a decoração do Teatro Amazonas e comprar as mobílias necessárias a esse edifício. Por ocasião de sua visita o Crispim mostrou-nos a fotografia do Teatro Amazonas cujo trabalho artístico de pintura, decoração, tapeçaria e cenografia foi-lhe confiado. Sobre o frontão do Teatro vê-se um quadro simbólico representando Apolo coroando as Artes, ladeado pela História e pela Fama. Na fachada do edifício ostenta-se ao lado da data em que este se inaugurará as figuras das Artes Dramática e Musical. Por cima das varandas que dão para um terraço idêntico ao que possui o [Teatro] Santa Isabel colocar-se-ão os retratos dos seguintes autores e artistas dramáticos e musicais: Carlos Gomes, no centro, tendo à direita João Caetano, Mesquita, e Joaquim de Macedo, e, à esquerda, Vasques, H. Gurjão e José de Alencar. A arquitetura adotada é coríntia, sendo sólida a construção do teatro, cuja lotação é de 1050 pessoas.⁴⁴

O acervo do Teatro Amazonas conservou alguns desenhos do projeto da fachada, que não estão assinados. Eles coincidem com a imagem apresentada publicamente em 1893, dos quais se pode extrair considerações interessantes.



Figura 4. Fachada do Teatro Amazonas, atribuída a Crispim do Amaral, 1893.

Curiosamente o material está identificado em francês, pois em uma destas plantas se lê o termo *Partie de Façade*, que significa se tratar da parte anterior do edifício, facilmente reconhecível nesse caso por causa do frontão circular, com seu arco decorado pelas folhas de acanto, características da ordem coríntia, mostrado parcialmente, assim como uma das alegorias nele in-

⁴⁴ *Jornal do Recife*, ano 36, n. 86, op. cit., p. 3.

serida, a da arte musical, e os óculos com a previsão de colocação de imagem dos artistas homenageados, com apontamentos verbais nas almofadas acima delas.⁴⁵



Figura 5. Projeto do frontão do Teatro Amazonas, com o semicírculo decorado por folhas de acanto e as representações da Arte Musical e da Arte Dramática.

Do frontão restou um esboço de grandes dimensões, em que se confirmam os interesses do artista decorador. A figura da esquerda traz a chama de fogo em uma das mãos, atributo genérico das representações da Arte⁴⁶ e a lira aos pés, uma representação mais particular da arte lírica, aqui vinculada ao teatro musical, pois como diz Cesare Ripa, “*si dá per l'autorità del poeta*”.⁴⁷ Abaixo, à esquerda da figura, há uma máscara que pode reforçar o atributo teatral, pois foi comumente associada à Tália.⁴⁸ A figura à direita traz uma grande folha com figuração geométrica em uma das mãos e um compasso na outra. A folha em que ela lê, pode representar o livro, símbolo dos poetas ilustres que compõem em verso heroico⁴⁹ as suas tragédias. O compasso, por sua vez, dá uma dimensão mais racional e prática à Arte. Ripa nos lembra que “*l'arte é um abitto dell'intelletto e que L'abitto poi dell'intelletto é de due sorti. L'abito speculativo e l'altro é l'abito dell'intelletto pratico, il quale ha due strade per conseguire il suo fine che é l'opera. La prima, é l'esercizio continuo nelle cose fattibili... che l'arte poi abbia bisogno de precetti e ragioni*”.⁵⁰

Assim sendo, a arte também se faz representar por instrumentos que lhe permitem a realização da obra.

⁴⁵ Leem-se, da esquerda para a direita, os seguintes dizeres nas almofadas acima dos óculos onde seriam colocados os bustos: *Suivant detail du panneau n° 30; Suivant detail du panneau n° 19; Suivant detail du panneau n. 24.*

⁴⁶ RIPA, Cesare. *Iconologia*, t. 1. Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1765, v. 1, p. 168.

⁴⁷ “Se dá pela autoridade do poeta. *Idem*, *Iconologia*, t. IV. Perugia: Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1765, p. 195 (tradução nossa).

⁴⁸ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 192.

⁴⁹ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 193.

⁵⁰ “A arte é um hábito do intelecto. O hábito do intelecto é então de duas maneiras. O hábito especulativo e o outro é o hábito do intelecto prático, o qual tem dois caminhos para conseguir o seu fim, que é a obra [de arte]. O primeiro é o exercício continuo das coisas factíveis ... que a arte pois tem necessidade de preceitos e razões”. *Idem*, *ibidem*, p. 166 (tradução nossa).

O uso do francês nas folhas do projeto possibilita alguma especulação, porque era incomum à época que o autor de um projeto dessa natureza não usasse seu idioma nativo. As hipóteses para o documento estar em francês devem considerar, por um lado, a possibilidade de Amaral ter solicitado uma réplica em maior escala do seu desenho original e neste caso ela teria sido feita em Paris, cidade onde tinha conexões diversas. Mas outra possibilidade é a de que o próprio Amaral tenha elaborado o documento visual assim, pois poderia se tratar de cópia para uso dos técnicos franceses que foi contratar para o auxiliar na execução dos trabalhos decorativos. A imagem ainda esconde mais instruções em francês, hoje apagadas por rasuras e deterioração do documento.

Outro raro documento visual sobrevivente é o tramo da fachada lateral (Figura 6) que ficou identificado pelo desenhista com o nº 22, sugerindo que o conjunto de desenhos desta concepção externa do Teatro Amazonas tenha sido extenso e detalhado. O documento refere-se à vista lateral – *vue de côté* – e a designação das medidas dos tambores das colunas pela palavra *assise* sugere que tais indicações deveriam seguir-se nos restantes tramos e na outra lateral do prédio – como sugerido também pelo termo *semblables par côté*, visto no desenho – ou seja, as medidas decorativas formam um aparelho com a estrutura. A existência de várias medidas nos tambores/*assise* dessa planta sugere que ela não foi produzida apenas como exemplo da proposta decorativa, mas como instrumento da execução da obra.

O projeto da cúpula

O projeto divulgado por Amaral para a sua concepção externa do Teatro Amazonas sofreu um ajuste mais notável no momento da realização. Ele diz respeito à inserção da gigantesca cúpula que se sobressai no telhado do edifício. A planta da cúpula sobrevive em um exemplar hoje conservado no acervo do próprio Teatro Amazonas. Ela vai assinada por Willy von Bancel, de quem se sabe ter trabalhado no cargo de desenhista da Repartição de Terras, possivelmente desde 1893, quando solicitou e obteve de Eduardo Ribeiro a carta de naturalização de cidadão brasileiro⁵¹, até meados de 1898, quando foi exonerado.⁵²

O projeto não se encontra datado, mas deve ter sido realizado em algum momento entre o fim de 1893 e o começo de 1894, de modo que no começo de 1895 o estado já mandava pagar a despesa da remessa da *charpente metalique* do Teatro Amazonas, junto à firma Koch Frères que a havia mandado construir.⁵³

⁵¹ Cf. *Amazonas*, Manaus, ano 28, n. 139, 6 jul. 1893, p. 1.

⁵² Cf. *Commercio do Amazonas*, Manaus, ano 30, n. 248, 3 ago. 1898, p. 1.

⁵³ Cf. *Diário Oficial do Amazonas*, Manaus, ano 3, n. 410, 20 abr. 1895, p. 2. Um conjunto de ofícios e despachos de meses antes podem ser consultados no Arquivo Público do Amazonas, atestando o processo de pagamento e despacho da estrutura metálica cimeira do Teatro Amazonas.



Figura 6. Tramo da fachada lateral do Teatro Amazonas, c.1893.

A presença da cúpula exigiu a remoção de alguns elementos da decoração semicircular original, devido ao evidente conflito visual que surgia com o domo. A cúpula chegou e foi instalada ainda em 1895, sendo a sua pintura encomendada a Leonardo Machado, que executou a medição para esse fim naquele ano.⁵⁴ Machado revestiria a cúpula de escamas cerâmicas e a figuração escolhida era geométrica, sobressaindo-se o formato losangular e as cores que remetem à bandeira republicana. Vale mencionar as aproximações estéticas da cúpula a outros exemplos no decorrer da história da arquitetura, cujo impacto pode ter inspirado a sua elaboração. A primeira aproximação imagética refere-se às cúpulas da Catedral-Basílica de Nossa Senhora do Pilar em Zaragoza (Espanha) (Figura 7), fundada em 1681, e que possuem o mesmo padrão geométrico e cores similares. A obra também dialoga com algumas cúpulas com escamas cerâmicas em igrejas da Costa Amalfitana.⁵⁵

⁵⁴ Cf. *Diário Oficial do Amazonas*, Manaus, ano 2, n. 4862, 27 dez. 1895, p. 2.

⁵⁵ O mesmo padrão estilístico pode ser notado na cúpula da Collegiate Santa Maria Maddalena em Atrani (Itália).

As aproximações iconográficas podem ser justificadas pela similaridade de formal⁵⁶ e pelo conceito de *Nachleben der Antike*, empregado por Warburg⁵⁷, para abordar a transmigração e a sobrevivência das formas antigas. Há várias traduções utilizadas para o conceito, e nesse caso, concordamos com Felipe Teixeira⁵⁸, de que a ideia warburguiana de *Nachleben* tem um caráter dialético, associado a um processo de cristalização e posterior liberação das imagens, e que E. H. Gombrich denomina “continued revivals”.⁵⁹ Já o termo “vida pós-tuma” pode produzir a impressão de uma descontinuidade completa. O conceito de *Nachleben* não se limita a uma mera reprodução ou imitação, mas envolve uma reinterpretação de contextos que são reconfigurados conforme são adaptados na cultura visual de determinado período. Desse modo, entendemos que o revivalismo presente no ecletismo possibilita o diálogo entre formas barrocas e oitocentistas.

Não está claro de quem terá sido a ideia da instalação da cúpula, tal como se apresenta hoje, mas é de se imaginar que a única autoridade capaz de anular os elementos decorativos no projeto encomendado a Crispim do Amaral, tenha sido o próprio governador Eduardo Ribeiro. A decisão pode ter sido conjunta, com Amaral, apenas adaptando a ideia e Bancelos provendo uma planta de estrutura segura.



Figura 7. Catedral-Basílica de Nossa Senhora do Pilar em Zaragoza/Espanha, 1681. Arquitetos: José Felipe de Busiñac, Felipe Sanchez e Francisco Herrera el Mozo.

⁵⁶ Cf. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁵⁷ Ver WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

⁵⁸ Ver TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das pathosformeln antigas. *História da Historiografia*, n. 5, Ouro Preto, set. 2010. Disponível em <<https://www.historiadahistoriografia.com.br>>. Acesso em 15 dez. 2024.

⁵⁹ GOMBRICH, E. H. *apud idem, ibidem*.

A cúpula no século XIX é ao mesmo tempo uma representação revivista, por ser inspiração de grandes e marcantes estruturas do passado, como também exibiam certa virtuosidade tecnológica, por causa do uso do ferro pré-fabricado em composição com diversos materiais para a obtenção de resultados visuais que renovassem a carga simbólica de prestígio que se liga à tal estrutura.

O revivalismo refere-se à variedade estilística do século XIX, após o neoclassicismo, que envolvia a recriação de estilos históricos, caracterizando-se pelo desejo de fidelidade a um estilo específico do passado para tipologias arquitetônicas. Conhecido como historicismo, este termo foi usado de forma mais livre, no entanto, para caracterizar o interesse geral no contexto histórico evidente em grande parte da arte e arquitetura do século XIX, incluindo movimentos ecléticos e revivalistas.⁶⁰

O ecletismo, por sua vez, é caracterizado pela combinação e seleção livre de diferentes estilos, enquanto o historicismo (revivalismo) se concentra na recriação de um único estilo histórico, a partir de fontes sobreviventes. Com a pluralidade cada vez maior de estilos históricos no uso geral, encorajando a liberdade estilística completa, os revivalistas acadêmicos exigiam fidelidade absoluta a um estilo para todos os tipos de edifícios. Junto com essas visões opostas, começou a busca por um estilo que não fosse imitação do passado, mas expressão da modernidade. O ecletismo parecia oferecer uma solução: seus defensores o usavam para afastar o estigma associado à imitação, ao mesmo tempo em que enfatizavam que, ao combinar habilmente as melhores características de todos os estilos do passado, eles poderiam atender às demandas da modernidade para todos os tipos de edifícios.⁶¹

Como Curtis esclarece, “o ecletismo não propunha regras automáticas para combinações e não fornecia relações óbvias entre função e forma, mas quando se conseguia uma transformação real, era um instrumento poderoso para aprender com o passado”.⁶² Leland Roth classifica o ecletismo em duas fases, que denomina “ecletismo associativo”, que evoluiria para o “ecletismo sintético”.⁶³ Ao associativo o autor relaciona as obras, ainda no século XVIII, que se utilizavam de repertórios de estilos históricos com o intuito de remeter a apenas um determinado estilo em cada edifício. A mudança para o sintético diz respeito a uma prática arquitetônica que já não considera apenas uma vertente estilística por obra e as possibilidades tornam-se ilimitadas. Roth observou esses dois tipos de ecletismo em um período que, para outros historiadores, seria ainda a era neoclássica, um questionamento a que o autor pretendeu solucionar quando afirma que o “ecletismo sintético foi empregado pelos primeiros românticos assim como foi pelos primeiros neoclássicos”.⁶⁴

⁶⁰ Cf. MUTHESIUS, Stefan. Eclecticism. *Grove Art Online*. 2003. Disponível em <<https://www.oxfordartonline.com/groveart>>. Acesso em 21 set. 2024.

⁶¹ Cf. *idem, ibidem*.

⁶² CURTIS, William J. R. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 25.

⁶³ ROTH, Leland M. *Understanding architecture*. New York: Harper-Collins, 1993, p. 491.

⁶⁴ *Idem, ibidem*.

Para Claudia Ricci⁶⁵, o estudo de diferentes obras arquitetônicas do passado já havia sido iniciado na École des Beaux-Arts de Paris, que, após a reforma de 1863, passou a abrigar ateliês oficiais de diferentes escolas do pensamento arquitetônico. Nesse período, foi possível notar a relevância adquirida pela história da arte, juntamente com o desenvolvimento das técnicas arqueológicas modernas, que, naquele momento, estavam imersas em um caráter científico no estudo e na organização dos elementos arquitetônicos. Desta forma, a arquitetura procurava dialogar com os problemas da sociedade oitocentista em transição. Para além da combinação de estilos do passado, o ecletismo pesquisava soluções em novos materiais e técnicas do presente, a partir dos sistemas construtivos.

