

# ArtCultura

ISSN 2178-3845

Revista de História, Cultura e Arte

V. 27 N. 51 JUL.-DEZ. 2025

*Dossiê*  
*Tessituras do biográfico:*  
*modos de pensar, fazer e ensinar*



**FAPEMIG**

# *Art*Cultura

Revista de História, Cultura e Arte



ISSN 2178-3845

**ArtCultura**

v. 27

n. 51

Uberlândia

jul.-dez. 2025

p. 1-287

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 *O sono*, de Salvador Dalí, 1937, óleo sobre tela, fotografia, montagem (detalhe).

Conselho Consultivo

Ana Maria Mauad — UFF/RJ · Annateresa Fabris — USP/SP · Carlo Ginzburg — Scuola Normale Superiore de Pisa/Itália · Cleber Vinicius do Amaral Felipe — UFU/MG · Christopher Dunn — Tulane University/EUA · David Treece — King's College London/Inglaterra · Durval Muniz de Albuquerque Júnior — UFRN/RN e UFPE/PE · Eduardo Morettin — USP/SP · Elías J. Palti — Universidad de Buenos Aires e Universidad Nacional de Quilmes/Argentina · Elizabeth Cancelli — USP/SP · Fernando Catroga — Universidade de Coimbra/Portugal · François Dosse — IUFM de Créteil — Institut d'Études Politiques/França · François Hartog — École des Hautes Études en Sciences Sociales/França · Idelber Avelar — Tulane University/EUA · Ivan Jablonka — Université Paris IV/França · James Naylor Green — Brown University/EUA · Joana Maria Pedro — UFSC/SC · Jorge Coli — Unicamp/SP · José Adriano Fenerick — Unesp-Franca · José Machado Pais — Universidade de Lisboa/Portugal · Lucia Maria Paschoal Guimarães — Uerj/RJ · Marcos Napolitano — USP/SP · Maria de Fátima Morethy Couto — Unicamp/SP · Maria de Lourdes Rabetti — Unirio/RJ · Maria Elisa Cevasco — USP/SP · Maria Helena Capelato — USP/SP · Martha Tupinambá de Ulhôa — Unirio/RJ · Orna Messer Levin — Unicamp/SP · Paula Guerra — Universidade do Porto/Portugal · Raúl Antelo — UFSC/SC · Roger Chartier — École 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. 51, jul.-dez. 2025. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Semestral.

ISSN: 2178-3845

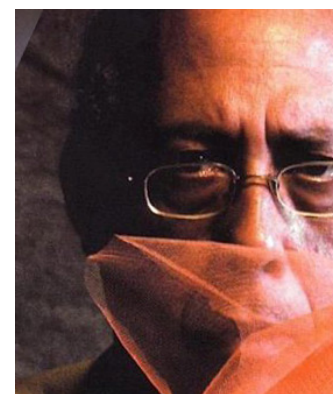
1. História — Periódicos. 2. Arte — Periódicos. 3. Cultura — Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História.

CDU: 930(05)

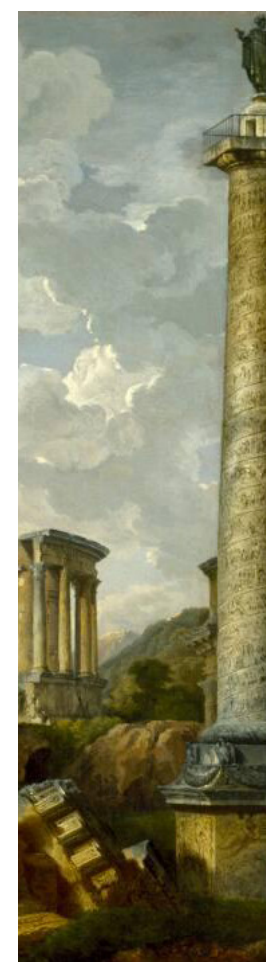
Todos os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à revista ou à Edufu.

# Sumário

<b>Apresentação</b> .....	5
<b>Dossiê – Tessituras do biográfico: modos de pensar, fazer e ensinar</b>	
Organizador: Francisco Carlos Palomanes Martinho	
Modos, formas e métodos de compor o biográfico .....	7
Biografia e temporalidade .....	9
<i>Alexandre de Sá Avelar</i>	
Biografias e autobiografias: a trajetória de revolucionários sob a ótica da História Social .....	27
<i>Daniel Aarão Reis</i>	
A escrita biográfica de Lucien Febvre: <i>ceci n'est pas une biographie?</i> .....	39
<i>Thais França Guimarães</i>	
Antônio Gonçalves Dias: projetos e narrativas na construção de um poeta nacional .....	53
<i>Andréa Camila de Faria Fernandes</i>	
Uma biografia na Passarela do Samba: o desfile da Paraíso do Tuiuti e a história de Xica Manicongo desde uma perspectiva temporal <i>queer</i> (2025) .....	67
<i>Benito Bisso Schmidt</i>	
Proletário do espírito e doutor de sonhos: Gastão Pereira da Silva (1898-1987) e a "Psychanalyse dos Sonhos" (1935-1937) .....	82
<i>Wilton C. L. Silva</i>	
Amália Rodrigues, <i>¿una cantante ibérica?</i> .....	103
<i>Francisco Carlos Palomanes Martinho</i>	
<b>Ponto de vista</b>	
Jards em Penedo .....	117
<i>Fred Coelho</i>	
<b>Primeira mão</b>	
O futurismo antes do futurismo .....	122
<i>Annateresa Fabris</i>	
<b>Além-Brasil</b>	
Olímpia na antiguidade <i>Tradução</i> .....	135
<i>Paul Veyne</i>	



Las luchadoras contra la crisis industrial: explotando la productividad de un subgénero .....	146
<i>Silvana Flores</i>	
Narrativas de la memoria: Canarias, cine e identidad .....	165
<i>Domingo Sola Antequera</i>	
<b>Artigos</b>	
“É preciso estar atento e forte”: a trajetória tropicalista de Gal Costa .....	186
<i>Felipe Aparecido de Oliveira Camargo</i>	
Amazonas, Marañón, Ucayali: olhares, experiências, escritos .....	206
<i>Márcia Regina Capelari Naxara</i>	
A história-imagem da arte: alegoria, ruínas e a escritura em Johann Joachim Winckelmann .....	221
<i>Marco Antônio Vieira</i>	
Ritmos e saberes ancestrais em <i>Djeliya</i> , de Juni Ba .....	243
<i>Márcio dos Santos Rodrigues</i>	
<b>Resenhas</b>	
Sentidos vitales en los Andes y más allá: para una etnomusicología de la política y la canción .....	263
<i>Laura Jordán González</i>	
Lo inca y la nación como ficción sonora .....	272
<i>Julio Mendívil</i>	
El yaraví arequipeño y nuevas rutas: nuevas propuestas para la investigación de un género musical .....	277
<i>Gérard Borrás</i>	
<b>Referências das imagens</b> .....	282
<b>Normas de publicação</b> .....	286



# Apresentação

## *Presentation*

Como já cantou, noutra contexto, Edu Lobo, “estamos chegando daqui e dali/ e de todo lugar que se tem pra partir”.<sup>1</sup> Sim, como um trem que partisse de diferentes recantos do mundo, a *ArtCultura* 51, em mais uma viagem de reafirmação de sua vocação internacionalista, reúne colaborações oriundas de 3 continentes (América, Europa e Oceania) e de 9 países (Argentina, Austrália, Áustria, Brasil, Chile, Espanha, Estados Unidos, França e Peru). Ao dilatar seus horizontes, ela, propositalmente, recolhe águas de muitos potes e cozinha no caldeirão da História tempos e lugares díspares, sempre atenta à multiplicidade de grafias que definem a produção historiográfica.

Nesta edição, o centro de gravitação é a biografia, razão de ser do dossiê “Tessituras do biográfico: modos de pensar, fazer e ensinar”, organizado por Francisco Carlos Palomanes Martinho, professor de História da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisador do CNPq. Ao longo dos 7 textos que o compõem transitam desde personagens de grande expressão social até figuras satélites, que saltam de seu (quase) anonimato no presente para se tornarem alvos de investigação de historiadores. Em meio a esse esforço coletivo, enlaçam-se biografias, autobiografias e histórias de si que incursionam por campos distintos como, por exemplo, o literário e o musical, sem abandonar o apreço por aportes teóricos em torno dessas temáticas.

Outras 12 contribuições se distribuem pelas seções Ponto de vista, Primeira mão, Além-Brasil, Artigos e Resenhas. O traço de união entre elas é que, ao fim e ao cabo, funcionam como pólenes que fertilizam o processo de criação. A primeira delas rende uma singela homenagem ao compositor, cantor e músico Jards Macalé, recentemente falecido. Na sequência, oferece-se aos leitores uma degustação prévia de parte de um livro sobre o futurismo, prestes a ser dado à luz. O cinema é objeto de reflexões poucos usuais no Brasil em outros dois textos, procedentes da Argentina e das Ilhas Canárias, lado a lado com o privilégio de publicarmos um artigo de Paul Veyne, até então inédito no idioma de Chico Buarque.

Avançando pela revista, agrupamos colaborações que se concentram na repaginação tropicalista de Gal Costa, em escritos sobre a Amazônia, na história-imagem da arte em Johann Joachim Winckelmann e nas histórias em quadros que nos vêm do continente africano, plasmadas por Juni Ba. No fecho deste número, transbordando, de novo, as fronteiras nacionais, contamos com o “auxílio luxuoso” de estudiosos latino-americanos que se ocupam da produção musical neste canto do planeta, sobretudo no Peru, uma via de acesso a mundos frequentemente ignorados por quem pensa, escreve e ouve em

---

<sup>1</sup> “Chegança” (Edu Lobo e Oduvaldo Vianna Filho), Edu Lobo. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*: com a participação do Tamba Trio. LP Elenco, 1965.

português. Destampar os ouvidos e sintonizar-se com outras realidades à nossa volta é a tarefa a que se prestam as três resenhas aqui acolhidas.

Uma palavra final de agradecimento é dirigida à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). Como se fora nossa galinha dos ovos de ouro, ela, com os recursos granjeados pela *ArtCultura* – que se renovaram nestes últimos dois anos e meio, após ser contemplada em edital específico destinado a periódicos das universidades mineiras – nos possibilitou cobrir os custos das edições 47, 48, 49, 50 e 51. Irrigou-se, assim, no período compreendido entre julho de 2023 e dezembro de 2025, a publicação de 104 textos que testemunham o talento e a dedicação de pesquisadores que impulsionam o desenvolvimento do conhecimento científico.

Isso posto, sirvam-se, sem a menor moderação, da *ArtCultura* 51.

*Adalberto Paranhos*  
*Kátia Rodrigues Paranhos*  
Editores de *ArtCultura*

# Modos, formas e métodos de compor o biográfico



*Modes, forms and methods of composing a biography*

Em 2021, Alexandre de Sá Avelar (UFU), Francisco Palomanes Martinho (USP), Márcia de Almeida Gonçalves (Uerj), Maria da Glória de Oliveira (UFRRJ) e Wilton Silva (Unesp-Assis) submeteram ao CNPq, através da Chamada CNPq/MCTI/FNDCT nº 18/2021, o projeto intitulado *Tessituras do biográfico: modos de pensar, fazer e ensinar*. O objetivo era a realização de pesquisas, encontros e debates acerca da relação entre História e biografia. Ele foi contemplado (processo 406972/2021-4) e teve início em março de 2022. Além das historiadoras e dos historiadores que apresentaram a demanda ao CNPq, participaram de forma direta ou indireta estudantes de iniciação científica, mestrado e doutorado. Em conjunto com as pesquisas individuais e os encontros do grupo, procurou-se estabelecer um contato permanente com colegas que partilhavam os mesmos temas. Com especial destaque para dois eventos: primeiro, o 32º Encontro Nacional de História da Anpuh, realizado em julho de 2024, em São Luís-Maranhão, e no qual Márcia Gonçalves e Wilton Silva coordenaram o simpósio temático Trajetórias e (auto)biografias: modelos, limites, desafios e possibilidades; segundo, o seminário *Tessituras do biográfico*, ocorrido na Uerj, no Rio de Janeiro, em junho de 2025. Além das/os docentes vinculadas/os diretamente à pesquisa, tomaram parte no evento os professores Benito Bisso Schmidt (UFRGS) e Daniel Aarão Reis Filho (UFF), e as doutorandas Andrea Camila Fernandes (Uerj) e Thaís França Guimarães (UFRRJ). Os artigos selecionados para este ao dossiê foram, originariamente, apresentados e debatidos nesse encontro. Infelizmente, por motivos profissionais e pessoais, Márcia de Almeida Gonçalves e Maria da Glória de Oliveira não puderam entregar os seus textos.

Os artigos aqui publicados compõem um mosaico de temas que, por um lado, indicam possibilidades várias de se trabalhar com o biográfico; por outro, eles abrem igualmente desafios e dúvidas que são inerentes a qualquer investigação acadêmica. Alexandre Avelar, em “Biografia e temporalidade”, ao problematizar a ideia de contexto histórico, mobiliza os conceitos de biografia inatural e evento, ao passo que desenvolve uma reflexão crítica a respeito dos sistemas normativos que presidem o olhar sobre o sujeito. Daniel Aarão Reis, autor de “Biografias e autobiografias: a trajetória de revolucionários sob a ótica da História Social”, analisa o biográfico a partir de suas experiências como biógrafo e como autobiógrafo. Na escolha de personagens ligados à esquerda revolucionária, incluindo a si próprio, ele propõe a constituição de relatos alternativos tanto às tentações hagiográficas quanto condenatórias dos indivíduos com experiência na militância política. Thaís França Guimarães, em “A escrita biográfica de Lucien Febvre: *ceci n’est pas une biographie?*”, avalia a presença do

biográfico em três obras de um historiador formalmente não filiado ao gênero. O que leva a autora a questionar-se acerca das razões que o fizeram afirmar a ausência da biografia em estudos em que ela se fazia presente. Andréa Camila Fernandes procura, em “Antônio Gonçalves Dias: projetos e narrativas na construção de um poeta nacional”, questionar as narrativas dedicadas à vida do poeta maranhense; narrativas essas empenhadas na constituição de um suposto ideário nacionalista.

Já Benito Schmidt analisa a construção biográfica a partir de um enredo de escola de samba em “Uma biografia na Passarela do Samba: o desfile da Paraíso do Tuiuti e a história de Xica Manicongo desde uma perspectiva temporal *queer* (2025)”. O autor demonstra como um enredo com tal temática, tanto reflete sobre o passado como intervém no presente e projeta um discurso biográfico capaz de romper com as formatações lineares do tempo histórico. Wilton Silva, em “Proletário do espírito e doutor de sonhos: Gastão Pereira da Silva (1898-1987) e a *Psychanalyse dos sonhos* (1935-1937)” traz um relato biográfico de um médico que, divulgador da psicanálise pelo rádio, terminou condenado ao apagamento por parte da historiografia da psicologia no Brasil. Apesar de sua grande visibilidade à época, ou talvez por isso, Gastão Pereira terá se transformado em estigma pelos cânones formais do assim chamado “conhecimento científico”. Por último, Francisco Martinho, também envereda por uma narrativa biográfica em “Amália Rodrigues, *¿una cantante ibérica?*”, na qual preocupa-se em refletir sobre as discussões acerca das representações da fadista portuguesa no universo de dois regimes políticos marcadamente autoritários e nacionalistas.

Os trabalhos aqui disponibilizados obedecem, cada um deles, a orientações distintas. Ao mesmo tempo, eles se entrelaçam, se aproximam e se afastam como que numa tessitura em permanente movimento. Uma tessitura desafiadora que, esperamos, possa provocar novas composições do biográfico.

*Francisco Carlos Palomanes Martinho*  
Organizador do dossiê

## Biografia e temporalidade



*Morte e vida*, de  
Gustav Klimt, 1910-  
1915, óleo sobre tela,  
fotografia, montagem  
(detalhe).

### *Alexandre de Sá Avelar*

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq. Organizador, entre outros livros, de *História, para quê, para quem?* Teresina: Cancioneiro, 2024.  
alexandre.avelar@uol.com.br

## Biografia e temporalidade

*Biography and temporality*

*Alexandre de Sá Avelar*

### RESUMO

As relações controversas e críticas entre história e biografia parecem ter alcançado certa estabilidade em torno da hipótese de que os estudos sobre trajetórias individuais adquiriram um estatuto relevante nas agendas de pesquisa dos historiadores. Ao longo das últimas décadas, diversos debates explicitaram os contornos teóricos e epistemológicos desse *biographical turn*. A proliferação dessas discussões — que frequentemente também envolveram sociólogos e teóricos da literatura — suscita a pergunta sobre o que ainda se pode dizer a respeito da biografia. Neste ensaio, procuro explorar um aspecto menos investigado pelos historiadores: as relações entre biografia e temporalidade. As questões aqui colocadas organizam-se em dois movimentos. No primeiro, retomo o problema da contemporaneidade dos relatos sobre indivíduos do passado a partir de uma inversão, mobilizando a noção de biografia inatual. O segundo caracteriza-se por uma abordagem crítica dos usos da ideia de contexto histórico mobilizada em muitas biografias, tendo como contraponto o conceito de evento. Como resultado desses dois movimentos, busco, ao final do ensaio, esboçar alguns apontamentos sobre as possibilidades que as questões discutidas abrem para as escritas de vidas.

**PALAVRAS-CHAVE:** biografia; escrita da história; temporalidade.

### ABSTRACT

*The controversial and critical relations between history and biography seem to have reached a certain degree of stability around the assumption that studies of individual trajectories have acquired a relevant status within historians' research agendas. Over the past decades, numerous debates have outlined the theoretical and epistemological contours of this biographical turn. The proliferation of these discussions—often involving sociologists and literary theorists as well—raises the question of what can still be said about biography. In this essay, I explore a dimension that has received comparatively little attention from historians: the relationship between biography and temporality. The argument unfolds in two movements. First, I revisit the problem of the contemporaneity of narratives about individuals from the past by proposing an inversion, articulated through the notion of untimely biography. The second movement offers a critical examination of the uses of the idea of historical context mobilized in many biographies, taking the concept of the event as a counterpoint. As a result of these two movements, the essay concludes by outlining some reflections on the possibilities that the issues discussed open up for the writing of lives.*

**KEYWORDS:** biography; historical writing; temporality.



Este texto é um ensaio de reflexão sobre a biografia. Não tenho a intenção, portanto, de demonstrar, de modo inequívoco, uma tese ou oferecer uma solução definitiva resultado para dilemas relativos às relações entre escrita biográfica e escrita da história – tema de algumas das minhas investigações ao longo dos últimos anos.<sup>1</sup> O esforço aqui é tão somente o de colocar algumas ideias em movimento. A forma crítica do ensaio decorre, sobretudo, da não identificação entre a exposição e o objeto exposto, provocando os conceitos a transitarem por meio de pensamentos que se entrecruzam sem formar uma linha ou direção precisa. O ensaio, com seu caráter experimental, parece-me uma forma mais adequada para produzir tensões em torno de um objeto – a escrita de vidas – que nunca se encontra “à disposição” ou pronto para ser plenamente controlado pela grade conceitual do analista.<sup>2</sup> Após décadas de discussão teórica sobre as práticas de escrita biográfica, as formulações que pretendem “representar” ou “dar sentido” a uma trajetória individual são cada vez menos aceitas sem reservas ou dúvidas. A vida, portanto, como o intraduzível que deve ser traduzido. Em sua leitura aguda sobre a psicanálise, Jacques Derrida vislumbrou pistas significativas para enfrentarmos o desafio biográfico por meio de uma série de descrições de modos de “impressão, de inscrição, de reprodução, de formalização, de codificação e de tradução de marcas”.<sup>3</sup>

Como gênero historiográfico, a morte da biografia já foi decretada inúmeras vezes.<sup>4</sup> Um inventário dessas orações fúnebres seria, certamente, infrutífero e fugiria dos propósitos deste ensaio. Cumpre apenas destacar que as narrativas de vida resistiram, outras tantas vezes, a essa sentença derradeira. A pergunta sobre o interesse despertado pelos relatos que procuram transmitir os traços de uma experiência individual ao longo do tempo nunca deixou de ser feita. As respostas, como se sabe, são múltiplas, mas algumas se tornaram relativamente constantes: a biografia poderia inspirar, por meio de trajetórias de sujeitos ilustres, condutas e modos de ação através da exemplaridade; poderia também favorecer a compreensão do papel e do funcionamento das instituições e dos sistemas normativos que atuam sobre o indivíduo e os modos pelos quais são tensionados por ele; além disso, proporcionaria uma espécie de espelho existencial a partir do qual os leitores – e, por que não, também os biógrafos? – poderiam refletir sobre suas próprias vidas e formas de estar no mundo.

<sup>1</sup> Este ensaio é o resultado de alguns projetos aos quais, como coordenador ou integrante da equipe, estive vinculado nos últimos anos. Sou grato ao CNPq e à Fapemig por financiá-los.

<sup>2</sup> Cf. SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Derrida: tradução, testemunho e “otobiografia”. *Alea*, v. 22, n. 3, Rio de Janeiro, set.-dez. 2020, p.108.

<sup>3</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001, p. 26.

<sup>4</sup> Para uma boa discussão sobre as “mortes” da biografia, ver GONÇALVES, Márcia de Almeida. A morte e a morte da biografia. In: OLIVEIRA, Rodrigo Perez e PINHA, Daniel Silva (orgs.). *Tempos de crise: ensaios de história política*. Rio de Janeiro: Autografia, 2020.

A recorrência com que essas respostas são postas em circulação talvez explique alguns diagnósticos segundo os quais haveria uma certa “preguiça teórica” entre os estudiosos e praticantes do gênero biográfico. Tal é a posição, por exemplo, de Hans Renders, em texto no qual lamenta que a teoria não desempenhe o papel necessário de despertar a consciência dos biógrafos. Para esse autor, uma moldura teórica conferiria maior consistência ao gênero biográfico, pois “qualquer pessoa disposta a ler um livro inteiro sobre uma pessoa certamente desejará saber como o autor dessa história procedeu, quais são seus pontos de partida e suas intenções. Uma inserção teórica não precisa atrapalhar uma biografia bem escrita”.<sup>5</sup>

Esse déficit não parece ser um problema fundamental entre os historiadores brasileiros. Na apresentação do livro que Benito Schmidt e eu organizamos, intitulado *O que pode a biografia*, nossa interrogação era justamente a oposta: o que ainda podemos escrever sobre a biografia do ponto de vista teórico?<sup>6</sup> A pergunta vinha precedida de algumas constatações: havíamos investigado inúmeros impasses teóricos que atormentavam os historiadores quando decidiam escrever biografias; debatemos, em extensão e profundidade, temas como o papel da agência em meio aos sistemas normativos impostos aos indivíduos, a “ilusão biográfica”, o *status* dos personagens biografados, as implicações éticas e morais do exercício de adentrar vidas alheias. Então, o que ainda poderia ser dito?

Neste ensaio, procuro explorar um ângulo que, a meu ver, ainda demanda mais investigações: o das relações entre biografia e temporalidade. Para tanto, proponho dois movimentos analíticos: no primeiro, o objetivo é discutir a ideia de uma biografia inatural a partir da leitura de um livro do historiador chileno Pablo Aravena; em seguida, examino as possibilidades de repensar a relação entre contexto e indivíduo por meio da noção de evento. Tomados em conjunto, esses dois movimentos podem contribuir para uma retomada crítica – e talvez um pouco mais criativa – da discussão teórica sobre a biografia.

### Biografia inaturalista?

Aquelas classificações sobre a utilidade do gênero biográfico, descritas acima, relacionavam-se a regimes de historicidade e historiográficos específicos. Havia uma compreensível confluência entre um regime de historicidade antigo – no qual o passado funcionava como um repositório moral para o presente – e a escrita biográfica que transformava os personagens em fontes de inspiração para os leitores, exemplos magistrais que conformavam modelos de conduta. Como bem apontou François Dosse, nesse registro a biografia operava sob o regime da mesmidade: uma identificação, construída pela narrativa de indivíduos ilustres, que unia passado e presente.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> RENDERS, Hans. The deep-rooted fear of theory among biographers. In: RENDERS, Hans e VELTMAN, David (eds.). *Fear of theory: towards a new theoretical justification of biography*. Leiden: Brill, 2021, p. 15 (tradução minha).

<sup>6</sup> Ver AVELAR, Alexandre de Sá e SCHMIDT, Benito Bisso. Apresentação. O que pode a biografia hoje. In: AVELAR, Alexandre de Sá e SCHMIDT, Benito (orgs.). *O que pode a biografia*. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

<sup>7</sup> Ver DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2010.

Alguns autores – como Christophe Bouton e, entre nós, Valdeci Araújo<sup>8</sup> –, demonstraram que a tópica da história *magistra* conservou sua força na época moderna, o que implicou a continuidade das narrativas biográficas que se propunham a traduzir as vidas de homens de outros tempos por meio de um conjunto de valores e princípios destinados a operar, no presente, como índices morais a serem seguidos. Entretanto, é forçoso reconhecer que essas narrativas se pluralizaram e que as vidas passaram a ser estudadas a partir de tramas comuns, de interações e de cruzamentos identitários. Ao mesmo tempo, já não suscita conflitos irremediáveis o reconhecimento de que o biógrafo não se anula diante da visibilidade do seu personagem, mas nele se implica diretamente, redefinindo a própria noção de distância.<sup>9</sup>

Uma extensa historiografia já apresentou, de forma bastante exitosa, a meu ver, os limites e possibilidades desses usos mais conhecidos.<sup>10</sup> Parece-me, entretanto, que como reflexão sobre o tempo histórico – e mais especificamente sobre as políticas do tempo –, a biografia ainda não foi sistematicamente investigada. A razão talvez resida em um aspecto que, de certo modo, atravessa todas as apropriações e funções apontadas anteriormente a ponto de se tornar uma evidência: o relato biográfico sustenta-se pela percepção de que, de algum modo, podemos tornar nossos contemporâneos os personagens do passado aos quais nos dedicamos a ler e a desvendar os principais aspectos de suas existências. A ideia de que a biografia, como lembra Barbara Caine, envolve a percepção de que algum grau de proximidade com a vida do personagem biografado e com o seu mundo é possível – e mesmo desejável.<sup>11</sup> Os graus dessa proximidade são, evidentemente, variáveis, mas as narrativas de vida que não estabelecessem alguma identificação com os seus leitores estavam condenadas à indiferença. Assim, a perspectiva de um desengajamento absoluto do biógrafo em relação ao sujeito de sua investigação, como defende Leon Edel, parece encontrar cada vez menos adeptos.<sup>12</sup> A posição de Edel era,

<sup>8</sup> Ver ARAÚJO, Valdeci Lopes. *A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)*. São Paulo: Hucitec, 2008, e BOUTON, Christophe. Learning from history. The transformations of the topos historia magistra vitae in modernity. *Journal of the Philosophy of History*, v.13, n. 2, Leiden, 2019.

<sup>9</sup> Uma das discussões recentes mais estimulantes sobre a noção de distância histórica pode ser encontrada em BEVIR, Mark. Porque a distância histórica não é um problema. *História da Historiografia*, n.18, Ouro Preto, 2015.

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, AMBROSIUS, Lloyd E. (ed.). *Writing biography: historians and their craft*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004; AVELAR, Alexandre de Sá e SCHIMDT, Benito Bisso (orgs.). *Grafia da vida: reflexões e experiências com a escrita biográfica*. São Paulo: Letra e Voz, 2012; *idem*, *O que pode a biografia, op. cit.*; CAINE, Barbara. *Biography and history*. New York: Palgrave Macmillan, 2010; HUISMAN, Marijke. *Autobiography and other lives narratives. Bloomsbury History: Theory and Method Articles*, s./n., London, 2021; LEE, Hermione. *Biography: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2009; LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011; NOLAN, Melanie. *Biography: an historiography*. New York: Routledge, 2023; RENDERS, Hans, DE HAAN, Binne and HARMSMA, Jonne (orgs.). *The biographical turn: lives in History*. London: Routledge, 2017; RENDERS, Hans and DE HAAN, Binne (eds.). *Theoretical discussions of biography: approaches from history, microhistory, and life writing*. Leiden-Boston: Brill, 2014, e SOUZA, Adriana Barreto. *Biografia e escrita da história: reflexões preliminares sobre relações sociais e de poder*. *Revista Universidade Rural: Série Ciências Humanas*, v. 29, Seropédica, 2007.

<sup>11</sup> Ver CAINE, Barbara. *Biography and the question of historical distance*. In: PHILLIPS, Mark Salber, CAINE, Barbara and THOMAS, Julia Adeney (eds.). *Rethinking historical distance*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 67.

<sup>12</sup> Vejamos as provocadoras palavras de Edel: “Os biógrafos tornam-se impacientes quando se levanta a questão de sua relação emocional com o personagem biografado. Na maioria dos casos, admitem gostar de seu objeto de estudo; podem até confessar um interesse voyeurístico, mas hesitam em discutir o que os



sem dúvida, extrema: para ele, a transferência envolvida em toda escrita biográfica terminava por glorificar ou vilanizar o personagem biografado. Nada, enfim, que pudesse lembrar a “estranha amizade póstuma” entre biógrafo e biografado de que falava Virginia Woolf.<sup>13</sup>

Trata-se, talvez, de outro tipo de “ilusão biográfica”: a de imaginar que os homens e mulheres de outros tempos, por meio das narrativas de suas vidas, terão sempre algo a nos dizer. Talvez simplesmente não tenham ou o façam de outro modo. É essa aparente falta que pode abrir novos horizontes de reflexão sobre o gênero biográfico, a partir de uma visada crítica sobre o tempo histórico e as diversas modalidades de temporalização, incluindo aquelas declaradamente anacrônicas.<sup>14</sup>

Certa noção de contemporaneidade pode sugerir, ao contrário das modalidades de temporalização que nos aproximam dos nossos personagens do passado, formas de inadequação e de desajuste em relação ao nosso tempo – uma inversão que, ademais, Nietzsche já formulara. Nesta perspectiva, é contemporâneo do seu tempo quem não coincide plenamente com ele ou mesmo quem atua contra ele. De acordo com Giorgio Agamben, em explícito diálogo com o filósofo alemão,

*A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que se adere através de uma dissociação e de um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não podem manter fixo o olhar sobre ela.*<sup>15</sup>

Se a intempestividade e o desencaixe anacrônico são condições de possibilidade para a apreensão do contemporâneo, o que podemos ver do nosso tempo quando fixamos o olhar sobre ele? A questão, tal como formulada por Agamben, suscita uma resposta que amplia a compreensão do fenômeno que nos interessa. Contemporâneo é aquele que consegue enxergar, para além das luzes, a escuridão, a obscuridade e as trevas do seu tempo. Trata-se de um tipo particular de visão, aquela que ocorre em ambientes privados de luz, quando passamos a perceber o que se denomina escuro como resultado da ação de nossas células *off-cells*. Assim, enxergar o escuro não é uma atitude passiva e desmobilizada, mas “implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da épo-

---

motivou em sua escolha, ou quais impulsos mobilizam ao avaliar o estilo de vida de seu herói ou heroína. Aquilo contra o que frequentemente lutam é a própria resistência a descobrir verdades desagradáveis e o que seus eus secretos estão fazendo ao moldar os materiais”. EDEL, Leon. *Writing lives. Principia biographica*. New York: W. W. Norton, 1984, p. 67 (tradução minha).

<sup>13</sup> Ver WOOLF, Virginia. A arte da biografia. In: *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

<sup>14</sup> Ver HANß, Stefan. The fetish of accuracy: perspectives on early modern time(s). *Past and Present*, v. 243, n. 1, Oxford, 2019; KLEINBERG, Ethan. Deconstructing historicist time, or time’s scribe. *History and Theory*, v. 62, n. 4, Middletown, 2023; LILTI, Antoine. Seria Rabelais nosso contemporâneo? História intelectual e hermenêutica crítica. In: SALOMON, Marlon (org.). *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Ricochete, 2018; RANCIÈRE, Jacques. Anachronism and the conflict of times. *Diacritics*, v. 48, n. 2, Ithaca, 2020; *idem*, O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.

<sup>15</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 59.

ca para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, entretanto, separável daquelas luzes”.<sup>16</sup>

Como diferença e heterologia temporal, o que nos é marcadamente inatual é também o que possibilita a operação historiográfica nos termos pensados, entre outros, por Michel de Certeau.<sup>17</sup> Na perspectiva do historiador francês, só há conhecimento propriamente histórico – e, conseqüentemente, consciência histórica – a partir dessa diferença entre os tempos e da constatação de que aquilo que nos antecedeu pertence a um tempo outro, assim como o tempo que virá será também distinto daquele que vivemos no presente.

Essas considerações podem fornecer pistas para um exercício crítico de escrita biográfica capaz de fazer ver que certos indivíduos, ao contrário do que o nosso presente pode sugerir, não nos são atuais ou resistem a uma aproximação mais imediata com o nosso tempo. A percepção dessa diferença, longe de nos afastar desses personagens, redimensiona nossa relação com eles a partir do signo de uma falta e, ao mesmo tempo, nos obriga a reavaliar a nossa própria experiência com o tempo e com a história.

A inatualidade de um indivíduo, do seu pensamento e de suas ações reveste-se, por outro lado, da possibilidade de uma nova mirada em direção à noção de consciência histórica, compreendida como a relação entre discurso histórico e ação. Trata-se de uma forma específica, moderna, de articulação entre passado, presente e futuro legitimada pela abertura à intervenção dos sujeitos em direção a um devir transformador. Biografar um indivíduo significa, nessa chave, não apenas retornar aos movimentos de reflexão sobre a subjetividade no campo da historiografia e das ciências humanas. O gesto de narrar vidas inatuais e projetos que nos soam anacrônicos pode reinserir formas de pensamento e de ação política que redimensionem a historicidade do nosso tempo, tão marcado por um aceleracionismo presentista que parece tudo consumir.

Desloco-me, brevemente, para um livro que apresenta uma discussão estimulante sobre esses desencaixes anacrônicos que podem emergir da leitura do passado através de uma trajetória individual, ainda que seu autor não proponha a escrita de uma biografia em seu sentido estrito. Trata-se de *La inactuality de Bolívar: anacronismo, mito y conciencia histórica*, do historiador chileno Pablo Aravena.<sup>18</sup>

Ao estudar o pensamento historiográfico e político de Simón Bolívar, Aravena parte das invocações do passado produzidas pelo bolivarianismo mais recente – dado que há uma multiplicidade de leituras que sustentam interpretações diversas desse personagem, ele próprio, contraditório. Esse ponto de partida serve para demonstrar como as apropriações contemporâneas de Bolívar estão marcadas por uma trivialização do passado, um esteticismo que se distancia cada vez mais de uma apreensão histórica – ou historicista – daquele político e revolucionário. Para Aravena, esse abandono da história, típico da lógica cultural do capitalismo tardio e do seu correlato presentismo, significa a perda de nossa capacidade de, a partir de uma visada crítica

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> Ver CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

<sup>18</sup> Ver ARAVENA NÚÑEZ, Pablo. *La inactuality de Bolívar: anacronismo, mito y conciencia histórica*. Santiago: Ril, 2022.

ao passado, construir projetos de futuro que não se limitem à mera reprodução atualista do presente.<sup>19</sup>

Assim, Aravena identifica no movimento bolivariano atual, desde Chavez, uma mitologização acrítica de Bolívar: uma modalidade de passado prático que o banaliza e o instrumentaliza em um horizonte distinto daquele da história. Daí resulta uma operação que mescla usos políticos tradicionais do passado (mito, monumento, herói) com signos do presentismo, gerando um Bolívar patrimonializado. A filiação bolivariana de Chávez foi construída em um movimento duplo entre passado e presente: por um lado, o chavismo elaborou uma realidade na qual Bolívar já antecipava problemas da Venezuela contemporânea; por outro, o Libertador foi livremente apropriado pelas exigências do presente.

O esforço intelectual de Aravena não consiste em oferecer uma interpretação alternativa que, distinguindo-se da vulgata chavista, se caracterizasse por uma representação mais ponderada e justa da controversa figura de Bolívar. O que o livro reivindica, ao contrário, é a prática deliberada de um desencaixe inatualista. São palavras do autor, aqui livremente traduzidas:

*O que há de específico em nossa investigação é dado pelo conteúdo, pela parte do passado que se usa e se abusa: Bolívar. E aqui está a justificação última da nossa escolha: a mesma figura histórica que circula como mito ou mercadoria cultural, guarda um material "reativo" aos usos atuais do passado de que é presa. Bolívar, como paradigma do sujeito moderno, do Iluminismo latino-americano se assim quiser, construiu seu projeto político a partir da rigorosa articulação (com os limites de sua formação intelectual, classe e tempo) entre a leitura do passado americano e o planejamento político, isto é, através da articulação, ou produção, da consciência histórica. É nesse sentido que podemos dizer que Bolívar não é nosso contemporâneo, mais ainda, é uma figura "ultrapassada" ("inatual"). E é nessa qualidade que se baseia a eficácia crítica do seu pensamento e itinerário político sobre o nosso presente. [...]. Ao contrário do senso comum progressista, aqui não identificamos o trabalho crítico do que existe com as afirmações sobre a "atualidade de Bolívar» (Bolívar já tinha avisado! Isso já acontecia no tempo dele! Já dizia o que tinha que ser feito... vamos fazer agora!) mas com os da sua desatualização, na medida em que ilumina o que falta hoje. Bolívar está inatual não no mero sentido cronológico (nem tudo no passado está necessariamente inatual), mas também porque foi um sujeito que habitava uma nova ideia de seu tempo: a história em seu conceito moderno, o mesmo que, há algum tempo, vem perdendo todas as evidências para nós.<sup>20</sup>*

<sup>19</sup> Ver PEREIRA, Mateus e ARAUJO, Valdei. *Atualismo 1.0.*: como a ideia de atualização mudou o século XXI. Vitória-Mariana: Milfontes/Editora da SBTH, 2019. Pablo Aravena dialoga diretamente com François Hartog, para quem o presentismo é, simultaneamente, o nosso regime de historicidade atual e um diagnóstico do presente. Ver HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. Entretanto, é importante apontar que há outras abordagens, nas quais o presentismo é visto como uma forma crítica relevante de avaliação e de transformação do presente. Nesse caso, ver, por exemplo, ARMITAGE, David. In defense of presentism. In: McMAHON, Darrin M. (ed.). *History and human flourishing*. Oxford: Oxford University Press, 2023, DEILE, Lars. Favoring na offensive presentism. In: SIMON, Zoltán Boldizsár e DEILE, Lars (eds.). *Historical understanding: past, presente and future*. London: Bloomsbury, 2022, e PELEKANIDIS, Theodor e IMAZ, Mariana. We are all presentists: towards a critique of established notions of history. *Resistances: Journal of the Philosophy of History*, v. 5, n. 10, Quito, 2024.

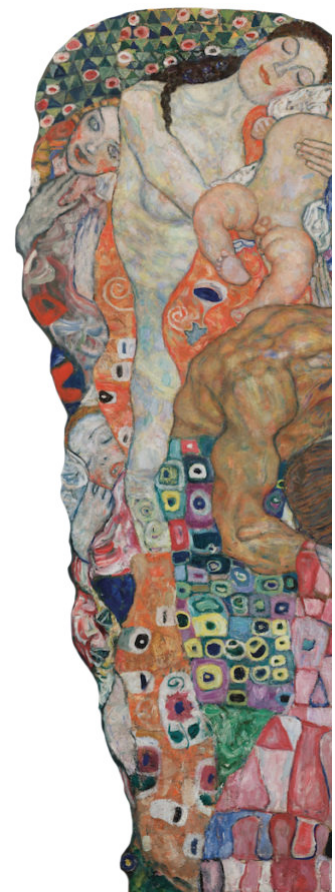
<sup>20</sup> ARAVENA NÚÑEZ, Pablo, *op.cit.*, p. 26 e 27.

O projeto político de Bolívar estruturava-se a partir de uma relação tensa e contraditória entre as exigências do presente e uma leitura das experiências pretéritas transformadas nos embates da luta cotidiana em um “passado prático”. A consciência histórica nascida dessa articulação entre passado e presente conformava as possibilidades de futuro e abria o tempo para a intervenção e a agência humanas. São esses aspectos da falta que Aravena registra e que, em última análise, podem suscitar uma reflexão sobre como experimentamos e escrevemos a história hoje. Segundo Natalia Taccetta, o livro de Aravena problematiza a noção do herói-libertador que age no, desde e contra o seu tempo. Nessa perspectiva, o historiador analisa

*a racionalidade com que Bolívar prefigurou o projeto político hispano-americano, assumindo-o como uma experiência moderna do tempo em que passado, presente e futuro se entrelaçam como um complexo específico. Bolívar, um sujeito americano-moderno, forjava a História quando ela ainda é um caminho em construção, especialmente para a América Latina numa época em que era apenas América e ainda menos latina do que agora.*<sup>21</sup>

É na inscrição da ausência de profundidade histórica nas atuais apropriações de Bolívar que se evidencia o deslocamento com o qual Aravena constrói seu argumento. Esse desajuste suscita a interrogação sobre como seria uma escrita biográfica intempestiva, inatual, capaz de forjar essa noção de contemporâneo fundada no desencaixe e no anacronismo. Evidentemente, não é possível ser normativo nesse aspecto. Importa, antes, refletir sobre como as biografias – especialmente aquelas escritas por historiadores – podem interperlar o tempo por meio de articulações entre passado, presente e futuro capazes de superar o horizonte atualista da nossa própria experiência de temporalização. Por outro lado, como já apontado, a criação de um senso de proximidade em relação a um indivíduo e ao mundo que habitou constituiu-se em uma das características definidoras da biografia e, para diversos autores, desde Carlyle, na condição de possibilidade para que esse gênero fosse considerado história.<sup>22</sup>

Assim, uma relação de identificação entre o tempo do biógrafo e o do seu personagem define a escrita biográfica e não poderia ser de outro modo: uma distância absoluta, uma desidentificação plena inviabilizaria por completo a operação historiográfica, que é também aquela da operação biográfica. O ponto, portanto, parece ser o quão inatual deve ser uma vida, um pensamento para que possamos mobilizá-los a agir sobre – e contra – o nosso presente, nos termos de Nietzsche, ao mesmo tempo em que asseguramos aquelas linhas de contato com o passado que tornam possível interrogar nossas formas de temporalização. A distância que produz a inatualidade anacrônica de que fala Aravena não é, portanto, uma interdição à empatia, ao interesse ou mesmo à expectativa de aprendizado em relação aos sujeitos de outros tempos. Signifi-



<sup>21</sup> TACCETTA, Natalia. La inactualidad y sus dobles: a propósito de La inactualidad de Bolívar, de Pablo Aravena Núñez. *Barbarie: pensar con otros*, s./l., 15 nov. 2022 (tradução minha). Disponível em <<https://www.barbarie.lat/post/la-inactualidad-y-sus-dobles-a-prop%C3%B3sito-de-la-inactualidad-de-bol%C3%ADvar-de-pablo-aravena-n%C3%BA%C3%B1ez>>. Acesso em 10 dez. 2025.

<sup>22</sup> Para um debate bastante sólido sobre as relações entre história e biografia ao longo do século XIX, ver LORIGA, Sabina, *op. cit.*

ca, antes, a percepção de que outras vidas estavam inscritas em modos distintos de conceber a temporalidade, em registros de historicidade diversos que, no caso de Bolívar, podem articular uma consciência histórica que, ao ligar leitura do passado e projetos de futuro, se apresenta como estranha às nossas formas contemporâneas de mercantilização da história.

Uma biografia “inatural” não considera, por outro lado, a diferença epocal como dada, uma evidência sustentada pela linearidade cronológica. Estabelecer o que nos é contemporâneo é atuar politicamente sobre o tempo e essa dimensão de agência temporal-epistemológica atravessa todo o livro de Aravena. Em outras palavras, a inaturalidade de Bolívar não decorre de sua anterioridade e de seu projeto intelectual e político que buscava estabelecer um lugar para a América Latina no moderno conceito de história. Ela advém de uma diferença e de uma falta que só se tornam visíveis quando confrontadas com nosso presente esvaziado de sentido histórico. Esse confronto é, ao mesmo tempo, uma operação epistêmica e política.

Entre os acontecimentos disparatados, as fraturas na experiência de um indivíduo e a operação escriturária que os transforma em biografia, há um conjunto de mediações e intervenções que se inicia, como já demonstrou Maria da Glória Oliveira, pela própria narrativa.<sup>23</sup> Uma vida, nesse prisma, só adquire sentido se narrada. Essa identidade narrativa, cara também às reflexões de Paul Ricoeur, tem se mostrado útil como ferramenta para compreender como as experiências temporais de um mesmo sujeito podem ser inscritas em um tempo humano, inteligível, narrativo, fenomenológico e cosmológico. Simultaneamente, essa identidade realiza dois movimentos: promove uma síntese do heterogêneo – isto é, unifica, sob a forma de uma intriga, a pluralidade de acontecimentos que se sucedem na vida de um indivíduo – e identifica essa síntese a um sujeito que age, no sentido empregado por Hannah Arendt, do agir como dar início a algo, como imprimir ação a alguma coisa.<sup>24</sup> Como resultado, forja-se, na percepção de Ricoeur, uma ipseidade, uma constituição do ser que não se define como um si mesmo, mas como um para-si, o que implica considerar as transições, mudanças e movimentos próprios da mutabilidade que atravessa todas as existências.<sup>25</sup>

As categorias de Ricoeur aqui sumariamente apresentadas (identidade narrativa, ipseidade) constituem instrumentos importantes de construção de biografias na medida em que conferem suporte heurístico e descritivo ao entendimento do desenrolar de acontecimentos de uma existência. Certamente, podemos identificar, na análise de Bolívar feita por Pablo Aravena, esses elementos que conformam uma identidade relacionada à consciência histórica desse personagem em um momento decisivo da vida política da América Latina, no qual se disputava não apenas a libertação do continente, mas o seu lugar na história que então se construía como um dos corolários da modernidade à qual Bolívar aspirava integrar-se.

A potencialidade da identidade narrativa, como instrumento discursivo capaz de dar organicidade aos movimentos heterogêneos de uma trajetória,

<sup>23</sup> Ver OLIVEIRA, Maria da Glória. Quem tem medo da ilusão biográfica? *Indivíduo, tempo e histórias de vida*. *Topoi*, v.18, n. 25, Rio de Janeiro, maio-ago. 2017, p. 431.

<sup>24</sup> Ver ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

<sup>25</sup> Ver RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

pode ser, simultaneamente, seu maior risco: o de produzir uma unicidade existencial que seja também temporal. Parece-me que um dos ganhos da reflexão de Aravena está em destacar que as fronteiras temporais não são realidades impostas, mas políticas do tempo, como já discutiram inúmeros outros autores. Nesse sentido, cito expressamente uma passagem de um artigo da filósofa da história Maria Inés Mudrovcic:

*Quando acreditamos que algo que está cronologicamente presente já pertence ao passado, [...] ou, ao contrário, quando um passado nos parece muito presente, ou quando pensamos que o futuro está fechado ou desconectado do presente, abre-se um interstício que nos permite questionar a experiência do presente como ‘naturalizado’, ‘dado’ ou ‘observado’. Nesse sentido, a noção de políticas do tempo nos permite questionar como estabelecemos os limites de nosso presente e criamos formas de alteridade temporal que são estranhas à mera simultaneidade cronológica.*<sup>26</sup>

A reflexão de Mudrovcic aponta para um problema decisivo nas discussões sobre a temporalidade: a consideração de que as distinções entre passado e presente são mais um problema a ser investigado do que um dado ontológico. Abre-se, aqui, a possibilidade de pensar tais distinções por meio de um gesto performativo que, de acordo com Walderez Ramalho, enfatiza a separação entre presente e passado como sendo “regulada e modulada por meio de atos de fala realizados pelo historiador ou ator social em questão, sem descurar da situação histórica específica em que se dá o proferimento”.<sup>27</sup>

O Bolívar “inatural” não decorre de um simples desajuste cronológico, mas da opção, feita por Aravena, por uma forma específica de intervenção intelectual crítica no presente, em contraposição ao esvaziamento presentista do conceito moderno de história e de sua forma correlata de consciência temporal. As apropriações monumentalizadas e fetichizadas do Libertador podem ser um caminho fecundo para refletirmos sobre como certos personagens do passado são lidos contemporaneamente por chaves que não são propriamente históricas.

Aravena não contrapõe uma melancolia presentista – fruto de uma desorientação temporal causada pela aceleração contemporânea – a um passado idealizado em que Bolívar teria construído seu projeto político e intelectual. O Libertador também precisou dar respostas a um tempo que parecia consumir a si próprio em uma velocidade jamais vista. Não era este, afinal, o sentido da dissolução de tudo que parecia sólido? Sua vida foi tramada por ele e pela história em um movimento que hoje nos soa cada vez mais estranho. Essa estranheza talvez se relacione ao enfraquecimento da função narrativa, aquela que possui uma significação estrutural na configuração da experiência. Bolívar nos é inatural porque a sua tarefa política e existencial consistia em elaborar formas e representações do comum, mesmo em meio ao desmoronamento de mundos imperiais que pareciam contemplar os destinos e fins da história.

<sup>26</sup> MUDROVCIC, María Inés. The politics of time, the politics of history: who are my contemporaries? *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, v. 23, n. 4, London, 2019, p. 458 e 459 (tradução minha).

<sup>27</sup> RAMALHO, Walderez. Sobre os limites do tempo: história do tempo presente, policronia e representatividade. *História*, v. 42, Assis-Franca, 2023, p.11.

O inaturalismo de Bolívar e a opção por enredá-lo sob a orientação de um sentimento de perda da história não constituem leituras últimas e cerradas. O gesto crítico de Aravena envolve duas dimensões profundamente interligadas. A primeira está vinculada à relação entre o projeto intelectual de Bolívar e os usos de sua figura política pelos bolivarismos contemporâneos. É nesse contraste que Aravena constrói o seu Bolívar e, se o ponto de partida fosse outro, distinta também seria a narrativa que organizaria os fatos da vida deste personagem central na história latino-americana. A segunda dimensão implica considerar que a representação do Libertador singulariza igualmente uma política do tempo, a partir, no caso do livro de Aravena, de uma análise sobre a perda ou esvaziamento do moderno conceito de história. Passado, presente e futuro, portanto, são mobilizados por meio deste gesto que define uma ruptura que todos deveríamos lamentar. Bolívar não nos é contemporâneo, mas poderia sê-lo se outras fossem as perguntas de Aravena e outro fosse seu ato performativo de estabelecimento da alteridade temporal.

A constatação quase evidente de que os biógrafos precisam lidar com o fracionamento das identidades e com a dispersão de fragmentos de personalidades múltiplas em um mesmo indivíduo poderia ser complementada – e este me parece um notável ganho epistêmico do livro de Aravena – por outra: a de que a ausência de uma identidade inviolável permite que distintas políticas do tempo sejam mobilizadas em uma narrativa biográfica. Há, nesse ponto, uma conjugação analiticamente forte entre a identidade narrativa, da qual falava Ricoeur, e a noção de políticas do tempo. Portanto, enfatizar tal ou qual aspecto de um indivíduo significa, nessa chave, estabelecer relações específicas entre passado, presente e futuro. Ao situar um personagem como atual ou inatural, a biografia poderia nos ajudar a enfrentar a questão de saber se estamos diante de um dispositivo de autoridade capaz de demarcar fronteiras temporais e de revesti-las de visibilidade por meio do gesto narrativo.

Ricoeur dedicou um considerável esforço intelectual para esclarecer a dialética entre mesmidade e ipseidade na constituição da identidade individual ao longo do tempo. A tese do filósofo francês é conhecida: a função da narrativa na configuração temporal de uma vida é mais apropriada ao conceito de ipseidade, na medida em que este admite a transformação, a mutabilidade e a fragmentação das experiências de um indivíduo. Não se trata, decerto, de uma ausência de identidade, mas de sua constituição na mudança. Uma das consequências é que a trajetória de uma vida está entrelaçada à de muitas outras, e não há narrativa biográfica possível fora dessa relação de alteridade. A organização retrospectiva dos acontecimentos ou dos pensamentos de um indivíduo seria inviável sem o recurso à ficcionalização.<sup>28</sup> O ficcional não é sinônimo, nesta perspectiva, de fabulação, mas, como já havia atestado Jacques Rancière, trata-se da forma narrativa que mostra como vozes e palavras desenham progressivamente sua rede temporal.<sup>29</sup>

Retornemos, pela última vez, ao livro de Aravena. O Bolívar ali narrado era o político e revolucionário que lutava não apenas pela emancipação de uma larga extensão da América Latina, mas também para construir o lugar

<sup>28</sup> Ver RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 118.

<sup>29</sup> Ver RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris: Seuil, 2017, p. 147.

deste espaço em uma modernidade sustentada, entre outros aspectos, por uma transformação profunda nas formas de conceber a história e o sentido mesmo de “fazer a história”. Aravena forjou, portanto, uma certa unidade capaz de apreender os sentidos das experiências da vida de Bolívar, remetendo-as a uma compreensão que estabeleceu uma cesura temporal: aquela entre o tempo de uma consciência moderna e o tempo em que nos é dado viver, marcado pela aceleração presentista. A vida narrada como história é também, portanto, aquela em que o indivíduo se confronta com o tempo e, por que não, com seu próprio biógrafo. Como aponta Maria da Glória Oliveira, em diálogo com Paul Ricoeur, “o que está no cerne da noção [de ipseidade] e, por conseguinte, apresenta-se como perspectiva fecunda para a renovação da legitimidade da tarefa biográfica é a ênfase na temporalidade do sujeito (o quem da ação), cuja identidade se torna tangível fora das mediações narrativas que não ‘cessam de se fazer e se desfazer’”.<sup>30</sup>

Aravena construiu um certo Bolívar, mas poderia ter elaborado outros ou mesmo desfazê-lo por completo. Os personagens biografados nunca conseguirão, decerto, impor sua própria história sobre os biógrafos. Talvez, por outro lado, eles estejam sempre disponíveis para os usos – atuais ou inatuais – do presente. Esses homens e mulheres jamais se deixam capturar nas perguntas mais óbvias sobre quem são ou como desejam ser conhecidos. Suas vidas só adquirem sentido quando redescobertas ou narradas. E tais narrativas são meios pelos quais o desconexo e o heterogêneo ganham forma e se transformam em eventos.

### A “ilusão contextual” e o acontecimento

A discussão sobre o inaturalismo e sobre as políticas do tempo, situadas nas escolhas feitas pelos biógrafos, levou-me a pensar em um outro desconforto que originou este ensaio: os modos pelas quais boa parte das teses e dissertações que tratam de indivíduos e suas trajetórias estruturam suas estratégias narrativas. Explicitando melhor: o incômodo deveu-se ao recurso quase sempre inegociável de apresentar os sujeitos e suas trajetórias inseridos em contextos históricos, cujos recortes poderiam variar – enfatizando dimensões culturais, políticas ou econômicas –, mas que são dotados de força explicativa incontestada. Nas construções textuais destes trabalhos, não era raro que a elucidação dos contextos antecederesse ao próprio aparecimento dos personagens, como um palco indispensável sem o qual os atores sociais não teriam como agir. Soluções intermediárias, que defendem que uma biografia deve sempre enfatizar um justo ponto de equilíbrio entre as ações de um indivíduo e os quadros ou camadas contextuais nos quais ele se insere, têm funcionado mais como um desvio do que como um enfrentamento do problema.

Gostaria de iniciar com duas passagens às quais cheguei por meio do já mencionado texto de Maria da Glória Oliveira sobre a noção de identidade narrativa. A primeira é de Montaigne, em seu *Ensaio*: “somos todos feitos de peças separadas, e num arranjo tão disforme e diverso que cada peça, a todo

<sup>30</sup> OLIVEIRA, Maria da Glória, *op. cit.*, p. 442.

instante, faz seu próprio jogo”.<sup>31</sup> A segunda é, novamente, de Paul Ricoeur, retirada de uma de suas conferências: “E, todavia, essa assimilação da vida a uma história não é evidente, é até uma ideia banal que é preciso, primeiramente, submeter a uma dúvida crítica”.<sup>32</sup>

Os historiadores, embora cientes dos perigos apontados por Montaigne e Ricoeur, sustentaram a possibilidade de narrar vidas e de oferecer aos seus leitores alguma forma de conhecer as experiências de outros sujeitos ao longo do tempo. As condições de possibilidade da narrativa biográfica supõem, em algum grau, que seja possível atribuir a um indivíduo um conjunto razoavelmente coerente de ações capazes de configurar uma identidade, ainda que permeável a imprecisões e tensões internas. Por outro lado, podemos admitir que uma vida seja pouco suscetível a regularidades e constâncias em meio a disparidade de eventos que a cercam.

É possível argumentar que uma das estratégias usualmente mobilizadas pelos historiadores para enfrentar os dilemas assinalados por aqueles dois autores tem sido oferecer uma estabilização metodológica primária, que consiste em situar o indivíduo em seu contexto – ou contextos – de modo que suas ações e os acontecimentos de sua vida possam ter lugar em marcos claramente discerníveis. A contextualização é, desse modo, uma operação que torna visível um indivíduo, ao mesmo tempo em que o demarca em circunstâncias e espaços estabilizantes.

A noção de contexto histórico pode ser vista, então, como um desses canteiros seguros da inquirição historiográfica, dotada de um valor teórico-epistemológico evidente por si só e que, portanto, assegura a conformação de uma lógica territorial capaz de reduzir embates e disputas intelectuais no campo historiográfico. Mais difundido atualmente do que acepções similares – como “ambiente”, “atmosfera” ou “meio” – o termo parece favorecer o historiador por estar “livre de toda implicação teórica”, funcionando como uma “ferramenta analítica sem conteúdo próprio e sem extensão pré-definida”.<sup>33</sup>

Há, certamente, um conjunto significativo de trabalhos que redimensionaram as acepções mais correntes desse exercício de contextualização.<sup>34</sup> No âmbito dos estudos biográficos, Sabina Loriga reconheceu que a micro-história reposicionou as discussões sobre as relações entre os indivíduos e os sistemas

<sup>31</sup> MONTAIGNE. *Os ensaios: uma seleção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 210.

<sup>32</sup> RICOEUR, Paul. A vida: uma narrativa em busca de narrador. In: *Escritos e conferências I: em torno da psicanálise*. São Paulo: Loyola, 2010, p. 197.

<sup>33</sup> PIRON, Sylvain. Contexte, situation, conjecture. In: BRAYARD, Florent (dir.). *Des contextes en histoire*. Paris: CRH, 2011, p. 35.

<sup>34</sup> Ver, por exemplo, AKMAN, Varol. Rethinking context as a social construct. *Journal of Pragmatics*, n. 32, Amsterdã, 2000; BOUCHER, David. *Texts in context: revisionist methods for studying the history of ideas*. Boston: Martinus Nijhoff Publishers, 1985; BRAYARD, Florent (dir), *op. cit.*; BURKE, Peter. Context in context. *Common Knowledge*, v. 8, n. 1, Durham, 2002; CLARK, Elizabeth A. *History, theory, text: historians and the linguistic turn*. Massachusetts: Harvard University Press, 2004; GUILHAUMOU, Jacques. L’histoire des concepts: le contexte historique em débat (note critique). *Annales. Históires, Sciences Sociales*, n. 3, Aubervilliers, 2001; JAY, Martin. Historical explanation and the event: reflections on the limits of contextualization. *New Literary History*, v. 42, Baltimore, 2011; KOIKKALAINEN, Petri. Contextualism dilemas. Methodology of history of political theory in two stages. *History of European Ideas*, v. 37, London, 2011; LACAPRA, Dominick. *Rethinking intellectual history: texts, contexts, language*. Ithaca: Cornell University Press, 1983; RAYNAUD, Dominique. Le contexte est-il un concept legítíme de l’explication sociologique? *L’Année Sociologique*, v. 56, n. 2, Paris, 2006; SCHIFFMAN, Zachary Sayre. Historicizing history/contextualizing context. *New Literary History*, v. 42, n. 3, Baltimore, 2011, e SHOGIMEN, Takashi. On the elusiveness of context. *History and Theory*, v. 55, Middletown, 2016.



normativos ao postular que “o contexto histórico corresponde bem mais a um tecido conjuntivo atravessado de campos elétricos de intensidade variável do que a um conjunto compacto e coerente”.<sup>35</sup> No entanto, a mesma autora adverte que essa solução não dissipou uma “sensação de vertigem”, pois, “se consideramos o contexto como círculos superpostos dos quais o centro de um se situaria na circunferência de outro e assim por diante, o trabalho de compreensão histórica se torna inesgotável, cada espaço e cada tempo remetendo a outro espaço e outro tempo”.<sup>36</sup>

Temo não ter a saída para o atordoamento descrito por Loriga. Por outro lado, alguns caminhos sugestivos podem ser encontrados na reflexão de Claude Romano sobre a ideia de acontecimento como irrupção que gera futuros imprevisíveis. Um acontecimento pode ser entendido menos pelo mundo que o precede do que por aquele que faz surgir. Como eminência inantecipada, ele é capaz de reconfigurar os possíveis do mundo e de si mesmo. Isso o distingue claramente de um fato, ou de um “acontecido”, nos termos de Romano, que se inscreve em um contexto e “resplandece em um ante-mundo” ou em “pré-mundo”.<sup>37</sup> O fato segue a ordem do aparecimento temporal demarcado entre passado, presente e futuro. Só há porvir no horizonte de aparecimento de um fato ainda não presente, enquanto esse se inscreve de antemão numa ordem causal determinada pelo contexto. O tempo, nessa ótica, “como sucessão-dos-fatos é originalmente uma estrutura do mundo como contexto aconteciário”.<sup>38</sup>

O acontecimento é o começo absoluto: surge como extensão de si mesmo e ultrapassa o fato da sua efetuação. Essa ruptura impulsiona o futuro aberto pelos possíveis dos acontecimentos, sobrevém ao sujeito e o constitui como instância própria produtora de novos eventos. Eles instauram crises e, ao abrirem o tempo, tramam a história. Ao contrário dos fatos, os acontecimentos não derivam de um contexto prévio, mas aportam o seu próprio contexto de aparição. Eles irrompem subtraídos de toda previsão e, assim, produzem modificações fundamentais na *ipse* capaz de recebê-los. Romano preocupa-se com uma fenomenologia hermenêutica do aparecer dos acontecimentos, entendida como o surgir de algo novo no mundo. Não se trata, portanto, apenas da passagem de um estado de coisas a outro, mas da eclosão de um estado de coisas. O acontecimento “faz o mundo”, colocando em questão o seu próprio processo de formação e instaurando uma crise permanente.