Essa mudança de atitude está relacionada ao impacto da filosofia idealista de Hegel, que, ao final do século XVIII, considerava que as atividades humanísticas e a criação artística deveriam ser estudadas no seu contexto histórico.⁶⁶ Com isso, a produção arquitetônica do passado deveria ser avaliada conforme suas próprias características, e não segundo um paradigma imutável, como faziam os neoclássicos.⁶⁷

Ricci⁶⁸ destaca que pode parecer incomum, atualmente, que a criação de um novo estilo estivesse fundamentada no uso das formas arquitetônicas do passado e que o estudo da história servisse como uma orientação para o futuro. Entretanto, a intenção não era romper com a tradição histórica, nem criar um estilo desvinculado de um vocabulário prévio. Pelo contrário, a ideia era aprimorar os princípios compositivos e construtivos para que pudessem refletir a sociedade que os originou. Frampton ressaltou como uma das consequências da reavaliação histórica, a ampliação do percurso do *Grand Tour*, que poderia abranger culturas periféricas que teriam influenciado a produção romana.⁶⁹ Os indícios de um pensamento expandido para além das fronteiras europeias, foram observados por Pevsner, ao mencionar que “numa visão mais ampla do estilo de 1750, uma ponte chinesa, um Pantheon em miniatura e uma ruína gótica pertencem ao mesmo conjunto”.⁷⁰

Assim, o Teatro Amazonas foi planejado seguindo a autenticidade formal e estética do estilo eclético, conforme indicado por Valladares⁷¹ e Páscoa.⁷² Derenji⁷³ salientou a importância da estrutura metálica, da cúpula policromática, das decorações fitomórficas francesas e da influência do *art nouveau* como elementos que simbolizavam a modernidade. Para Valladares, o ecle-

⁶⁵ Ver RICCI, Claudia Thurler. O ecletismo e civilização. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, DAZZI, Camila e VALLE, Arthur (orgs.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, v. 1.

⁶⁶ Cf. COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition: architecture essays, 1980-1987*. Massachusetts: MIT Press, 1994.

⁶⁷ Cf. RICCI, Claudia Thurler, *op. cit.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Ver FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 4.

⁷⁰ PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 344.

⁷¹ Ver VALLADARES, Clarival do Prado. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.

⁷² Ver PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/Funarte, 1997.

⁷³ Ver DERENJI, Jussara. *Teatros da Amazônia: Teatro da Paz, Teatro Amazonas*. Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 1996.

tismo não se limitava a ornamentos, à aparência superficial da decoração, e sim, aos próprios atributos estruturais.

*O teatro foi uma construção moderna e avançada para a data, considerando-se a estrutura metálica da enorme cobertura, ainda mais da cúpula, verdadeiro capricho e aventura da engenharia de então, apenas destinada a monumentalizar o edifício na interferência e na acomodação paisagística. A verdade é que o zimbório não tem funcionalidade, nem correlação aos espaços arquiteturais. A cobertura poderia ser o simples tetraedro, pois a plateia não excede o nível do forro, mas, há de se entender, o Teatro Amazonas não poderia ser igual, nem lembrar nenhum outro.*⁷⁴

A ideia da cúpula do Teatro Amazonas pode até mesmo ter nascido de um outro projeto feito para o Amazonas, mas de execução malograda. Em 1883, o mesmo Gabinete de Arquitetura e Engenharia Civil que havia vencido a concorrência para o projeto do Teatro Amazonas, apresentou outro projeto, desta vez para um presídio a ser construído em Manaus (Figura 8). A obra nunca foi levada a cabo, mas o documento está preservado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.⁷⁵ Segundo o documento, composto de 16 lâminas, o grande prédio de fachada eclética, desenhado por Carlos Luiz David, era encimado por uma cúpula. Se executada, teria sido a primeira naquelas dimensões a existir em Manaus, então pequena cidade com 2 ou 3 dezenas de milhares de habitantes.

O que pode ter parecido demasiado arrojado para uma penitenciária de uma urbe de pequenas dimensões, adaptou-se perfeitamente ao teatro que se pretendia como edifício referencial da cidade. Não há de momento documentos que atestem o vínculo direto, exceto o que já sabe sobre Eduardo Ribeiro ter revisto todos os projetos pendentes, como o do teatro, e presumivelmente do presídio, para levar à cabo a sua promessa de campanha pela modernização urbana de Manaus.

Outra evidência de que a cúpula se vincula a Ribeiro se conecta ao desejo surgido em desmontar a estrutura do domo do Teatro Amazonas. O assunto aparece na gestão de Fileto Pires Ferreira, sucessor imediato de Ribeiro e que havia sido seu aliado. O teatro foi inaugurado por Ferreira, seis meses depois de ter assumido o mandato, em meio a intensas obras que corriam desde 1893. Ferreira deu continuidade com o calçamento e a construção de escadas no entorno do teatro, melhorando a estrutura externa da acrópole que erguia a casa, assim como contratou o italiano Domenico de Angelis (1853-1900) para a decoração de seu salão nobre. Mas no início de 1898, o diretor de obras públicas se viu autorizado ao chamamento público de empreiteiros para a colocação de calhas “do Teatro Amazonas e desmontar a cúpula do mesmo”.⁷⁶ Após repetidas chamadas na imprensa, sem comparecimento de interessados, a concorrência foi anulada e postergou-se a desmontagem.⁷⁷ A essa altura, Ferreira ausentara-se da governação em 3 de abril daquele ano de 1898, não voltando mais à posse do cargo de governador.

⁷⁴ VALLADARES, Clarival do Prado, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁵ Projeto de uma prisão penitenciária elaborado pelo Gabinete de Arquitetura e Engenharia Civil, Rua da Prata 98, Lisboa, extrahido e desenhado por Carlos Luiz David, Manaus, 1883. [16f.]

⁷⁶ *Diário Oficial do Amazonas*, Manaus, ano 6, n. 12997 [1198?], 1º fev. 1898, p. 3.

⁷⁷ Cf. *idem*, ano 6, n. 1253, 12 abr. 1898, p. 1.

Aparentemente, o sucessor José Cardoso de Ramalho Júnior não quis ou não pôde seguir adiante com a ideia.

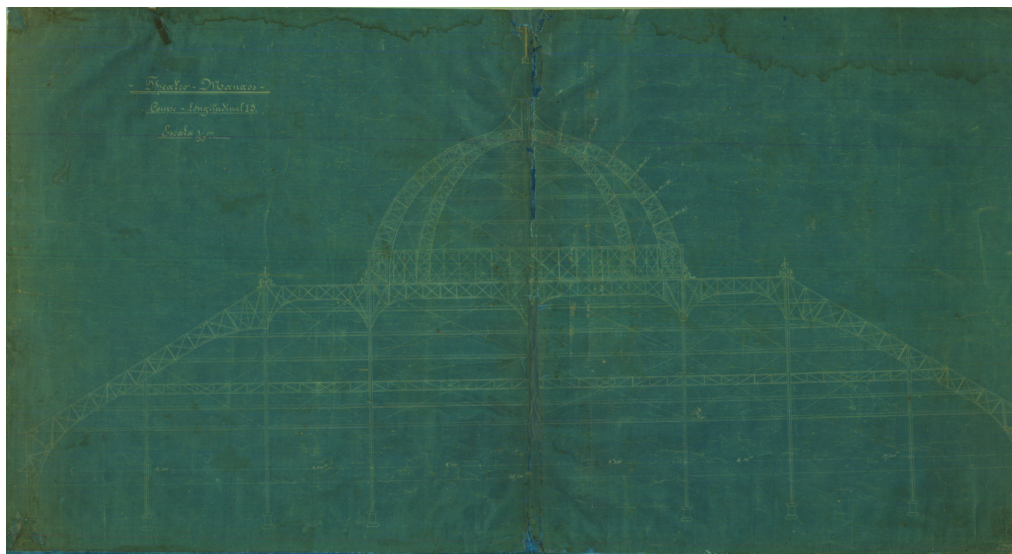


Figura 8. Willy von Bancelis, Projeto da cúpula do Teatro Amazonas, com sua assinatura no canto inferior direito.



Figura 9. Projeto do presídio de Manaus, assinado por Carlos Luiz David, do Gabinete de Arquitetura e Engenharia Civil, de Lisboa, 1883.

Não se sabe o quanto Crispim do Amaral estaria envolvido na ideia e realização da cúpula, uma vez que ele também foi fiscal dos trabalhos de decoração externa do Teatro Amazonas. Mas é possível que ele mantivesse estreita sintonia com Eduardo Ribeiro, uma vez que ambos eram positivistas⁷⁸ e compartilhavam tanto a cor da pele e os estigmas que a época lhe impôs,

⁷⁸ Crispim do Amaral se candidatou a deputado por Pernambuco na formação do primeiro Congresso da República, em 1890. Cf. *A Província*, Recife, ano 13, n. 251, 1º nov. 1890, p. 1 e 2.

quanto a origem nordestina humilde. A cúpula pode ser entendida então como uma elaboração dos envolvidos, Bancel inclusive, para dar ao Teatro Amazonas o elemento definitivo de sua identidade, que geraria o caráter icônico que a obra impôs à posteridade do Amazonas.

A inauguração e o legado para o Teatro Amazonas

Os diversos despachos, ofícios e restantes documentos do cotidiano das repartições públicas amazonenses do ano de 1896, especialmente no segundo semestre, quando as obras do Teatro Amazonas caminhavam para sua inauguração, viram um ritmo frenético de pagamentos e cobranças pela conclusão de tarefas diversas. Nessa altura, Crispim do Amaral ainda executava a decoração interna, que envolvia diversos afazeres, não necessariamente artísticos, mas que completavam o revestimento dos espaços internos que também foi de sua responsabilidade.⁷⁹ Percebe-se no conjunto dos documentos do expediente estadual pesquisados alguma impaciência com o artista, talvez pela pressa em inaugurar a obra, uma vez que a companhia lírica italiana contratada com o maestro e empresário Joaquim Franco (c.1857-1927) para a temporada de abertura do Teatro Amazonas deslocou-se para a Amazônia no prazo a ela estipulado; o grupo chegou à Amazônia a meio do segundo semestre de 1896 e foi necessário permitir que se apresentasse inicialmente em Belém – e não depois, como estava combinado – para acomodar as despesas, o que de fato aconteceu ao fim de outubro de 1896. Mas à medida que as ordens de serviço do governo amazonense iam sendo expedidas para a execução dos trabalhos de Crispim do Amaral, ele também requisitava o pagamento de valores em atraso, certamente temendo por mais atrasos e um desgaste maior com os administradores estaduais.⁸⁰

O Teatro Amazonas enfim foi inaugurado em 31 de dezembro de 1896, com um concerto lírico pela companhia artística contratada e a temporada começou com *La Gioconda*, de Ponchielli, no dia 7 de janeiro de 1897, durando até o começo de abril. Crispim do Amaral permaneceu por algum tempo em Manaus, retirou-se para o Recife por alguns meses e voltou ainda à capital do Amazonas em junho de 1897. Em 3 de julho daquele ano, tomou parte da festa artística da soprano Adele Marchesi, por ocasião dos trabalhos da Companhia Lírica Tomba, no Teatro Amazonas, ocasião em que o periódico *O Imparcial* o chamou de “virtuose”.⁸¹

⁷⁹ Uma ordem de serviço dava ideia do estado em que se encontravam os trabalhos: “Portas para passagem para a orquestra (duas) a 40\$000 cada uma; portas com veneziana para os quartos do diretor e dos bombeiros (duas) a 70\$000; soalho e vigamento da orquestra (40,59m2) a 10\$000 o m2; revestimento da caixa timpânica a 500\$000; cancelas com duas almofadas (3) a 120\$000 cada uma; escadas colocadas ao lado do arco interno, para o maquinista (26,30m2) a 4\$000 o metro; banquetas para os camarins, com étagere e gavet (22m2) a 25\$000 o metro; soalhos nos castelos dos tambores (10,80m2) a 8000 o metro; mesa grande, com étagere, para cantor a 250\$000 o metro; armários com prateleiras para o repertório musical (dois) a 150\$000 cada um”. Ordem de Serviço do Diretor de Obras do Governo Estadual do Amazonas, Manaus, 4 set. 1896.

⁸⁰ Em ofício encaminhado em 26 de novembro de 1896, Crispim solicitou que pagassem as despesas de pessoal do mês de outubro até a primeira quinzena de novembro, temendo certamente atrasos.

⁸¹ *O Imparcial*, Manaus, ano 1, n. 95, 6 jul. 1897, p. 2.

Embora o artista pernambucano ainda tivesse tentado alguns negócios no Norte do Brasil⁸², ele não voltaria mais à Amazônia. Ao fim do século ele havia regressado a Paris, onde permaneceu por alguns anos. Seu retorno ao Brasil, inicialmente para o Recife, teve como destino o Rio de Janeiro, onde se fixou definitivamente, continuando a carreira de cenógrafo, e onde veio a falecer em 16 de dezembro de 1911.

Artigo recebido em 20 de fevereiro de 2025. Aprovado em 3 de maio de 2025.

⁸² Ele foi anunciado mais de uma vez como em trânsito para Manaus, após a inauguração do Teatro Amazonas, como se lê no jornal carioca *O Paiz*, de 18 de novembro de 1897, mas não se atestou mais a sua presença depois de agosto deste ano; em relação ao Pará, chegou a fazer tramitar projeto de estabelecimento de colunas-anúncio, pavilhões para venda de jornais e artigos de comércio, com banheiros públicos em Belém, mas a proposta, que previa isenção de impostos e taxas, foi rejeitada pela Assembleia Legislativa. Ver *O Pará*, Belém, ano I, n. 14, 25 dez. 1897, e *O Pará*, Belém, ano I, n. 85, 10 mar. 1898, p. 3.

A Barragem das Três Gargantas
e o imaginário fúnebre:
iconologia e cultura visual em
Em busca da vida, de Jia Zhangke



Cena de *Em busca da vida*, de
Jia Zhangke, 2006, fotograma
(detalhe).