Sendo irrupção sem espera, poder-se-ia falar de uma estrutura narrativa inerente aos acontecimentos? Para Romano, não há apreensão imediata, pois eles escapam aos nossos compromissos existenciais e às nossas compreensões frontais. Isso implica que só são acessíveis – narrativamente – *a posteriori* e, não possuindo origem contextual identificável, sequer podemos dizer que há memória deles, exceto justamente pela *storytelling*.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> LORIGA, Sabina, *op. cit.*, p. 122.

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> ROMANO, Claude. Acontecimento y mundo. *Persona Y Sociedad*, v. XXI, n.1, Santiago, 2001, p. 115.

<sup>38</sup> ROMANO, Claude. *L'évenement et le temps*. Paris: PUFF, 1999, p. 161.

<sup>39</sup> É interessante ter em conta que esta abordagem de Romano o distancia de uma importante corrente dentro da fenomenologia. Penso, por exemplo, no contraste com os estudos de David Carr sobre o papel da narrativa na representação do passado. Contrariando autores como Louis Mink e Hayden White, para

Esse registro fenomenológico impõe a percepção de que os acontecimentos só existem como tais porque se mostram em si e a partir de si. Mas há uma questão pertinente, já postulada por Jean-Luc Marion: como um acontecimento-evento “pode reivindicar desdobrar-se por si mesmo e em si mesmo se um Eu transcendental o constitui como objeto, colocado à disposição para e pela reflexão”?<sup>40</sup> A pergunta de Marion torna-se ainda mais desestabilizadora se pensarmos os atos de uma vida como acontecimentos, no sentido descrito por Romano. Neste caso, os indivíduos, afinal, não seriam eles próprios agentes que – e apenas eles – poderiam dotar de intencionalidade e intuição os movimentos de suas existências? Portanto, qual é exatamente a tarefa de um biógrafo quando narra uma vida entendida como sucessão de eventos?

Uma filosofia do acontecimento poderia ser caracterizada, assim, como o deslocamento das noções de movimento e efetividade de seu sentido substancial para o ser enquanto acontecimento. Essa transferência situa-se na própria realização do sujeito como, de acordo com Levinas, “puro ato de existir”<sup>41</sup>, que recusa toda absorção a um sistema de pensamento. O reino das necessidades, típicas das formalizações contextuais, deve agora ser preenchido pela contingência, pela força do fluxo vital, o que faz com que “o acontecimento da existência seja outra coisa que a realização de um fim preexistente de algum modo”.<sup>42</sup>

Quais as possíveis consequências destas considerações para o gênero biográfico? Uma primeira apreensão, decorrência quase óbvia do que foi exposto, é a de os acontecimentos ocorrem a alguém. Os sujeitos são capazes de experimentá-los e serem tocados, transformados e alterados pelo que advém. É importante compreender que essa capacidade é o próprio efeito de estar aberto ao novo, de acolher a irrupção em relação ao que precede. Como afirma Claude Romano, “em síntese, a ipseidade designa a capacidade de nos apropriarmos dos acontecimentos relacionando-nos pessoalmente com eles e, através dessa apropriação, de advir a nosso próprio si, quer dizer, de adquirir uma singularidade”.<sup>43</sup>

Neste ponto, Romano se afasta das teorias do sujeito que postulam que sua capacidade reside no desdobramento de si mesmo na ação, como em Paul Ricoeur. Mas há um relevante ponto de contato entre ambos: em suas concepções, a constituição do sujeito é sempre um processo inacabado e em movimento; em Ricoeur, pela narrativização incessante da experiência; em Romano, pela abertura constante produzida pelos acontecimentos em direção a novos horizontes e formas de estar no mundo. Aqui, entretanto, surge uma aparente contradição: toda constituição se dá a posteriori e o que a *ipse* faz é figurar, desfigurar e refigurar incessantemente os possíveis abertos pelos aconte-

---

os quais não há uma figuração narrativa inerente à realidade histórica, Carr procura demonstrar que nossa relação com a experiência e com o passado é, em si, narrativa. Os acontecimentos são, portanto, configurados e estruturados pelo próprio princípio da ação humana que contempla uma estrutura narrativa articulada entre a memória do passado e a antecipação do futuro. A historiografia, nesta reflexão, é uma prática de segunda ordem que lida com camadas prévias de sentido. Ver CARR, David. *Time, narrative and history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

<sup>40</sup> MARION, Jean-Luc. *De surcroît: études sur les phénomènes saturés*. Paris: PUF, 2011, p. 36.

<sup>41</sup> LÉVINAS, Emmanuel. *Les imprévus de l'histoire*. Montpellier: Fata Morgana, 1994, p. 98.

<sup>42</sup> *Idem, ibidem*, p. 99.

<sup>43</sup> ROMANO, Claude. *L'événement et le temps, op.cit.*, p. 20.

cimentos. A irrupção desestruturadora do acontecimento faz sempre do sujeito uma promessa que não se realiza. O eu não pode preencher os acontecimentos, mas tampouco pode deixar de experimentá-los – ou melhor, de fazer sua própria experiência a partir deles. Isso produzi, segundo Romano, formas distintas de compreensão para os fenômenos passados, presentes e futuros: o porvir como o horizonte de aparecimento dos fenômenos em sua eventualidade imprevista; o ter-acontecido como dimensão da atualidade ou da inatualidade dos acontecimentos e das histórias; e o presente como lugar de configuração do mundo.

A temporalização da experiência sugerida por Romano suscita uma reavaliação da tese de Paul Ricoeur sobre a identidade narrativa, na medida em que esta se orienta pela pressuposição de que, sendo o homem possuidor da capacidade de ação, pode-se imaginar dele o inesperado, o infinitamente improvável. A abertura à mudança é, portanto, a característica central da noção de ipseidade formulada por Ricoeur, ainda que ela não se desvie por inteiro das expectativas da permanência de uma certa vontade de identidade. Um dos ganhos dessa perspectiva está justamente em sua consideração de que o agir humano como criação do novo é um aspecto central de toda narrativa que pretenda oferecer sentido à trajetória de um indivíduo. Por outro lado, parece igualmente crucial lembrar, com Claude Romano, que a *ipse* se define primordialmente pela sua capacidade primária de receber os acontecimentos, essas irrupções que se dão sem previsões ou vínculos imediatos com os quadros que designamos como contextos. Essa experiência, ainda que a priori passiva, abre o caminho para transformações profundas no sujeito e para a produção de novos acontecimentos, ou seja, uma abertura para algo distinto do que ocorreu antes. Assim, poderíamos pensar em estratégias narrativas renovadas a partir da ideia de que as ações de um indivíduo funcionem como eventos geradores de contextos que, em uma visada retrospectiva, enfim, explicam-no. Portanto, não mais buscar a lógica explicativa nas causas de um evento-ação, mas em suas consequências. O futuro, talvez, explicando o passado, como na passagem de Bergson: “Na medida em que a realidade se cria, imprevisível e nova, sua imagem se reflete atrás dela no passado indefinido; ela se encontra, assim, como um ter sido possível, desde sempre”.<sup>44</sup>

Pensar trajetórias e suas formas narrativas a partir da ênfase na irrupção dos acontecimentos e nas consequências sobre os sujeitos não oferece soluções definitivas para o problema da constituição de si; ao contrário, aprofunda a questão ao colocar em primeiro plano as interseções entre indivíduo, experiência e tempo. Nesse entrecruzamento, reconhece-se que as histórias de vida não possuem um horizonte narrativo absolutamente intrínseco, mas se constituem pela recepção aos acontecimentos – que, afinal, são os que afetam e transformam os indivíduos – e pelas refigurações estéticas operadas pelo biógrafo. Homens e mulheres podem ter suas histórias contadas sem que precisem ser forçosamente situadas em contextos que, por mais problematizados que sejam, não se desfazem de sua carga normativa. Trata-se de admitir que os contextos podem ser desfeitos diante da emergência do inesperado, do que não foi e nem podia ser antecipado. E não recuso também a observação de

<sup>44</sup> BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant*. Paris: Flammarion, 2014, p. 146 (tradução minha).

Ricoeur de que, os *insights* narrativos da biografia não poderão oferecer inteligibilidade à unidade narrativa de uma vida sem recorrer a um “misto instável entre fabulação e vivência”.<sup>45</sup> Não poderia ser diferente quando pressupomos que o dilema de todo biógrafo, como assinalado por Glória Oliveira, se localiza entre o “suposto caráter coeso e invariável do sujeito biografado e a notória multiplicidade de contradições e incongruências que caracterizam uma existência individual”.<sup>46</sup>

A narrativização não está ausente das reflexões de Romano sobre a *ipse* que apreende os acontecimentos. A distinção, aqui, é que essa narrativização jamais está na ordem dos acontecimentos em si, pois estes são sempre a irrupção de algo sem antecedentes, sem ordem cronológica ou memória localizável. Trata-se, além disso, de um desdobramento de outra pergunta fundamental: como compreender um acontecimento que, diferentemente de um fato, prescinde de contextos e cadeias de causalidade? Esta compreensão, sugere Romano, é dada pela própria experiência com os acontecimentos, um *après-coup* que, complemento, só pode ser elucidado pela narrativa.

A responsividade aos acontecimentos, mais do que a ação que deliberadamente inicia algo, constitui o aspecto estruturante do “eu”. Essa chave poderá, quem sabe, abrir o caminho para possibilidades narrativas efetivas para o enfrentamento dos impasses que sempre caracterizam qualquer projeto biográfico. Todas as gerações colocaram perguntas sobre os sentidos, alcances e limitações da escrita biográfica. Narramos, por vezes, as mesmas vidas na expectativa de conhecer algo ainda não revelado dos personagens biografados ou, ambição maior, da época em que viveram. Admitimos alguma coerência identitária onde possivelmente ela é frágil ou ausente. A temporalidade e a narração se insinuam nas fendas destas vidas imprecisas, fraturadas e implicadas em transformações que desestabilizam os marcos que pretendíamos definir como contextos. Mais ainda: vidas que podem ser adornos de um uso estético e trivializado do passado.

Parece, portanto, que ainda há muito a ser dito sobre a biografia. Seu hibridismo constituinte nos coloca nas fronteiras entre narrativa, tempo e identidade. No movimento do mesmo para o outro, tal como a *ipse* de Ricoeur, biografado e biógrafo se entrecruzam em um jogo cujos movimentos nunca parecem definidos de antemão. Atualidade e inatualidade, contexto e acontecimento, tempo e narrativa apresentam-se como elementos que permitem uma mirada sobre a escrita biográfica que não se reduz à busca pela constância de uma identidade transformada em objeto de uma escrita coesa. O que pode ser produtivo, como reflexão sobre tempo, indivíduo e história, é justamente uma escrita desestabilizadora, um acontecimento escriturário que provoca estranhamento. A expectativa deste ensaio foi a de apresentar algumas perspectivas modestas de ampliação deste experimentalismo que, ademais, não é novo na escrita biográfica e se abre cada vez mais para um gesto crítico de pensar com e contra o tempo.

Artigo recebido em 8 de dezembro de 2025. Aprovado em 29 de dezembro de 2025.

<sup>45</sup> RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*, op. cit., p. 171.

<sup>46</sup> OLIVEIRA, Maria da Glória, op. cit., p. 442.

## **Biografias e autobiografias: a trajetória de revolucionários sob a ótica da História Social**



*O filho do homem*, de  
René Magritte, 1946,  
óleo sobre tela,  
fotografia, montagem  
(detalhe).

### *Daniel Aarão Reis*

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor emérito da Universidade Federal Fluminense (UFF), na qual se vincula ao Instituto de História e ao Instituto de Estudos Estratégicos. Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Na corda bamba: memórias ficcionais*. Rio de Janeiro: Record, 2024. daniel.aaraoreis@gmail.com

## Biografias e autobiografias: a trajetória de revolucionários sob a ótica da História Social

*Biographies and autobiographies: the trajectory of revolutionaries from the perspective of social history*

*Daniel Aarão Reis*

### RESUMO

O artigo, numa primeira parte, discute a possibilidade das biografias e autobiografias se tornarem capazes de iluminar processos históricos relevantes, por valorizarem o agir humano, sempre imprevisível, mas decisivo para o acontecer histórico. Num segundo momento, apresentam-se disposições básicas para a elaboração das biografias ou autobiografias: a empatia, o senso da verdade, a resistência à vigilância institucional ou social e a avaliação equilibrada dos desafios. Também são discutidos critérios fundamentais: a elaboração da contextualização social, a concepção da imprevisibilidade da história, a consideração das múltiplas dimensões da vida e a explicitação dos motivos que levam cada autor a escolher as pessoas que vão biografar. Na parte final do texto, consideram-se rapidamente exercícios a que tenho me dedicado: as biografias de Alexandre Nicolaevitch Raditchev (1749-1802); Alexandre Ivanovitch Herzen (1812-1870); Luis Carlos Prestes (1898-1990), Julius Ossipovitch Tserderbaum, o Martov (1873-1923) e a autobiografia (ficcional/1946-2050?).

**PALAVRAS-CHAVE:** biografias; autobiografias; revolucionários.

### ABSTRACT

*The article, in its first part, discusses the possibility of biographies and autobiographies becoming capable of illuminating relevant historical processes, by valuing human action, always unpredictable, but decisive for historical events. In the second part, basic dispositions for the elaboration of biographies or autobiographies are presented: empathy, a sense of truth, resistance to institutional or social surveillance, and a balanced assessment of challenges. Fundamental criteria are also discussed: the elaboration of social contextualization, the conception of the unpredictability of history, the consideration of the multiple dimensions of life, and the explicitation of the reasons that lead each author to choose the people they will biograph. In the final part of the text, exercises to which I have dedicated myself are briefly considered: the biographies of Alexander Nikolaevich Radichev (1749-1802); Alexander Ivanovich Herzen (1812-1870); Luis Carlos Prestes (1898-1990), Julius Ossipovitch Tserderbaum, Martov (1873-1923) and the autobiography (fictional/1946-2050?).*

**KEYWORDS:** biographies; autobiographies; revolutionaries.



Antes de entrar propriamente no texto, gostaria de esclarecer seu sentido e sua composição. Uma primeira parte versará sobre disposições e critérios que informam ou deveriam informar a escrita biográfica. Uma segunda

parte apresentará alguns aspectos dos estudos biográficos a que já me dediquei e a que venho me dedicando.

As biografias e as autobiografias sempre mereceram o gosto dos leitores, desde Homero, patrono dos historiadores. Seduzindo e encantando. Formando a tessitura das histórias que as pessoas gostam de ler e de compartilhar. A rigor, nunca saíram de moda. Na sua forma heroica prevaleceram, incontáveis, durante séculos. Tendo sofrido questionamentos, fundamentados, caíram em desuso nas alturas rarefeitas das academias, mas nem assim sofreram maior abalo junto ao distinto público. Há algumas décadas, e felizmente, reapareceram, redefinidas, nos circuitos universitários.

Digo, felizmente, por uma dupla razão: de um lado, retomando-as, os pesquisadores universitários recuperaram contacto com um gênero imensamente popular, aproximando-se das sociedades em que vivem. De outro lado, redefinindo-as, segundo novas disposições e critérios, tem sido possível fazer delas uma porta de entrada profícua à compreensão das sociedades, contribuindo para a superação da ideia de que os heróis, isolados, entregues apenas a si mesmos, fazem e desfazem a história pela própria vontade, mas, ao mesmo tempo, mostrando que sem agir humano não existe história, que esta não se realiza conforme leis objetivas imponderáveis, que as circunstâncias podem – e são sempre – alteradas, em certos limites, imprevisíveis, pela ação humana.

Esta pode ser, e tem sido, a grande virtude das biografias e autobiografias devidamente reconsideradas. Evidenciar a importância incontornável das ações humanas nas circunstâncias que são as suas, mas que jamais serão as mesmas uma vez modificadas por essas mesmas ações.

Trata-se de refletir sobre as disposições e os critérios que devemos ter em vista para, reconhecendo às ações humanas seu lugar próprio e sua significação irreduzível, não perdermos de vista as circunstâncias e o contexto em que elas se realizam.

### **Biografias, história e sociedade: disposições e critérios**

No trato das biografias, as boas práticas historiográficas têm proposto disposições e critérios. Entre as disposições, distinguem-se três. A primeira diz respeito à empatia. Dizem os dicionários que a empatia é a capacidade de tentar se ver sem restrições no lugar de outra pessoa, de cultivar a sensibilidade pelos seus sentimentos, de tentar perceber o modo como a pessoa apreendia suas circunstâncias e os seres com quem convivia. Não apenas do ponto de vista racional, suas escolhas conscientes, mas também, às vezes, principalmente, suas emoções, pois, em dadas circunstâncias, as pessoas se comportam mobilizadas mais pelos sentimentos do que por eventuais opções racionais.

A empatia é condição indispensável para trabalhar qualquer tipo de objeto, e se torna verdadeiramente essencial para estudar trajetórias pessoais. Mas ela não deve ser confundida com a simpatia, que se verifica quando se compartilham ideias, pensamentos, emoções e identidades. A simpatia não anula a capacidade de compreender a trajetória das pessoas, mas pode prejudicá-la eventualmente, pois a identificação emocional e racional pode alterar positiva ou negativamente a compreensão e pode se tornar um obstáculo à observação de duas outras disposições, igualmente essenciais e sobre as quais refletiremos a seguir.

A segunda disposição diz respeito ao senso da verdade. Sempre me impressionou um antigo conselho que, durante anos, considerei paradoxal: “busquem incessantemente a verdade, mas fujam de quem a encontrou”. André Gide ia no mesmo sentido, quando sugeria: “confie naqueles que buscam a verdade, mas desconfie dos que dizem já tê-la encontrado”. A disposição também é válida para o estudo de qualquer objeto, mas, nos casos concretos das biografias, torna-se especialmente importante.

A compreensão do aconselhamento passa pela incorporação de uma certa dose de ceticismo, derivada da percepção de que a verdade não é necessariamente única e absoluta, pode coexistir com outras e, mais importante, pode ser mutante ao longo do tempo, das condições e do grau de conhecimento do objeto, da formação dos próprios pesquisadores, de ângulos de observação e de percepção que podem se alterar – e se alteram – segundo as circunstâncias. Por isso é que é importante tomar prudente distância dos “donos da verdade”.

Cultivar o sentido da verdade significa se esforçar para nada ignorar. Mesmo quando alguns aspectos – descobertos – colocam em questão determinadas premissas ou hipóteses, avaliadas até então como definidas, e dadas como certas. Nada omitir, mesmo episódios ou relatos ou documentos e testemunhos que contradigam proposições gerais ajuizadas como certas e definitivamente estabelecidas. Nada distorcer, em proveito de suas próprias premissas e pré-conceitos. Afastar-se da ideia de tornar lisa e sem rugosidades a exposição e reto um argumento acossado por curvas inesperadas, mas evidentes.

Também convém não aceitar a vigilância dos patrulheiros das histórias oficiais. As histórias e as memórias oficiais encontram-se em toda a parte. Nos Estados e em suas máquinas de propaganda e de engano. Nas instituições, que protegem caninamente suas burocracias, afugentando as investigações independentes. Nos partidos políticos, apenas comprometidos com uma incessante busca pelo poder e numa história retrospectiva isenta de contradições e de ziguezagues. Na glorificação impudente dos grandes líderes carismáticos que se apresentam como imunes à crítica, detestam as restrições e as conjunções adversativas e celebram coerências impossíveis e congruências inalcançáveis.

A vigilância é empreendida por inimigos e amigos, à direita e à esquerda.<sup>1</sup> Na polarização inevitável das lutas políticas, os lados em disputa excluem-me mutuamente, atribuindo-se virtudes que não têm, tentando capturar em seu benefício exclusivo as falsificações e as misérias alheias. Difícil escapar completamente do patrulhamento, sobretudo em épocas de radicalização e de polarização. No contexto da atual revolução digital, à qual vem se acoplando, há alguns anos, a nova revolução da Inteligência Artificial, formam-se nas mídias (anti) sociais, bolhas de sectarismo incandescente, acentuando as cobranças, as intimações, os cancelamentos e as intimidações, emparedando os pesquisadores, impelidos a se manifestar, a “tomar partido”, dificultando a preservação do equilíbrio de avaliações e conclusões.

---

<sup>1</sup> Cf. LABORIE, Pierre. *Historiens sous haute surveillance*. *Esprit*, n. 198, Paris, 1994, e FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

Entretanto, como dizia o poeta, “navegar é preciso”. Na busca da verdade, o critério maior é que os resultados da pesquisa correspondam aos achados feitos e que o pesquisador esteja de acordo com a sua própria consciência, pois ele deve se considerar o único juiz de suas ações e de seus escritos.

Uma terceira disposição diz respeito aos desafios que se apresentam no âmbito da pesquisa. Trata-se de não ignorá-los ou fingir que não existem. Às vezes, é possível superá-los. Mas nem sempre há meios e modos de fazê-lo. Nestes casos, cumpre compartilhá-los com o leitor, inclusive evidenciando lacunas que as pesquisas não conseguiram evitar. No curso das pesquisas biográficas e autobiográficas que levei a cabo, tentei observar estas disposições. Vale a pena considerá-las, sempre. Delas depende o bom êxito do trabalho.

Além destas disposições básicas, quatro outros critérios têm merecido realce na historiografia dedicada às biografias. Restaurado – e renovado – em boa hora o interesse pelas biografias e autobiografias, um primeiro critério importante para conservar uma boa direção é que as trajetórias dos personagens escolhidos como objetos de estudo sejam devidamente contextualizadas. O contexto social não esgota as possibilidades de uma vida, ao contrário, num mesmo contexto a margem de opção é sempre relativamente ampla. Diz um provérbio: “nunca indague as circunstâncias que fizeram você, mas o que você fez das circunstâncias que fizeram você”. Um outro dito popular completa: “não se limite a pensar o impacto dos traumas vividos por você, mas pense no que você fez depois de ter vivido os traumatismos que a vida lhe impôs”. As pessoas de caráter tendem a incorporar estas duas orientações, não se deixando determinar exaustivamente por circunstâncias adversas. Há limites para as ações humanas, mas esses limites não são rígidos nem é possível predeterminá-los com exatidão, inclusive porque a ação humana, muita vez, amplia esses limites.

Captar esse agenciamento complexo é um desafio com que a escrita biográfica ou autobiográfica deve lidar: a individuação excessiva retoma, às vezes involuntariamente, a tradição heroica das biografias tradicionais que, apesar de sempre sedutora, quando bem escrita, não contribui para esclarecer o tempo vivido pelo biografado nem a sua própria trajetória individual. A orientação adequada tem mão dupla, pois, de uma demasiada ênfase no contexto social, pode surgir uma pessoa que é apenas um resultado mecânico de sua época, um prisioneiro inerte de suas circunstâncias. Quando se fala em contexto não se tem em vista apenas as grandes conjunturas econômicas, políticas, sociais e culturais que vão modelando sucessivamente os quadros em que se verificam as ações humanas, mas também os limites oferecidos ou impostos pelas circunstâncias de vida mais particulares: o(s) país(es), a(s) cidade(s), a(s) ocupação(ões) profissional(ais), a(s) família(s), além de uma série diversa de acontecimentos importantes que sempre condicionam as trajetórias humanas. Assim, do que se trata é de se alcançar uma concepção dialética entre contexto social – compreendido na diversidade de fatores e condicionamentos – e trajetória individual –, opções assumidas nas margens possíveis de ação, em suas relações mútuas e complexas.

Um segundo critério diz respeito à imprevisibilidade da história – social e individual. Ao contrário dos exercícios de memória que tendem, quase sempre, a ordenar o passado de forma linear; ao contrário do que dizem os profetas do passado, segundo os quais o que aconteceu tinha mesmo de acon-



tecer, do que resulta uma história engessada, como que formada por casamatas de cimento armado, sem alternativas, ao contrário desses parâmetros, tanto mais comuns quanto enganosos, a história viva sempre surpreende. Pierre Bourdieu matou esta charada.<sup>2</sup> Edgar Morin observou, sagaz, que é o improvável que frequentemente acontece, apesar dos anseios humanos, nunca remidos, de congruência e de coerência.<sup>3</sup>

Cabe aos historiadores, sempre que é possível, explicar e interpretar o que aconteceu no passado, mas nunca perdendo de vista as hipóteses que não vingaram, as propostas derrotadas, em suma, o que poderia ter acontecido de outra forma. Nas biografias e nas autobiografias, é necessário captar os estranhos vieses, as esquinas da vida, as incoerências, as acrobacias, os saltos triplos carpados, as rupturas, as fraturas, os inesperados, pois a vida não tem script, e é importante, ao recuperar as trajetórias vivas das pessoas, mostrar que os desenhos que foram se formando se fizeram, se desfizeram e se refizeram continuamente.

Um terceiro critério tem a ver com as múltiplas dimensões da vida. Há biografias intelectuais, uma espécie de celebração da razão humana. Não parecem lidar com pessoas, mas com cérebros. As ideias vão sendo apresentadas, nem sempre sem talento, através do tempo, encadeando-se umas com as outras, com pouca ou nenhuma menção às demais dimensões da vida. Há biografias políticas, em que a ação política ganha extrema relevância, submetendo as demais facetas da existência. Tais biografias, e outras mais, que se decidem a explorar em profundidade aspectos particulares das trajetórias de vida, podem ser positivas e construtivas, mas, por parciais, transmitem uma imagem mutilada do biografado. Porque cada ser humano tem múltiplas identidades e integra, ao mesmo tempo, razão e emoção, vida pública e vida privada, vida política e vida pessoal, vida de pensamento e vida amorosa.

A biografia deve ser capaz de apanhar o conjunto desses aspectos porque, na prática da vida, eles se entrelaçam e pode se tornar impossível perceber certas opções e nuances, certas escolhas e mutações, certas contradições e certos sentidos ou sem-sentidos de uma existência, sem que se considere essa multiplicidade, essa interrelação permanente de aspectos que faz a riqueza do ser e da vida humanos.

Antes de terminar, seria importante considerar um questionamento, que sempre aparece e que tem fundamento: como legitimar a escolha de determinadas pessoas para se tornarem objeto de uma biografia e não outras, por que escolher alguns personagens e não outros? Trata-se de um outro ângulo de ataque às biografias heroicas, tradicionais, eis que nem sempre os escolhidos são suficientemente expressivos para, em sendo retratados, retratarem uma época, o tempo em que viveram.

Assim, o biógrafo precisa esclarecer os critérios e as premissas que usou para selecionar seus biografados, demonstrando porque as trajetórias biografadas seriam expressivas, ou seja, quais os critérios que evidenciam a expressividade de certas trajetórias. Creio que o critério da expressividade ficou bem demonstrado por Carlo Ginzburg, ao evidenciar que a trajetória de

<sup>2</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

<sup>3</sup> Ver MORIN, Edgar. *La complexité humaine*. Paris: Flammarion, 2008.

um ser humano comum pode ser extraordinariamente expressiva para ajudar a compreender o contexto social e cultural da época em que viveu. Muito mais expressiva, às vezes, do que a dos “grandes” de sua época.<sup>4</sup>

Do que se trata é, portanto, esclarecer e evidenciar, na própria escrita da biografia, a expressividade do biografado, apresentando sua trajetória como capaz de indicar as tendências do contexto social e cultural, de modo que os leitores possam ter uma visão da época histórica vivida pelo biografado através do estudo de sua trajetória. Não necessariamente das tendências predominantes na época, mas, às vezes, das contratendências, das propostas alternativas que, embora não tendo prevalecido, por sua expressividade, possam revelar não apenas “uma outra história” que poderia ter existido, mas também – em negativo – o contexto político e cultural hegemônico.

Ainda uma palavra sobre a biografia ficcional porque a ela recorri recentemente. No caso, a autobiografia ficcional. Considerei aí aspectos práticos: desejava evitar sensibilizar pessoas ainda vivas ou, tendo já morrido ou sido mortas, seus familiares ou entes queridos. Mas o aspecto fundamental tem a ver com a compreensão – precisaríamos de um outro seminário para debater esta questão – de que a ficção tem melhores condições de captar o ser humano em sua complexidade do que as histórias *soi-disant* científico-acadêmicas. Penso que os historiadores têm, cada vez mais, e com acerto, recorrido à literatura e à ficção não apenas para ilustrar seus discursos, mas assumindo a ficção como produtora original de conhecimentos de uma forma que é só dela e que pode certamente enriquecer, não apenas a trajetória do biografado em suas várias dimensões (razão/emoção; vida pública/vida privada, entre outras), mas também outras facetas do processo histórico não apreensíveis pela chamada história científica.