Thiago Ferreira Pinto

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de
Pernambuco (UFPE). thiagofpbr@hotmail.com

A Barragem das Três Gargantas e o imaginário fúnebre: iconologia e cultura visual em *Em busca da vida*, de Jia Zhangke*

The Three Gorges Dam and funeral imagery: iconology and visual culture in Still Life, by Jia Zhangke

Thiago Ferreira Pinto

RESUMO

Utilizando ferramentas teóricas e analíticas dos campos da Iconologia e da Cultura Visual, este artigo procura estudar a relação do filme *Em busca da vida* (*San Xia Hao Ren* 三峡好人, 2006), dirigido por Jia Zhangke, com alguns gêneros pictóricos e certos dispositivos de imagem. Dedicamo-nos, particularmente, à análise de uma sequência da obra, na qual podemos identificar a incorporação cinematográfica de configurações imagéticas específicas das artes visuais. Dessa forma, observamos que o trabalho do diretor passa pela elaboração de um programa pictórico e simbólico que dialoga com a tradição do teatro das sombras, com a fotografia e com os gêneros do retrato e da natureza-morta. Conforme demonstramos, o diretor chinês cria imagens cujas características permitem discernir uma relação cultural privilegiada com o imaginário fúnebre. Ele suscita, através desse imaginário, reflexões de ordem estética, antropológica e metafísica, adquirindo igualmente, a partir de uma operação singular com a matéria fílmica, um sentido social e político no interior de um determinado tempo histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Jia Zhangke; iconologia; cultura visual.

ABSTRACT

Using theoretical and analytical tools from the fields of Iconology and Visual Culture, this article seeks to study the relationship between the film *Still Life* (*San Xia Hao Ren* 三峡好人, 2006), directed by Jia Zhangke, and some pictorial genres, as well as certain image apparatus. We focus particularly on the analysis of a sequence of the film in which we can identify the cinematographic incorporation of specific image configurations within the visual arts. Thus, we observe that the director's work involves the elaboration of a pictorial and symbolic program that dialogues deeply with some artistic traditions and fundamental cultural themes. As we demonstrate, the Chinese director makes use of images whose characteristics allow us to discern a privileged cultural relationship with funeral imagery. Through this imagery, the director raises reflections of an aesthetic, anthropological, and metaphysical nature while also acquiring, from a singular configuration of film material, a social and political meaning within a given historical context.

KEYWORDS: Jia Zhangke; iconology; visual culture.

* Este trabalho foi desenvolvido durante o mestrado em Cinema e Audiovisual na Université Lumière Lyon 2-França.



A filmografia de Jia Zhangke é comumente abordada a partir de seu esforço em torno da captação cinematográfica das consideráveis transformações atravessadas pela China nas últimas décadas, compreendendo principalmente o período que se inicia com a chamada “reforma e abertura”.¹ Nascido em 1970, Jia Zhangke foi contemporâneo de alguns fatos históricos importantes em seu país, como o fim da Revolução Cultural e o massacre da Praça da Paz Celestial. O próprio diretor admite a existência, em sua obra, de um impulso em acompanhar a evolução da sociedade chinesa. Pode-se vislumbrar, por detrás da diversidade temática e estética de seus filmes, uma clara intenção de documentar certos fenômenos sociais contemporâneos em seu país natal. Isso pode ser constatado através do registro testemunhal das vivências humanas, suas trajetórias e experiências, na apreensão material dos efeitos do tempo nas paisagens, sejam elas naturais ou urbanas, e na maneira de filmar a relação dos indivíduos e comunidades diante dessas mutações.

Suas temáticas e sua poética fílmica não se exaurem, obviamente, nessa breve descrição. Embora o impulso documental e a propensão naturalista estejam, de fato, presentes em muitas obras do cineasta, seria excessivamente redutor restringir a abordagem de seus filmes a uma vocação de registro puramente fenomenológico. O trabalho de Jia Zhangke tampouco poderia ser reduzido a uma mera adaptação de eventos sociais contemporâneos aos mecanismos narrativos de uma fábula cinematográfica. Não só porque muitas de suas obras transcendem certas categorias, como as de ficção e de documentário, mas também porque, através da força e dos efeitos inegáveis de seu realismo, transparecem inúmeros aspectos estéticos e simbólicos que se expressam através de uma reflexão pictórica e plástica. A abordagem desses elementos e de suas relações na obra do cineasta chinês nos parece de grande pertinência para adentrarmos em outras camadas suscetíveis de enriquecer sua análise e interpretação. Há algum tempo foram publicados diversos artigos e textos que se debruçam analiticamente sobre a relação existente entre a pintura e os filmes de Jia Zhangke. Exemplo disso são os trabalhos de Erik Bordeleau² e Cecília Mello³, que estudaram a presença de elementos da pintura de paisagem chinesa na obra do diretor de Fenyang, assim como sua importância cultural, sua simbologia e sua aplicação à linguagem cinematográfica. Já o pesquisador Cheng-Ying Wang analisou aspectos relevantes do filme *Em busca da vida* ao compará-los com a pintura chinesa *Ao longo do rio durante a festa de*

¹ Os termos “reforma e abertura” referem-se ao programa de reformas econômicas implantadas na República Popular da China a partir de 1978, principalmente sob o comando de Deng Xiaoping.

² Ver BORDELEAU, Erik. Still life of Jia Zhangke: les temps de la rencontre. *Inflexions: Transversal Fields of Experience*, n. 4, dez. Montreal, 2010.

³ Ver MELLO, Cecília. De “Terra amarela” a “Em busca da vida”: pintura, filosofia e a China pós-socialista. *Nava*, v. 1, n. 1, Juiz de Fora, jul.-dez. 2015. Disponível em <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002834714.pdf>>. Acesso em 15 abr. 2024.

Qingminga.⁴ Esses estudos contribuem significativamente para a constituição de um campo fecundo de análise que abriga ainda muitas zonas a explorar.

Levando em conta alguns desses pontos inexplorados, desenvolvemos, neste trabalho, uma análise de uma sequência do filme *Em busca da vida*, na qual identificamos a incorporação cinematográfica de configurações próprias a certos gêneros pictóricos e dispositivos de imagem. Nessa linha, este artigo visa elucidar algumas intenções estéticas e simbólicas no âmbito das relações entre essa obra de Jia Zhangke e outras artes visuais. Abordaremos, de olhos nas características de cada plano, possíveis articulações entre traços culturais que marcam a sequência e o tempo histórico no qual as imagens que a compõem são produzidas.

Jia Zhangke e as artes visuais

É fato que Jia Zhangke já nutria há muitos anos um profundo interesse pelas artes plásticas. Antes mesmo de entrar na Academia de Filme de Pequim em 1993, ele estudou pintura na Escola de Belas Artes de Taiyuan. Em sua filmografia, a importância da pintura transparece sobretudo em *Dong* (2006), documentário no qual ele acompanha o processo de trabalho de seu amigo Liu Xiaodong, pintor e professor que adquiriu um reconhecimento internacional a partir dos anos 2000. O filme foi rodado parcialmente na região das Três Gargantas, no centro da China, onde se construía a imensa e célebre barragem hidroelétrica. Esse empreendimento robusto implicou a destruição de cidades milenares, desalojando suas populações e estimulando uma intensa imigração de trabalhadores oriundos de diversas regiões da China para realizar as demolições. Foi esse também o cenário de *Em busca da vida*, obra de ficção filmada em paralelo a *Dong*. Segundo o diretor, ambos os filmes são intimamente misturados.⁵ É verdade que o relato de *Em busca da vida* concentra-se, sobretudo, na trajetória de dois personagens que chegam à região das Três Gargantas em busca de seus próximos. No entanto, se, diferentemente de *Dong*, essa ficção não se focaliza narrativamente em assuntos relacionados ao trabalho de pintura, constatamos que há, na concepção do longa-metragem, uma profunda reflexão em torno de questões ligadas à representação visual e a aspectos pictóricos. Citamos anteriormente algumas pesquisas que perceberam e estudaram nesse filme certos elementos da pintura de paisagem chinesa. Em algumas entrevistas, o cineasta evoca o uso de movimentos panorâmicos da câmera como adaptações cinematográficas dos formatos em rolo da pintura clássica, típicos da China e de outras regiões da Ásia.⁶ Contudo, para além dessas formas e categorias, identificamos nesse filme outros gêneros e práticas tradicionais de imagem, cujas características são cinematograficamente explo-

⁴ Ver WANG, Cheng-Ying, O legado do olhar. A pintura chinesa “Ao longo do rio durante a festa de Qingminga” no filme “Em busca da vida”. In: KAUFMAN, Mariana e SERFATY, Jo (orgs.). *Jia Zhangke, A cidade em quadro*. Rio de Janeiro: Fagulla, 2014.

⁵ Ver ZHANGKE, Jia. La Chine à contretemps: entretien avec Jia Zhang-ke. Entrevista concedida a Philippe Mangeot e Emmanuel Burdeau. *Vacarme*, v. 58, n. 1, Paris, jan. 2012, p. 50 e 52. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2012-1-page-42.htm>>. Acesso em 15 abr. 2024.

⁶ *Idem*, Entretien avec Jia Zhang-ke. Entrevista concedida a Jacques Kermabon e Marie-Claude Loisele. *24 images*, n. 133, Montreal, set. 2007, p. 34. Disponível em <<https://www.erudit.org/fr/revues/images/2007-n133-images1108541/13537ac/>>. Acesso em 15 abr. 2024.

radas em uma articulação simbólica que traz, em seu bojo, aspectos culturais cuja análise nos parece de grande valia para um maior aprofundamento da exegese da obra.

Usamos neste texto algumas ferramentas teóricas e analíticas da Iconologia, disciplina que pode ser definida como uma verdadeira “ciência das imagens”. Ela abriga, em sua zona de estudo, reflexões de distintas naturezas, compreendendo a investigação iconográfica, o estudo histórico de certas imagens e de suas significações, se interessando igualmente pela dimensão ontológica das imagens e pelas condições nas quais elas adquirem uma significação histórica.⁷ Dialogamos ainda com a cultura visual, área que abarca entre as suas aspirações não só a análise da construção social do domínio visual, como a construção visual do domínio social, tendo como objeto a imagem em todas as suas dimensões e suportes.⁸ Consideramos como fundamental a contribuição do historiador da arte Hans Belting, que considera a imagem como uma noção necessariamente antropológica, que transcende o campo estético.⁹ Concebendo a imagem como objeto de integração das construções simbólicas, seleciona a antropologia como modelo para o seu estudo da cultura visual. O uso desse aparato teórico não constitui uma escolha arbitrária, mas decorre da adequação dos objetos de estudo e do escopo desses campos a aspectos fundamentais que observamos na obra do cineasta chinês.

O velório do amigo Mark

Há, no filme *Em busca da vida*, uma sequência que apresenta uma combinação inventiva de determinadas práticas de imagem e gêneros pictóricos distintos em torno de uma articulação material e simbólica singular. Ela ocorre logo após a descoberta do corpo de Mark sob um amontoado de tijolos. Personagem carismático com quem o protagonista Han Sanming inicia uma amizade após sua chegada em Fengjie, Mark é envolvido com atividades ilícitas, e o vemos imitar com frequência os trejeitos ficcionais do célebre ator Chow Yun Fat. Sua morte misteriosa no filme pode ser deduzida como um acerto de contas entre gangues rivais. A sequência que analisaremos corresponde ao breve momento sem diálogos no qual Han Sanming vela, solitariamente, o seu amigo Mark, recém-falecido.

Ela inicia-se por um plano aberto, enquadrando um espaço muito degradado e repleto de escombros. Ao fundo da imagem, no interior de uma cavidade retangular com uma parede parcialmente destruída, o personagem encontra-se agachado ao lado do cadáver, que jaz no chão sob um cobertor colorido. No segundo plano, há uma mudança radical no eixo da câmera que, fazendo um recorte espacial, assume a frontalidade ao focalizar e se aproximar do personagem. A sequência encontra seu termo num plano-detelhe que enquadra um fragmento desse altar improvisado.

⁷ Cf. MITCHELL, William. J. Thomas. Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias. *Perspective*, n. 15, v. 3, Paris, set. 2009. Disponível em <<http://journals.openedition.org/perspective/1301>>. Acesso em 15 abr. 2024.

⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 341.

⁹ Ver BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004, p. 18.

Eis-nos, pois, diante de uma sequência breve e narrativamente simples, composta por três planos radicalmente distintos em suas composições. Nota-se, primeiramente, a utilização de três escalas de plano gradativas que produzem um efeito de aproximação. Parte-se da apreensão do amplo espaço interior, passa-se pela imagem centrada na figura humana e finaliza-se com a captação aproximada de objetos específicos da cena. Veremos, ao analisá-la, de que maneira as características que os constituem incorporam esses planos cinematográficos num terreno específico da cultura visual, notadamente no tocante ao papel da imagem nas relações entre os vivos e os mortos.

O teatro de sombras

No primeiro plano da sequência, a composição da imagem abrange uma configuração arquitetônica que se assemelha à de uma pequena sala de teatro. Filmados lateralmente, os dois personagens estariam, então, instalados sobre os destroços de um suposto palco. Nesse espaço em ruínas, constata-se a projeção de sombras trêmulas no fundo, tomando forma na superfície das paredes parcialmente destruídas que circundam Han Sanming e o cadáver. Essas figuras espectrais evocam o teatro de sombras, espetáculo presente em praticamente toda a Ásia anterior ao terceiro milênio que precede a nossa era. Estima-se que a Índia e a China tenham sido os primeiros lugares de difusão desse tipo de teatro.¹⁰



Figura 1. Han Sanming velando o corpo de Mark.

¹⁰ Cf. BARNIER, Martin et JULLIER, Laurent. *Une brève histoire du cinema (1895-2015)*. Paris: Fayard, 2017, p. 21.