### Exercícios biográficos e autobiográficos

Queria agora compartilhar alguns exercícios biográficos a que me dediquei, além de um outro, recente, versando uma autobiografia ficcional. Já escrevi dois esboços biográficos e uma biografia. Além disso, escrevi, como referido, uma autobiografia ficcional e, neste momento, me dedico a um trabalho de fôlego que tem como objeto uma outra biografia. Os esboços biográficos foram dedicados a duas figuras históricas da tradição revolucionária russa: Alexandre Nicolaevitch Raditchev (1749-1802)<sup>5</sup> e Alexandre Ivanovitch Herzen (1812-1870).<sup>6</sup>

A biografia publicada dedicou-se a refletir sobre a trajetória de Luis Carlos Prestes (1898-1990). A autobiografia ficcional examinou parte da minha própria vida (1946...2050?) e o estudo biográfico a que me dedico atualmente escolheu como objeto a figura histórica – mas esquecida – de Julius Ossipovitch Tseuderbaum, o Martov (1873-1923).

<sup>4</sup> Ver GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<sup>5</sup> Ver RADITCHEV, Alexandre Nicolaevitch. *Путешествие из Петербурга в Москву [Viagem de St. Petersburg para Moscou]*. Paris: Booking International, 1994.

<sup>6</sup> Ver HERZEN, Alexandre Ivanovitch. *БЫЛОЕ и ДУМЫ [Passado e meditações]*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1974 (Collection Classiques Slaves. Apresentado, traduzido e comentado por Daria Olivier).

Não enuncio este prontuário para aparecer como autoridade no assunto. Não o sou. E não o digo por falsa modéstia. A rigor, entrei no continente das biografias, como o fiz na História Oral (cujos procedimentos ainda uso – às vezes, abuso), como aquele burguês de Molière, que “fazia prosa sem saber”. Assim, acabei fazendo ou acredito que acabei fazendo História Oral sem um saber prévio, só posteriormente lapidado. Da mesma forma, entrei no campo da biografia, apenas com as armas de algumas disposições, acima referidas: a empatia, a busca da verdade e a disposição de lidar com desafios. E informado pelos critérios, também já enunciados: a necessidade de contextualizar socialmente as trajetórias pessoais, a imprevisibilidade da história e as múltiplas dimensões da vida.

Consideremos, portanto, o que se segue como uma intenção singela: compartilhar minha experiência de escrever biografias e uma autobiografia (ficcional).

### **Os esboços biográficos: Alexandre Nicolaevitch Raditchev (1749-1802) e Alexandre Ivanovitch Herzen (1812-1870)**

Os textos biográficos, publicados nos primeiros anos do atual século<sup>7</sup>, referem-se a estudos que eu então empreendia no quadro de um projeto de pesquisa maior, sobre as alternativas de modernidade, para além do modelo liberal.

Os intelectuais russos destacavam-se neste contexto. De um lado, os que chamei de “intelectocratas”, pois, integrados nas altas esferas do Estado, lideravam importantes reformas políticas no Império russo. De outro, os inteligentes, revolucionários que aspiravam à derrubada do regime tsarista, como condição geral para que a Rússia se libertasse de seus atrasos seculares. Ambas as vertentes abominavam o liberalismo europeu e estavam comprometidas em encontrar caminhos alternativos.

Além de Herzen e Raditchev, entendia então formular outros dois estudos biográficos, sobre os irmãos Dmitri e Nicolau Miliutin, paradigmas da “intelectocracia” russa, mas as circunstâncias infelizmente não permitiram que esta parte do projeto se concretizasse. Nem mesmo consegui aprofundar os estudos sobre os dois revolucionários citados. Ficaram as reflexões, talvez condicionadas por uma declarada (excessiva?) simpatia pelos revolucionários, o que não se confunde, como tentei explicar acima, com a empatia, sempre necessária e mesmo indispensável.

Figurei Raditchev, talvez um pouco ousadamente, como precursor do vasto movimento populista russo. Percebi nele três características, entre outras, que me pareciam justificar a abordagem: a crítica a um dos principais fundamentos do regime, a servidão; a defesa intransigente da liberdade que acarretou sua prisão e, depois, condicionaria o ato supremo do suicídio; e a

<sup>7</sup> Sobre Alexandre Nicolaevitch Raditchev, ver AARÃO REIS, Daniel. Entre ética e política, entre reforma e revolução: os intelectuais na longa marcha das alternativas ao capitalismo liberal (séculos XIX e XX). In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da, MATTOS, Hebe Maria e FRAGOSO, João (orgs.). *Escritos sobre história e educação: homenagem à Maria Yedda Leite Linhares*. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2001. Sobre Alexandre Ivanovitch Herzen, ver AARÃO REIS, Daniel. *Revolução e liberdade: a trajetória de Alexandre Herzen*. *Verve*, n. 3, São Paulo, 2003.

coragem de enfrentar o Estado, apenas para ser fiel às suas convicções, sem que a mínima condição de vitória apontasse no horizonte. Tais características acompanhariam a gesta da intelligentsia russa ao longo dos séculos XIX e XX e marcam, até os dias de hoje, as lutas dos intelectuais russos contra o Estado.<sup>8</sup>

Alexandre Herzen retomou esse caminho nos anos 1840 e se tornou um autor clássico, incontornável, no estudo da trajetória do populismo russo. Também ele se tornaria um defensor intransigente da liberdade face ao Estado, tendo passado a maior parte de sua vida no exílio onde, afinal, faleceu. Entretanto, o que mais me chamou a atenção em sua trajetória foi a valorização da vida humana e a desconfiança das teorias e propostas salvacionistas, partidárias do uso indiscriminado da violência revolucionária, considerando o seu uso – e abuso – como tendo a suposta virtude de uma vingança purificadora. Dizia e repetia Herzen: nenhuma grande ideia vale uma vida humana. E por isso viu com preocupação o caráter limitado da abolição da servidão em 1861, ensejando frustrações e ressentimentos históricos, pressagiando futuros apocalipses. A partir da leitura de Herzen, amadureci uma perspectiva crítica ao catastrofismo revolucionário, tão importante – e tão funesto – no curso das revoluções que ocorreriam ao longo do século XX.

Tais estudos, entretanto, ficaram apenas no nível de esboços. Faltou maior exploração de fontes. Melhor contextualização social e histórica. Mais acuidade no desvelamento das contradições e dos ziguezagues de suas trajetórias.

### A biografia de Luis Carlos Prestes

O desafio de escrever uma biografia de fôlego veio anos mais tarde, por solicitação da editora Companhia das Letras. A ideia era inserir o estudo da trajetória de Prestes numa coleção mais ampla, a meio caminho entre estudos críticos e obras para grande divulgação, como os itinerários já publicados de D. Pedro I, D. Pedro II, Castro Alves e Getúlio Vargas, entre outros.

Entretanto, talvez pelo ineditismo, provavelmente em virtude de duração e da complexidade da vida de Prestes, das múltiplas fontes, em países diversos, e pelo intrincado de suas variadas dimensões, algumas de difícil acesso, outras, inacessíveis, o trabalho cresceu, ampliando-se, chegou a mais de mil páginas, afinal reduzidas para pouco mais de 500.<sup>9</sup>

O primeiro desafio foi despojar-me de conceitos e pré-conceitos já elaborados sobre Prestes. Faço parte de uma geração de intelectuais de esquerda que foi surpreendida no começo da juventude pela instauração da ditadura civil-militar em 1964. Uma derrota política catastrófica levando de roldão referências construídas durante anos, expulsando da vida política institucional partidos, tendências e lideranças consagradas. Como sempre acontece nesses casos, houve uma tendência a crucificar os principais dirigentes das grandes tendências derrotadas. Renovava-se então a tradicional – e bíblica – caça aos

<sup>8</sup> O movimento populista russo é estudado por vasta bibliografia. Ver o clássico de VENTURI, Franco. *Les intellectuels, le peuple et la révolution: histoire du populisme russe au XIXème siècle*. Paris: Gallimard, 1952, e, em português, BERLIN, Isaiah. *Os pensadores russos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>9</sup> Ver AARÃO REIS, Daniel. *Luis Carlos Prestes, um revolucionário entre dois mundos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

bodes expiatórios. Entre elas, e principalmente, João Goulart, o Jango, líder maior do trabalhismo brasileiro, então presidente da República; e Luis Carlos Prestes, dirigente consagrado do Partido Comunista Brasileiro, o velho Partidão. Jovem ainda, então com apenas 18 anos, adepto, logo em seguida, da opção de lutar contra a ditadura com armas nas mãos, não foi possível evitar o envolvimento por essas prevenções.

Passados os anos, o amadurecimento político, pessoal e emocional faria o seu trabalho e permitiria uma visada diferente do processo político, contextualizando historicamente aquela derrota política e a participação e responsabilidade efetivas daquelas lideranças. Entretanto, era necessário combater ranços remanescentes e lidar com cobranças patrulheiras dos contemporâneos que me indagavam: “e, então, vais absolver o Velho?”

As boas biografias, como sabemos, assim como o trabalho histórico em geral, não condenam nem absolvem, apenas ajudam, quando podem, a compreender. Sem prejuízo, evidentemente, dos juízos de valor dos historiadores. E foi com essa referência, e mais as disposições critérios enunciados acima, que dei início à pesquisa sobre a trajetória de Luis Carlos Prestes.

Foi uma caminhada árdua e complexa. Consultar as numerosas entrevistas ou falas do próprio Luis Carlos Prestes, algumas transcritas, a maioria, não. Checar seus depoimentos e escritos, editados ou transcritos, sobre ele mesmo ou sobre os tempos em que viveu. Averiguar depoimentos, autobiografias ou biografias de companheiros de diferentes jornadas, além de estudos a respeito de diversos momentos de sua vida: desde a infância e a juventude, passando pela formação intelectual e militar, desde a longa marcha na Coluna histórica até as últimas lutas no interior dos brasis e, um pouco mais tarde, já fora do PCB, visitando inclusive os principais lugares por onde passou, em sua movimentada trajetória como militante e dirigente comunista. Aprofundar as pesquisas sobre as duas sociabilidades básicas de Prestes: o tenentismo e o comunismo, evitando sempre que possível a história retrospectiva. Entrevistar os familiares e também velhos camaradas, amigos e inimigos. Explorar, ainda, os arquivos internacionais, em particular, o da Internacional Comunista, em Moscou, e os arquivos norte-americanos, em Washington.<sup>10</sup>

O texto biográfico suscitou polêmica, solicitações de correção e elogios, complementações e insultos, enfim, o que já era previsto. E obteve, o que eu não esperava, o prêmio Jabuti para biografias publicadas em 2014. Um reconhecimento. O trabalho teve as vantagens e as desvantagens do pioneirismo. Os textos já existentes sobre o personagem eram celebrações ou hagiografias. Importavam, e ainda importam, mais como documentos de uma época ou relativos aos seus autores, do que como estudos biográficos. Espero que surjam novas próximas biografias sobre Prestes. Trarão, certamente, novos ângulos e aperfeiçoarão o trabalho empreendido, preenchendo suas lacunas e ampliando consultas a nova fontes.

<sup>10</sup> O detalhamento do percurso da pesquisa está em *idem, ibidem*, p. 509-514.



## A autobiografia ficcional

Hesitei muito antes de escrever uma autobiografia. Quando pensava no assunto, vinha-me à cabeça o conselho de um antigo político: “não escrevo autobiografia, porque, se o fizer, não haverá mais nada depois dela, senão morrer”. Assim, ia postergando para o dia de São Nunca.

Entretanto, o recurso à ficção me destravou. Por uma dupla razão: de um lado, considerações de ordem prática – recorrendo à imaginação, evitaria sensibilizar pessoas ainda vivas ou, tendo já morrido ou sido mortas, seus familiares ou entes queridos. Por mais que a ficção tenha laços com acontecimentos ou histórias realmente vividos, em seu âmbito, pode-se dizer que qualquer semelhança é mera coincidência. No pacto entre autor e leitor já não se exigirá uma pretensa fidelidade entre o narrado e o que presumivelmente aconteceu. Além disso, a ficção me permitiria escapar do cerco crítico dos colegas historiadores, uma vez que eu estaria dispensado de notas e de referências a fontes.

A escolha pelo exercício livre da imaginação, porém, teve um outro aspecto, fundamental: quero me referir à compreensão de que a ficção tem melhores condições de captar o ser humano em sua complexidade, em suas múltiplas dimensões, do que a história soi-disant científico-acadêmica. Penso que os historiadores, cada vez mais, e com acerto, têm recorrido à literatura e à ficção como produtora original de conhecimentos, ou seja, de uma forma que é só dela e que enriquece outras formas de apreensão do processo histórico.<sup>11</sup>

Concebi a autobiografia parcial em três partes: a participação nas lutas estudantis; a opção pelo enfrentamento armado contra a ditadura, a derrota do projeto revolucionário, a prisão e o exílio; o retorno à Terra dos Papagaios com sua feira de dificuldades e alegrias. A escrita adotou a forma de pequenos contos (4-5 páginas), com o objetivo de capturar a atenção fugitiva do universo atual de leitores que demandam textos curtos e rápidos. Os contos apresentam-se como elos, ligados pela narrativa geral, mas podendo ser lidos separadamente.<sup>12</sup> A escrita foi muito prazerosa, a ver se suscitará o mesmo prazer entre os leitores. A apreciação e a re-visitação crítica de partes essenciais da vida e das circunstâncias foram exercícios interessantes que me proporcionaram um ajuste de contas enriquecedor. Assim como os professores são, segundo o bordão profissional, os que mais aprendem com as boas aulas, penso que os autores de textos, sobretudo os autobiográficos, têm melhores chances de amadurecer do que seus leitores (sem ofensa!)

## A trajetória de Julius Martov

Dedico-me atualmente a uma outra biografia ainda sem previsão de publicação, mas que me tomará certamente muito tempo. Tratarei de discutir

<sup>11</sup> Cf. BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.

<sup>12</sup> Ver AARÃO REIS, Daniel. *Na corda bamba: memórias ficcionais*. Rio de Janeiro: Record, 2024.

a trajetória de Julius Ossipovitch Tsederbaum, o Martov, um revolucionário judeu e russo.<sup>13</sup>

Na minha juventude, não passava de um maldito. Derrotado e fracassado. No contexto da clássica metáfora ferroviária do desvio, Martov era detentor de todos os defeitos: vacilante, moderado, teoricista, dogmático, incapaz de perceber as ondas revolucionárias em movimento. Suscitou até hoje pouca atenção acadêmica e mesmo os que o estudaram terminaram concluindo que suas tentativas de associar socialismo e democracia estavam destinadas mesmo a serem derrotadas, eis que as tradições autoritárias, firmemente enraizadas na Rússia, constituiriam uma espécie de lei de bronze, determinando a emergência de um socialismo de quartel, militarizado, autoritário. Quando pensavam sobre a Rússia e os russos, os social-democratas alemães suspiravam, desolados: das ist Russland (isto é a Rússia). Em outras palavras: não havia como esperar que naqueles solos germinasse um socialismo democrático. Ou uma democracia socialista. Como Julius Martov sempre lutou por este par de variáveis, recuperarei sua trajetória para avaliar as chances – perdidas – de uma combinação – possível, mas improvável – entre revolução, socialismo, liberdade e democracia.

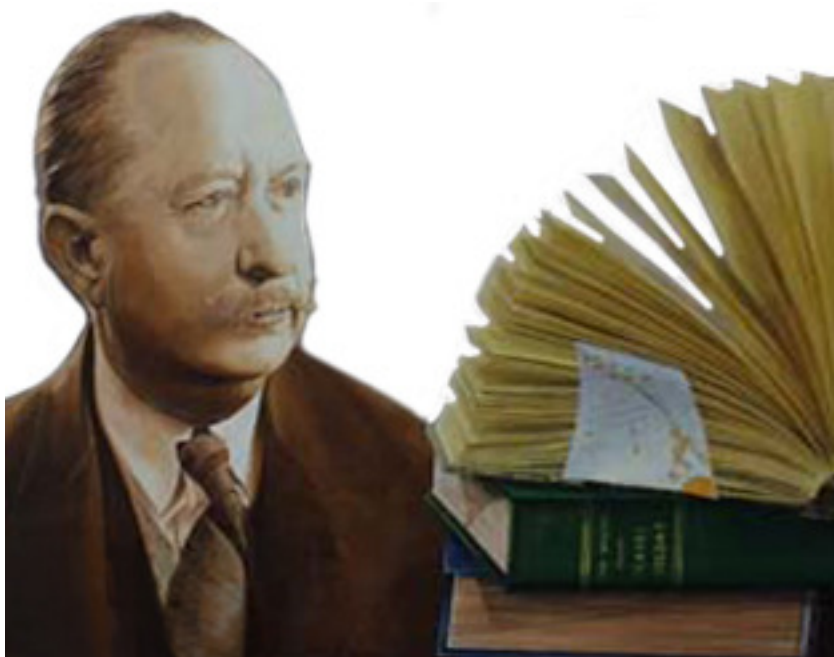
Minhas escolhas por biografias e autobiografia de projetos e individualidades alternativas não apenas evidenciam inclinações favoráveis à mudança, à transformação social e à revolução, em variadas modalidades, mas também a possibilidade, através desses mesmos textos, e como acontece sempre com os estudos sobre alternativas perdidas, de compreender melhor porque não vingaram e também – em negativo – como e porque se tornaram hegemônicas as tendências que, afinal, prevaleceram nas sociedades em que viveram os biografados.

Quis compartilhar experiências concretas de escrita biográfica e autobiográfica. Agradeço aos organizadores do seminário o espaço concedido e espero bem ter contribuído para as reflexões a respeito de um objeto comum.

*Texto recebido em 22 de setembro de 2025. Aprovado em 15 de outubro de 2025.*

<sup>13</sup> Recentemente foram publicadas versões em português e em inglês de um primeiro texto a respeito de Martov. Para a versão em português, ver *idem*, As revoluções russas e a hipótese democrática – a trajetória de J. Martov. In: CORDEIRO, Janaína Martins e LIEBEL, Vinicius (orgs.). *Paz e guerra na Europa contemporânea*. Belo Horizonte: Fino Traço/CNPq/Faperj, 2025. Para a versão em inglês, ver AARÃO REIS, Daniel, The russian revolutions and the democratic hypothesis: the trajectory of Julius Martov. In: SEGRILLO, Angelo (org.). *Lesser known aspects of the russian historical experience*. São Paulo: Laboratório de Estudos da Ásia (LEA)/ FFLCH/USP, 2025. Disponível em <<https://www.usp.br/lea/arquivos/livrolea2025.pdf>>.

## A escrita biográfica de Lucien Febvre: *ceci n'est pas une biographie?*



Mural Lucien Febvre em Saint-Amour/França, de Haut-les-murs, 2019, fotografia, montagem (detalhe).

*Thaís França Guimarães*

Doutoranda em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). guimaraesthaisf@outlook.com

## A escrita biográfica de Lucien Febvre: *ceci n'est pas une biographie?*<sup>1</sup>

*Lucien Febvre's biographical writing: ceci n'est pas une biographie?*

Thaís França Guimarães

### RESUMO

Este artigo analisa três obras do historiador Lucien Febvre, discutindo os paradoxos em torno de sua recusa do gênero biográfico. Apesar de negar reiteradamente a filiação ao campo, seus livros evidenciam interesse por sujeitos históricos, suas ideias, emoções e contextos, mobilizando recursos próprios da escrita biográfica. A rejeição de Febvre deve ser compreendida no interior do debate historiográfico francês da primeira metade do século XX, marcado pelo desprestígio da biografia e por sua associação a uma história romanceada e política. Entretanto, a contradição entre discurso e prática revela o quanto sua obra se aproxima das potencialidades do gênero biográfico. Investigo precisamente a presença dessas características, partindo da hipótese de que Febvre, ao negar, ainda assim produziu biografias – e biografias modernas.

**PALAVRAS-CHAVE:** gênero biográfico; biografia moderna; Lucien Febvre.

### ABSTRACT

*This article examines three works by historian Lucien Febvre, focusing on the paradoxes surrounding his refusal of the biographical genre. Although he repeatedly denied any affiliation with it, his books reveal a strong interest in historical figures—their ideas, emotions, and contexts—while employing resources characteristic of biographical writing. Febvre's rejection must be understood within the broader framework of French historiographical debates in the first half of the twentieth century, marked by the discredit of biography and its association with romanticized and political history. Yet the contradiction between discourse and practice shows how closely his work approaches the potentialities of the biographical genre. My research investigates precisely the presence of these features, advancing the hypothesis that Febvre, despite his denial, in fact produced biographies—and modern ones.*

**KEYWORDS:** biographical genre; modern biography; Lucien Febvre.



<sup>1</sup> Este artigo apresenta resultados parciais da pesquisa de doutorado em andamento no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), em continuidade às reflexões iniciadas durante o mestrado no mesmo programa. Uma versão preliminar e bastante resumida desse material foi apresentada no Seminário Tessituras do Biográfico, organizado pelo Prof. Dr. Francisco Carlos Palomanes Martinho, na Uerj.



Figura 1. Mural Lucien Febvre em Saint-Amour/França.<sup>2</sup>

Este artigo tem como foco as obras *Martin Luther: un destin*; *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle: la religion de Rabelais*; *Autour de l'Heptaméron: amour sacré, amour profane*, do historiador Lucien Febvre e os paradoxos em torno da recusa do gênero biográfico em sua produção.<sup>3</sup> Os trabalhos têm em comum o interesse por sujeitos históricos, suas ideias, emoções e contextos. No entanto, em todas elas, Febvre nega estar escrevendo uma biografia.

No prólogo à primeira edição de *Martin Luther*, datado de agosto de 1927, Febvre apresenta sua obra com a afirmação de que o texto contido ali não é biográfico. Na primeira linha, escreve: “uma biografia de Lutero? Não. Uma opinião sobre Lutero, nada mais”.<sup>4</sup> No segundo parágrafo, acrescenta que seu objetivo é

*traçar a curva de um destino que foi simples, mas trágico; situar com precisão os poucos pontos realmente importantes por onde passou essa curva; mostrar de que maneira, sob a pressão de que circunstâncias, seu impulso inicial teve de esmorecer, e seu traçado original, inflectir-se; colocar assim, acerca de um homem de singular vitalidade, esse problema das relações entre indivíduo e a coletividade, entre a iniciativa pessoal e a necessidade social, que é, talvez, o problema essencial da história: tal foi nosso intuito.*<sup>5</sup>

Nos prólogos das edições de 1944 e 1951, afirma que “não encontrou nada no livro que pudesse ser alterado”<sup>6</sup> e que “confiante, entregaria o livro,

<sup>2</sup> Sobre o coletivo Haut-les-murs e imagens do mural de Lucien Febvre, ver GUIMARÃES, Thaís França. *Biografia e história social: a escrita biográfica de Lucien Febvre*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2020, p. 91, e <[http://www.trompe-l-oeil.info/Murspeints/details.php?image\\_id=47980](http://www.trompe-l-oeil.info/Murspeints/details.php?image_id=47980)>.

<sup>3</sup> Salvo indicação em contrário, todas as traduções de trechos em língua estrangeira são de minha autoria.

<sup>4</sup> FEBVRE, Lucien. *Martin Luther: un destin*. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 8.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p. 8.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 10.

uma vez mais, aos leitores e críticos”.<sup>7</sup> Em cartas trocadas com Marc Bloch, enfatiza que as vendas estavam ótimas e que o livro era um sucesso.<sup>8</sup>

Em *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle: la religion de Rabelais*, Lucien Febvre adverte que “o título deste livro não desorienta, portanto, o leitor. [...] A presente obra não é, em outros termos, uma monografia rabelaisiana. É em intenção e em sua ambiciosa modéstia, um ensaio sobre o sentido e o espírito de nosso século XVI”.<sup>9</sup> Afirma que por maior que fosse Rabelais, ele não teria escrito a monografia de um homem; orienta que o seu trabalho é a investigação de um método ou, mais precisamente, o exame crítico de um complexo de problemas, históricos, psicológicos e metodológicos. Para ele, esse foi o trabalho que valeu o esforço de dez anos de dedicação.<sup>10</sup> Destaca que seu exercício difere de “mais um” trabalho, tal qual faziam os “exegetas da Renascença e que se copiam uns aos outros”. Nesse sentido, reitera: “precisamente, eu desejaria não copiar meus antecessores. Não por gosto gratuito pelo paradoxal e pelo novo: porque sou historiador, simplesmente, e o historiador não é aquele que sabe. É aquele que procura. E, portanto, se repõe em discussão as soluções estabelecidas, que revisa, quando é preciso, os velhos processos”.<sup>11</sup>

Em *Autour de l'Heptaméron: amour sacré, amour profane*, reforça que a obra não é e não quer ser um estudo geral sobre Margarida, nem uma monografia na forma de seus sentimentos religiosos. Sua proposta foi resolver – na medida do possível – um duplo enigma: psicológico e moral ao mesmo tempo.<sup>12</sup>

Todas as obras têm em comum a recusa ao gênero biográfico e a declaração do objetivo que é compreender e fazer compreender, expressão que sintetiza a concepção de história do autor como um exercício crítico e ético. Em suas palavras, “compreender é complicar. É enriquecer em profundidade. É ampliar gradualmente. É unir a vida”.<sup>13</sup> No trabalho sobre Lutero, destaca que “é preciso acrescentar que, ao escrever este livro, tivemos uma única intenção: compreender e, na medida do possível, dar a compreender”.<sup>14</sup> Em Rabelais, enfatiza: “este livro [...] decido-me publicá-lo [...] como uma afirmação dessa vontade de compreender e de fazer compreender pela qual gosto de definir a função da história, a tarefa fecunda do historiador”.<sup>15</sup> Em *Autour de l'Heptaméron*, afirma: “eu gostaria, mais uma vez, de compreender e fazer compreender. Compreender, reunir, retomar, reconstituir, *comprendre*”.<sup>16</sup> Assim, o gesto de compreender, que atravessa as três biografias, converte-se no eixo de uma reflexão sobre o próprio ofício do historiador: compreender é refazer, reconstituir e religar os fragmentos da vida, assumindo o passado não

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>8</sup> Ver BLOCH, Marc et FEBVRE, Lucien. *Correspondence: la naissance des Annales (1928-1933)*. Paris: Fayard, 1994, p. 26.

<sup>9</sup> FEBVRE, Lucien. *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle: la religion de Rabelais*. Paris: Albin Michel, 1942, p. 28.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 35.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

<sup>12</sup> FEBVRE, Lucien. *Autour de l'Heptaméron: amour sacré, amour profane*. 4. ed. Paris: Gallimard, 1944, p. 13.

<sup>13</sup> *Idem, Combats pour l'histoire*. Paris: Librairie Armand Colin, 1992, p. 96.

<sup>14</sup> *Idem, Martin Luther, op. cit.*, p. 12.

<sup>15</sup> *Idem, Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 36.

<sup>16</sup> *Idem, Autour de l'Heptaméron, op. cit.*, p. 7.

como algo dado, mas como algo a ser reconstruído pela inteligência e pela sensibilidade histórica.

O pai dos *Annales* hostilizava a maneira tradicional de se escrever biografias, pela qual os autores acreditavam que dar a última palavra acerca dos biografados, emitindo um juízo “quer a seu favor, quer contra ele” era o método amplamente utilizado. Por seu turno, ao procurar compreender e, na medida do possível, dar a compreender, construiu as suas obras biográficas. Por meio de suas escolhas metodológicas e críticas, percebo que as decisões febvreanas evidenciam uma avaliação biográfica profundamente marcada por sua concepção de história e pelas condições culturais e intelectuais que o cercavam.<sup>17</sup>

Lucien Febvre, ao negar que estivesse escrevendo uma biografia, inicia os livros utilizando-se do que Gérard Genette chama de “evasiva elegante”, ou seja, preterição que consiste na arte de escrever um prefácio explicando o que não fará.<sup>18</sup> Ao orientar a leitura, o autor adverte que seus livros sejam lidos não como uma biografia; ao contrário, ele tenciona ser lido como uma opinião e destaca que as obras seriam “um pequeno ensaio”, “apenas vulgarização, sem nada de propriamente original”, “investigação de um método”, “resolução de duplo enigma: moral e psicológico” e “reflexão”. Assim, utiliza-se da retórica da modéstia, visando prevenir críticas, neutralizá-las ou mesmo impedi-las.

Sabe-se que o destinatário do prefácio original é o leitor do texto e suas funções são mostrar “eis por que e eis como você deve ler este livro”.<sup>19</sup> O prefácio visa orientar a leitura e colocar o leitor de posse de informações que o autor julga necessárias a essa boa leitura e a maneira pela qual quer ser lido. Para tanto, essa parte do livro pode informar sobre a origem da obra, as circunstâncias da redação e as etapas de sua gênese. A função mais importante do prefácio original consiste em uma interpretação do texto pelo autor ou uma declaração de intenção. Ao impor ao leitor uma chave interpretativa, constitui um dos instrumentos do controle autoral.<sup>20</sup> Para Genette, o objetivo é reter o leitor por um processo tipicamente retórico de persuasão que, na retórica latina, chamava *captatio benevolentiae*, e se trata de valorizar o texto sem indispor o leitor com uma valorização imodesta demais, ou apenas visível demais, de seu autor, ou seja, valorizar o texto sem (parecer) valorizar seu autor. Um dos principais artifícios para a valorização do texto é a exposição da importância do tema, que geralmente vem acompanhada por uma insistência em sua originalidade ou novidade.<sup>21</sup>

François Dosse salienta que o biógrafo, mais que em qualquer outro gênero, deve já no início da obra justificar sua escolha e explicitar ao leitor em que essa vida vale a digressão. Ao expor as motivações que o levaram a acompanhar a vida do biografado e retratar-lhe a carreira, revelando seus objetivos, fontes e método, elabora uma espécie de contrato de leitura com o leitor. A prática de expor intenções é clássica, contudo, no gênero biográfico

<sup>17</sup> Cf. GUIMARÃES, Thaís França, *op. cit.*, p. 170.

<sup>18</sup> Ver GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê, 2009, p. 207.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 119.

<sup>20</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 170-177.