De modo geral, essa prática milenar abriga uma familiaridade direta com o imaginário da morte, tanto do ponto de vista material (o seu método e processo de produção) quanto mitológico (os relatos e as histórias atribuídos à sua criação). Ressalte-se que as marionetes utilizadas nesse tipo de espetáculo eram confeccionadas com pele animal e, no caso da China, principalmente com pele de cabra e burro: “O trabalho de esfolar, curtir e moer coloca o seu artesão em contato direto com a morte e com a transformação de um material que, em certos casos, para certas marionetes, tinha que ser muito específico”.¹¹ No que concerne à dimensão mitológica, a lenda traz o relato de que o teatro de sombras foi criado na China para permitir ao Imperador Wudi (140-87 a.C.) manter um contato com a sua falecida esposa.¹² Embora parem dúvidas sobre a veracidade desse relato fundante, essa e outras narrativas mitológicas atribuídas ao nascimento do teatro de sombras em demais regiões geográficas apresentam em comum um padrão cultural associado à morte. É o que salientam Kathy Foley e Rainer Reusch na *Enciclopédia mundial de artes de marionetes*:

*O teatro de sombras ultrapassou fronteiras, e o tema da morte que o atravessa é o mais perturbador. Além do próprio método de produção, o valor mítico dessa materialização de vozes vindas do mundo das sombras poderia explicar a função exorcista deste teatro. [...] A estética do teatro de sombras permite que uma única pessoa ou um pequeno grupo apresente, através da luz e de uma figura bidimensional, o vasto jogo das forças divinas e cósmicas, para apelar aos heróis e aos antepassados e para nos levar à morte e ao reino de demônios.*¹³

Vemos, assim, que a essa prática milenar atribui-se uma dimensão transcendental. Notamos, no plano cinematográfico descrito, uma nítida relação entre o fato representado diegeticamente (um funeral solitário) e a composição da imagem que incorpora elementos da prática milenar do teatro das sombras. Há, mais precisamente, uma relação de adequação entre a imagem de um cadáver sendo velado e a instauração de um dispositivo material e mitologicamente associado à morte num mesmo tecido de experiência sensível. As sombras fantasmagóricas que evocam a presença de seres invisíveis na tela encontram, nesse teatro desativado e sob escombros, um espaço conveniente para a sua projeção. O redirecionamento do olhar do personagem Sanming, que desvia sua atenção do cadáver para o extracampo, dá ensejo à sensação de uma presença misteriosa que habita o lugar. A imagem produz uma zona de coexistência na qual Sanming, personagem vivo, encontra-se cercado pelos mortos e onde o mundo das sombras vem reunir-se ao universo visível. O

¹¹ No original: “Le travail d’écorchement, de tannage et de corroyage, met son artisan en relation directe avec la mort et avec la transformation d’une matière qui, dans certains cas, pour certaines marionnettes, devaient être bien spécifiques” (tradução nossa). FOLEY, Kathy and REUSCH, Rainer. *Théâtre d’ombres. World encyclopedia of puppetry arts*. 2010. Disponível em <<https://wepa.unima.org/fr/theatre-dombres/>>. Acesso em 15 abr. 2024.

¹² Cf. *idem, ibidem*.

¹³ No original: “Le théâtre d’ombres a franchi les frontières et le thème de la mort qui le parcourt est le plus troublant. Outre le mode même de fabrication, la valeur mythique de cette matérialisation des voix venues du monde des ombres, pourrait expliquer la fonction d’exorcisme de ce théâtre”. [...] “L’esthétique du théâtre d’ombres permet à une seule personne ou à un petit groupe de présenter, par l’intermédiaire de la lumière et d’une figure en deux dimensions, le vaste jeu des forces divines et cosmiques, d’en appeler aux héros et aux ancêtres et de nous amener à la mort et au royaume des démons”. *Idem, ibidem* (tradução nossa).

tamanho imponente das sombras projetadas, contrastando consideravelmente com a dimensão reduzida de Han Sanming, contribui para a sensação de insignificância do personagem diante da morte e, mais precisamente, da ideia de um mundo das sombras que excede o dos vivos. O som extracampo constitui um elemento complementar na produção dessa atmosfera fúnebre.

Nessa sequência, é possível discernir alguns sons cuja origem atribuímos dedutivamente aos trabalhos de demolição em curso na cidade. No entanto, há certos elementos sonoros, semelhantes a gritos estridentes, cujas fontes são mais misteriosas e indeterminadas. Eles correspondem ao que o teórico e compositor Michel Chion chama de *acousmates*, fantasmas sensoriais com uma fonte invisível¹⁴ e são associáveis no filme a essas vozes oriundas do mundo das sombras, como já evocado por Foley e Reusch.

O retrato de Han Sanming

No segundo plano da sequência, Han Sanming e o falecido são enquadrados de frente através de uma abertura lateral desse suposto palco. Do topo da imagem pendem pedaços da estrutura do teto, cobrindo parcialmente a cabeça do personagem. À esquerda, sobre blocos de pedra empilhados, encontra-se um porta-retratos enquadrando uma fotografia de Mark. Mais abaixo, aparece de maneira mais detalhada um fragmento da manta florida que cobre o cadáver. Nesse plano, a ação é mínima, limitando-se aos breves movimentos corporais de Han Sanming: após alguns segundos de imobilidade, ele tira um maço de cigarros do bolso e, após acender um deles, posiciona-o verticalmente entre os blocos de pedra, em frente ao retrato. Se a composição anterior tinha por foco o espaço, no segundo plano ela centra-se no indivíduo, usando a arquitetura local como meio de delimitação que gera um quadro dentro do quadro. Esse recurso, aliado ao uso da luz, restringe a visibilidade do fundo ao redor do personagem num enquadramento de formato retangular vertical. Se na imagem precedente as paredes em ruínas eram usadas como superfície de projeção, aqui elas passam a exercer também a função da moldura.

O plano situa-se nitidamente no gênero pictórico do retrato. Podemos definir o retrato, sinteticamente, como um gênero das artes plásticas cujo objetivo é o de representar de maneira similar ou não um modelo humano, com sua história moderna diretamente vinculada à figuração do indivíduo.¹⁵ Para Jean-Luc Nancy, o retrato seria a reprodução de um modelo antigo associado ao “sujeito absoluto, separado de tudo o que não é ele, retirado de toda exterioridade”¹⁶, consumando o isolamento da figura em seu fundo abstrato. De modo mais direto, Jean-Marie Pontévia conceitua o retrato como um “quadro que se organiza ao redor de uma figura”.¹⁷ Ainda que esse tipo de representação remonte, de maneira ampla, à antiguidade e até mesmo ao paleolítico, a própria noção de retrato, as técnicas utilizadas e as suas formas de expressão,

¹⁴ Ver CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Ina/Buchet-Chastel, 1983, p. 18 e 20.

¹⁵ Cf. BELTING, Hans, *op. cit.*, p. 161.

¹⁶ BEYAERT, Anne. Une sémiotique du portrait. *Tangence*, n. 69, Rimouski, jul. 2002, p. 91.

Disponível em < <https://doi.org/10.7202/008074ar> >. Acesso em 15 abr. de 2024.

¹⁷ PONTÉVIA, Jean-Marie. “Tout peintre se peint soi-même”; “Ogni dipintore dipingè se”. *Écrits sur l'art et pensées détachées*. Bordeaux: William Blake, 1986, v. III, p. 12 *apud* BEYAERT Anne, *op. cit.*, p. 91.

assim como o seu sentido cultural, social e político, passaram por transformações consideráveis ao longo dos séculos. A pesquisadora Anne Beyaert nos lembra que a preocupação por detrás do retrato se divide historicamente entre a similitude e a expressividade, mas que sua intenção mimética se concebe fundamentalmente como um “efeito de presença”.¹⁸ Daí que Louis Marin, corroborando o pensamento de Alberti, atribui à pintura de retrato a vocação de “tornar os ausentes presentes”.¹⁹ O pensador francês define essa transformação do corpo em imagem como uma “transfiguração ontológica”²⁰, ou seja, a transferência para a imagem do poder de aparecer em nome e em lugar do corpo. Por isso Hans Belting afirma que é nesse gênero da pintura de retrato que o tema da imagem e da morte aparece de forma privilegiada. Ele salienta que a invenção do retrato burguês foi inicialmente legitimada pela liturgia dos mortos, interface que permitia ao seu utilizador estabelecer contato “midiático” com uma pessoa ausente²¹: “Através do retrato, a arte pictórica proporciona, portanto, uma imagem de recordação que serve de consolo à morte. [...] Se o retrato é vivo, é por analogia entre o corpo e uma “mídia” do corpo. [...] É a vida e a morte que o espectador tem simultaneamente sob os olhos”.²²



Figura 2. Retrato de Han Sanming com maço de cigarros.

No altar erigido por Han Sanming, o retrato do falecido ocupa um lugar de destaque. Se é possível considerar que a inserção desse objeto, cuja presença é comum em velórios chineses, permite ao personagem criar algum tipo de contato com o morto, mostra também que, ao compor o plano cinematográ-

¹⁸ BEYAERT, Anne, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹ MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. Paris: Minuit, 1981, p. 9.

²⁰ BELTING, Hans, *op. cit.*, p. 187.

²¹ Ver *idem, ibidem*, p. 170.

²² No original: “Par le portrait, l’art pictural procure donc une image souvenir qui console de la mort. [...] Si le portrait est vivant, c’est par analogie entre le corps et un médium du corps. [...] C’est la vie et la mort que le spectateur a simultanément sous ses yeux”. *Idem, ibidem*, p. 175-176 (tradução nossa).

fico a partir das características pictóricas do retrato, Jia Zhangke reivindica-o como essa interface de contato com uma pessoa ausente. Ele evoca, assim, a condição mortal e transitória de Han Sanming, cuja imagem constitui ao mesmo tempo traço material de um ausente e objeto de recordação. Ao propor esse retrato em movimento do personagem, o diretor chinês não apenas reafirma, no próprio tecido fílmico, a manifestação de uma zona de indeterminação ou de fragilidade fronteiriça entre a vida e a morte, mas situa sua prática cinematográfica na vasta discussão crítica e teórica sobre as complexas relações entre pintura, fotografia e cinema.

Um fragmento valioso desse tema fecundo é encontrado em André Bazin: “Até o aparecimento da fotografia e depois do cinema, as artes plásticas, especialmente com o retrato, eram os únicos intermediários possíveis entre a presença e a ausência concretas. [...] Mas a fotografia é algo completamente diferente. Não a imagem de um objeto ou de um ser, mas muito mais precisamente o seu traço. [...] O cinema atinge o estranho paradoxo de se moldar ao tempo do objeto e de levar a marca da sua duração”.²³ Esse crítico e teórico de cinema francês introduziu e desenvolveu todo um pensamento em torno da ontologia da imagem fotográfica. Em seu texto célebre²⁴, ele vislumbra no advento da fotografia e do cinema uma transformação radical na produção de imagens. A seu ver, essas novas práticas, diferentemente das artes plásticas, dispõem de uma “transferência de realidade da coisa sobre a sua reprodução”.²⁵ Essa inovação particular decorreria não apenas da “ausência da mão do artista”, mas seria também resultante da especificidade do processo fotoquímico vinculado a essa reprodução mecânica da imagem. Por isso, essa prática singular manteria, com o real, uma relação que não é somente de representação, mas igualmente de participação: “Essas sombras em tom cinza ou sépia, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já não são os tradicionais retratos de família, são a presença perturbadora de vidas paradas na sua duração, libertadas do seu destino, não pelo prestígio da arte, mas pela virtude de uma mecânica impassível; porque a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo, ela o subtrai da sua própria corrupção”.²⁶

A imagem cinematográfica acentuaria, portanto, segundo Bazin, os efeitos dessa propriedade ontológica através do registro do tempo e do movimento. Embora as supostas qualidades redentoras da fotografia e do cinema sejam passíveis de questionamento e já tenham sido objeto de relevante contestação crítica e teórica, não resta dúvida de que, sob um ponto de vista cultural e sensorial, essas práticas tenham adquirido, a partir de suas próprias

²³ No original: “Jusqu’à l’apparition de la photographie puis du cinéma, les arts plastiques, surtout dans le portrait, étaient les seuls intermédiaires possibles entre la présence concrète et l’absence. [...] Mais la photographie est toute autre chose. Non point l’image d’un objet ou d’un être, mais bien plus exactement sa trace. [...] Le cinéma réalise l’étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l’objet et de prendre par surcroît l’empreinte de sa durée”. BAZIN, André. *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 2011, p. 151 (tradução nossa).

²⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 9.

²⁵ No original: “Transfert de réalité de la chose sur sa reproduction”. *Idem, ibidem*, p. 14 (tradução nossa).

²⁶ No original: “Ces ombres grises, ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c’est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l’art, mais par la vertu d’une mécanique impassible; car la photographie ne crée pas, comme l’art, de l’éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption”. *Idem, ibidem*, p. 14 (tradução nossa).

características, um sentido memorial e, por vezes, litúrgico e metafísico. Elas produzem, portanto, efeitos próprios no tocante à apreensão da relação de identidade imagem-modelo e da relação entre ausência e presença. Afinal, o plano cinematográfico centrado na figura de Han Sanming abriga essa complexidade contida no vínculo entre o cinema e as artes plásticas, trazendo à reflexão o sentido cultural do gênero pictórico do retrato, ao qual a imagem de natureza fílmica adiciona uma densidade e uma tessitura singular.



Figura 3. *Woman with cat*, de Zhou Wenju, (907–979).



Figura 4. Retrato de Han Sanming antes de tirar cigarros de seu bolso.