<sup>21</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 176-179.

assume uma importância singular que a transforma em um rito quase obrigatório. O biógrafo sente a necessidade de se explicar junto aos leitores, de antecipar o que irão descobrir em termos de novas questões e aberturas de arquivos inéditos. Alguns *topoi* são recorrentes entre as exposições de motivos dos biógrafos de personagens históricos, que podem definir seu empreendimento como uma desmistificação da lenda, em nome da verdade histórica ou também podem reduzir o biografado a um pretexto para resgatar um momento, um contexto, uma época.<sup>22</sup>

O exercício que consiste em explicitar os motivos pessoais e a relação subjetiva com o tema de pesquisa é de uso corrente entre os historiadores profissionais e pode ser também que o ensejo seja, para o autor, de se situar frente ao próprio gênero biográfico que durante muito tempo foi objeto de um verdadeiro tabu no círculo dos historiadores eruditos.<sup>23</sup> Considero as justificativas que Febvre apresenta nos prólogos como uma tentativa de desvincular o seu trabalho da alcunha biográfica, esta que ainda não gozava de prestígio. No entanto, suas escolhas para essa empreitada configuram-se como características da escrita do gênero biográfico a julgar que o autor segue os principais ritos concernentes ao fazer do biógrafo. Dessa forma, a negação inicial de Febvre pode ser lida menos como um afastamento real do gênero e mais como uma estratégia de posicionamento intelectual, por meio da qual o historiador reivindica uma forma de biografia crítica, capaz de conciliar erudição, método e sensibilidade histórica. Assim, o gesto de negar o rótulo biográfico não o impede de participar de sua renovação: Febvre acaba, paradoxalmente, por reinscrever-se na tradição que pretende superar, transformando-a a partir de dentro e conferindo-lhe novos sentidos no âmbito da história das mentalidades.

Nas últimas décadas assistimos à morte da entidade “autor” como “detentor do sentido” do texto que escreve. Embora seja o produtor do texto, hoje em dia ele não controla mais os sentidos que sua produção pode suscitar, não é mais considerado o “dono” do sentido do texto, e nesse emaranhado em que o texto não diz tudo, nem seu autor é dono de um sentido para ele, o leitor tem sido considerado peça fundamental no processo de leitura.<sup>24</sup> Os textos são lidos sempre de acordo com uma dada experiência de vida, de leituras anteriores e num certo momento histórico, transformando o leitor em instância fundamental na construção do processo de significação desencadeado pela leitura de textos. Esse leitor é o principal elemento da estética da recepção.

A expressão estética da recepção relaciona-se de modo mais específico às ideias formuladas por Hans Robert Jauss, o mais importante representante das teorias orientadas para o aspecto recepcional. Sua proposta articula tanto a recepção atual do texto quanto sua recepção ao longo da história. Jauss rei-

<sup>22</sup> Ver DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 95-100.

<sup>23</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 102.

<sup>24</sup> Cf. ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da recepção. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagem histórica e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 153.

vindica que se tome como princípio historiográfico da literatura o modo como as obras foram lidas e avaliadas por seus diferentes públicos na história.<sup>25</sup>

Conforme Jauss, “o valor estético de um texto é medido pela recepção inicial do público, que o compara com outras obras já lidas, percebe-lhe as singularidades e adquire novo parâmetro para avaliação de obras futuras”.<sup>26</sup> A recepção inicial das obras, perceptível nas primeiras resenhas e nos comentários de amigos próximos de Febvre, revela uma combinação de elogios e manifestações de apreço, frequentemente acompanhadas da reafirmação de sua própria máxima de que se tratava de algo distinto de uma biografia convencional. Para Jauss, a própria consciência que interpreta um texto (leitor, público, críticos) está envolvida num processo histórico que afeta o modo como esse texto é lido; entretanto, quando um intérprete do presente tenta responder à pergunta para a qual o texto seria uma resposta, a sua compreensão já representa um processo de incorporação das outras interpretações feitas durante o processo histórico de recepção do texto. Contudo, explica o autor, às vezes o valor de uma obra não é percebido no momento de sua recepção inicial, já que a distância estética entre horizonte de expectativa da obra e do público é muito grande, o que pode gerar um longo processo de recepção para que a obra venha a ser compreendida.<sup>27</sup>

Apesar de negar que os livros sejam biografias, todas as obras apresentam características do gênero, o que contradiz a própria afirmação do autor. Essa ambiguidade entre prática e discurso me interessou, e uma das questões centrais é compreender por que Febvre negligencia o fato de que, em tais obras, há efetivamente uma produção biográfica. O que está por trás dessa negativa, uma vez que os textos empregam justamente os recursos e as intenções centrais do gênero biográfico? Essa contradição revela muito sobre o lugar da biografia na historiografia francesa da primeira metade do século XX, bem como sobre os limites e as possibilidades da escrita de vidas em diálogo com as ciências humanas. Trabalho, portanto, com a hipótese de que os objetivos de seu projeto, por si só, constituem-se em propósitos de ordem biográfica, na medida em que comportam as principais características do gênero no campo historiográfico e podem ser lidos como parte do movimento mais amplo das biografias modernas.<sup>28</sup>

### O ambiente intelectual de Febvre: biografia e *Annales*

É importante situar Lucien Febvre no contexto intelectual em que atuava. Como um dos fundadores da revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, criada em 1929, como uma reação à história tradicional, centrada na política, nos fatos e na narrativa dos “grandes homens”, Febvre rejeitava a biografia tal como era concebida na época na França: vista como uma forma inferior de história, que era anedótica, literária e pouco científica. Contudo, não abandonava o interesse pelos sujeitos históricos; ao contrário, analisava-os como pro-

<sup>25</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 155.

<sup>26</sup> JAUSS, Hans Robert *apud idem, ibidem*, p. 158.

<sup>27</sup> Cf. *idem*, p. 160 e 161.

<sup>28</sup> Ver GUIMARÃES, Thais França, *op. cit.*, p. 120.

ditos de seu meio, articulando de forma integrada o indivíduo e a sociedade. Para ele, a história deveria ser compreendida como uma ciência social total, dedicada a captar a complexidade dos fenômenos humanos em seus contextos sociais, culturais e mentais.

Quanto ao contexto francês de produção de biografias, François Dosse destaca que, ao longo do século XIX e início do XX, o gênero biográfico se sai melhor no discurso escolar e nas publicações ditas populares. Acrescenta que, nesse período, a biografia sofre um demorado eclipse, haja vista que “o mergulho da história nas águas das ciências sociais” contribuiu para o seu “desaparecimento em proveito das lógicas massificantes quantificáveis”; a biografia torna-se, então, “refúgio da história e do relato anedótico cuja ambição é encantar e distrair”.<sup>29</sup> Tal contato entre os sociólogos e a história terá por efeito reforçar ainda mais o desdém à biografia.<sup>30</sup> Até 1985 Dosse encontra autores franceses se “negando [...] ceder ao canto das sereias de um gênero ainda desprezado”<sup>31</sup>e, tal como Febvre, classificando sua empreitada biográfica sob a luz de outros termos. O autor salienta que até meados dos anos 1980 o distanciamento dos historiadores eruditos com respeito ao gênero biográfico era explícito.<sup>32</sup> Henri Berr, por exemplo, ao definir a escrita de Febvre como “biografia psicológica”, o fazia para evidenciar que o trabalho de seu amigo não era um romance, pois era baseado em um conhecimento mais rico e confiável que excedia a maioria dessas histórias singularmente perigosas que muitas vezes não passavam de falsificação.<sup>33</sup>

### A recusa como estratégia

A recusa à biografia tradicional decorre do entendimento de que ela apresentava uma narrativa limitada, centrada no indivíduo isolado e frequentemente descontextualizado. A proposta de Febvre e dos *Annales* era justamente romper com o modelo individualizante, privilegiando uma história mais ampla. Para eles, compreender o passado exigia ir além das vidas isoladas e enfatizar as forças sociais, econômicas e culturais que atuam em longo prazo, rejeitando a história factual, linear e a exaltação de personagens típicas da biografia tradicional.

Henri Berr, ao resenhar a obra *Martin Luther: un destin*, em 1929, afirmou que naqueles tempos, na França, a biografia estava “muito na moda”, existindo vários títulos e coleções que evocavam a vida de homens ilustres.<sup>34</sup> E, quando Febvre escreveu a obra sobre Lutero, os primeiros a receberem exemplares foram os amigos pesquisadores, e as resenhas dizem que o livro não se tratava de uma biografia – somente após a morte do autor a obra passou a ser tratada sob tal classificação.



<sup>29</sup> DOSSE, François, *op. cit.*, p. 181.

<sup>30</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 195.

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 118 e 119.

<sup>32</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 103.

<sup>33</sup> Ver BERR, Henri. Luther et son milieu. A propos du Martin Luther, de Lucien Febvre. *Revue de Synthèse Historique*, n. 22, Paris, 1929, p. 10.

<sup>34</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 10.

Acredito que essa rejeição ainda em voga nos períodos em que Lucien Febvre escreveu os livros contribuiu para que ele mantivesse a sua postura em não ceder às classificações biográficas. Também a negativa de que os trabalhos se situem nesse segmento já mostra a recepção que as biografias, em sua relação com a história romanceada, tinham na França naqueles anos. Entendo que a manutenção de suas ideias está relacionada ao desprestígio que o gênero portava e com sua associação a uma história romanceada, política, com fortes influências da história que Febvre ficaria consagrado a combater; logo, a sua concepção similarmente ajudava a cristalizar as suas opiniões.

Ao negar que os seus livros sejam biografias, ele se protege da crítica histórica da época, mantendo-se fiel aos preceitos dos *Annales*, mas abre espaço para experimentações com a forma. Essa recusa não é um erro ou contradição; ela pode ser lida como um gesto consciente, que nos obriga a repensar o que é uma biografia em contextos historiográficos específicos. Ao negar o gênero, ele criava espaço para uma outra forma de escrita de vidas: mais crítica, mais interpretativa, mas ancorada nas estruturas sociais e nas mentalidades coletivas.

### Biografia moderna

No período posterior à Primeira Guerra Mundial, os historiadores ligados à escola metódica mantiveram a convicção de que o conflito não havia abalado a articulação entre a função cognitiva da história e sua dimensão cívico-nacional. Para Lucien Febvre, contudo, a guerra exigia um exame de consciência por parte dos historiadores e evidenciava a própria crise da disciplina. Esse momento o levou a reconhecer tanto a sua responsabilidade como cientista quanto a necessidade de organizar um projeto de transformação historiográfica. O clima intelectual da França do pós-guerra era marcado por um sentimento de crise: incerteza, instabilidade e falência da ciência se misturavam ao esforço de reconstrução nacional, à redefinição do papel internacional do país e à tentativa de instaurar uma nova normalidade. Como observa Yamashita, o conflito representou um divisor de águas para a historiografia: enquanto os metódicos se empenhavam em reafirmar suas bases e espaços de atuação, Febvre e Bloch encontraram nesse contexto as brechas para lançar sua própria iniciativa.<sup>35</sup>

Foi na Universidade de Estrasburgo, na França, em 1920, onde aconteceu o primeiro encontro de Marc Bloch e Lucien Febvre. Também nesse ambiente, deram início ao projeto da revista dos *Annales*, instituição que funcionaria ao longo da década de 1920 como uma espécie de microcosmo da historiografia francesa, entre continuidades e renovações.<sup>36</sup> Tal abundância e positividade na atmosfera estrasburguesa durariam até metade da década de 1920, quando, a partir de então, os recursos começaram a escassear, o que levou os jovens professores a partirem para Paris em busca de cargos nas grandes universidades. Febvre, por exemplo, em 1923 já mostrava uma mudança de pen-

<sup>35</sup> Ver YAMASHITA, Jougi Guimarães. *As guerras de Marc Bloch: nacionalismo, memória e construção da subjetividade*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 2016, p. 95.

<sup>36</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 93-95.

samento e mirava a cidade-luz como horizonte.<sup>37</sup> Tomando como exemplo a cidade em que Lucien Febvre atuou como historiador, pode-se dizer que, desde o final do século XVIII e ao longo do século XIX, Paris se constituiu como singular espaço de encontro entre as forças modernizadoras e as tradições estabelecidas do Antigo Regime. Nesse sentido, a capital francesa se configurou como um espaço de tensões e disputas entre tendências, valores e culturas muitas vezes diametralmente opostas. O final do século XIX foi acompanhado de uma espécie de confusão na vida artística e literária parisiense, expressa principalmente pelo acirrado embate entre tradição e vanguarda.<sup>38</sup>

A atual fase da minha pesquisa em andamento no doutorado dedica-se a investigar em que medida as três obras estudadas comportam as características próprias da biografia moderna. No cenário europeu, o debate sobre a existência de uma biografia moderna ganhou corpo no momento imediato ao fim da Primeira Guerra Mundial. Na Inglaterra, em 1918, houve uma forte reação contra a biografia vitoriana – clássica, hagiográfica, acrítica –, o que levou ao surgimento do que passou a ser chamado de biografia moderna. Os grandes nomes no fazer biográfico desse período na Inglaterra foram Lytton Strachey (1880-1932), Harold Nicolson (1886-1968) e Virginia Woolf (1882-1941); na França foi André Maurois (1885-1967).

Strachey foi apresentado como o criador da biografia moderna na Inglaterra e Maurois o profeta, intérprete e divulgador dos ensinamentos deste mestre na França. Esses biógrafos modernos romperam com a cronologia rígida e com a exaltação dos personagens. Adotaram uma escrita híbrida, ensaística, refinada e psicologicamente densa. Esse tipo biográfico passou a explorar contradições internas, fragmentar os relatos, cruzar história e ficção com liberdade. Conforme Maurois, os biógrafos modernos retratavam seus biografados evitando julgamentos morais, e, entre os seus aspectos marcantes, destaca-se, primeiramente, “a corajosa busca pela verdade”.<sup>39</sup> Uma das características dessas biografias seria a adequação desses textos àquilo que os leitores da época procuravam encontrar em narrativas sobre vidas alheias. A biografia funcionaria, então, como instrumento para compreender e, em certa medida, julgar as ações dos indivíduos na história.<sup>40</sup>

As três obras aqui referidas de Febvre apresentam elementos que me permitem situá-las na tradição da biografia moderna tal como pensada pelos mestres ingleses e franceses. São textos marcados pelo entrelaçamento entre história, psicologia e literatura. Logo, a minha hipótese é que Febvre escreve biografias e são biografias modernas.

A formação do sentido das palavras “moderno”, “modernidade”, e “modernismo” está estritamente relacionada com as mudanças na Europa na virada do século XIX para o século XX.<sup>41</sup> O próprio Lucien Febvre informa que

<sup>37</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 106 e 107.

<sup>38</sup> Cf. HAIDUKE, Paulo Rodrigo Andrade. Paris e a Terceira República: as tendências literárias e culturais na configuração de uma nova conjuntura histórica. *Contraponto*, v. 9, Teresina, 2020. Disponível em <<https://comunicata.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/12574>>. Acesso em 11 fev. 2023.

<sup>39</sup> MAUROIS, André. *Aspects of biography*. New York: D. Appleton & Company, 1929, p. 30 e 11.

<sup>40</sup> Cf. GONÇALVES, Márcia de Almeida. *Em terreno movediço: biografia e história na obra de Octávio Tarquínio de Sousa*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009, p. 161.

<sup>41</sup> Cf. MARAZÃO, Karine de Fátima. *Modernismos em perspectiva: apropriações e ressignificações presentes em revisitas modernistas de Portugal e Brasil*. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea) –

a virada desse século, em Paris, foram anos agitados de “lutas e crises – políticas, morais, estéticas. Tudo ao mesmo tempo”. Nesse ínterim, as pessoas procuravam “outros olhos, outras orelhas, uma nova maneira de sentir o mundo”.<sup>42</sup> Segundo ele, autores modernos estavam na biblioteca dos seus pais, o que seria um sinal de aceitação.<sup>43</sup>

Aos dezesseis anos, o jovem Febvre estava em vésperas de alcançar Paris, vindo de sua cidade natal, Nancy. Nesse sentido, evoca tudo o que leu, viu e escutou desde aquela idade, o que contribuiu para as sucessivas transformações “de um espírito duas ou três vezes modificado, até o âmago, por revoluções de arte e de literatura”.<sup>44</sup> Ao contextualizar o seu gosto pela literatura, música e arte, bem como de seus contemporâneos, os homens letrados nascidos entre 1875 e 1880, Febvre salienta que eles liam Michelet, Flaubert, Renan, Vigny, Leconte de Lisle, Vanier, de Calmon ou Charpentier, Jérôme Coignard, romances ideológicos de Barrès, Verlaine, Ernest La Jeunesse, Goncourt, Huysmans, Maupassant, Daudet e Zola.<sup>45</sup> Na música, esses compatriotas contemporâneos escutavam Beethoven, Schumann, Berlioz. Na pintura e escultura, amavam o monumento de Auguste Rodin, erguido na cidade de Nancy, em homenagem ao pintor francês do século XVII Claude Lorrain. Apesar da curiosidade dos jovens de dezesseis anos, nem Febvre nem nenhum do seu grupo tinha visto Manet, Monet e Renoir. Contemplavam Figaro-Salon, de Albert Wolf, Bonnat, Benjamin Constant, Jean-Paul Laurend, Besnard. Conforme Febvre, nesses anos febris, os homens da sua idade estavam prontos a acolher Proust, Valéry, Wagner, Debussy, Ravel, Strawinsky, Florent Schmitt. Além do mais, era preciso ajustar, eliminar e ver as coisas antigas com olhos novos. Era preciso, conforme o autor, restabelecer laços desfeitos, recriar uma ordem necessária, ajustar principalmente o *décor* de suas vidas. Imbuído de tais recordações que são evocadas quando já é um senhor cinquentenário, Febvre ressalta que não são apenas as conquistas da ciência que conduzem ao que considerou como as verdadeiras “mutações” do intelecto humano, pois haveria que se considerar que as revoluções da arte também trouxeram mudanças fundamentais, haja vista o seu poder de iluminar o escuro.<sup>46</sup>

Ao analisar os nomes citados, percebe-se que dos trinta e seis, a maior parte são de origem francesa e uma pequena parcela é de origem alemã. Observa-se também o fato de que quase todos os citados possuem alguma relação com o romantismo francês e o modernismo. Pode-se presumir, a partir dessas referências de Febvre e de seus contemporâneos, que o autor, tal como afirmou em relação à biblioteca de seus pais, também possuía certa inclinação por autores modernos e românticos. Entende-se que essa predileção pode ter impactado nos caminhos da escrita de suas biografias.

Ao analisar as diferenças e aproximações entre biografia histórica e moderna, o historiador Luis Viana Filho destaca que a biografia histórica teria

---

Universidade do Porto, Porto, 2018, p. 10. Disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/74719?mode=full>>. Acesso em 14 jan. 2023.

<sup>42</sup> FEBVRE, Lucien. *Combats pour l'histoire, op. cit.*, p. 53.

<sup>43</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 51.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 51.

<sup>45</sup> Ver *idem*.

<sup>46</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 51-58.



seus objetivos limitados ao traçado do perfil histórico de uma individualidade, enquanto a biografia moderna teria horizontes mais largos e procuraria figurar o biografado como um todo, tentando estudar e expor o máximo de características de uma personalidade.<sup>47</sup>

Jacques Revel evidencia que podemos compreender certos tipos de biografias históricas como tentativas para se conformar aos requisitos da história social, dentre elas, destaca-se a biografia reconstruída em contexto. O autor classifica a história das mentalidades, tal como concebida e praticada por Febvre ao se ater a Lutero, Rabelais e Margarida de Navarra, como um primeiro caso dessa representação, pois suas biografias não são nunca a narrativa de uma trajetória individual estudada por si mesma, elas consistem em interrogar-se sobre o que tornou possível e pensável tal trajetória em um dado contexto que é necessário reconstruir.<sup>48</sup> Uma das inovações marcantes na escrita febvreanas foi a análise psicológica de seu biografado. O autor utiliza a psicologia para descrever o personagem, enfatizando os traços temperamentais. Revel considera essa abordagem como parte da renovação das fontes e do repertório da escrita biográfica do século XX, impulsionada pela “evolução da escrita biográfica”.

Roger Chartier destaca que em uma tradição de utilizar o gênero da biografia para discutir um problema, Lucien Febvre, salvo sua tese, escreveu somente biografias – não como aquelas da editora Fayard – mas sim sobre Lutero, Bonaventure des Periers<sup>49</sup>, Rabelais e Margarida de Navarra.<sup>50</sup> Quando afirma que as biografias febvreanas não são como as da Fayard, acredita-se que ele esteja se referindo à diferença entre o enfoque tradicional e comercial das biografias populares e a abordagem inovadora e crítica de Febvre. As biografias publicadas pela Fayard, uma renomada editora francesa fundada em 1857, eram tipicamente mais comerciais, voltadas para o grande público e seguiam um formato convencional, muitas vezes focando na narrativa da vida de figuras históricas sem uma análise profunda ou reflexão crítica sobre o que estava sendo escrito. Assim, ao destacar essa diferença, Chartier aponta que Febvre usava a biografia de maneira mais sofisticada e crítica, ao contrário do padrão mais tradicional e menos analítico das biografias da Fayard.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Ver VIANA FILHO, Luis *apud* GONÇALVES, Márcia de Almeida, *op. cit.*, p. 189.

<sup>48</sup> Ver REVEL, Jacques. A biografia como problema historiográfico. In: *História e historiografia: exercícios críticos*. Curitiba: Editora UFPR, 2010, p. 243 e 244.

<sup>49</sup> Optei por não incluir essa obra na análise uma vez que o ano de publicação é o mesmo ano de publicação da obra sobre Rabelais, 1942. Sendo assim, acredito que o autor possa ter utilizado os mesmos critérios de escrita em ambos os livros; dessa forma, escolhi analisar somente o livro *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais* por conta de sua vasta recepção e por ser um dos mais conhecidos de Lucien Febvre.

<sup>50</sup> Ver CHARTIER, Roger. In: SALOMON, Marlon e CAMPOS, Raquel. Do mundo como representação à multiplicidade das formas de representação do passado: uma conversa com Roger Chartier. *História da Historiografia*, v. 22, Mariana, 2006.

<sup>51</sup> De acordo com informações em seu site, “a Editora Fayard, também conhecida como Librairie Arthème Fayard, é uma das editoras mais antigas e prestigiadas da França. Fundada em 1857 por Joseph-François Arthème Fayard, a editora começou como uma livraria e rapidamente se estabeleceu como uma importante casa publicadora em Paris. Inicialmente, a Fayard focava em literatura popular, publicando obras acessíveis ao grande público, incluindo romances, séries literárias e revistas. Ao longo do tempo ela se tornou conhecida por publicar uma ampla gama de gêneros, desde biografias e obras históricas até ficção e ensaios. Um dos principais elementos de seu sucesso foi a capacidade de adaptar sua produção às demandas do mercado, o que ajudou a garantir sua longevidade e relevância no cenário editorial francês. Na primeira metade do século XX, a Fayard começou a se especializar em biografias, que se tornaram uma parte

## Uma nova forma da escrita de vidas

A análise das obras de Lucien Febvre revela o paradoxo central em sua produção: a rejeição veemente do rótulo biográfico em contraste com um interesse claro e evidente por sujeitos históricos, suas ideias, emoções e contextos, mobilizando, na prática, recursos próprios da escrita de vidas. Essa negação categórica deve ser compreendida no contexto da historiografia francesa da primeira metade do século XX. Como cofundador dos *Annales*, Febvre atuava em um ambiente onde a biografia estava desprestigiada, sendo associada a uma história anedótica, romanceada, política e de exaltação dos “grandes homens”. Para desvincular seu trabalho dessa história combatida, utilizou uma “evasiva elegante”, classificando seus escritos como trabalhos que não fossem meramente biográficos. Essa estratégia funcionou como um gesto consciente que visava prevenir críticas, neutralizá-las e, principalmente, reivindicar uma forma de biografia crítica que fosse compatível com os preceitos dos *Annales*.

A despeito da retórica dos prefácios, a intenção fundamental que atravessa as três obras é profundamente biográfica, embora redefinida como “compreender e fazer compreender”. Febvre via a história como um exercício crítico e ético, cuja função era “reconstituir e religar os fragmentos da vida”, evitando os julgamentos morais amplamente utilizados pelos biógrafos tradicionais.

As escolhas metodológicas evidenciam uma avaliação biográfica marcada por sua concepção de história e pelas condições culturais e intelectuais de seu tempo. A contradição entre discurso e prática sustenta a hipótese de que Febvre, ao negar o gênero, ainda assim produziu biografias – e biografias modernas. Seus trabalhos apresentam características alinhadas à tradição da biografia moderna que emergiu na Europa após a Primeira Guerra Mundial, como a ruptura com a cronologia rígida e a exaltação hagiográfica. Assim como os biógrafos modernos da época, o pai dos *Annales* adotou uma escrita híbrida, ensaística e psicologicamente densa, buscando a verdade e explorando as contradições internas dos sujeitos históricos. A análise psicológica de seus biografados e a reconstrução em contexto, interrogando o que tornou possível e pensável tal trajetória, situam a escrita febvreana no âmbito da renovação da escrita biográfica do século XX.

Portanto, a recusa de Febvre pode ser interpretada menos como um abandono do gênero e mais como um movimento de transformação interna. Ao negar o rótulo da biografia desacreditada, ele criou espaço para uma nova forma de escrita de vidas: mais crítica, mais interpretativa, e fundamentalmente ancorada nas estruturas sociais e nas mentalidades coletivas. Paradoxalmente, reinscreveu-se na tradição biográfica, transformando-a a partir de dentro e conferindo-lhe novos sentidos no âmbito da história das mentalidades. Essa ambiguidade entre a prática e o discurso revela não apenas o lugar complexo da biografia na historiografia francesa da época, mas também as amplas

---

significativa de seu catálogo. Essas biografias eram, em muitos casos, voltadas para o público em geral, muitas vezes seguindo um formato tradicional que priorizava a narrativa da vida das figuras históricas sem uma análise crítica profunda”. Disponível em <<https://www.fayard.fr/notre-histoire/>>. Acesso em 12 ago. 2024.

possibilidades que o gênero oferece ao dialogar de forma crítica com as ciências humanas. O gesto de negar foi, em última instância, o gesto que o permitiu inovar.

*Artigo recebido em 13 de agosto de 2025. Aprovado em 2 de outubro de 2025.*

## Antônio Gonçalves Dias: projetos e narrativas na construção de um poeta nacional



Antônio Gonçalves Dias.  
2023, fotografia,  
montagem (detalhe).

*Andréa Camila de Faria Fernandes*

Doutora em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro. [andreamilaff@gmail.com](mailto:andreamilaff@gmail.com)

## Antônio Gonçalves Dias: projetos e narrativas na construção de um poeta nacional

*Antônio Gonçalves Dias: projects and narratives in the making of a national poet*

*Andréa Camila de Faria Fernandes*

### RESUMO

Este artigo, fruto das reflexões apresentadas no seminário Tessituras do Biográfico, ocorrido na Universidade do Estado do Rio de Janeiro em junho de 2025, procura analisar as relações existentes entre a fixação da obra e da memória biográfica do poeta maranhense Antônio Gonçalves Dias naquilo que pode ser chamado de identidade cultural brasileira, e a própria construção da ideia de identidade nacional brasileira, problematizando as escolhas e silêncios que perpassam essas construções que são, ao mesmo tempo, narrativas biográficas e históricas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gonçalves Dias; identidade; memória.

### ABSTRACT

*This article, the result of reflections presented at the seminar Tessituras do Biográfico, held at the State University of Rio de Janeiro in June 2025, seeks to analyze the relationships between the fixation of the work and biographical memory of the Maranhão poet Antônio Gonçalves Dias in what can be called Brazilian cultural identity and the very construction of the idea of Brazilian national identity, problematizing the choices and silences that permeate these constructions that are, at the same time, biographical and historical narratives.*

**KEYWORDS:** Gonçalves Dias; identity; memory.



### TES.SI.TU.RA

Substantivo feminino de origem etimológica no italiano, cujos significados, segundo um dicionário *online* são: “1. Disposição das notas musicais para se acomodarem a certa voz ou a determinado instrumento. 2. Conjunto das notas mais frequentes em uma peça musical, constituindo a extensão média na qual ela está inscrita. 3. Conjunto dos sons que melhor convêm a uma voz. 4. Disposição e união das partes constituintes de um todo; contextura, organização. 5. Textura ou composição do tecido”.<sup>1</sup>

De música entendo pouco. Bem pouco. Sou daquelas que não compreende melodias e tampouco distingue notas e acordes. Música na minha humilde ignorância, é texto, é prosa, narrativa, poesia. São as letras, e não os

<sup>1</sup> Ver *Dicio*: dicionário *online* de português. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/tessitura/>>. Acesso em 10 jun. 2025.

sons, o que me tocam... Mas de tecido, e de contextos, entendo um bocadinho mais. E é por isso que escolho começar este texto pelo título do seminário que o originou para, a partir dele, chegar às minhas pesquisas individuais.

Tessituras. Tecido. Trama. Teia... o título do seminário me levou a mil conexões, que foram desde minha predileção pessoal pelo bordado e pela costura, nas artes manuais, à metáfora do tapete que Ginzburg evoca quando discute o olhar do historiador sobre seus objetos, a partir da variação de escalas proposta pela micro-história e pelo “paradigma indiciário”.<sup>2</sup>

Nesse sentido, tessituras do biográfico me remeteu, ao mesmo tempo, às muitas percepções possíveis no olhar sobre uma vida e ao complexo processo de (re)construção da “trama” de vida individual, no qual cada linha, cada ponto, conta na construção do todo. E no qual o ziguezague da costura, ou do contexto, nos permite refletir sobre projetos e possibilidades, sobre o que foi e o que poderia ser, mesmo que o “e se” não tenha lugar da narrativa histórica.

Assim, o título do seminário me remeteu, diretamente, ao meu próprio exercício de pesquisa. À busca por encontrar nas linhas e tramas da vida do poeta maranhense Antônio Gonçalves Dias, as conexões com a história de um Brasil em processo de formação e consolidação. Sem perder de vista que, por mais complexa e justa que seja a trama do tecido e da narrativa historiográfica construída a partir da análise de um objeto, não há resultado absoluto, não há completude. A trama do tecido, tal como a narração da trama de uma vida, sempre possui brechas. Nesse sentido, a opção pela abordagem biográfica na história significou reconhecer, como apontou Philippe Levillain, que “a biografia é o lugar por excelência da pintura da condição humana em sua diversidade”<sup>3</sup>, mas, ao mesmo tempo, que não há possibilidade de alcançar a totalidade do indivíduo, pois não há unidade no eu, nem totalidade na reconstrução de uma vida ou de um passado, pela narrativa histórica.