Na análise desse plano cinematográfico percebe-se uma relação genealógica fundamental no que tange à sua composição e às suas características

plásticas. Trata-se da clara similaridade da imagem focalizada em Han San-ming com um antigo retrato em pergaminho chamado *Woman with cat*, atribuído ao pintor chinês do século X, Zhou Wenju. Essa obra faz parte de um conjunto de pinturas que, durante a Dinastia Tang e o Período das Cinco Dinastias, alcançaram grande popularidade ao retratarem a vida de opulência e tédio das mulheres que habitavam os haréns chineses. O especialista em arte chinesa Mette Siggstedt descreve brevemente essas obras: “Sobre um fundo vazio, suas damas exóticas em roupas esplêndidas e penteados magníficos se ocupavam preguiçosamente de passatempos ou se serviam destes simplesmente com apatia”.²⁷ Siggstedt cita ainda os sentimentos suscitados por alguns desses retratos, como as famosas cenas de bordado, pintadas tanto pelo artista Zhou Fang quanto pelo próprio Zhou Wenju e caracterizadas pela melancolia, futilidade e humor lânguido.²⁸

Atentemos, agora, a semelhança entre as duas imagens. As duas figuras situam-se do lado direito da composição, um pouco obliquamente, com os dorsos inclinados e os rostos voltados para o lado esquerdo do quadro. As formas das vestimentas se assemelham e ambos seguram um objeto nas mãos. Na obra de Wenju, a mulher segura um caderno ou livro, enquanto no plano do filme de Jia Zhangke o personagem segura um maço de cigarros. Se em uma das imagens um gato é representado no solo e, atrás dele, o que parece ser uma cômoda, vemos nessa mesma região do plano cinematográfico o cadáver de Mark sob o cobertor colorido e, por trás, o altar improvisado pelo empilhamento de pedras substituindo a mobília. A árvore, cujo tronco e galhos folhosos pendem para o lado esquerdo na pintura do retratista chinês, encontra na outra imagem um elemento análogo nos destroços advindos do teto, que cobrem parcialmente o rosto do personagem. No entanto, se a associação plástica e pictórica entre as duas imagens resta verificada, a conotação e as sensações que elas geram são bem distintas. O retrato *Woman with cat* mostra-nos, em torno da personagem, um ambiente muito vivo, abrigando uma vegetação abundante e a presença de diversos animais, como pássaro, borboleta e gato. Já o plano de *Em busca da vida* nos apresenta um ambiente fúnebre, extremamente sombrio e inanimado. O verde vegetal dá lugar aqui a um pedaço do teto que evoca folhas secas e mortas. No lugar das plantas e flores que saem da cômoda, o diretor chinês inseriu a matéria mineral que constitui o altar improvisado. Jia Zhangke refere-se assim à imagem de Wenju, representando uma mulher num lugar aparentemente próspero, vivo e úmido, para criar um retrato de um personagem rodeado pela morte, num mundo empobrecido, degradado, seco e mineralizado. Essa analogia carregada de contrastes parece também evidenciar a força e os efeitos do tempo sobre as figuras e os espaços. Se os sentimentos de languidez e de melancolia suscitados no retrato de Wenju prolongam-se no plano de *Em busca da vida*, o diretor chinês busca aplacar qualquer sinal de fartura na representação de sua época, questi-

²⁷ No original: “Against an empty background, their exquisite ladies in splendid garments and magnificent coiffures occupied themselves lazily with pastimes or just waited listlessly”. SIGGSTEDT, Mette. China. Painting. In: WIRGIN, Jan (org.). *The Ernest Erickson collection in Swedish museums*. Stockholm: Ostasiatiska Museet, 1989, p. 69 (tradução nossa).

²⁸ Ver *idem*, *ibidem*, p. 69 e 70.

onando, portanto, a imagem de prosperidade associada ao momento histórico de seu país.

Naturezas-mortas e *Vanitas*

Se compararmos o retrato cinematográfico de Han Sanming com o retrato fixo de Mark, também poderemos perceber claros contrastes. Em sua fotografia, colocada em destaque no terceiro plano, o falecido posa sorridente diante de uma paisagem natural, fazendo um gesto de saudação e dirigindo o seu olhar para o horizonte. Trata-se de um retrato diurno, luminoso e até radiante. Han Sanming, por sua vez, está emoldurado pelas sombras, possui uma aparência sombria e dirige o olhar para baixo. Diferentemente do retrato do falecido, que tem como fundo a montanha e o rio, ele situa-se em ambiente fechado, tendo como fundo uma parede degradada e elementos sem vida. Sobre as imagens dos mortos, Belting afirma que “elas apenas representam o falecido como ele era em vida e como ele, portanto, continua a viver na memória daqueles que deixou para trás”.²⁹ Sobre a relação entre os vivos e esse tipo de imagem, ele analisa: “O morto é sempre já um ausente. A morte é uma ausência intolerável que os vivos procuram preencher com uma imagem que lhes permita suportá-la. Um corpo imortal na imagem, um corpo simbólico, através do qual o falecido é ressocializado enquanto seu corpo mortal se dissolve no nada”.³⁰ Ao inserir a imagem do falecido nesse rito fúnebre improvisado em meio à desordem, Han Sanming introduz um objeto que representa a possibilidade dessa ressocialização mencionada por Belting. Como já constatado, essa cerimônia é marcada pela precariedade material. O altar é improvisado com blocos de pedra, escombros de uma cidade em via de extinção. Em vez do incenso, tradicionalmente usado nos funerais chineses, o personagem acende alguns cigarros, enquanto a manta colorida que cobre o cadáver parece cumprir imgeticamente o papel das flores comumente depositadas nesses eventos. Essa aparente adaptação de certos códigos rituais é menos uma escolha do que uma necessidade que surge das restrições materiais enfrentadas pelo personagem. Continuando a sua reflexão sobre a relação entre imagem e morte, Hans Belting toma o exemplo da sepultura como elemento revelador de uma ordem social: “A sepultura põe-nos mais em contato com a ordem social de uma comunidade do que com as ideias que esta comunidade tem sobre a morte, qualquer que seja a origem social dessas representações. [...] É antes entre os vivos que devemos procurar a morte, no seu desejo ardente de garantir a sua gestão. Mesmo as mentes iluminadas nunca deixaram de aproveitar a morte para racionalizá-la e normalizá-la”.³¹

²⁹ BELTING, Hans, *op. cit.*, p. 202.

³⁰ No original: “Le mort est toujours déjà un absent. La mort est une absence intolérable que les vivants cherchent à combler par une image qui puisse leur permettre de la supporter. Un corps immortel dans l’image, un corps symbolique, par l’entremise duquel le défunt est resocialisé tandis que son corps mortel se dissout dans le néant”. *Idem, ibidem*, p. 185 (tradução nossa).

³¹ No original: “La tombe nous met plus au contact de l’ordre social d’une communauté que des idées que cette communauté se fait de la mort, qu’elle que soit l’origine sociale de ces représentations. [...] C’est plutôt parmi les vivants qu’il faut chercher la mort, dans leur ardent désir d’en assurer la gestion. Même les esprits éclairés n’ont eu cesse de s’emparer de la mort pour la rationaliser et la normaliser”. *Idem, ibidem*, p. 202 (tradução nossa).



Figura 5. Altar improvisado para o velório de Mark.

Nessa sequência, a configuração particular do altar, pequeno monumento funerário improvisado com os “restos” da cidade, é reveladora da ordem social e econômica da comunidade da qual fazem parte os dois personagens. Além disso, permite-nos observar que mesmo o contexto desfavorável no qual se encontra Han Sanming não é capaz de desviar o personagem do seu senso de dever em executar as práticas e tradições ritualísticas relacionadas à morte. Ao observar as características do rito fúnebre na cultura chinesa, Belting retomará a fórmula de Confúcio “sacrifique aos antepassados como se eles estivessem presentes”.³² Ele lembrará que “No túmulo, convém colocar apenas utensílios que não funcionem ou de uso apenas simbólico, o que explica por que esses objetos foram chamados de ‘instrumentos dos espíritos’”.³³ No altar improvisado, Han Sanming teve o cuidado de alinhar, ao lado do retrato, objetos que o falecido utilizou em vida, provavelmente os únicos encontrados junto ao cadáver: um maço de cigarros e um telefone celular. O caráter simbólico desses objetos pode ser mais bem avaliado ao considerarmos o gênero pictórico ao qual se vincula o terceiro plano da sequência em análise.

Trata-se da natureza-morta, que visa, em geral, representar elementos inanimados e constituiu um gênero particularmente prolífico na produção pictórica dos Países Baixos no século XVII, onde ela se destinava a uma clientela burguesa numa era de notável prosperidade material. Sobre esse assunto, as palavras do teórico de cinema Jacques Aumont são bastante pertinentes:

O termo “natureza-morta”, que apareceu em francês apenas em 1752, é a tradução aproximada do holandês “stilleven” (anteriormente traduzido como “vida quieta”), mas quase dois séculos antes já se falava em desenhar “a partir da natureza”, ou seja, tomar como modelo o mundo da “phusis”, e não o mundo espiritual; por outras palavras, a “natureza” da natureza-morta não é a Natureza, mas significa o caráter mate-

³² No original: “Sacrifie aux ancêtres comme s’ils étaient présents”. *Idem, ibidem*, p. 202 (tradução nossa).

³³ No original: “Dans la tombe, il convient de ne déposer que des ustensiles qui ne fonctionnent pas ou seulement symboliquement, ce qui explique qu’on ait appelé ces objets «instruments des esprits»”. *Idem, ibidem*, p. 202 e 203 (tradução nossa).

rial e não espiritual do modelo, a sua realidade num novo sentido, oposto ao do realismo dos filósofos medievais.³⁴

Ao falar das pinturas holandesas desse gênero, ele acrescenta que elas trazem uma reflexão sobre os apegos humanos, demonstrando a sua insignificância ao mesmo tempo que paradoxalmente enfatizam ou ampliam tais sentimentos. Essa ambiguidade, herdada da ideologia protestante, está também presente na abordagem trazida pelas naturezas-mortas sobre a riqueza material, na medida em que essas pinturas apelam à renúncia ao mundo ao mesmo tempo em que despertam, graças à própria representação, o sentimento de prazer e de deleite. Aumont toma, assim, o exemplo dos motivos luxuosos e *gourmet* que, ao fazerem uma apologia indireta da experimentação através dos sentidos, representam também a volúpia da fatura.³⁵



Figuras 6 e 7. Pinturas de naturezas-mortas holandesas. *Still life with gilt cup*, de Willem Claesz. Heda, 1635, e *Stilleben mit teegeschirr*, de Pieter Gerritsz van Roestraten, 1685.

³⁴ No original: “Le terme de «nature morte», apparu en français en 1752 seulement, est la traduction approximative du néerlandais stilleven (auparavant traduit par «vie coye»), mais près de deux siècles plus tôt on parlait déjà de dessiner ‘d’après nature’, c’est-à-dire de prendre pour modèle le monde de la phusis, et non le monde spirituel; autrement dit, la «nature» de la nature morte n’est pas la Nature, mais signifie le caractère matériel, non spirituel, du modèle, sa réalité en un sens nouveau, opposé à celui du réalisme des philosophes médiévaux”. AUMONT, Jacques. *Matière d’images*. Paris: Images Modernes, 2005, p. 54 (tradução nossa).

³⁵ Ver *idem*.

Há uma categoria específica pertencente ao gênero da natureza-morta que Aumont também analisa e que parece estar na origem da composição do terceiro plano da sequência fúnebre de *Em busca da vida*. Trata-se da *Vanitas*, que pode ser definida como um “jogo ou configuração de símbolos, reunindo tendências diferentes ou opostas”.³⁶ Essa categoria tem como finalidade o *memento mori*, evocando o caráter efêmero da vida e a fragilidade do mundo material, e foi inicialmente associada à imagem do crânio, à cabeça mineralizada, emaciada e morta. Mas a pintura do tipo *Vanitas* expõe, entre os seus elementos de representação, uma grande diversidade de objetos geralmente colocados sobre uma mesa: bolhas de sabão, velas fumegantes, relógios invariavelmente abertos, entre outros. No repertório canônico das pinturas de *Vanitas* também podemos encontrar “as flores (perecíveis), o relógio (fuga implacável do tempo), livros (futilidade da cultura), jogos (frivolidade do passatempo)”.³⁷



Figuras 8 e 9. Pinturas na categoria Vanitas. *A Vanitas*, de Pieter Gerritsz van Roestraten, c.1666-1700, e *Christ with Mary and Martha*, de Pieter Aertsen, 1552.

No altar funerário de Mark, a importância dos objetos depositados por Han Sanming não deriva unicamente de suas funções litúrgicas. O enquadramento que os aproxima e os isola espacialmente atribui e acentua em cada um deles um valor simbólico característico da natureza-morta e da categoria *Vanitas*. Daí identificarmos, nesse plano, a carga de ambiguidade anteriormente mencionada. Convém recordar que o telefone celular tem um papel importante no início da relação entre os dois personagens, quando, ao fazer uma refeição, compartilham e escutam juntos as melodias dos toques telefônicos de seus respectivos aparelhos, numa espécie de comunhão. É também através desse instrumento de comunicação que Han Sanming encontra um emprego e, ironicamente, é ele que permite aos trabalhadores achar, sob os escombros, o corpo do falecido. Se, por um lado, Jia Zhangke destaca a dimensão emocional e simbólica do telefone celular como fundador da amizade entre os dois personagens, por outro, revela a futilidade da tecnologia. Ao mesmo tempo que o

³⁶ No original: “Un certain jeu ou une certaine configuration de symboles.” *Idem, ibidem*, p. 43 (tradução nossa).

³⁷ No original: “Les fleurs (périssables), l’horloge (fuite implacable du temps), les livres (futilité de la culture), le jeu surtout (frivolité du passe-temps)” . *Idem, ibidem*, p. 47 (tradução nossa).

cigarro simboliza os laços sociais da classe operária, ele constitui também uma metáfora da passagem do tempo, representando a matéria em processo de consumação, a fumaça que se dissipa. A reflexão desenvolvida por Erik Bordeleau sobre a propriedade simbólica dos objetos em *Em busca da vida* parece-nos de grande relevância para a apreciação desse tema:

De maneira muito significativa, o filme é dividido em quatro partes: tabaco, álcool, chá e doces. No tempo da economia planificada, esses bens de luxo foram distribuídos igualmente entre a população. Na economia de Em busca da vida, “eles são, dirá Jia, o sinal da persistência das relações sociais na China”. A interpolação desses intertítulos no decorrer do filme sublinha efetivamente o poder de construção de relações a partir desses objetos simbólicos, que inscrevem, através da sua troca, o tempo aberto e indeterminado do encontro.³⁸



Figuras 10 e 11. Os objetos e os laços sociais em Fengjie.