O que busquei com minhas pesquisas sobre o poeta maranhense não foi encontrar o seu eu absoluto, mas justamente as suas muitas versões, as suas versões contraditórias, as múltiplas identidades que nele se congregaram e que permitiram a construção do “personagem” que hoje conhecemos. Afinal, como nos lembra Durval Muniz de Albuquerque Júnior, “a biografia só terá sentido para o historiador se inventariar as diferenças constituintes do próprio indivíduo biografado, se encontrar, naquele que se diz um, muitos outros, se empenhar-se em marcar os momentos de descontinuidade e inflexão na vida que é contada”.<sup>4</sup> É ainda Durval Muniz quem nos diz que “o biográfico é a mediação de um desvio, é a descrição de um processo de singularização, de um processo de subjetivação do social”.<sup>5</sup> Assim, posso dizer que um dos meus objetivos, ao longo dos muitos anos de pesquisa, foi justamente mostrar os desvios no processo de criação da memória biográfica de Gonçalves Dias e

<sup>2</sup> GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>3</sup> LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: RÉMOND, René (dir.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 176.

<sup>4</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O significado das pequenas coisas: história, prosopografia e biografemas. In: AVELAR, Alexandre e SCHIMIDT, Benito Bisso (orgs.). *Grafia da vida: reflexões e experiências com a escrita biográfica*. São Paulo: Letra e Voz, 2012, p. 31

<sup>5</sup> *Idem*.

que, dessa forma, a biografia foi, ao mesmo tempo, meio e fim desse processo de pesquisa.

Nesse ponto, e lembrando a magnífica fala do professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que tive a oportunidade de presenciar na Uerj, no dia 23 de maio de 2025, por ocasião do lançamento do seu livro *A pele da história*<sup>6</sup>, creio que cabe uma apresentação sobre os caminhos e descaminhos que me levam a estar a tantos anos refletindo e problematizando a trajetória pessoal do “meu querido Dias”; afinal, como nos disse o professor naquela noite chuvosa, “precisamos falar sobre o que sentimos nos arquivos, no acesso aos documentos, na pesquisa... porque nós gozamos nessa tarefa e é isso que nos move...”, mas também “porque nossos objetos são escolhidos por motivos muito mais profundos do que a gente imagina, e a gente só pode pesquisar aquilo por que temos paixão, aquilo que, de algum modo, nos afeta...” Dito isso, relembro rapidamente aqui minha afetação inicial por Gonçalves Dias.

### Sobre o início dessa história...

Iniciei minhas reflexões sobre Gonçalves Dias lá pelos idos de 2007, ainda como estudante da graduação em História da Uerj. Naquele momento, tinha em mente que queria pensar a construção de uma identidade brasileira a partir de seus poemas, isso porque me incomodava o fato de que nosso maior poema, por assim dizer, – a “Canção do exílio” –, falava de algo que não era nacional, as palmeiras. Nesse ponto preciso explicar que eu pensava isso, como carioca que sou, pois associava o poema de Gonçalves Dias às chamadas palmeiras imperiais, aquelas da alameda das palmeiras do nosso Jardim Botânico, porque eram elas que me vinham a mente quando pensava em palmeiras, mas também porque estava habituada a ver suas imagens associadas ao poema. E que havia me surpreendido, quando era estudante de pré-vestibular, com a informação dada pelo meu professor de História, de que as palmeiras, as imperiais, não eram nativas do Brasil. O professor Felipe certamente não imagina o peso que a fala dele teve em minha trajetória profissional...

Hoje sei que meu incômodo era causado por um grande desconhecimento sobre nossa flora nativa e sobre o poeta maranhense e sua trajetória. De fato, o professor Felipe estava certo, as ditas palmeiras imperiais não eram brasileiras, mas as palmeiras cantadas por Gonçalves Dias, sim. O que eu também desconhecia, nesse caso até recentemente, já quando escrevia a tese que defendi em 2021<sup>7</sup>, é que o mote das palmeiras e sabiás, como tema fundamental para a poesia brasileira, já havia sido preconizado por Almeida Garrett. O letrado português defendia que os literatos brasileiros deveriam desenvolver uma identidade própria e, já em 1826, afirmara: “quisera eu que, em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! e quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! Se essa amável, se essa ingênu

<sup>6</sup> Ver *idem*, *A pele da história: corpo, tempo e escrita historiográfica*. Petrópolis: Vozes, 2025.

<sup>7</sup> Ver FERNANDES, Andréa Camila de Faria. *De esperançoso menino do Maranhão a poeta nacional: a consagração da memória de Gonçalves Dias*. Tese (Doutorado em História) – Uerj, Rio de Janeiro, 2021.

Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso”.<sup>8</sup>

Garrett não só lamentava a falta de brasilidade na literatura do árcade mineiro, como já destacava os elementos que, segundo ele, deveriam contribuir para demarcar a nossa cor local: as palmeiras e sabiás. Portanto, 20 anos antes da publicação dos *Primeiros cantos* de Gonçalves Dias, o nobre português já estabelecera o mote que daria fama perpetua à “Canção do exílio” do poeta maranhense – nossa terra deveria ter palmeiras e sabiás!

Gonçalves Dias produziu, assim, uma obra coerente com o que era esperado dos nossos literatos, o que sem dúvida nos ajuda a entender a sua fama. Nas palavras de Macedo Soares, “os ‘Primeiros cantos’ souberão chegar a propósito. Antes não terião sido compreendidos; depois, já não seriam novidade que despertasse a atenção do povo”.<sup>9</sup> Se não havia adoção de elemento estrangeiro na “canção” de Gonçalves Dias, nem tampouco ineditismo, havia a coincidência da junção entre a capacidade literária do poeta, o momento histórico oportuno e, vamos além, uma trajetória de vida moldada quase que sob medida para conjugar todos estes fatores.

Mas, embora o *start* inicial para meu interesse em estudar a vida e a obra de Gonçalves Dias estivesse balizado em noções equivocadas, que foram logo jogadas por terra com a leitura da biografia fundamental, escrita por Lucia Miguel Pereira<sup>10</sup>, havia ali um interesse em entender como e por que aquele simples poema havia se plasmado tão intensamente em nossa identidade cultural.

O caminho percorrido de 2007 até agora foi longo. E foi percorrido seguindo as pistas encontradas naqueles que, de alguma forma, já haviam refletido sobre a vida e a obra de Gonçalves Dias, como símbolos de nossa identidade, antes de mim, como Maria Helena Rouanet e suas reflexões sobre a “presença” da “Canção do exílio” em nosso “Hino Nacional”.<sup>11</sup> E hoje o amadurecimento me permite dizer que, ao longo de todo esse tempo, o que me motivava era, em alguma medida, aquilo que o já citado professor Durval Muniz aponta como tarefa do historiador: os defeitos na memória.<sup>12</sup>

Mas preciso deixar claro que, ao pôr defeito na memória de Gonçalves Dias como nome de destaque da literatura brasileira, não procuro retirá-lo de seu posto. Ao contrário, acho que seu destaque é merecido. O que eu quero é apenas tentar entender como esse renome foi alcançado, pois talento literário,

<sup>8</sup> GARRET, Almeida. A literatura portuguesa e os engenhos brasileiros. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Na aurora da literatura brasileira: olhares portugueses e estrangeiros sobre o cânone literário nacional em formação (1805-1855)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2017, p. 23. Disponível em <<https://eduerj.com/?product=na-aurora-da-literatura-brasileira>>. Acesso em 21 maio 2020.

<sup>9</sup> SOARES, Macedo. *Typos Litterarios Contemporaneos. Gonçalves Dias – Cantos, v. – Leipzig, 1857. Correo Mercantil, e Instructivo, Politico, universal*, edição 00005, Rio de Janeiro, domingo, 5 jan. 1862, s./p. Disponível em <[memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=macedo+soares&pagfis=19938](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=macedo+soares&pagfis=19938)>. Acesso em 4 jul. 2021. Observação: aqui e em outras citações congêneres, foi mantida a ortografia original.

<sup>10</sup> Ver PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

<sup>11</sup> Ver ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

<sup>12</sup> Ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Fazer defeitos nas memórias: para que servem o ensino e a escrita da história? In: MONTEIRO, Ana Maria et al. *Qual o valor da história hoje?*. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

embora importante, nunca pareceu condição única para a consagração de um escritor, especialmente no Brasil do século XIX. A persistência nesse tema foi motivada também pela minha incapacidade em compreender como um nome como o de Gonçalves Dias, que, além de poeta, foi também professor, etnógrafo, dramaturgo, crítico e cronista, figura tão pouco em nossos estudos históricos. É inegável que seu lugar de destaque está posto para os estudos literários, mas nos históricos isso ainda precisa ser ampliado.

Peço desculpar por toda essa *ego trip*, mas essas lembranças me parecem necessárias para tentar explicar como eu cheguei às reflexões sobre Gonçalves Dias, sua vida e sua obra, que compartilho agora com vocês. Como disse, meu trabalho, ao longo desses muitos anos, tem sido pensar como se construiu a identidade de Gonçalves Dias como poeta nacional. E, no meu entender, essa construção foi o resultado de dois processos, um primeiro, individual, que se demonstra num esforço pessoal de Gonçalves Dias em se construir como grande nome de nossa literatura, e um segundo, que se dá pela construção e consolidação de sua memória de poeta nacional a partir daquilo que foi escrito por seus críticos e biógrafos. Daí que eu tenha dividido minha tese em duas partes: “Gonçalves Dias por ele mesmo” e “Gonçalves Dias por outros olhares”. Nesse sentido, refletir sobre o menino chamado Antônio e sobre o nome do autor consagrado, Gonçalves Dias, era ponto fundamental.

Dito isso, preciso pontuar, ainda, que defendo que havia um projeto pessoal de Gonçalves Dias em ser reconhecido como poeta nacional. Daí o título deste texto: “Antônio Gonçalves Dias: projetos e narrativas na construção de um poeta nacional”. Defendo isso a partir dos relatos que ele nos deixou, como na carta à Alexandre Teófilo, seu melhor amigo, em que dizia explicitamente: “todo meu empenho, digo-te em segredo e todo cheio de vergonha, é ser o primeiro poeta do Brasil, e se houver tempo, o primeiro literato”.<sup>13</sup>

### O projeto de um poeta nacional

Quando digo que ser o maior poeta nacional era um projeto de Gonçalves Dias, tenho em mente o conceito de projeto tal qual exposto por Gilberto Velho, na recuperação que o antropólogo faz do pensamento de Alfred Schutz, na qual projeto é “a conduta organizada para atingir finalidades específicas”.<sup>14</sup> Segundo essa noção, um projeto só pode se concretizar a partir das interações de um campo de possibilidades que, ainda segundo Gilberto Velho, apresenta-se “como dimensão sociocultural, o espaço para formulação e implementação de projetos”.<sup>15</sup>

O que quero dizer é que o projeto de Gonçalves Dias de tornar-se o “maior poeta do Brasil” só pôde ser concretizado porque encontrou um campo de possibilidade que lhe era favorável. Assim, para que possamos compreender como Gonçalves Dias se tornou esse grande nome da nossa literatura não nos basta apenas examinar a sua obra. Sua produção literária tem, sem dúvida, grande importância nessa consolidação de memória, mas tal consoli-



<sup>13</sup> DIAS, Antônio Gonçalves *apud* PEREIRA, Lúcia Miguel, *op. cit.*, p. 85.

<sup>14</sup> VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 40.

<sup>15</sup> *Idem*.

dação não se explica apenas pelo seu talento. O que defendo é que esse talento talvez tivesse lhe valido muito pouco se suas produções e, de alguma forma também sua vida, não tivessem encontrado naquele momento, num país recém independente, um contexto que lhe permitisse florescer e fazer eco ao seu projeto de tornar-se o maior poeta do Brasil.

Dito mais claramente, esse projeto foi possível porque o poeta, de alguma forma, corporificou, em sua vida e em sua obra, os projetos de identidade brasileira que se delineavam no momento de sua estreia no cenário letrado. Portanto, buscar compreender como essa consagração significou trilhar um caminho que perpassou a análise de nossa construção identitária, num entendimento de que a ideia de nação brasileira e de poeta nacional tinham conexão mútua. E Gonçalves Dias parecia estar consciente disso; afinal, ao narrar sua vida, em nota autobiográfica, escreveu, “As províncias do norte do Brasil foram as que mais tarde aderiram à independência do Império. Caxias, então chamada Aldeias Altas no Maranhão, foi a derradeira. A independência foi ali proclamada depois de uma luta sustentada com denodo por um bravo oficial português que ali se fizera forte. Isto teve lugar à 1º de Agosto de 1823. Nasci a 10 de Agosto desse ano”.<sup>16</sup>

Segundo Joël Candau, não podemos recordar um acontecimento do passado sem que o futuro desse passado venha a ser integrado à lembrança.<sup>17</sup> Afinal, lembrar uma história é redimensioná-la e significá-la à luz das questões do tempo presente daquele que relembra o já vivido, pois “o tempo da lembrança não é o passado, mas ‘o futuro já passado do passado’”.<sup>18</sup> Nesse sentido, toda recordação é, segundo o autor, tributária da natureza do acontecimento memorizado, do contexto passado desse acontecimento e daquele momento de recordação.<sup>19</sup>

De alguma maneira, podemos dizer então que Gonçalves Dias decidira proclamar-se como brasileiro desde o nascimento, identificando-se ao Brasil cuja imagem ajudava a divulgar e (re)construir, num exercício em que o presente e o futuro pesavam decisivamente sobre a memória do passado. Ele era brasileiro desde o nascimento, mesmo que ser brasileiro naquele momento ainda fosse algo em construção.

Mas olhar para sua construção autobiográfica não significa olhar apenas para a nota que escreveu à pedido de Ferdinand Denis, na qual, como vimos, relacionou claramente seu nascimento ao “nascimento do Brasil”, na menção à consolidação do processo de independência, em 1823, mas também olhar para suas cartas e para as pistas que podemos encontrar naquilo que chamamos de “estratégias editoriais”, como a nota à “Canção do exílio” em que ele diz: “quando eu compuz esta canção, ou como melhor se lhe chame, tinha visto apenas algumas das províncias do norte do Brasil”<sup>20</sup> (nota publica-

<sup>16</sup> DIAS, Antônio Gonçalves *apud* MORAES, Jomar. *Gonçalves Dias: vida e obra*. São Luís: Alumar, 1998, p. 153.

<sup>17</sup> CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 66.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 71.

<sup>20</sup> DIAS, Antônio Gonçalves. *Primeiros cantos*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1846, p. 9. Disponível em Brasileira Digital <[https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4135/1/006342\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4135/1/006342_COMPLETO.pdf)>. Acesso em 26 jun. 2010.

da na edição original do poema de 1846 e que desaparece das edições subsequentes).

É desses registros autobiográficos que nasce, por assim dizer, a identidade do poeta nascido junto com o Brasil. Identidade que se consolidará com a ideia de poeta nacional a partir do esforço de seus críticos e biógrafos em reforçar que ninguém cantava nossa natureza e nossos indígenas tão bem quanto ele, já que era ele mesmo um “filho das três raças”. Afinal, como afirmou Afrânio Coutinho, “havia, enfim, algo de irredutível em Gonçalves Dias; a sua origem, o seu indianismo que ele não imitou de ninguém, e que outros jamais poderão imitar sem repetir”<sup>21</sup>; “com sangue índio no coração, não deixava de falar em causa própria”<sup>22</sup>.

Há que se pontuar, é claro, que a exaltação de Gonçalves Dias como o poeta nacional por excelência, como o nomeou José de Alencar, destaca sobretudo o poeta indianista. Deixa de lado o autor da *Meditação*, por exemplo, obra que entendo ser o “silêncio” que mais “grita” e põe defeitos nessa memória consolidada.<sup>23</sup> Nas palavras do autor de *Iracema*, “Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens”<sup>24</sup>.

Por trás da exaltação e celebração de suas *Poesias americanas*, estava, em verdade, a lembrança de que ele era filho das três raças e, como tal, tinha ao mesmo tempo um direito e um dever de cantar a sua terra e a sua gente, fundando uma literatura verdadeiramente nacional. É com base em sua origem e nas obras que a celebram, mais do que tudo, que ele é incorporado definitivamente ao nosso patrimônio cultural.

Dito mais claramente, o Gonçalves Dias que se celebra é o cantor dos indígenas, mas não o da *Meditação*, até porque, mesmo que fosse interessante destacá-lo como filho das três raças, uma vez que já estava estabelecido que era essa combinação particular que “formava” o nosso povo, o mais conveniente, num Brasil escravista, era destacar o seu sangue português e indígena; o sangue negro era melhor esquecer. Sua exaltação, portanto, estava marcada também pelo “apagamento” de uma parte importante de sua e da nossa origem.

Mas o Gonçalves Dias que escreve *Meditação* é o mesmo que escreve a “Canção do exílio”. Não há contradição entre eles, até porque as “tramas” das duas obras fazem parte do mesmo contexto/momento. De um lado, o olhar saudoso para a terra pátria, que, além de refletir as saudades de um jovem poeta, refletia também o seu olhar sobre a temática que era preconizada para nossa literatura, literatura essa da qual ele almejava ser o maior nome. De outro, um olhar crítico sobre uma realidade política e social que distanciava a terra pátria do conjunto das nações ditas civilizadas, que fazia com que o jo-

<sup>21</sup> COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*, v. I, tomo 2. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955, p. 723.

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, p. 672.

<sup>23</sup> Uma análise mais detalhada sobre esse aspecto, sobre esse silêncio que grita, na construção da memória de Gonçalves Dias, pode ser encontrada no segundo capítulo de minha tese. Ver FERNANDES, Andréa Camila de Faria, *op. cit.*

<sup>24</sup> ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: *Iracema: lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: Typ. De Vianna & Filhos, 1865, p. 95. Disponível em <digital.bbm.usp/bitstream/bbm/4660/1/001783\_COMPLETO.pdf>. Acesso em 5 maio 2021.

vem educado na Europa, desde cedo com um olhar voltado para o mundo, se sentisse estranho em voltar à terra natal, sendo um exilado em sua própria terra. Talvez não por acaso *Meditação* tenha sido escrita em Caxias, a terra natal que Gonçalves Dias afirmara que, apesar de “sua”, podia chamar de estranha.<sup>25</sup>

Mas nem mesmo o tema da crítica ao sistema escravista poderia ser considerado despropositado ou fora de contexto. Lembremos que em 1831 já se ensaiara, sem resultados concretos, é verdade, uma proibição ao tráfico de escravos, proibição essa que teria maior resultado em 1850 com a lei Euzébio de Queiroz. Ainda que não possamos deixar de frisar que o alcance dessa lei não foi o que deveria ter sido, já que o tráfico interprovincial persistiu e a abolição da escravidão só se deu em 1888, não podemos deixar de ressaltar que sua promulgação coincidia com os quatro anos decorridos desde que Gonçalves Dias escrevera sua *Meditação* e com o ano em que a obra foi finalmente publicada. Os debates, portanto, estavam em cena, e Gonçalves Dias como homem de seu tempo, refletia-os.

Para Silvio Romero,

*O nosso Gonçalves Dias, no seu pugnar pelas ideias, pelo belo e pela glória, não foi nem um derrotado, nem um vitorioso desses que fazem o seu caminho por entre batalhas. Ele estava mais ou menos na altura de seu meio, de seu momento histórico, e esse momento era uma espera de entusiasmo e esperanças para este país. O poeta achou a fórmula própria dessas aspirações. Desse sincronismo entre o seu sentir e o sentir de sua pátria, num momento dado é que lhe vem o mérito e a natureza de sua glória: uma glória plácida e doce, sem ruídos; mas sem abatimentos e eclipses.*<sup>26</sup>

Se o que mais persistiu de sua obra foram às saudades da terra pátria e os cantos indianistas, e não o clamor contra a escravidão, não consideramos que a causa disso tenha sido suas próprias escolhas. Na verdade, pelo que dele conhecemos e de seus esforços em torno da publicação de suas obras, consideramos mesmo que talvez seu objetivo inicial fosse que *Meditação* alcançasse o mesmo “sucesso” de seus *Cantos*. Se assim não foi, isso se deu, em nosso entender, porque a identidade autoral de Gonçalves Dias que encontrava terreno fértil para ser celebrada era a de poeta lírico, de cantor dos indígenas, e não do brado contra a escravidão.

Seja como for, entendemos que a fixação de seu nome e de sua obra em nossa memória cultural foi desdobramento dos juízos emitidos pelos seus críticos desde o momento imediato à publicação de sua primeira obra. Afinal, não podemos esquecer que, ao fazer a apreciação dos *Primeiros cantos*, em 1847, Alexandre Herculano consagrara defini-

<sup>25</sup> Em carta ao amigo Alexandre Teófilo, de maio de 1845, o poeta queixava-se por estar em Caxias, sem receber correspondências do amigo, e dizia: “sozinho, em terra que, apesar minha, eu posso chamar de estranha, é-me preciso falar”. DIAS, Antonio Gonçalves. Correspondência ativa de Antonio Gonçalves Dias. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 84, Rio de Janeiro, 1964, p. 38 (impressão de 1971).

<sup>26</sup> ROMERO, Silvio *apud* MONTELLLO, Josué. *Para conhecer melhor Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1973, p. 39.

tivamente Gonçalves Dias ao afirmar que com seu livro nascia a literatura brasileira e morria a literatura portuguesa.

Em artigo escrito em novembro de 1847 e publicado na *Revista Universal Lisboense*, Herculano afirmara:

*Bem como a infância do homem a infância das nações é vívida e esperançosa; bem como a velhice humana a velhice delas é tediosa e melancólica. Separado da mãe pátria, menos pela série de acontecimentos inopinados, a que uma observação superficial lhe atribui a emancipação, do que pela ordem natural do progresso das sociedades, o Brasil, império vasto, rico, destinado pela sua situação, pelo favor da natureza, que lhe fadou a opulência, a representar um grande papel na historia do Novo Mundo, é a nação infante que sorri: Portugal é o velho aborrido e triste que se volve dolorosamente no seu leito de decrepidez.*<sup>27</sup>

O artigo do letrado português, que deveria ser um elogio ao livro de Gonçalves Dias e ao brilhantismo e esperança que ele identificava no Império do Brasil, acabava, na verdade, se convertendo mais em uma dura crítica à nossa antiga metrópole que, segundo ele, se apresentava como uma velha consumida por vícios e decrepitudes. Ao finalizar sua crítica, Herculano afirmava não conhecer Gonçalves Dias e que suas palavras elogiosas haviam sido inspiradas pelo coração e pela simpatia que o livro lhe provocara, mas a crítica foi decisiva para a visibilidade alcançada pelo poeta maranhense. Para José Henrique de Paula Borralho, “a repercussão do artigo de Alexandre Herculano nos jornais do Império foi imediata e pesou decisivamente para a visibilidade e dizibilidade do cantor timbireense e de sua utilização pelo Império brasileiro dentro do projeto criador da nação”.<sup>28</sup>

Num momento em que a nação se construía e se firmava, receber a declaração de independência literária pelas mãos de um dos mais aclamados homens de letras da antiga metrópole certamente se revestia de um aspecto mais do que simbólico; havia no ato uma dimensão política. Com a exaltação de Gonçalves Dias feita por Herculano, o Império brasileiro não era mais apenas independente politicamente: ganhara o aval para ser autônomo em sua literatura e história. E não seriam justamente essas duas esferas as principais responsáveis pela construção da nação, nos termos de instituir e significar uma autêntica cultura nacional?

Não queremos aprofundar aqui reflexões sobre os motivos que levaram o letrado português a emitir um juízo tão taxativo, mas é inegável que a exaltação do jovem poeta maranhense significou, em grande medida, a possibilidade de garantir que tínhamos uma literatura genuinamente nossa e que essa literatura, uma vez que também recebia a consagração estrangeira, nos permitia figurar no conjunto das “grandes” nações.

Consagrar Gonçalves Dias foi, de algum modo, um mecanismo de consagração do “ser brasileiro”. Simbolicamente, os títulos de suas obras pareceram contribuir para essa consagração; afinal, a ele não coube escrever

<sup>27</sup> HERCULANO, Alexandre. Futuro literário de Portugal e do Brasil. In: DIAS, Antonio Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 97.

<sup>28</sup> BORRALHO, José Henrique de P. *A Athenas equinocial: a literatura e a fundação de um Maranhão no Império brasileiro*. São Luís: Edfunc, 2010, p. 279.



os *Suspiros*, ou qualquer outro título elaborado, mas simplesmente os nossos *Cantos*. Cantos dos quais o eco mais simbólico é certamente a “Canção do exílio”.

Antônio Carlos Secchin, por exemplo, considerou-a o “marco zero” de nossa identidade, pois, se “A carta de Pero Vaz emitiu nossa certidão de nascimento”, a “Canção” simboliza a carteira de identidade. Certidão emitida por um outro, pela instância paterna, enquanto a carteira corresponde ao gesto autônomo da afirmação adolescente do sujeito”.<sup>29</sup> A metáfora, além de excelente, nos confirma que hoje não há poema mais consagrado como representante de nossa identidade nacional. Quase poderíamos dizer que a “Canção do exílio” é um dos nossos “lugares de memória”, para lembrar aqui Pierre Nora<sup>30</sup>, pois ela nos lembra de nossa identidade, construída em oposição ao outro, mas que hoje já não é mais uma questão, pois está consolidada. Somos a terra das palmeiras, onde cantam os sabiás.

Seja como for, neste ano de 2025, ano em que lembramos o bicentenário do reconhecimento final de nossa independência política, por parte de nossa antiga metrópole, repensar nossa construção identitária e cultural, a partir de uma trajetória individual como a de Gonçalves Dias, tem ainda sua atualidade.

### Gonçalves Dias e a “Canção do exílio”: biografia, memória e história

Problematizar as tramas e teias que compõem e interligam indivíduos e contextos é, também, fugir da ilusão biográfica e lançar luz sobre as falsas naturalidades que emanam das vidas já consagradas. O crítico Macedo Soares, em seu *Typos Litterarios Contemporaneos*, afirmou: “Feliz o artista que consegue incarnar em suas obras o pensamento sublime do espírito nacional! Sua fonte há de receber das mãos do Povo a coroa triumphal, [...] elle terá por patrimonio a gloria, e seu nome será recordado como o symbolo de uma grande época”.<sup>31</sup>

“Símbolo de uma grande época”, talvez este seja um epíteto que possa ser usado ao mesmo tempo para o autor e para a obra, isto é, para Gonçalves Dias e para a “Canção do exílio”. Afinal, com mais ou menos debate, a memória do poeta foi consolidada como um dos maiores nomes de nossa literatura, permitindo que, ainda em vida, o poeta visse concretizado seu projeto de ser o maior poeta do Brasil.

Ele foi considerado não apenas nosso maior poeta, mas o criador de uma nova categoria, a do nosso romantismo indianista, ou indianismo literário. Sua “Canção do exílio” tornou-se uma espécie de categoria independente e segue até hoje sendo repetida e parafraseada, dando ecos a um projeto de identidade nacional que, mesmo que não percebamos, segue sendo constantemente ressignificado.

<sup>29</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica/Editora UFMG, 2018, p. 62.

<sup>30</sup> Ver NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, São Paulo, dez. 1993.

<sup>31</sup> SOARES, Macedo, *op. cit.*, s./p.

Para críticos como Nogueira da Silva, parte do motivo da consagração do poeta se deve ao fato de que ele iniciou com suas obras uma nova literatura, uma literatura genuinamente brasileira, que daquele momento em diante serviria de exemplo a todos que buscassem trilhar o caminho das letras no Brasil. Em suas palavras, “Gonçalves Dias marca assim o início da nossa verdadeira renovação literária, assinalando com o seu primeiro volume novas tendências da poética nacional e só então criando de fato o que se convencionou chamar, nos tratados de história literária, de poesia brasileira”.<sup>32</sup>

Agripino Grieco, em sua historicização do romantismo brasileiro, e buscando valorizar Gonçalves Dias, afirmou: “É pena que hoje quase não leamos Gonçalves Dias”.<sup>33</sup> Segundo ele, cujas palavras são do início do século passado, mas bem poderiam ter sido ditas nos dias de hoje, não lemos Gonçalves Dias porque “julgamo-nos quites com o portentoso escritor, porque demos o seu nome a uma rua de péssima arquitetura e porque lhe erigimos um péssimo busto no Passeio Público”.<sup>34</sup> Grieco criticava, portanto, não apenas o fato de não o lermos, mas também o fato de considerarmos que não havia nisso problema, uma vez que ele já estava eternizado e homenageado em nossa memória cultural. Ainda segundo ele, “citamos-lhe muito o nome e não o lemos: respeitamo-lo de longe, sem tocar nele”.<sup>35</sup>

Não podemos deixar de concordar com o reconhecido crítico. Sem dúvida, Gonçalves Dias é daquelas figuras que parecem plasmadas em nossa memória cultural, mas, quando analisamos essa memória mais de perto, percebemos que ela, ao invés de nos aproximar dele, nos distanciou. Eternizamos os versos da “Canção do exílio” em nosso “Hino Nacional”. Repetimos e parafraseamos seus versos aqui e acolá, mas pouco sabemos do autor. Cultivamo-lo de longe, sem tocar nele.

Nesse sentido, meu trabalho tem a aspiração, talvez pretensiosa, de tornar Gonçalves Dias mais próximo a nós. De permitir aos que se debruçarem sobre essas páginas conhecê-lo um pouco mais, para, talvez assim, despertar mais interesse sobre o homem e sua obra, pois até consideramos que sua obra vive em nosso imaginário cultural, mas entendemos também que o que dela mais conhecemos é apenas uma pequena parte do conjunto da produção do poeta. Conhecemos a “Canção do exílio”, “I Juca-Pirama” e “Marabá”, mas ignoramos a *Meditação*, *Beatriz Cenci* e tantos outros escritos. Apesar disso, ele segue como figura imortal em nossa memória cultural.

O próprio Gonçalves Dias, ao comentar o episódio de sua falsa morte, em 1862, afirmou em seu costumeiro tom de zombaria sobre a própria vida: “É mentira! não morri! nem morro, nem hei de morrer nunca mais – Non omnis moriar! – como diz o mestre Horácio”.<sup>36</sup> E, de fato, se procurou ao longo de sua vida construir seu nome de forma a realizar o projeto de ser o primeiro poeta do Brasil, alcançou seu objetivo perpetuando sua obra e sua memória em nosso imaginário cultural. “Canção do exílio” tornou-se uma espécie de

<sup>32</sup> SILVA, M. Nogueira da. *Gonçalves Dias e Castro Alves*. Rio de Janeiro: A Noite, s./d., p. 11.