Quanto ao retrato do falecido, ao mesmo tempo que abarca toda a tessitura semântica já descrita anteriormente, ele simboliza igualmente tanto a ideia de instante e transitoriedade do tempo como a de vaidade do mundo das aparências. Ressalte-se que essa configuração de imagem sob forma de natureza-morta integra, junto a outros planos do filme, todo um programa simbó-

³⁸ No original: “De manière fort significative, le film est découpé en quatre tableaux: tabac, alcool, thé et sucreries. Au temps de l’économie planifiée, ces denrées de luxe étaient réparties de façon égalitaire au sein de la population. Dans l’économie de *Still Life*, « elles sont, dira Jia, le signe de la persistance des relations sociales en Chine ». L’interpolation de ces intertitres dans le déroulement du film souligne efficacement le pouvoir instaurateur de relation de ces objets symboliques, lesquels signent, par leur échange, le temps ouvert et indéterminé de la rencontre”. BORDELEAU, Erik, *op. cit.*, p. 163 (tradução nossa).

lico e figurativo. Se o título original do filme 三峡好人 (*San Xia Hao Ren*), em livre tradução “As pessoas corajosas das Três Gargantas”, bem como em português (*Em busca da vida*) não denotam essa vinculação formal, o nome que recebeu no circuito internacional (*Still life*, termo que designa em inglês a natureza-morta) nos permite deduzir que esse gênero pictórico possui um lugar de destaque em meio às intenções estéticas do filme. Identificamos, então, no longa-metragem diversos planos enquadrando objetos que compõem essa organização simbólica particular. Nota-se, por exemplo, a presença frequente de relógios, objeto que designa metaforicamente, como já mencionamos, a fuga incessante do tempo.



Figuras 12, 13, 14 e 15. Naturezas-mortas filmadas por Jia Zhangke.

Desse modo, averiguamos que o terceiro plano da sequência em análise compartilha com os dois anteriores todo um simbolismo fúnebre, tocando também em aspectos relacionados à vaidade terrena, efemeridade e futilidade das coisas materiais. No entanto, ela se investe de uma ambiguidade ao enaltecer a importância desses objetos como portadores de uma carga memorial de certos laços sociais e afetivos. É fundamental assinalarmos que a reprodução extremamente significativa dessa categoria de pintura na Holanda, onde se verão representadas mesas servidas com suas tortas, ostras, vinhos, entre outros objetos de luxo, decorre justamente da situação de privilégio econômico de um país que era o mais opulento da Europa, na qual predominavam o dinheiro e a especulação em sua forma moderna.³⁹ Em *Em busca da vida*, supomos que essa opção estética se reveste de certa ironia. Se a China atual parece compartilhar com a Holanda do “século de ouro” a exaltação de uma civilização material pujante, capaz de produzir com abundância e consumir com far-

³⁹ Cf. AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p. 43.

tura, essa prosperidade econômica contrasta, nas imagens de Jia Zhangke, com a condição de inequívoca precariedade dos personagens.

A Barragem das Três Gargantas e a fragilidade das construções humanas

Evidenciamos, portanto, a existência de elos relevantes entre o simbolismo pictórico dos três planos da sequência estudada e o tempo histórico no qual eles se formam. Como mencionamos, *Em busca da vida* foi filmado em meio à construção da Barragem das Três Gargantas, que atravessa o Rio Yangtze, curso d'água que integra uma paisagem fundamental no imaginário chinês.⁴⁰ Trata-se de uma obra monumental, originalmente concebida quase um século antes, e que demonstra simultaneamente a pujança econômica da China contemporânea e o seu poder de projeção política. O empreendimento gerou, entretanto, profundos impactos, como a inundação de sítios arqueológicos, a mudança da paisagem, a destruição de cidades e o deslocamento populacional em massa. É possível apontar, a partir da sequência que analisamos, a existência de uma relação entre o desaparecimento em marcha de uma cidade milenar, dotada de relevantes elementos culturais, arqueológicos e históricos, e a produção de um imaginário fúnebre. Por intermédio de sua articulação de imagens, Jia Zhangke não nos dá a ver apenas a representação diegética de um ritual litúrgico, mas realiza um gesto poético que se estende de maneira atemporal para todo o espaço impactado pela obra de construção e para os indivíduos que ali já habitaram. O cineasta propõe, assim, uma associação de planos que, abarcando questões culturais que transcendem o seu tempo, adquire um sentido especial a partir do momento histórico específico no qual está situado. A efemeridade e a fragilidade das coisas materiais que o diretor sugere ao longo da sequência adquirem um sentido particular ao serem confrontadas com o empreendimento monumental que motiva a filmagem do longa-metragem. Jia Zhangke questiona não só a imagem de um projeto que, tornando-se símbolo de progresso e pujança, coexiste, paradoxalmente, com uma enorme precariedade social e econômica. Ele aponta ainda para a fragilidade dessa engenharia monumental, potencialmente fadada ao mesmo destino da cidade milenar a caminho do desaparecimento. O diretor indica, por essa via, a condição perecível das obras e das construções humanas, unindo uma especulação de ordem metafísica a uma reflexão social e política.

Demonstrou-se, nessa sequência de *Em busca da vida*, a aplicação criativa de algumas práticas de imagem e gêneros tradicionais da pintura, articuladas em um universo simbólico que abriga reflexões de ordem estética, antropológica, social e metafísica. Jia Zhangke faz uso, particularmente, de imagens cujas configurações envolvem uma relação cultural privilegiada com o imaginário da morte. Ao incorporar de maneira sutil o dispositivo do teatro de sombras, o diretor chinês instaura elementos simbólicos, materiais e mitológicos que acentuam o imaginário fúnebre manifestado no próprio tecido fílmico. A presença dos mortos é evocada a partir de projeções em torno do personagem, criando a sensação de uma zona de coexistência. Essa dimensão espec-

⁴⁰ Cecília Mello chama a atenção para a importância da paisagem como recipiente de memória cultural nas tradições chinesas e seus possíveis impactos diante da construção da barragem das Três Gargantas em *Em busca da vida*. Ver MELLO, Cecília, *op. cit.*

tral também se manifesta através do protagonista, ao serem evocadas as supostas propriedades ontológicas da fotografia e do cinema, assim como a inserção desse registro na linhagem estética da pintura de retrato que, no exemplo analisado, acentua, por analogia, o viés degradado, empobrecido e inanimado desse ambiente, figurando os efeitos do tempo sobre os seres e os espaços. Emergem, assim, por meio das relações de ausência e presença, vida e morte, aspectos em torno da condição mortal do personagem, associados a sua transitoriedade existencial, que advém também da ideia de efemeridade inerente ao registro cinematográfico de um intervalo de vida. Alguns desses elementos prolongam-se e ganham uma forma distinta a partir da representação pictórica da natureza-morta e da categoria *Vanitas*, que tem em seu cerne uma forte carga simbólica acerca da morte, da efemeridade e da fragilidade do mundo material, ao ser salientada a dimensão vã da existência. Na esteira disso, as três imagens compartilham um simbolismo fúnebre, constituído pelo recurso a dispositivos de imagem e gêneros pictóricos distintos. Vimos, ainda, de que maneira Jia Zhangke produz uma associação de imagens profundamente relacionadas com certas tradições artísticas e temas culturais fundamentais, que ganham, com base em uma configuração específica da matéria fílmica, um sentido social e político num tempo histórico determinado. Assim, este artigo permitiu discernir algumas intenções estéticas e um programa pictórico e simbólico capaz de enriquecer o repertório já existente sobre a relação da obra de Jia Zhangke com a pintura e outros dispositivos de imagem. Isso inclui, em particular, a forma como essas imagens se vinculam à produção de um pensamento sobre a China contemporânea.

Artigo recebido em 14 de janeiro de 2025. Aprovado em 29 de abril de 2025.

Sentimentos e palavras
rimadas nas periferias:
provocações de uma historiografia *rapper*



João Augusto Neves Pires

Doutor e pós-doutorando em História na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor da Escola Técnica Estadual de Hortolândia do Centro Paula Souza.
prof.joaoneves@gmail.com

Sentimentos e palavras rimadas nas periferias: provocações de uma historiografia rapper

Feelings and rhymed words in the peripheries: provocations from a rapper historiography

João Augusto Neves Pires

CAMARGOS, Roberto. *O rap no Brasil: a periferia como o poder da palavra* (1988-2015). Teresina: Cancioneiro, 2024, 354 p.



No dia 6 de março de 2025, acordei cedo. Era uma quinta-feira ensolarada que anunciava forte calor. Naquela manhã, preparei-me para participar presencialmente da cerimônia de entrega do título de doutor *honoris causa* ao grupo Racionais MC's. Eu, como milhares de outros fãs, queria acompanhar de perto as honrarias concedidas por uma das principais universidades do país ao maior conjunto musical de *rap* brasileiro. A Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), junto ao Grupo de Pesquisa *Hip Hop* em Trânsito, sediado na instituição, promoveu um evento histórico de reconhecimento da trajetória e da obra artística germinada nas periferias de São Paulo.

O Centro de Convenções da Unicamp estava cheio. Os credenciados para entrar no auditório central estavam eufóricos, e à porta do Centro de Convenções. Sabia que cada a multidão, do lado de fora, inquieta e entusiasmada com tal titulação. Afinal, sabíamos que o reconhecimento extrapolava o grupo musical e atingia toda uma massa de periféricos que compõem o ambiente do *hip hop*. Meu estado de excitação e ansiedade devia-se, além do contexto festivo e do privilégio de poder participar da sessão solene, à oportunidade única de presentear o Racionais MC's com o livro recém-publicado *O rap no Brasil: a periferia com o poder da palavra* (1988-2015), de Roberto Camargos. Quando terminei de ler a obra, o que coincidiu com a proximidade da data dessa homenagem, assumi essa missão e queria realizá-la com êxito.

Organizei-me para chegar o quanto antes lugar seria disputado palmo a palmo e que muitos desejavam ocupar as primeiras fileiras do salão. Não marquei bofeira: entrei assim que os portões foram abertos e, pacientemente, suportei as quase duas horas de espera até que a cerimônia se iniciasse. Fiquei a uma pequena distância da mesa de trabalho e dos convidados à titulação. Após as falas oficiais, a leitura dos documentos formais e as palavras emocionadas dos Racionais, era chegado o momento de cumprir meu compromisso. Na brecha dos contratemplos, entreguei a Mano Brown o livro de Roberto Camargos. Sua reação foi receptiva e, de maneira espontânea, olhou para a capa, leu o título e emitiu um sinal de aprovação. Disse, então: “pô, que foda!”

A reação não foi por acaso. Na capa, desenhada por Carlos Gabriel, vemos uma pessoa negra empunhando um microfone diante de uma cidade pintada em tons de rosa e alaranjado. A imagem sugere muito do que a obra

promete. O título, grafado em amarelo, também evidencia dimensões caras aos Racionais: a periferia e o poder da palavra. Provavelmente, no retorno para suas casas, os doutores Mano Brown, Ice Blue, KL Jay e Edi Rock folhearam o livro, refletiram sobre ele e, de algum modo, se encontraram com as perspectivas abordadas por Roberto Camargos. Os títulos de cada capítulo remetem a versos de composições que, possivelmente, eles conhecem. São frases de *rappers* que, ao lado dos Racionais, colaboraram para consolidar o circuito do *rap* na cultura nacional.

O historiador e orientador da tese que culminou nesta publicação, Adalberto Paranhos, indica logo no prefácio que o trabalho é fruto de uma longa jornada de pesquisa, a qual se estendeu desde a graduação até o pós-doutorado. Por isso, estrutura-se com uma densidade acadêmica particular, que nos oferece uma vasta contribuição para o campo de estudos sobre a história do *rap* no Brasil. Paranhos se envaidece de seu orientando, que “aciona as [suas] alavancas criativas, revolvendo uma massa brutal de fontes empíricas, temperadas por sólida ancoragem teórica” (p. 11). A partir desse apontamento, percebe-se que o texto exige uma leitura cautelosa, dadas as escolhas criteriosas da documentação feitas por Camargos e o aprofundamento das discussões encampadas. Vale a pena ouvir cada composição citada para se dar conta dos diálogos e apropriações do autor com seus interlocutores.

Do começo ao fim da obra, nota-se como Roberto Camargos expressa seu compromisso com essa prática cultural e com o poder das palavras enunciadas pelos *rappers*, analisando as intenções e a repercussão implicadas no discurso rimado e compartilhado no universo do *hip hop*. Ele realiza uma façanha difícil na arte da escrita historiográfica: rima com as letras analisadas, mistura suas ideias com o pensamento dos *rappers*, apresenta suas contradições usando o próprio artifício da rima, da apropriação, das colagens e de outras técnicas comuns ao seu objeto de estudo. Com isso, somos colocados diante de uma narrativa que não se restringe a contar a história do *rap*, mas faz História com o *rap*. Nesse sentido, compartilho da opinião de Paranhos de que “um de seus méritos maiores é que ele se mostra livre das amarras que costumam afetar muitos trabalhos de militantes que sucumbem diante do tom apologético que assumem” (p. 11). Caso os Racionais tenham chegado até os capítulos finais do livro, atentaram que nem eles escaparam da verve crítica do autor.

O mais recente trabalho de pesquisa, como também destaca Paranhos no prefácio, soma-se à obra anterior, fruto da dissertação de mestrado de seu orientando, premiada pela Funarte como Produção Crítica em Música, a qual resultou na publicação de *Rap e política: percepções da vida social brasileira*.¹ Quer dizer, Roberto Camargos já é um historiador reconhecido que, de certa forma, provoca o debate acadêmico sobre o tema e, considerando sua ressonância no meio do *hip hop*, conquistou prestígio entre os adeptos da cultura. Existem registros fotográficos de Mano Brown e outros *rappers* empunhando o primeiro livro de sua autoria. No caso desta segunda publicação, verifica-se que Camargos aprofunda determinadas temáticas, preenche lacunas e abre

¹ CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015 (sua terceira reimpressão data de 2024).

novas perspectivas de reflexão. Como num bom filme – e seguindo o exemplo de um astuto diretor –, ele soube aproveitar o embalo do roteiro e o reconhecimento público alcançado para dar prosseguimento às suas tramas narrativas. Diga-se de passagem, o autor é também cineasta e produziu filmes documentais que contribuem para a interpretação do movimento sociocultural pesquisado por meio da linguagem fílmica.

Citando MV Bill, no primeiro capítulo, “‘Aqui tem voz’²: para início de conversa”, o pesquisador procura evidenciar a dimensão central de sua tese: a enunciação da voz e o testemunho da palavra como potências poéticas do mundo do *hip hop*. Para isso, ele abre a discussão com a entrevista concedida pelos Racionais MC’s à revista *Cult*, em 2014, a qual dedica 35 páginas ao grupo e os identifica como “a voz do trovão anticordial”. Tendo isso em vista, Camargos pondera como essa apreciação, apesar de circular nos meios intelectualizados, era produto de um fazer próprio do *hip hop* e um pressuposto desse ambiente cultural. Ele enfatiza que “a voz, portanto, é um elemento de destaque na construção de um lugar/uma função social para o *rap* e os *rappers*, no/na qual o empenho da palavra – cantada, falada ou escrita – envolve uma forma de ação social e de luta considerada legítima e eficaz” (p. 22). Nesse passo, reflete sobre a maneira como *rappers* usam a “palavra como arma” e se lançam numa “luta verbal”, a partir de sua experiência social. Os enunciados que mobilizam envolvem uma postura ética e um compromisso social – ou melhor, como Roberto Camargos salientou em seu primeiro livro, são representativos de um engajamento político enraizado nos conflitos de classe e raça. Com base nesses pressupostos, ele passa a se ocupar de questões de cunho teórico e metodológico, centrando suas reflexões na abordagem historiográfica vista de baixo (*history from below*) e a contrapelo, subsidiada por uma análise musical que situa as diferentes camadas relativas à *performance* do artista, alcançando, desse modo, os *rappers* e suas composições ao nível de intérpretes agudos e atentos da realidade social brasileira. Assim, sustenta que o *rap* “torna-se um documento instigante, capaz de imprimir novas cores às análises históricas/sociais do Brasil contemporâneo. Por intermédio dele é possível procurar compreender processos difusos e rarefeitos de consolidação de uma prática cultural urbana” (p. 39).

Na sequência, compondo com as colocações iniciais da introdução, Camargos, citando Renan Inquérito, reafirma a ideia de que “‘Se a história é nossa, deixa que nós escreve’³: os *rappers* como historiadores”. Aqui, lemos uma provocação pertinente dirigida a historiadores/as profissionais que arrogam para si o direito, a partir de um lugar de privilégio, de definir quem pode falar sobre o passado e refletir, no presente, sobre os processos históricos que se desdobram vida afora. Neste capítulo, observamos como os *rappers* modulam seu discurso impulsionado pela vontade, ao mesmo tempo, de denunciar a espoliação que atinge a parcela da sociedade que representam e de valorizar sua história de resistência. Nesse ínterim, o autor discute o desenvolvimento do *rap* no interior do circuito do *hip hop*, o qual congrega outros elementos da cultura de rua, abarcando desde a dança dos *b-boys* com o *break*, a arte nas pa-

² “Aqui tem voz”. MV Bill. CD *O bagulho é doido*. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2006.

³ Trecho de “Poucas palavras”. Inquérito. CD *Mudanças*. Campinas: 2010.

redes com o grafite e as montagens sonoras dos *disc jockeys*. No interior dessa cena artística, alguns preceitos éticos foram sendo forjados e passaram a balizar a prática social dos sujeitos nela engajados. Camargos considera “o conjunto de valores que são tidos como imprescindíveis e que devem ser cultuados: cultura vinculada à rua, portanto ao espaço público; dimensão comunitária calcada na solidariedade e na irmandade; autoconhecimento e educação voltados para o empoderamento; (auto)valorização dos sujeitos e de seu lugar social; cultura como instrumento de luta e afirmação de negros, pobres e/ou marginalizados em geral” (p. 59 e 60).

Dessa experiência compartilhada erige-se um certo lugar de fala e, como problematiza Camargos, promove-se um posicionamento que, vez ou outra, está sob a mira de uma “patrulha ideológica” no interior da própria cena do *rap*. Do lado de fora, por sua vez, os meios de comunicação hegemônicos e as forças repressoras do Estado atuam em conjunto para, frequentemente, estigmatizar ou silenciar essas vozes dissonantes. Pesando esses fatores, o pesquisador nos conduz a reflexões caras ao debate historiográfico, mas que, em alguma medida, também se fazem presentes no discurso proferido pelos *rappers*. A noção de verdade, a relação com a memória e os efeitos ficcionais utilizados nas narrativas que contam acontecimentos históricos são elementos que possibilitam um amplo debate sobre o fazer historiográfico desses sujeitos. Em diálogo com a obra clássica trabalho clássico de Michel de Certeau sobre a escrita da história⁴, Camargos frisa que, “com certa semelhança com o trabalho do historiador, o *rapper* tenta produzir credibilidade e até ‘extraí da citação uma verossimilhança do relato e uma validade do saber’” (p. 93). Quando os Racionais MC’s toparem com essas passagens, imagino que se lembrarão do discurso ouvido na Unicamp no dia de sua titulação. Afinal, o embasamento que justificou tal honraria foi pela mesma direção: eles contaram a história e instruíram muitos jovens sobre a realidade periférica.

O terceiro capítulo aprofunda esses aspectos. Seu título alude ao grupo Z’África Brasil: “‘Antigamente quilombo, hoje periferia’⁵: identidade e território”. Nele o autor aponta para a luta e a reivindicação da consciência negra, fundamentada em uma educação e formação política do pensamento crítico, proposta marcante em largas parcelas do circuito do *hip hop*. Nesse contexto, Camargos pondera sobre as lutas de representação, a constituição identitária e os elos afetivos compartilhados por adeptos do movimento. Mesmo que, nas composições musicais, não haja uma incursão aprofundada pelos processos históricos, no caso “o que importa são os usos que esses sujeitos fazem dessas referências e como as utilizam para potencializar uma agenda política e para construir uma identidade negra positivada para o tempo presente” (p. 150). Exemplo expressivo dessa estrutura de sentimento decomposta em musicalidade é “Negro drama”⁶, dos Racionais MC’s. O grupo se serve de uma longa tradição da luta racial no país para potencializar seu discurso e levantar a autoestima daqueles que ouvem e cantam juntos o relato de uma história de sofrimento e superação partilhada por muitos jovens negros no Brasil: “Histó-

⁴ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

⁵ “Antigamente quilombo, hoje periferia”. Z’África Brasil. CD *Antigamente quilombo, hoje periferia*. São Paulo: RSF, 2002.

⁶ “Negro drama”. Racionais MC’s. CD *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

rias, registros e escritos/ não é conto nem fábula, lenda ou mito/ não foi sempre dito que preto não tem vez?/ então olha o castelo e não/ foi você quem fez, cuzão”.

Na esteira dessa reflexão, o quarto capítulo volta-se para o trabalho do emblemático grupo Facção Central e, ao referir-se a uma das mais estigmatizadas de suas criações, Camargos apresenta o que, para muitos, poderia parecer chocante: “‘Meu relato é sanguinário, *playboy* não vai curtir’: sentimentos indigestos”. Nas entrelinhas do *rap*, ele comenta a sensibilidade ressentida que pulsa na *performance* dos cantores e sublinha o processo de sublimação desses sentimentos indigestos na forma de cantos de revolta. Em contraponto à criminalização censurada pelos meios de comunicação hegemônicos e pelos aparatos de repressão do Estado – em especial ao videoclipe “Isso aqui é uma guerra”⁸ –, o historiador se vale do seu arcabouço analítico para demonstrar que a narrativa da violência dos *rappers* não pretende alimentar a guerra urbana em curso, e sim nomear seus algozes e evidenciar as mazelas sociais provocadas pelas políticas de segurança pública. Ele argumenta que “essas ações, no fundo, não se configuram como criminosas, mas como reação de revolta de quem não aceita passivamente sua condição social e econômica” (p. 177). Quando o Facção Central decidiu filmar cenas de crimes hediondos e cantar momentos de tensão, a intenção não era espetacularizar a violência; movia-a o propósito de “dar vazão a sentimentos que se formaram na vivência de situações limites – aquelas para as quais eles queriam apertar a ‘Tecla pause’”⁹ (p. 192). Assim, Camargos nos arremessa para dentro da partilha do sensível e da maneira pela qual, no âmbito do *hip hop*, os sujeitos elaboram seus ressentimentos e os transformam em expressões de revolta. Nessa linha, os músicos “mantêm um diálogo com a própria comunidade, que acreditam padecer do mesmo sentimento que envolve, em graus variados, ódio, impotência, dor, revolta, descontentamento” (p. 196). Mais adiante, ele assinala que “acontece que as experiências de rebaixamento social e moral, para as quais as reações emocionais mais esperadas estariam associadas ao sentimento de vergonha (de ser o que é, de estar na condição em que está), são convertidas, por meio da poética *rap*, em ódio e revanche” (p. 205).

Essa fúria ressentida, canalizada pelas vozes dos *rappers*, ganha outras colorações quando vociferada pelas mulheres. Ao mencionar Livia Cruz, no quinto capítulo, Roberto Camargos nos remete às relações de gênero e às provocações das posturas misóginas no ambiente do *hip hop*. E aí as respostas vêm com força, “‘Quem que cê chamou de puta, seu arrombado?’”¹⁰: questões de gênero”. Nesse ponto, os Racionais MC’s sentam-se na cadeira dos réus, e a composição “Mulheres vulgares”¹¹ é submetida ao olhar clínico do pesquisador. Tomando-a como uma de suas referências, ele expõe, sem meias-palavras, a voz ativa das mulheres no *rap*. Ouvimos e interpretamos as performances de Dina Di, Atitude Feminina, Luana Hansen, Nega Gizza, Preta Rara, entre ou-

⁷ Trecho de “A marcha fúnebre prossegue”. Facção Central. CD *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001.

⁸ *Isso aqui é uma guerra*. Facção Central. Direção: Dino Dragone. Produção: Firma Filmes, 2000.

⁹ “Tecla pause”. Facção Central. CD *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006.

¹⁰ Trecho de “Eu tava lá”. Livia Cruz. Single *Eu tava lá*. São Paulo: Casa1, 2016.

¹¹ “Mulheres vulgares”. Racionais MC’s. Col. *Racionais MC’s*. São Paulo: Zimbabwe, 1994.

tras que assumem – às vezes com o apoio de parceiros sensíveis à causa – o compromisso de inverter a lógica patriarcal/machista e prezar pelo protagonismo feminino, a autonomia e a representatividade das mulheres. O autor sugere que, “à la Thompson, poderia dizer que essas *rappers*, com sua inserção no *hip hop*, sob determinadas condições históricas, fizeram-se feministas, formaram-se como tais, sem que isso fosse um dado preexistente à sua prática do *rap*” (p. 262).

O último capítulo envereda por uma temática do maior interesse: “‘Sobre ancestrais e antecedentes’¹², polifonia e bivocalidade”. Nesse movimento final do livro, levando em conta as provocações anteriores, constatamos como essas dimensões recheiam ao fazer musical do *rap*. Em diálogo com Mikhail Bakhtin, notam-se os estratégias composicionais que forjam a estrutura das rimas, citações, convergências e divergências performáticas. Nessa reflexão, evocam-se novamente os Racionais. Do disco *Sobrevivendo no Inferno*, Camargos pinça “Diário de um detento”¹³ como um exemplo típico do dialogismo e da polifonia que a anima. O relato, originalmente escrito por Jocenir, um presidiário que vivenciou o massacre do Carandiru, foi entregue, junto a outras cartas de detentos, a Mano Brown. Esse diálogo e a partilha de sentimentos serviram ao *rapper* como referências discursivas que ampliaram seu horizonte de percepção e entrelaçaram sua poética com a experiência daqueles sujeitos. Para Camargos, “trata-se de uma inflexão moral perceptível nesse *rap*, que comunica uma experiência e transmite um saber que atravessa várias gerações de *rappers* brasileiros” (p. 270). Dessa composição brotaram outras em resposta e continuidade à mensagem veiculada pelos detentos, *rappers* e demais sujeitos que se reconheciam naquelas palavras, como é o caso de “Vaga”¹⁴, composta por Rodrigo Ogi. Nessa interlocução, o historiador realça o processo de formulação de consensos em torno da figura do “malandro” no campo do *rap*. Desse modo, ele adverte que o discurso dos *rappers* contribuiu para ressignificar o imaginário social brasileiro sobre a “malandragem”: “abre-se (ou reforça-se) um novo entendimento sobre a malandragem que engloba relações polifônicas e um ou outro exercício bivocal” (p. 288). Atento aos diálogos e às estruturas de sentimentos, o autor afirma que “o *rap*, ao propor artimanhas ‘pro meu povo se manter vivo’ (nem que para isso seja necessário ‘abaixar o revólver, procurar um trabalho’) como uma atitude malandra, inscreve a malandragem fora dos limites estritamente individuais e se abre à valorização de um *ethos* coletivo” (p. 294). Por outras palavras, muitas composições de *rap*, ao aludirem ao estereótipo do malandro, mexem no imaginário social e positivam a imagem daquilo que, por muito tempo, foi compreendido como boêmio, malicioso e fora dos moldes da moral que prega a honestidade e submissão do trabalhador à ordem estabelecida. Na contramão disso, os *rappers* promovem uma contraface dessa figura, engajada na solidariedade e no uso de suas artimanhas para o bem comum.

Ao fim e ao cabo, fica patente como o livro também se forja na polifonia e bivocalidade do fazer historiográfico de Roberto Camargos. Minha inici-

¹² Alusão a *Favela vive 5*. ADL, Major RD, Mc Hariel, Mc Marechal, Leci Brandão. Direção: Pc Sousa. Produção: Índio. Brasil: 2023.

¹³ “Diário de um detento”. Racionais MC’s. LP *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

¹⁴ “Vaga”. Rodrigo Ogi. CD *Crônicas da cidade cinza*. São Paulo: 2011.

ativa de entregar um exemplar de *O rap no Brasil* aos Racionais MC's foi movida pela intenção de reforçar o quanto suas vozes, em diálogo com o circuito do *hip hop*, chegaram longe e se consolidaram, inclusive no interior da academia, como importante mote para a reflexão sobre a condição social brasileira. Daí somar-me às justas honrarias que lhes foram prestadas. Espero, por isso mesmo, que os leitores desta obra coletiva se toquem e se mobilizem com o poder da palavra periférica.