<sup>33</sup> GRIECO, Agrippino. *Obras completas de Agripino Grieco: evolução da poesia brasileira*, v. 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p. 24.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> DIAS, Antonio Gonçalves. *Correspondência ativa de Antonio Gonçalves Dias*, op. cit., p. 330.

lugar de memória, e o poeta filho das três raças quase que um mito fundador de nossa literatura. Se suas ações não foram as únicas responsáveis por esse “sucesso”, também não podem ser desprezadas quando problematizamos esse processo, como procuramos demonstrar.

Como afirmou Terry Eagleton em seu estudo sobre a teoria da literatura, “surgimos, como sujeitos, de dentro de uma realidade que nunca podemos objetivar plenamente, que abarca tanto ‘sujeito’ quanto ‘objeto’, que é inesgotável em seus significados e que nos gera tanto quanto nós a geramos”.<sup>37</sup>

Diante da ideia sedutora de buscar revelar o momento em que um homem descobre que é, diríamos que tal momento é impossível de ser localizado, porque somos o resultado do sujeito e do objeto, da ideia e da essência de quem se é. O Gonçalves Dias que conhecemos, ou seja, o indivíduo consagrado, é o resultado do menino cheio de esperanças que vai estudar em Portugal, do autor da “Canção do exílio”, do sujeito biografado e também de sua fortuna crítica. A unidade desse eu é composta por todos esses elementos, e talvez por mais alguns, sem que possamos definir o exato momento em que ele se tornou quem é. Seja como for, morrendo nas águas maranhenses, nosso poeta não sucumbiu ao *lete*, o rio do esquecimento e, nesse sentido, enquanto suas palavras forem “ouvidas”, ele não morrerá jamais.

Isso nos leva a dizer, de forma imprescindível, que o que pretendemos não foi produzir o estudo definitivo sobre a memória de Gonçalves Dias. Não tínhamos tal pretensão e não julgamos mesmo que tal estudo seja possível. Tal como uma biografia, como afirma Dosse, se mostra sempre incompleta, não importando o quantitativo documental que ela mobilize, já que é impossível saturar o significado do relato de uma vida<sup>38</sup>, o mesmo se deu aqui. É ainda o autor francês quem nos lembra que uma biografia intelectual “não tem por objeto o homem, o meio e a obra, mas um conjunto ilimitado de interações entre todos esses níveis; ela é, no sentido próprio, interminável”.<sup>39</sup> Portanto, devemos finalizar este artigo dizendo que, se o que até aqui expus for capaz de fomentar novos debates sobre a vida e a obra do poeta, já darei meu objetivo por concluído, pois Gonçalves Dias merece e deve ser lido.

Dito isso, finalizo minhas reflexões deixando ecoar aqui as palavras do próprio Gonçalves Dias:

*Esta gente que se dá comigo não sabe que independência que eu tenho na minha vida, nos meus atos e nas minhas opiniões: não queira Deus que eles o saibam nunca, porque eu exagero tudo – sempre nos extremos ou muito condescendente, ou muito imprudente: odeio ou amo com extremo, – e será terrível o dia em que eu tiver de mostrar, em algum ato solene, entende-se, que por baixo desta máscara de cera que todos me veem, há uma vontade inflexível – uma estátua de ferro. Dize-me há muita gente tua conhecida que tenha afrontado mais obstáculos, que tenha começado e progredido na sua carreira com mais paciência, com mais tenacidade do que eu? – Mas isto é para ti que me conheces; para os outros é tudo muito natural: é muito natural que eu indo à*

<sup>37</sup> EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 95.

<sup>38</sup> Ver DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 375.

<sup>39</sup> *Idem, ibidem*, p. 403.

*Coimbra seja Bacharel, que eu sendo brasileiro esteja no Rio de Janeiro, e que enfim eu faça versos tendo nascido poeta: ó santa natureza!*<sup>40</sup>

*Artigo recebido em 31 de agosto de 2025. Aprovado em 2 de novembro de 2025.*

---

<sup>40</sup> DIAS, Antonio Gonçalves. Correspondência ativa de Antonio Gonçalves Dias, *op. cit.*, p. 90 e 91.

## Uma biografia na Passarela do Samba:

o desfile da Paraíso do Tuiuti e a história de Xica Manicongo desde uma perspectiva temporal *queer* (2025)



Comissão de frente da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti. *ICL Notícias*, 5 mar. 2025, fotografia, montagem (detalhe).

### *Benito Bisso Schmidt*

Doutor em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História, bem como do Programa de Pós-graduação em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisador do CNPq. Organizador, entre outros livros, de *História pública e queer*. São Paulo: Letra e Voz, 2024. [bbissos@yahoo.com](mailto:bbissos@yahoo.com)

## Uma biografia na Passarela do Samba: o desfile da Paraíso do Tuiuti e a história de Xica Manicongo desde uma perspectiva temporal *queer* (2025)\*

*A biography on the Samba Runway: the Paraíso do Tuiuti parade and the history of Xica Manicongo from a queer temporal perspective (2025)*

*Benito Bisso Schmidt*

### RESUMO

O artigo analisa o enredo “Quem tem medo de Xica Manicongo”, da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, do Rio de Janeiro, apresentado em 2025. A africana Xica viveu em Salvador como escravizada no final do século XVI. Ela é considerada pelo movimento brasileiro contemporâneo de pessoas trans e travestis como a primeira travesti não indígena do país da qual se tem registro. O foco recai sobre como esse enredo foge da linearidade cronológica das biografias tradicionais, aproximando-se de formas *queer* de pensar e narrar a temporalidade, sintetizadas nas noções de crítica à crononormatividade, anacronismo e erotohistoriografia. Conclui-se que o enredo tem potencial de inspirar a elaboração de biografias históricas que queiram fugir de maneiras usuais de conceber e delinear a temporalidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Xica Manicongo; biografia, temporalidade *queer*.

### ABSTRACT

The article analyzes the samba plot (“samba enredo”) “Quem tem medo de Xica Manicongo” (Who’s Afraid of Xica Manicongo), presented in 2025 by the Rio de Janeiro samba school Paraíso do Tuiuti. The African woman Xica lived in Salvador as an enslaved person in the late 16th century. She is regarded by Brazil’s contemporary movement of trans and travesti people as the first non-Indigenous travesti in the country to have been recorded. The analysis focuses on how this plot departs from the chronological linearity of traditional biographies, approaching *queer* ways of thinking and narrating temporality, summarized in the notions of critique of chrononormativity, anachronism, and erotohistoriography. The article concludes that the samba plot has the potential to inspire the production of historical biographies that seek to move away from conventional ways of conceiving and shaping temporality.

**KEYWORDS:** Xica Manicongo; biography; *queer* temporality.



No carnaval de 2025, a escola de samba Paraíso do Tuiuti, do Grupo Especial do Carnaval do Rio de Janeiro, trouxe para a Avenida Marquês do Sapucaí um enredo de título provocador: “Quem tem medo de Xica Manicon-

\* Agradeço ao professor Fabrício Romani Gomes pelo aprendizado sobre os desfiles das escolas de samba e pela coleta conjunta de materiais referentes ao enredo da Paraíso do Tuiuti.

go?”, do carnavalesco Jack Vasconcelos, homens cis branco.<sup>1</sup> Para boa parte das pessoas interpeladas por essa questão, surgia uma nova pergunta: “quem é essa Xica que a escola quer homenagear?”. Porém, para quem acompanha as/os intelectuais e o movimento de pessoas trans e travestis no Brasil, a resposta era cristalina: “Xica é a nossa ancestral, a primeira travesti não indígena do Brasil da qual se tem registro”.

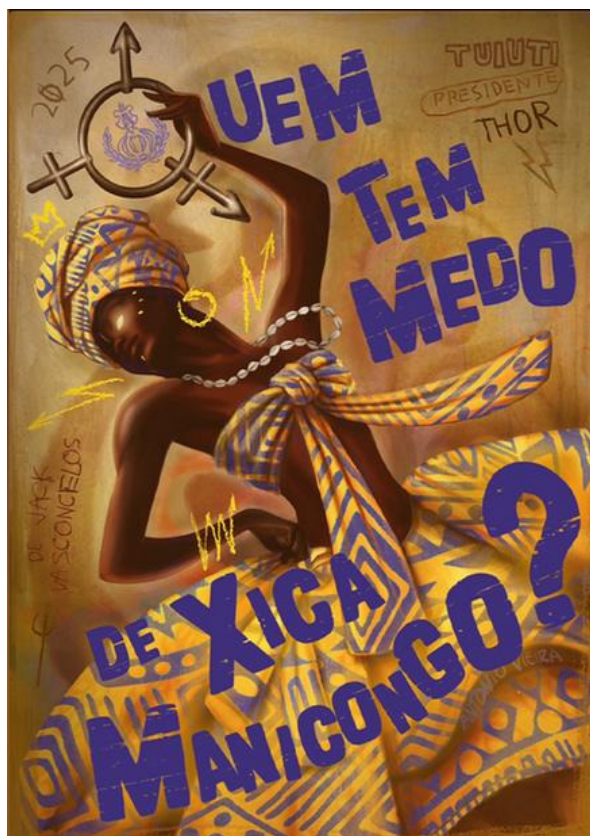


Figura 1. Xica Manicongo. *Abre-Alas* (terça-feira), Liesa, 2025, p. 94.

Muito tempo antes do desfile, um burburinho sobre o tema tomava conta da imprensa e das redes sociais. Ainda em 5 de abril de 2024, o prestigiado jornalista Ancelmo Gois, homem cis branco, noticiava em *O Globo*: “Considerada a primeira travesti do Brasil, Xica Manicongo será enredo do Tuiuti no carnaval de 2025”.<sup>2</sup> Já às vésperas do desfile, uma surpresa: a deputada federal Erika Hilton (PSOL/SP), ela mesma uma mulher trans negra, pronun-

<sup>1</sup> As referências ao gênero e à raça das pessoas autoras referenciadas neste artigo, em sua maioria, não partem de autodeclarações, até porque as identidades dominantes (homem, branco e cisgênero) quase sempre não são declaradas sob a capa de uma suposta universalidade. Portanto, nesses casos, tive que me valer da observação pessoal de fotografias disponibilizadas na *internet*, um método, sem dúvida, bastante falho e impressionista. Porém, mesmo assim, e desculpando-me desde já por possíveis equívocos, julguei importante apontar tais marcações para que saibamos de que lugar social os/as intelectuais referidos/as ao longo do texto falam.

<sup>2</sup> GOIS, Ancelmo. Considerada a primeira travesti do Brasil, Xica Manicongo será enredo do Tuiuti no carnaval de 2025. *O Globo*, 5 abr. 2024. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2024/04/considerada-a-primeira-travesti-do-brasil-xica-manicongo-sera-enredo-do-tuiuti-no-carnaval-de-2025.ghtml>>. Acesso em 1 fev. 2025.

ciou um discurso poderoso durante o ensaio técnico da escola. Entre outras coisas, afirmou: “O Brasil tem as mãos sujas de sangue de travestis, de transexuais que morrem todos os dias nesse país”.<sup>3</sup> Na justificativa do enredo, Vasconcelos seguia a mesma linha, articulando a história de Xica com as violências sofridas pela população trans no presente:

*Segundo o mais recente dossiê de assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras realizado pela Antra (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), o Brasil continua sendo o país que mais mata pessoas trans no mundo pelo décimo sexto ano consecutivo. O perfil das vítimas é majoritariamente de “jovens trans negras, empobrecidas, nordestinas e assassinadas em espaços públicos, com requintes de crueldade”. O atual crescimento de ações antitrans é uma realidade não só no Brasil, mas também no mundo. Resgatar Xica Manicongo dos escombros do apagamento sistemático da memória negra e LGBTQI+ na história brasileira se faz urgente e vital.*<sup>4</sup>

Portanto, noções de ancestralidade e de reparação perpassaram a escolha do enredo e a apresentação da Tuiuti na avenida. Importante salientar que a figura histórica de Xica foi descoberta pelo antropólogo Luiz Mott, homem cis branco, professor da Universidade Federal da Bahia e fundador do Grupo Gay da Bahia, nos anos 1990 em suas pesquisas nos registros da Inquisição no Brasil.<sup>5</sup> A fim de que possamos conhecer um pouco melhor a personagem, sigo aqui as informações e interpretações da psicóloga Jaqueline Gomes de Jesus, mulher trans negra, professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e do Instituto Federal do Rio de Janeiro, em artigo que foi usado como uma das bases do enredo<sup>6</sup>: Xica era natural do Congo, foi escravizada, trazida a São Salvador da Bahia e vendida a um sapateiro. Em seu registro oficial constava o nome Francisco. Nas palavras de Jaqueline, “coberta com um pano que prendia com o nó para frente, à moda dos quimbanda de sua Terra Natal, [...] ela andava sobranceira por toda Cidade Baixa, às vezes subindo para a Cidade Alta e voltando, a serviço do seu senhor, ou só passeando, inclusive para encontrar os seus homens. Diz-se que Xica era conhecida por ser muito namoradeira”.<sup>7</sup> Seu comportamento, nos conta a autora, “muito importunava um tal de Matias Moreira, cristão-velho que tinha saído de Lisboa, o qual mais de uma vez a interpelou, no meio da rua, para que não usasse mais daquele estilo e passasse a usar ‘vestido de homem’”.<sup>8</sup> Mas ela, ao que tudo indica, se recusou a obedecê-lo. Matias ficou tão incomodado que a denunciou à Igreja, e ela foi acusada do crime de sodomia em 1591.

<sup>3</sup> HILTON, Erica. Disponível em <<https://www.instagram.com/reel/DGYCDwEuOLj/?igsh=YXR6ODNhcxvVv>>. Acesso em 1 fev. 2025.

<sup>4</sup> VASCONCELOS, Jack *apud* *Abre-Alas* (terça-feira), Rio de Janeiro, Liesa, 2025, p. 99.

<sup>5</sup> Cf. VEIGA, Edison. Quem tem medo de Xica Manicongo, travesti do século 16? *DW*, 4 mar. 2025. Disponível em <<https://www.dw.com/pt-br/quem-tem-medo-de-xica-manicongo-travesti-pioneira-dos-culos-16/a-71763739>>. Acesso em 1 fev. 2025.

<sup>6</sup> Ver JESUS, Jaqueline Gomes de. Xica Manicongo: a transgeneridade toma a palavra. *ReDoc: Revista Docência e Cibercultura*, v. 3, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-abr. 2019, p. 250.

<sup>7</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 252.

<sup>8</sup> *Idem*.

As Ordenações Manuelinas, vigentes à época, equiparavam a sodomia ao crime de lesa-majestade: “A pessoa considerada culpada deveria ser queimada viva, em um auto de fé em praça pública, ter seus bens confiscados pela Igreja Católica e a infâmia lançada sobre os seus descendentes até a terceira geração”.<sup>9</sup> Segundo se comenta, “Xica, para continuar viva, abriu mão de se vestir como lhe convinha e adotou o estilo de vestimenta tradicional para os homens da época”.<sup>10</sup>

Depois de viver no esquecimento por vários séculos, ou como uma pequena nota nos estudos sobre Inquisição, na década de 2010 Majorie Marchi, militante travesti negra que então presidia a Astra-Rio (Associação de Travestis e Transexuais do Rio de Janeiro), reivindicou Xica como a primeira travesti não indígena do Brasil da qual se tem registro.

Jaqueline de Jesus mostra, no artigo referido, como a narrativa heemonicamente cisgênera derivada dos arquivos coloniais (como os inquisitoriais) silenciou e invisibilizou vidas trans. Ela desafia essa leitura eurocêntrica e resgata a figura de Xica como sujeita histórica e transgênera. Após analisar várias apropriações da figura de Xica (em manifestações públicas, premiações, cordéis, peças teatrais, nomes de coletivos, entre outras), a autora conclui que o resgate dessa memória é um ato mobilizador, central na construção da identidade trans. Ao ressignificar Xica, esse processo permite que pessoas trans se apropriem de sua própria história para afirmar vozes e narrativas que foram apagadas.

O desfile da Paraíso do Tuiuti na terça de carnaval foi belo, potente e emocionante. Porém, a escola conquistou apenas o 10º lugar em 2025, sobretudo pelos problemas de evolução ao longo de sua apresentação. Apesar disso, a agremiação teve o enredo mais premiado desse ano, recebendo o Estandarte de Ouro de Inovação pelo ineditismo da proposta.

Desfiles de escolas de samba já têm sido pensados como narrativas históricas por historiadores/as e antropólogos/as, sobretudo na chave da história pública.<sup>11</sup> Neste artigo, concebo o enredo citado também como uma forma de narrativa biográfica que me parece verdadeiramente original, sobretudo no que se refere a sua forma de conceber e expressar o tempo. Defendo que Jack Vasconcelos conseguiu romper com as formas tradicionais de elaborar a temporalidade das biografias – em geral marcadas pela linearidade, pela perspectiva cronológica e pela teleologia, características sintetizadas por Pierre Bourdieu<sup>12</sup> na conhecida ideia de “ilusão biográfica” – e avançar em maneiras plúrais, descontínuas e não sequenciais de narrar o tempo. Tal perspectiva aproxima-se do que se convencionou chamar de “giro temporal” dos estudos que-

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 253.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> Sobre o tema, ver, entre outros, MAUAD, Ana Maria, ALMEIDA, Juniele Rabêlo de e SANTHIAGO, Ricardo (orgs.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016, OLIVEIRA, Max Fabiano Rodrigues de. *História para ninar gente grande: o desfile das escolas de samba como espaço para a produção de história pública – um estudo sobre o enredo da Mangueira de 2019*. *Policromias: Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, v. 5 (número especial, parte I), Rio de Janeiro, dez. 2020, e a tese de doutorado de Fabrício Romani Gomes em andamento no PPG em História da UFRGS, provisoriamente intitulada “Ê mãe preta, mãe baiana, desde o morro para fazer História”: Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro como historiadoras públicas (1981-2020).

<sup>12</sup> Ver BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2005.

er, sintetizados na crítica à crononormatividade, na defesa do anacronismo e na aposta na erotohistoriografia.

Os estudos queer, entre outras correntes de pensamento articuladas por grupos subalternizados (tais como mulheres cis, pessoas LGBTQIAP+, pessoas negras, pessoas com deficiência), já demonstraram que o conhecimento é sempre situado<sup>13</sup> e que pretensões de universalidade escondem formas de dominação pautadas no poder dos grupos com poder de imporem-se a si como o padrão (em geral homens cis brancos, oriundos das camadas economicamente favorecidas, publicamente heterossexuais e considerados sem deficiência). Portanto, é fundamental apresentar os marcadores sociais que me atravessam, garantindo meus privilégios e, também, indicando algum grau de opressão: sou um homem cis, branco, oriundo da classe média intelectualizada, visto socialmente como um corpo “normal”, porém gay, com tudo o que isso significa em uma sociedade heteronormativa. Coloco-me política e existencialmente como aliado das lutas das pessoas trans e travestis, embora reconheça meus privilégios em relação a elas. Leio com atenção as produções de intelectuais oriundas/os/es desse grupo social, a fim de me descentrar da cisnormatividade, mas, obviamente, não experencio o que é ser trans – em termos de opressão e de visão de mundo – na minha vivência concreta.

Este estudo, de caráter experimental, tem uma pretensão modesta: evidenciar como se pode narrar vidas indo além de formas convencionais de articular o tempo individual e coletivo, em geral elaboradas, ao menos na modernidade ocidental, por meio das noções de progresso e evolução (biológica e social). O enredo sobre Xica indica “pontos de fuga”<sup>14</sup> dessa configuração hegemônica, que podem ser inspiradores para biógrafos/as interessados/as em fugir das maneiras tradicionais de conceber e delinear a temporalidade.

Como fontes para análise utilizei matérias da imprensa, postagens nas redes sociais, vídeos com imagens do desfile e a descrição minuciosa do enredo feita na publicação *Abre-Alas*, da Liga das Escolas de Samba (Liesa) do Rio de Janeiro, que é obrigatória para todas as agremiações.<sup>15</sup>

O artigo está dividido em duas partes: na primeira, discuto brevemente o que se convencionou chamar de “giro temporal” nos estudos queer e algumas categorias relacionadas a esse movimento, bem como a noção de “fabulação crítica” proposta pela intelectual cis negra Saidiya Hartman; na segunda analiso o enredo “Quem tem medo de Xica Manicongo?” à luz dessas inspirações teóricas.

## Queerizando o tempo

O “giro temporal” nos estudos queer – em inglês, queer temporal turn – designa um movimento teórico que, a partir dos anos 2000, deslocou o foco das análises queer do campo da identidade e da representação para o terreno do tempo, da história e da temporalidade. Em vez de se concentrar apenas nas

<sup>13</sup> Cf. HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, Campinas, 2009.

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, v. 1.

<sup>15</sup> *Abre-Alas*, op. cit.

formas de subjetivação ou nas políticas de visibilidade, o giro temporal busca compreender como o tempo é normativamente estruturado e como vidas queer desafiam ou habitam o tempo de modos distintos do modelo cisheteronormativo. Nesse sentido, os estudos queer questionam, como outras perspectivas teóricas já o fizeram, as concepções progressistas, lineares e teleológicas da modernidade ocidental. Porém, a crítica queer acrescenta um elemento inovador e fundamental a tal reflexão: essa forma moderna de conceber o tempo é condicionada por normas de gênero (cisheteronormatividade) e de orientação sexual (heteronormatividade), as quais associam o tempo com um suposto curso natural da vida, que levaria da infância à velhice (ou da imaturidade à maturidade, do “primitivo” ao “civilizado”), passando pela obrigatória reprodução. A criança, nessa visão, deveria ser protegida de supostas derivas de sua condição supostamente inata de gênero e sexualidade para cumprir seu papel de projeção de futuro, de perpetuação da espécie, de garantia de continuidade da produção econômica. As considerações de Daniel Kveller<sup>16</sup>, homem cis branco, nos ajudam a precisar o teor dessa crítica:

*O problema não seria o progresso per se ou as utopias e projetos em direção aos quais se dirige, mas o modo como esses esquemas narrativos estabelecem normas fundamentadas em um telos, delimitando modos mais adequados de viver o presente de acordo com futuros supostamente desejáveis e passados supostamente verdadeiros. O progresso é compreendido como uma espécie de dispositivo no sentido foucaultiano do termo, uma organização específica da temporalidade que nos indica como devemos sentir, desejar, imaginar e a nos enxergar como sujeitos de um gênero e uma orientação sexual.*<sup>17</sup>

O autor sintetiza essa ideia da seguinte maneira: “os estudos sobre temporalidades *queer* argumentam que a orientação sexual é sempre uma orientação temporal”.<sup>18</sup> É essa a ideia condensada na categoria “crononormatividade”, a qual, segundo Elizabeth Freeman, professora de Literatura e de estudos de gênero/sexualidade/*queer*, mulher cis branca, sua proponente, pode ser definida da seguinte maneira: “um modo de implantação, uma técnica por meio da qual forças institucionais chegam a parecer fatos somáticos”.<sup>19</sup> Essa explosão da suposta naturalidade do dito “tempo biológico”, e do tempo social/histórico criado a sua imagem e semelhança, tem consequências historiográficas. Será que não poderíamos, em nossas narrativas biográficas (e históricas de maneira geral), questionar a suposta naturalidade da sequência passado – presente – futuro como etapas estanques? Será que o passado não poderia, por exemplo, também estar no presente, como espectro, assombrando-nos, com consequências concretas no estabelecimento de relações de opressão e resistência? Será que o futuro não poderia ser ou simplesmente negado (como

<sup>16</sup> Ver KVELLER, Daniel Boianovsky. *Dissidências sexuais, temporalidades queer: uma crítica ao imperativo do progresso e do orgulho*. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) – UFRGS, Porto Alegre, 2021.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> FREEMAN, Elizabeth *apud* SOLANA, Mariela. Asincronía y crononormatividad: apuntes sobre la idea de temporalidad queer. *El banquete de los Dioses: Revista de Filosofía y Teoría Política Contemporánea*, v. 5, n. 7, Buenos Aires, nov. 2016-mayo 2017, p. 47. Neste artigo, salvo menção em contrário, todas as traduções de textos em língua estrangeira são de minha responsabilidade.

lembra a famosa consigna “No future!”) ou pensado como um horizonte aberto, não condicionado pelo passado e pelo presente<sup>20</sup>?

Em uma visão linear e etapista de tempo, o anacronismo, na análise histórica, emerge como o “pecado dos pecados” e “o pecado entre todos imperdoável” (e o termo “pecado” é bastante significativo) do historiador, para lembrar um dos ícones do panteão da nossa disciplina, Lucien Febvre<sup>21</sup>, historiador, homem cis branco. Afinal, segundo tal perspectiva, o passado é algo que já foi e devemos entendê-lo sempre nos seus “próprios termos”. Nessa perspectiva, nas palavras da filósofa cis branca Mariela Solana, “a ideia de anacronismo emerge como uma forma de caracterizar práticas ou identidades sexuais que aparecem como pegadas de um momento histórico que já passou” (basta lembrar da ideia de homossexualidade como “imaturidade sexual”).<sup>22</sup> Carolyn Dinshaw, especialista em temas de gênero e sexualidade no período medieval, mulher cis branca, prefere o termo assincronia à anacronismo, caracterizando o primeiro pela imagem de “diferentes marcos temporais ou sistemas temporais colapsando em um único agora”.<sup>23</sup> Veremos como esse embaralhamento de tempos se dá no “único agora” do desfile da Tuiuti na terça-feira de carnaval de 2025.

Ainda do campo dos estudos *queer*, outra categoria que ajuda a entender a temporalidade do enredo “Quem tem medo de Xica Manicongo?” é a de “erotohistoriografia”, também proposta por Elizabeth Freeman, em estreito diálogo com a psicanálise. Como esclarece Daniel Kveller, “esse método não visa a restaurar ou resgatar o passado, mas já encontrá-lo aí, misturado ao próprio presente, tal como opera a transferência. Uma das particularidades da erotohistoriografia é o uso do corpo para afetar, figurar ou performatizar esse encontro”.<sup>24</sup> Nas palavras de Freeman, “a erotohistoriografia admite que o contato com materiais históricos pode ser precipitado por disposições corporais particulares, e que essas conexões podem extrair respostas corporais, até mesmo prazerosas, que são elas mesmas uma forma de entendimento”.<sup>25</sup> Através da erotohistoriografia, é possível superar a dicotomia tão cara à modernidade ocidental entre corpo e mente, e postular que “várias práticas sociais *queer*, especialmente aquelas que envolvem sensações corporais agradáveis, produzem formas de consciência – inclusive consciência histórica”.<sup>26</sup>

Tentarei pensar o desfile da Paraíso do Tuiuti como configurado segundo a perspectiva de uma temporalidade *queer*, repleta de vai-e-vens entre passado, presente e futuro, de assincronias, além de concretizadora de uma erotohistoriografia na qual os corpos que criam o enredo o performam na

<sup>20</sup> Sobre esse tema, ver os diferentes posicionamentos de Lee Edelman, que se coloca contra o “futurismo reprodutivo”, e José Esteban Muñoz, que defende uma dimensão utópica, ao conceber a temporalidade *queer* como um tempo do “ainda não”, orientado para o futuro e para as possibilidades de existência que escapam ao presente normativo. Cf. EDELMAN, Lee. *No future: queer theory and the death drive*. Durham-Londres: Duke University Press, 2004, e MUÑOZ, José Esteban. *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. Nova York: New York University Press, 2009.

<sup>21</sup> Ver FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33.

<sup>22</sup> SOLANA, Mariela, *op. cit.*, p. 60

<sup>23</sup> DINSHAW, Carolyn *apud* SOLANA, Mariela, *op. cit.*, p. 58.

<sup>24</sup> KVELLER, Daniel, *op. cit.*, p. 68.

<sup>25</sup> FREEMAN, Elizabeth *apud* KVELLER, Daniel, *op. cit.*, p. 68.

<sup>26</sup> *Idem*.

avenida e assistem a ele no Sambódromo ou através de diversas plataformas tecnológicas produzem conhecimento sobre o passado. Acredito que tal procedimento pode inspirar a escrita de novas narrativas históricas e, no caso específico desse enredo, de biografias históricas, sobretudo quando falamos de pessoas que, apagadas por camadas de silêncio, deixaram poucos registros de suas existências, impossibilitando a construção de escritas aparentemente mais “completas” e “organizadas” (e fica a pergunta: queremos esse tipo de escrita?).

Uma última, mas não menos importante, proposição teórica também ajuda a entender a escrita biográfica do enredo “Quem tem medo de Xica Manicongo?”, essa proveniente do campo dos feminismos negros: o de “fabulação crítica”, proposta por Saidiya Hartman, mulher cis negra, professora da Universidade de Columbia, ou seja, uma prática narrativa que busca reconstruir e imaginar as vidas de pessoas historicamente marginalizadas – sobretudo aquelas cuja presença nos arquivos oficiais é rarefeita, silenciada ou distorcida. Essa abordagem surge como uma resposta crítica à ausência de informações completas ou justas sobre sujeitos oprimidos, especialmente os negros escravizados e as mulheres negras (e lembremos que Xica era uma mulher trans negra e escravizada). Hartman define a fabulação histórica como “uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito [...]. É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo”.<sup>27</sup> Defendo que, a partir dos pequenos traços dos arquivos inquisitoriais, mas, sobretudo, dos silêncios que forjam esses documentos, o carnavalesco Jack Vasconcelos fabulou, com palavras, ritmos, coreografias, alegorias e fantasias, um passado possível para Xica e para as pessoas trans e travestis brasileiras, colapsando tempos diversos no instante do desfile. Diante da violência do arquivo colonial, a Tuiuti investiu na fabulação crítica para contar a história daquela que, com seu modo de vestir (e, por consequência, de ser), tanto perturbava a sociedade colonial do século XVI, a ponto de se ver ameaçada de virar cinzas.

Entremos então na avenida...

### **Xica e outras possibilidades de pensar e viver o tempo**

Começamos pelo título do enredo: uma pergunta e uma provocação. Sim, nós, pessoas cis e brancas do presente, temos medo de Xica Manicongo. Ela nos desarruma, nos desaloja, nos coloca em posição de explicar a suposta naturalidade de nossos corpos e do tempo que rege as nossas vidas. Ela vem lá do passado como ameaça, como lembrança benjaminiana<sup>28</sup> das ruínas que amontoamos e que insistem em nos atormentar.