Resenha recebida em 5 de junho de 2025. Aprovada em 25 de junho de 2025.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre *B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, de Hélio Oiticica, 1966, madeira, fotografia, náilon, acrílico, plástico e pigmentos. Coleção Gilberto Chateaubriand. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: BONVICINO, Régis. Atualidade do Bólido "Cara de Cavalo", de Hélio Oiticica. *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*, ano 24, São Paulo, 16 fev. 2024. Disponível em <<https://sibila.com.br/cultura/atualidade-do-bolide-cara-de-cavalo-de-helio-oiticica/15207>>. Acesso em 12 jun. 2025, JOBIM, Tom, c.1955, fotografia de José Medeiros. Acervo IMS. Disponível em <<https://ims.com.br/por-dentro-acervo/fotos-afina-das/>>. Acesso em 20 jun. 2025, IGLESIAS, Julio. LP *Yo Canto*. Madrid, Columbia, 1969, capa, REGINA, Elis. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1972, fotografia sem autoria, montagem (detalhe). Acervo Arquivo Nacional. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/41388-elis-regina>>. Acesso em 28 jun. 2025, e MATOGROSSO, Ney. LP *Ney Matogrosso: Água do céu – Pássaro*, Rio de Janeiro, Continental, 1975, capa, fotografias, montagens (detalhes).
- p. 16 IGLESIAS, Julio. LP *Yo Canto*. Madrid, Columbia, 1969, capa, fotografia (detalhe).
- p. 17 QUIROGA MIQUEL, Manuel López. EP *Éxitos del Maestro Quiroga*. Madrid, Hispavox, 1958, capa, fotografia (detalhe).
- p. 20 RAPHAEL. EP *Raphael canta la navidad*. Gamma, Hispavox, 1965, capa, fotografia (detalhe).
- p. 21 IGLESIAS, Julio. *Single "La vida sigue igual"/ "El amor es presentir"*. Madrid, Columbia, 1968, capa, fotografia (detalhe).
- p. 22 BRAVO, Nino. LP *Nino Bravo*. Madrid, Polydor, 1970, capa, fotografia (detalhe).
- p. 27 BOTERO, Fernando. *Os dançarinos*, 1987, óleo sobre tela, 195,0 cm x 130,0 cm. Museu Botero, Bogotá/Colômbia, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://www.culturagenial.com/obras-primas-fernando-botero/>>. Acesso em 29 jun. 2025.
- p. 49 Elis Regina. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1972, fotografia sem autoria, montagem (detalhe). Acervo Arquivo Nacional. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/41388-elis-regina>>. Acesso em 28 jun. 2025.

- p. 71 GUERSCHMAN, Rubens (criação visual). Ney Matogrosso. LP *Ney Matogrosso: Água do céu – Pássaro*, Rio de Janeiro, Continental, 1975, capa, fotografia, montagem (detalhe).
- p. 84 CINE, Maurício (fotografia e arte). Banda Black Rio. LP *Saci Pererê*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1980, capa, montagem (detalhe).
- p. 102 Bandeiras da Argentina e do Brasil, s./d., fotografias, montagens (detalhes). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeira_da_Argentina>; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bandeira_do_Brasil>. Acesso em 13 jun. 2025.
- p. 120 Cartum do Teatro Comunitario de Berisso. GENTILE, Ángela. *Berisso em Palavras*, s./d., fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://berissoenpalabras.wixsite.com/berissoenescritos/teatro-comunitario-de-berisso>>. Acesso em 22 maio 2025.
- p. 129 Mapa ilustrativo de la ubicación de la sala del TCB. Mapa elaborado pela autora.
- p. 151 PÉREZ, Omar e Alfredo BORGHI, Alfredo (viñetas). *Impulso*, n. 10, Villa Maria, 1983, fotografias (detalhes). Archivo de Revistas Culturales de Córdoba.
- p. 152 VERA, Edith. *Impulso*, n. 5, Villa Maria, 1983, p. 16 e 17, fotografia (detalhe). Archivo de Revistas Culturales de Córdoba.
- p. 152 VERA, Edith. *Impulso*, n. 5, Villa Maria, 1983, p. 18, fotografia (detalhe). Archivo de Revistas Culturales de Córdoba.
- p. 155 *Río de Pájaros*, ano I, n. 5, Villa Maria, mar. 1986, capa, fotografia (detalhe). Archivo de Revistas Culturales de Córdoba.
- p. 159 *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol*, ano I, n. 1, Villa Maria, maio 1987, capa, fotografia (detalhe). Archivo de Revistas Culturales de Córdoba.
- p. 161 Logomarca “Cultura Viva”, 3 out. 2022, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://www.gov.br/culturaviva/pt-br>>. Acesso em 28 maio 2025.
- p. 177 Mensagem publicitária do Umuarama Hotel. *Folha de Goiaz*, Goiânia, 24 out. 1976, fotografia (detalhe).
- p. 177 Mensagem publicitária do Clube de Diretores Lojistas de Goiânia por ocasião da comemoração dos seus 43 anos. *Folha de Goiaz*, Goiânia, 24 out. 1976, fotografia (detalhe).
- p. 178 Material publicitário alusivo à comemoração dos 43 anos de Goiânia. *Folha de Goiaz*, Goiânia, 24 out. 1976, fotografia (detalhe).

- p. 179 *Folha de Goiaz*, Goiânia, 24 out. 1977 (Edição Especial), fotografia (detalhe).
- p. 188 VEYNE, Paul. *Como se escreve a história* [1971]. Coimbra: Edições 70, 2008, capa, fotografia, montagem (detalhe).
- p. 199 Praça Vittorio Veneto. Vista das arcadas setentrionais, 1923-1925, fotografia (detalhe). Arquivo Mario Gabinio. Disponível em <it.wikipedia.org/File:Gabinio.Torino-Piazza_Vittorio_Veneto_Veduta_De_Portici_Settentrionali_034B11.jpg>. Acesso em 18 abr. 2025.
- p. 202 ANTONELLI, Alessandro. Mole Antonelliana, 1863-1889, fotografia (detalhe). Disponível em <tolove.it/blog/index.php/nietzsche-a-torino-la-mole-i-portici-il-labirinto>. Acesso em 18 abr. 2025.
- p. 213 SCHULZE, Gustav-Adolf. *Retrato de Nietzsche em pose melancólica*, 1882, fotografia (detalhe). Disponível em <commons.wikimedia.org/wiki/File:Nietzschephoto_1882_Gustav_Adolf_Schultz_1882>. Acesso em 18 abr. 2025.
- p. 220 Publicidad de Hume Hermanos en el *Central Argentine Railway Magazine*. Enero de 1918, fotografia (detalhe). Museo Nacional Ferroviario.
- p. 224 “Sin título” (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1386>). Fotografia estereoscópica (placa de vidro), 4,5 x 10,7 cm (detalhe). Fondo Hume Hermanos, Universidad de San Andrés. Disponível em Repositorio digital <<http://hdl.handle.net/10908/2324>>. Acesso em 28 jun. 2025.
- p. 225 “Tarvia sept. 31” (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1222>). Fotografia estereoscópica (placa de vidro), 4,5 x 10,7 cm (detalhe). Fondo Hume Hermanos, Universidad de San Andrés. Disponível em Repositorio digital: <<http://hdl.handle.net/10908/2169>>. Acesso em 28 jun. 2025.
- p. 225 “Campamento de obra ferroviaria y exhibición de Tortuga” (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_0068>). Fotografia estereoscópica (placa de vidro), 4,5 x 10,7 cm (detalhe). Fondo Hume Hermanos, Universidad de San Andrés. Disponível em Repositorio digital <<http://hdl.handle.net/10908/1051>>. Acesso em 28 jun. 2025.
- p. 226 “Álbum 1” (<eap563_udesa_huhe_alb1_009.a.jpg>), 1907-1910. Fotografias branco y negro sobre papel (detalhe). Fondo Hume Hermanos, Universidad de San Andrés. Disponível em Repositorio digital <<http://hdl.handle.net/10908/2457>>. Acesso em 28 jun. 2025.
- p. 227 “Taller metalúrgico” (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1453>). Fotografia estereoscópica (placa de vidro), 4,5 x 10,7 cm (detalhe). Fondo Hume Hermanos, Universidad de San Andrés. Disponível

em Repositorio digital <<http://hdl.handle.net/10908/2390>>. Acesso em 28 jun. 2025.

- p. 228 Instalaciones ferroviarias. Se ve cruce a nivel vías trocha ancha y angosta (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1421>), c. 1912. Fotografia estereoscópica (placa de vidro), 4,5 x 10,7 cm (detalhe). Fondo Hume Hermanos, Universidad de San Andrés. Disponível em Repositorio digital <<http://hdl.handle.net/10908/2358>>. Acesso em 28 jun. 2025.
- p. 229 Puente ferroviario en obra (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1090>). Fotografia estereoscópica (placa de vidro), 4,5 x 10,7 cm (detalhe). Fondo Hume Hermanos, Universidad de San Andrés. Disponível em Repositorio digital <<http://hdl.handle.net/10908/2042>>. Acesso em 28 jun. 2025.
- p. 230 Ubicación del puente. *Google Maps*. Acesso em 28 jun. 2025.
- p. 233 H 27 [Demolición] (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_1025>). Fotografia estereoscópica (placa de vidro), 4,5 x 10,7 cm (detalhe). Fondo Hume Hermanos, Universidad de San Andrés. Disponível em Repositorio digital <<http://hdl.handle.net/10908/1981>>. Acesso em 28 jun. 2025.
- p. 234 “Campamento de obra ferroviaria” (<eap563_udesa_huhe_fot_vid_0960>). Fotografia estereoscópica (placa de vidro), 4,5 x 10,7 cm (detalhe). Fondo Hume Hermanos, Universidad de San Andrés. Disponível em Repositorio digital <<http://hdl.handle.net/10908/1917>>. Acesso em 28 jun. 2025.
- p. 238 ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. Rio de Janeiro, Mapa Filmes do Brasil, 1967, p & b, 106 min, fotogramas (detalhes).
- p. 270 “Diário de São Paulo”, 25 jan. 1962, fotograma (detalhe). Fundo TV Tupi. Banco de Conteúdos Culturais. Acervo Cinemateca Brasileira.
- p. 272 “O Seu Repórter Esso” (SP), 6 jan. 1964, fotograma (detalhe). Fundo TV Tupi. Banco de Conteúdos Culturais. Acervo Cinemateca Brasileira. Disponível em <<http://www.bcc.org.br/textos/219449>>.
- p. 274 “Revista Feminina” (SP), 5 fev. 1963, fotogramas (detalhes). Fundo TV Tupi. Banco de Conteúdos Culturais. Acervo Cinemateca Brasileira. Disponível em <<http://www.bcc.org.br/textos/220957.RF19630205>>.
- p. 276 “Diário de São Paulo” (SP), 3 jan. 1962, fotogramas (detalhes). Fundo TV Tupi. Banco de Conteúdos Culturais. Acervo Cinemateca Brasileira. Disponível em <<http://www.bcc.org.br/textos/220957.DP19620103>>.

- p. 279 OITICICA, Hélio. *B33 Bólido Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1966, madeira, fotografia, náilon, acrílico, plástico e pigmentos. Coleção Gilberto Chateaubriand. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: BONVICINO, Régis. *Atualidade do Bólido "Cara de Cavalo"* de Hélio Oiticica. *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*, ano 24, São Paulo, 16 fev. 2024, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://sibila.com.br/cultura/atualidade-do-bolide-cara-de-cavalo-de-helio-oiticica/15207>>. Acesso em 12 jun. 2025.
- p. 305 Planta ao nível do urdimento do Teatro Amazonas. Lisboa, 2 set. 1882?, fotografia (detalhe). Arquivo do Teatro Amazonas.
- p. 306 Praça São Sebastião, 1893. In: CRUZ E SOUSA (org.). *Álbum da cidade de Manaus, 1848-1948*. Manaus: s./d., 1948, p. 30, fotografia (detalhe).
- p. 309 Fachada do Teatro Amazonas, 1893. "The city of Manaus and the country of rubber tree: souvenir of Columbian Exposition", Chicago, 1893, p. 8, fotografia (detalhe).
- p. 311 Fachada do Teatro Amazonas, 1893, fotografia (detalhe). Acervo do Teatro Amazonas.
- p. 312 Projeto do frontão do Teatro Amazonas, 1893, fotografia (detalhe). Acervo do Teatro Amazonas.
- p. 314 Tramo da fachada lateral do Teatro Amazonas, c.1893, fotografia (detalhe). Acervo do Teatro Amazonas.
- p. 315 BUSIÑAC, José Felipe de, SANCHEZ, Felipe e HERRERA EL MOZO, Francisco (arquitetos). Catedral-Basílica de Nossa Senhora do Pilar em Zaragoza/Espanha, 1681. In: LAWRENCE, Rab, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.flickr.com>>. Acesso em 15 dez. 2024.
- p. 319 BANCELS, Willy von. Projeto da cúpula do Teatro Amazonas, fotografia (detalhe). Acervo do Teatro Amazonas.
- p. 319 DAVID, Carlos Luiz. Projeto do presídio de Manaus. Gabinete de Arquitetura e Engenharia Civil, Lisboa, 1883, fotografia (detalhe). Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.
- p. 327, 330, 332, 335, 338 e 339 ZHANGE, Jia. *Em busca da vida*. Shanghai, Shanghai Film Studio, 2006, 1h 48 min, fotogramas (detalhes).
- p. 332 WENJU, Zhou. *Woman with cat* (907-979), pergaminho. National Palace Museum, Taipé/ Ilha de Taiwan, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.newhanfu.com/group/28491.html>>. Acesso em 18 maio 2025.

- p. 336 CLAESZ. HEDA, Willem. *Still life with gilt cup*, 1635, óleo sobre madeira, e ROESTRATEN, Pieter Gerritsz van. *Stillleben mit teegeschirr*, 1685, óleo sobre tela. *Rijksmuseum.nl.*, fotografias (detalhes). Disponível em <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Still-Life-with-a-Gilt-Cup--4617db9a8506653eb2437fc6bde903fd>>. Acesso em 18 maio 2025.
- p. 337 ROESTRATEN, Pieter Gerritsz van. *A Vanitas*, c.1666-1700, óleo sobre tela, 76,2 x 63,8 cm, e AERTSEN, Pieter. *Christ with Mary and Martha*, 1552, óleo sobre painel de carvalho, fotografias (detalhes). Disponível em <<https://www.rct.uk/collection/402604/a-vanitas>> e <<https://artsandculture.google.com/asset/christ-with-mary-and-martha-pieter-aertsen/fQHResTtbF-Cpw?hl=en>>. Acesso em 18 maio 2025.

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