Ela ameaça porque é o espectro que acompanha e desafia a pretensa essencialidade do nosso gênero e de tudo que dele decorre, inclusive a organização do tempo. Afinal, não dizemos seguidamente que essa “história de transgeneridade” é uma invenção recente, um “modismo” despido de pro-

<sup>27</sup> HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, Rio de Janeiro, 2020, p. 30. Disponível em <[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640)>. Acesso em 25 out. 2025.

<sup>28</sup> Ver BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

fundidade temporal? Xica irrompe do século XVI, reapropriada pelas mãos e mentes de suas herdeiras subversivas de gênero do século XXI, para dizer: “nós já estávamos lá”. “Ah” – responde o historiador desconfiado – “mas ‘aquilo’ não era transgeneridade, era sodomia, outra época, outro conceito”. Porém, esquece que a própria cisgeneridade é histórica e que falamos, sem considerar-nos anacrônicos, de homens e mulheres no Egito Antigo ou no período colonial, “esquecendo” que tais identidades não existiram desde sempre.<sup>29</sup>

Jack Vasconcelos, no material entregue à Liesa, como vimos antes, justifica o enredo a partir de uma urgência do presente, de um clamor por reparação. É do hoje que surge o verso bradado no samba-enredo: “Só não venha me julgar”. Xica foi julgada e quase acabou morta. As pessoas trans e travestis do presente são igualmente julgadas como “monstruosas”, “doentes”, “criminosas”, “artificiais”, “falsas mulheres” ou “falsos homens”, e boa parte delas acaba morta, assassinadas direta ou indiretamente, seguidamente com requintes de crueldade, como que para saciar o desejo de pureza da “sociedade de bem”. A maior parte não chega aos 35 anos, obrigando-nos a repensar a própria noção de tempo, de “horizonte de expectativas”.<sup>30</sup> As palavras do carnavalesco da Tuiuti reposicionam Xica no presente e, também, projetam um outro futuro:

*Xica está viva em cada uma que ousa existir, lutar, amar... ser cidadã. Ela está nas encruzadas, nas esquinas, na gargalhada afrontosa, nos abraços amorosos, nos gritos por socorro. Mas também queremos ver Xica viva e feliz em nossas rodas de amizade, nas escolas, universidades, no mercado de trabalho, nos palcos, nos esportes, nas chefias, nos púlpitos, nos parlamentos, na presidência. Para que as existências plurais sejam respeitadas. Para que coexistamos em harmonia. Para que mais ninguém tenha medo.*<sup>31</sup>

Para construir o enredo, Jack se baseou em artigos acadêmicos, incluindo estudos sobre teoria *queer*, e, também, em textos produzidos pela militância LGBTQIAP+. Buscou, igualmente, encontrar o passado logo ali, misturado ao próprio presente, valendo-se, para tanto, de seu próprio corpo, como ele mesmo conta:

*Durante a pesquisa para o enredo, procurei saber mais sobre a quimbanda e fui fazer um laboratório com o mestre de quimbanda e juremeiro Fábio D’cigano. Nesse processo espiritual, por intermédio de entidades como dona Maria da Praia e o cigano Pierre Santiago, Xica Manicongo se comunicou. Contou passagens que não estão escritas, e nem teriam como estarem, em nenhum lugar ou objeto físico. Falou de sua experiência com os indígenas brasileiros, do aprendizado com o catimbó e seu caminho espiritual.*<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Cf. TEDESCO, Caio. “Professor, tinha travesti no Egito Antigo?": historiografia *queer*, história pública e ensino de história. In: SCHMIDT, Benito Bisso (org.). *História pública e queer*. São Paulo: Letra e Voz, 2024.

<sup>30</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

<sup>31</sup> VASCONCELOS, Jack *apud* Abre-Alas, *op. cit.*, p. 99.

<sup>32</sup> *Idem*.

Portanto, ele transcendeu a pesquisa histórica em sentido estrito e construiu, guiado pela espiritualidade da própria Xica Manicongo, uma fabulação crítica sobre a personagem e suas descendentes, ouvindo coisas impossíveis de estarem registradas, pelo próprio caráter violento dos arquivos coloniais, em lugares e objetos. Com isso, sua narrativa transformou-se em uma afirmação da transestralidade, conceito criado pela pensadora, atriz e dramaturga trans e branca Renata Carvalho. A a(r)tivista e professora travesti e branca do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRGS, Vi Grunvald desenvolve essa ideia também a partir da figura de Xica:

*Quando criamos, com Xica Manicongo, uma relação de parentesco que a (con)figura como nossa transestral, alargamos possibilidades de fazer parentes para além das formulações ancestrais naturalizadas pelo sangue. Nessa sua invocação como pessoa relacionada e conectada com o que somos e vivemos, se desenham traços desse mapa transestral cujo pressuposto não é a ontologia do sangue ou da família nuclear, da casa compartilhada, das relações conjugais organizadas por uma hierarquia sexual ou do gênero naturalizado pelo corpo genitalizado ou pela função reprodutiva. Essa espécie de pacto familiar com uma figuração pretérita que se atualiza em nós expande nossa imaginação relacional a partir de uma ética de comprometimento com o passado encarnado em sua/nossa existência.<sup>33</sup>*

Xica, portanto, não foi só objeto de conhecimento intelectual da parte do carnavalesco, mas também se fez, de modo literal, presente na pesquisa, incorporada, ensinando sobre seu próprio passado e de todas as pessoas trans (especialmente as negras) do Brasil. O corpo foi o objeto privilegiado desse conhecimento. Jack, através das entidades, encontrou-se com Xica e com ela aprendeu. Configurou-se, portanto, uma erotografia já na própria concepção do enredo. Como consequência desse processo intelectual e corporal, ou melhor, borrando as fronteiras entre essas duas formas de apreensão do mundo, Jack afirma na descrição do enredo apresentado à Liesa: “Pisei na terra dos antigos, bebi na fonte dos eternos, respirei a fumaça do encantamento e agora vou contar para vocês o que meus olhos leram nos escritos desse mundo, minhas orelhas ouviram diretamente da boca do lado de lá e minha alma sentiu quando a ancestralidade se materializou”.

Na *performance* do desfile, a comissão de frente performou a assincronia, permitindo a diversos tempos irromperem simultaneamente. Nela, ganhou destaque a presença da já citada deputada federal Erika Hilton, quem corporificava o passado (ao encarnar a própria Xica), o presente (ao personificar um corpo trans que atinge um lugar significativo de poder na atualidade) e o futuro (ao portar uma faixa presidencial, indicando a esperança de que pessoas trans possam dirigir os destinos da nação). Na concentração, como dito anteriormente, ela pronunciou um discurso que reforçou essa mescla temporal: “Pela memória de Xica Manicongo, nossa ancestral [...]. A Tuiuti entra na Sapucaí no Carnaval de 2025 para dizer que a esperança, a cultura, a alegria, o canto e a dança vão vencer o ódio”.<sup>34</sup> Mais uma vez, três tempos em

<sup>33</sup> GRUNVALD, Vi. (Con)fabulações transestrais e(m) arquivos contra a natureza. *Cult*, n. 304, São Paulo, 26 mar. 2024, s./p.

<sup>34</sup> HILTON, Erika, *op. cit.*, s./p.

um só: o passado articulado pela memória, o presente do desfile e o futuro da esperança.

Acompanhavam Erika diversas bailarinas trans performando uma coreografia que também cruzava fronteiras temporais, indo de danças de inspiração africana até poses “vogue” do estilo *ballroom*, típico da cultura LGBTQI-AP+, especialmente dos bailes frequentados por dissidentes das normas hegemônicas de gênero e sexualidade, em geral negras e latinas, realizados em boates periféricas de Nova York (mas também no Brasil) nas décadas de 1970 e 1980. Cláudio Serra, professor da Escola de Teatro da Unirio, homem cis branco, classificou essa coreografia como dialética: “o movimento circular do palco giratório remete à ancestralidade vista no início da coreografia (à África, a uma lógica anterior da prisão do cis), enquanto o vogue e a presença de Hilton remetem ao contemporâneo”. E ao futuro, acrescento eu. Também é importante ressaltar que as bailarinas portavam faixas com dizeres variados (em diálogo com a faixa presidencial de Hilton): “bióloga”, “bailarina”, “cientista”, “comissária”... indicando “novas possibilidades que os próprios corpos travestis se deram, depois de muita luta”.<sup>35</sup>



Figura 2. Comissão de frente da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti. *ICL Notícias*, 5 mar. 2025.

Depois dessa abertura impactante, seguiram-se seis setores, que aqui caracterizo brevemente de acordo com o material oferecido pelo carnavalesco à Liesa<sup>36</sup>, todos intitulados com palavras que começam com o prefixo “trans”, o qual indica uma mudança de estado ou a passagem de um lado para o outro:

<sup>35</sup> SERRA, Cláudio. A dialética da fumaça: a comissão de frente da Paraíso do Tuiuti 2025. *Eu, Rio!*, 6 mar. 2025. Disponível em <<https://eurio.com.br/coluna/dancaalemfronteiras/1596-a-dialetica-da-fumaca-a-comissao-de-frente-da-paraiso-da-tuiuti-2025.html>>. Acesso em 1 fev. 2025.

<sup>36</sup> Ver *Abre-Alas*, *op. cit.*, p. 99.

1º setor – “transcestral”, que expressa a transcestralidade de Xica Manicongo, articulando-a com o culto aos ancestrais já existente nas tradições Bantu de suas terras de origem;

2º setor – “transpassado”, o qual aponta para “elementos da espiritualidade Bantu e da cultura do Reino do Congo, que foi um dos impérios negros pré-coloniais mais poderosos da África durante os séculos quinze e dezesseis”, a fim de delinear “um recorte do cenário no qual Xica seria inserida em sua terra natal antes da escravização e anulação de sua identidade imposta pelos portugueses”;

3º setor – “transição”, “que trata da escravização de Xica pelo homem branco até a chegada ao Brasil, na capital da colônia portuguesa, Salvador”, ressaltando a “mudança de ambiente e o contato com um novo mundo”;

4º setor – “transformação”, o qual abordava o contato de Xica “com a mata brasileira e com os tupinambás, que não apenas a acolheram”, mas “também dividiram com ela os segredos do catimbó indígena”;

5º setor – “transcendência”, que tratava da “demonização da cultura africana” pela sociedade colonial, mas também da resistência de Xica a essa opressão, já que ela “foi acolhida pelas pombas-giras” e “trabalhou espiritualmente com elas pelas ruas das cidades protegendo suas filhas, perseguidas e marginalizadas como ela própria foi”; e finalmente o

6º setor – “transistir”, o qual mostrava que “o cenário de intolerância, preconceito e perseguição prossegue, mas a luta continua”. Nesta perspectiva, “Xica Manicongo é a grande traviarca transexual da comunidade trans e travesti e segue protegendo suas filhas”. Neste setor, a escola lembrou “das perseguições do mundo moderno à comunidade trans” e, também, enalteceu “as que lutaram, e lutam, por dignidade e justiça. Memória e reconhecimento”.

E voltamos ao começo: o desfile é retilíneo, como exige a passarela do samba e o imperativo da “evolução” (sintomático que tenha sido justamente esse quesito que mais prejudicou a pontuação da Tuiuti), mas a história que ele conta não. A África do primeiro setor, pensada como origem, volta como inspiração de luta e resistência, no presente e no futuro. Xica reaparece no presente como a “traviarca ancestral”, junto e não antes de suas filhas. Aqui a noção de ancestralidade ganha sentidos diversos daqueles inscritos na tradição moderna ocidental regida pela crononormatividade: não se trata de sangue, de genes, de herança, de propriedades simbólicas e materiais a serem transmitidas para aqueles que compartilham elementos biológicos comuns. Trata-se sim de uma forma de ser no mundo que resiste ao tempo e ao apagamento, apesar das inúmeras opressões e silenciamentos. Que se corporifica em tempos diversos, que retorna, que conta uma história coletiva de dor, mas também de gozo, e aponta para outras possibilidades de futuro. De uma temporalidade que não separa o ontem, o hoje e o amanhã: no desfile da Tuiuti, todas essas dimensões se misturam e se influenciam, de forma a construir a festa da assincronia.

Foge ao escopo desse artigo analisar a letra do samba-enredo, composto por Claudio Russo e Gustavo Clarão, o qual cadenciou todo o desfile e permitiu aos corpos que dançavam, cantavam e viam (na Marquês da Sapucaí ou pela televisão) o desfile aprenderem, prazerosamente, ao som da bateria, sobre a história das pessoas que ousaram desafiar as normas hegemônicas de gênero, cruzar as fronteiras, superar os binarismos supostamente naturais

impostos pela religião cristã, tanto a da Santa Inquisição como a de segmentos poderosos das igrejas evangélicas e católica ligadas à extrema direita contemporânea. Cito apenas alguns trechos do samba que expressam tais ideias:

*Só não venha me julgar, ô, ô  
Pela boca que eu beijo  
Pela cor da minha blusa  
E a fé que eu professar  
Não venha me julgar  
Eu conheço o meu desejo  
Este dedo que acusa  
Não vai me fazer parar  
Faz tempo que eu digo não  
Ao velho discurso cristão  
[...]  
Pra quem tem medo o meu povo vai gritar  
Eu travesti  
Estou no cruzo da esquina  
Pra enfrentar a chacina  
Que assim se faça  
Meu Tuiuti  
Que o Brasil da terra plana,  
Tenha consciência humana<sup>37</sup>*

Muito mais poderia ser dito sobre essa poderosa história biográfica pública levada à Marquês de Sapucaí pela Paraíso de Tuiuti no último carnaval. Parodiando Saidiya Hartman, cujas palavras foram pensadas para outro contexto, mas que me parecem bastante adequadas para o caso aqui analisado, Xica lutava para criar uma vida autônoma e bela e para viver como se fosse livre. O carnavalesco Jack Vasconcelos, a fim de contar essa história, precisou “enfrentar o poder e autoridade dos arquivos e os limites que eles estabelecem com relação àquilo que pode ser conhecido, à perspectiva de quem importa e a quem possui a gravidade e a autoridade de agente histórico”. Ele escreveu, em coautoria com todas/todes/os integrantes da escola, um “relato de insurgência”.<sup>38</sup>

No que diz respeito mais especificamente ao enfoque deste artigo, pode-se dizer que, a partir do prisma do chamado giro temporal nos estudos *queer*, a biografia deixou de ser compreendida apenas como o relato linear e natural de uma vida – nascimento, desenvolvimento e morte – e passou a ser pensada como um campo de disputas temporais, onde diferentes tempos, memórias e afetos se cruzam e se chocam. Essa perspectiva propõe que as existências dissidentes da norma heterossexual e cisgênera frequentemente escapam das cronologias dominantes, produzindo outras formas de temporalidade – descontínuas, anacrônicas, utópicas ou melancólicas. Assim, ao narrar a história de uma figura como Xica Manicongo, considerada a primeira pessoa

<sup>37</sup> “Só não venha me julgar” (Claudio Russo e Gustavo Clarão) *apud Abre-Alas, op. cit.*, p. 99.

<sup>38</sup> HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.

transgênero não indígena identificada no território que hoje chamamos Brasil, não se trata apenas de reinscrever seu nome no passado, mas de reconfigurar o tempo histórico para tornar visíveis as vidas e experiências que foram apagadas pela cronologia colonial e patriarcal. Nessa chave, a “biografia na Passarela do Samba” pode ser lida como um gesto de reparação temporal (“Tenho um sentimento de vingança contra aqueles que tentaram fazer com que a gente não existisse”, disse Erika Hilton após o desfile<sup>39</sup>): o enredo não apenas representa Xica, mas faz o tempo torcer-se – trazendo o passado ao presente e projetando futuros *queer* possíveis. Que Xica e a Paraíso do Tuiuti possam inspirar novas tessituras do biográfico!

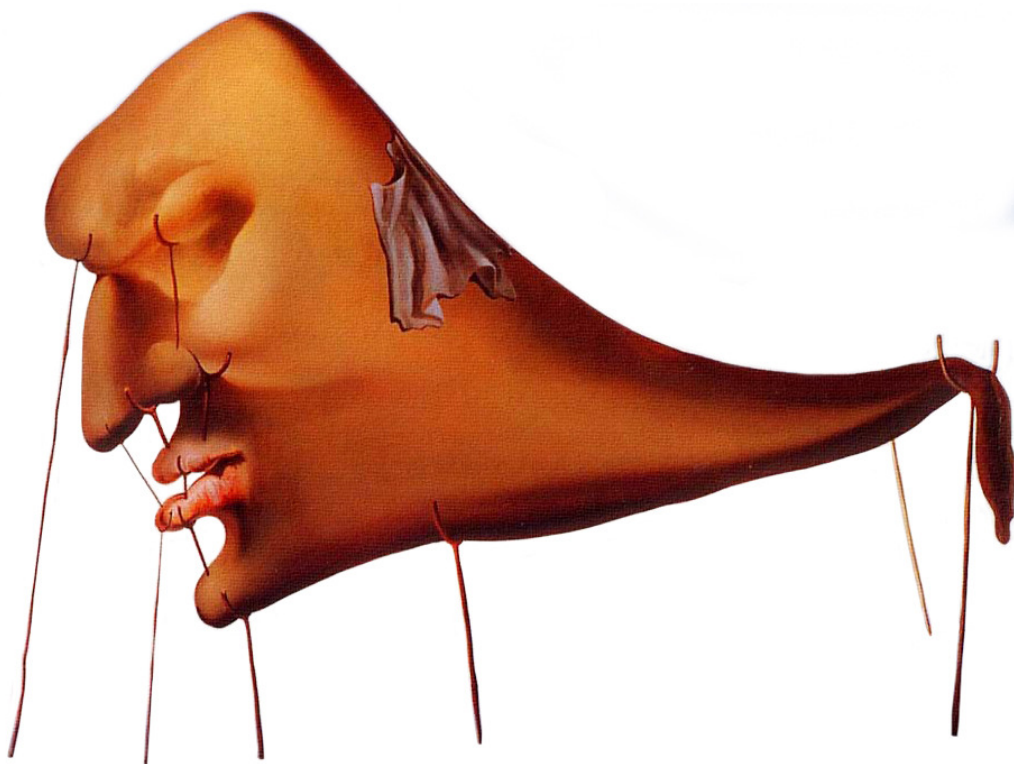
*Artigo recebido em 26 de outubro de 2025. Aprovado em 30 de novembro de 2025.*

---

<sup>39</sup> Me sinto vingando Xica Manicongo, diz Erika Hilton, na comissão de frente da Tuiuti. *Expresso interior*, s./l., 5 mar. 2025. Disponível em <<https://expressointerior.com.br/me-sinto-vingando-xica-manicongo-diz-erika-hilton-na-comissao-de-frente-da-tuiuti/>>. Acesso em 1 fev. 2025.

## Proletário do espírito e doutor de sonhos:

Gastão Pereira da Silva (1898-1987) e a  
“Psychanalyse dos Sonhos” (1935-1937)



O sono, de Salvador  
Dalí, 1937, óleo sobre  
tela, fotografia,  
montagem (detalhe).

### *Wilton C. L. Silva*

Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Assis). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Unesp-Assis). Autor, entre outros livros, de *A construção biográfica de Clóvis Beviláqua: memórias de admiração e de estigmas*. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2016.  
wilton.silva@unesp.br

## Proletário do espírito e doutor de sonhos: Gastão Pereira da Silva (1898-1987) e a “Psychanalise dos Sonhos” (1935-1937)

*Proletarian of the spirit and doctor of dreams: Gastão Pereira da Silva (1898-1987) and the “Psychanalysis of Dreams” (1935-1937)*

Wilton C. L. Silva

### RESUMO

O médico Gastão Pereira da Silva (1897-1987) é invisibilizado na historiografia da psicologia no Brasil. Escreveu dezenas de livros sobre o tema, atuou como jornalista e se tornou o primeiro e o maior divulgador da psicanálise no país. Publicou na revista *Carioca* (RJ) a coluna “Psychanalise dos Sonhos” (1935-1937), respondendo cartas sobre os sonhos de leitores, interpretando-os a partir das ideias de Freud, que derivou na obra *Conhece-te pelos sonhos* (1937). As respostas aos leitores e algumas resenhas sobre o livro acolhidas na coluna mostram como tal psicanalista divulgava o pensamento freudiano e pensava em sua prática e seus vínculos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gastão Pereira da Silva; história da psicanálise; memória.

### ABSTRACT

The doctor Gastão Pereira da Silva (1897-1987) is invisible in the historiography of psychology in Brazil. He wrote dozens of books on the subject, worked as a journalist and became the first and biggest promoter of psychoanalysis in the country. He published in the magazine *Carioca* (RJ) the column “Psychanalise of Dreams” (1935-1937), answering letters about dreams from readers, interpreting them based on Freud’s ideas, which resulted in the book *Know yourself by dreams* (1937). The responses to readers and some reviews of the book published in the column show how this psychoanalyst disseminated Freudian thought and thought about his practice and its links.

**KEYWORDS:** Gastão Pereira da Silva; history of psychoanalysis; memory.



Em 1816 um cientista britânico, David Brewster, que estudava a polarização por reflexão da luz inventou algo que encantou seguidas gerações: uma estrutura formada por algumas superfícies refletoras que são fixadas pelas laterais, com um recipiente transparente ou translúcido que em uma extremidade, contendo pequenos objetos coloridos que podem se mover – pequenos pedaços de metais, vidro ou plásticos de forma variada, por exemplo – e na outra apresenta um orifício de observação, de modo que quando se olha pelo pequeno buraco e gira-se a estrutura criam-se no interior do invento múltiplas reflexões que se apresentam como padrões simétricos e de beleza singular.

O invento foi batizado de caleidoscópio, nome que se origina das palavras gregas *kalos*, belo ou bonito, *eidōs*, imagem, e *scopeo*, que significa olhar, que poderia ser entendida como um objeto para se olhar belas imagens. O

objeto teve aplicação científica para o desenvolvimento de alguns estudos de óptica, ainda é eventualmente utilizado por artistas e se tornou um brinquedo burguês que se popularizou ao longo do tempo<sup>1</sup>, produzindo imagens belas e intrigantes ao mesmo tempo em que circulou entre a ciência, a arte e o cotidiano.

Destino semelhante teve no Brasil o pensamento de Sigmund Freud, que nas primeiras décadas do século XX passou a ser referenciadas por médicos, particularmente entre psiquiatras, pelos literatos e artistas ligados ao movimento modernista, e, ainda, popularizou-se através de diferentes iniciativas entre camadas distintas da população.<sup>2</sup> Médicos e intelectuais, embora com abordagens distintas e de forma diversa, relacionaram as ideias e os conceitos da psicanálise à projetos de nação e nacionalidade – naquele leque de propostas que ora fizeram a defesa do embranquecimento racial da população ou a maciça intervenção estatal para a garantir padrões adequados de saneamento e educação, ora afirmaram os impulsos e os transtornos de personagens ou narradores ou identificavam a partir de referenciais freudianos traços culturais essencialistas.<sup>3</sup> Por sua vez, a prática psicanalítica, que Freud, em uma carta à Oskar Pfister, em 1926, desejava que fosse professada de forma leiga se propagava de maneira difusa na sociedade brasileira, inclusive no cotidiano e nos meios de comunicação.<sup>4</sup>

A historiografia sobre as origens da psicanálise no país reforça dois eixos constitutivos, a permeabilização do ambiente médico-psiquiátrico, identificando precursores e pioneiros, assim como os processos de institucionalização do campo e de formação das sociedades de psicanálise, e a absorção pelo campo cultural das ideias freudianas como fonte de reflexão e inspiração nas artes e na literatura, em detrimento de um terceiro, a dinâmica de circulação e divulgação dos referenciais e de suas práticas no cenário banal do mundo urbano do período.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Omelczuck, Soga e Muramatsu apontam que uma forma de se mensurar o impacto do objeto na cultura se daria pela constatação da forma como foi descrito pela *Enciclopédia Britânica* ao longo do tempo, pois em 1824 a sua descrição na sexta edição da publicação continha mais de nove páginas, que se reduziram para duas em 1880, na nona, e em 1985, na décima quinta, ocupou somente metade de uma coluna. Ver OMELCZUCK, Rebeca Saldanha de Araújo, SOGA, Diogo e MURAMATSU, Mikiya. 200 anos de caleidoscópio. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 39, n. 3, São Paulo, 2017.

<sup>2</sup> Cf. RUSSO, Jane Araújo e CARRARA, Sérgio Luís. A psicanálise e a sexologia no Rio de Janeiro de entreguerras: entre a ciência e a autoajuda. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 9, n. 2, Rio de Janeiro, maio 2002.

<sup>3</sup> Cf. PONTE, Carlos Fidelis da. *Médicos, psicanalistas e loucos: uma contribuição à história da psicanálise no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – Fiocruz, Rio de Janeiro, 1999.

<sup>4</sup> A questão da “análise leiga” será tema de debate recorrente na psicanálise (e Freud dedicará um artigo especificamente ao tema em 1926, reafirmando que a formação do psicanalista se daria partir do tripé da análise pessoal, do estudo teórico e da supervisão clínica. FREUD, Sigmund. A questão da análise leiga: diálogo com um leitor imparcial. In: *Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

<sup>5</sup> Ver FACCHINETTI, Cristiana. *Deglutindo Freud: histórias da digestão do discurso freudiano no Brasil*. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2001, e TORQUATO, Luciana. *A recepção da psicanálise no Brasil: o discurso freudiano e a questão da nacionalidade*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – UFMG, Belo Horizonte, 2014. As iniciativas que se ligavam ao ambiente médico-psiquiátrico e aos processos de institucionalização do campo e de formação das sociedades de psicanálise nos parece mais enfatizado, de tal forma que a popularização e a dimensão clínica receberam menor atenção, como se fossem “iniciativas pontuais”, ou seja, “empreitadas de caráter transitório ou contingente de um ou poucos psicanalistas cujos registros se tornariam imperceptíveis ou não franqueáveis [...], sobretudo ‘aquilo que não faz conjunto’, não estabelece comunidades, agrupamentos e convergências de interesses de ordem coletiva”, e “manifestações psicanalíticas”, enquanto “sincretismo psiquiátrico, antropologia psicanalítica como teoria

É inegável que em um contexto de atraso econômico e desigualdade social, que se refletem nos processos de urbanização e da saúde pública, as propostas de intervenção social e política utilizaram-se de forma recorrente a referenciais biologizantes e baseados em conhecimentos e teorias do campo médico com o objetivo de regular e organizar a sociedade de acordo com um projeto civilizatório-educativo voltado para a segurança e prosperidade nacional.<sup>6</sup> Como aponta Rocha<sup>7</sup>, a perspectiva higienista das primeiras décadas do século XX, que buscava intervir para disciplinar e civilizar um “povo primitivo”, tanto degenerado pela herança racial africana e indígena quanto dominado por paixões e instintos, encontrou na medicina psiquiátrica uma ferramenta e em seus profissionais fortes aliados de um projeto civilizatório de cunho racista e autoritário.

Ao mesmo tempo, nesse mesmo período Freud buscou não só explicitar as particularidades de sua abordagem como também lançar as bases referenciadas de seus desdobramentos como prática, como em seus trabalhos *Cinco lições sobre psicanálise* (1910), *Contribuição à história do movimento psicanalítico* (1914), *Caminhos da terapia psicanalítica* (1919) e *As resistências à psicanálise* (1925). Assim, psiquiatras passaram a identificar no pensamento freudiano elementos para entender e intervir em um povo fraco e heterogêneo, buscando viabilizar a modernização que garantiria uma necessária evolução.

A história da psicanálise no Brasil identifica como seus grandes pioneiros Juliano Moreira – professor catedrático da Faculdade de Medicina de Salvador que foi o primeiro brasileiro a citar Freud, em 1899, e ocupou, a partir de 1903, a direção do Hospital Nacional dos Alienados, no Rio de Janeiro, e que, a partir de 1926, ocupou cargos de direção na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e, posteriormente, em 1929, na Sociedade Brasileira de Neurologia, Psiquiatria e Medicina Legal – e Franco da Rocha, que lançou o livro *A doutrina pansexualista de Freud* (1920), que apresentava um panorama dos principais conceitos psicanalíticos.<sup>8</sup> Russo<sup>9</sup>, no entanto, esclarece que a vinculação da maioria dos médicos com a teoria de Freud se estabelecia somente na di-

---

social, mimesis da psicanálise como crítica da cultura. Antes de ser uma prática metódica para tratamento do sofrimento, a psicanálise era um complexo discursivo que servia ao diagnóstico do mal-estar no Brasil”. LIMA, Rafael Alves. *A psicanálise na ditadura civil-militar brasileira (1964-1985): história, clínica e política*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – USP, São Paulo, 2021, p. 42, e DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 139.

<sup>6</sup> Cf. FACCHINETTI, Cristiana. *Psicanálise modernista no Brasil: um recorte histórico*. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, v. 13, n. 1, São Paulo, jan. 2003.

<sup>7</sup> Ver ROCHA, Gilberto Silva. *Psicanálise e psiquiatria: uma introdução epistemológica ao surgimento da psicanálise no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1983.

<sup>8</sup> Couto e Silva apontam que o autor cometeu um equívoco ao abordar o instinto sexual na obra freudiana, dando um destaque ao pansexualismo de maneira a permitir o entendimento de que a psicanálise derivava da sexualidade todas as ocorrências mentais – objeção já apontada em alguns críticos por Freud em 1923 –, tanto que, ao lançar a segunda edição de seu livro, suprimiu o termo “pansexualista” do título, a partir de sugestão de Durval Marcondes, grande conhecedor da obra freudiana. Ver COUTO, Daniela Paula do e SILVA, Mardem Leandro. *A psicanálise de crianças no Brasil: um relato histórico*. *Psicologia em Pesquisa*, v. 12, n. 3, Juiz de Fora, dez. 2018. Oliveira, por sua vez, discute como o tema do “pansexualismo freudiano” foi abordado pelos primeiros comentadores no Brasil e seus efeitos na difusão local do pensamento de Freud. Ver OLIVEIRA, Carmen Lucia Montechi Valladares de. *Os primeiros tempos da psicanálise no Brasil e as teses pansexualistas na educação*. *Ágora*, v. 5, n. 1, Rio de Janeiro, 2002.

<sup>9</sup> Ver RUSSO, Jane Araújo. *A difusão da psicanálise no Brasil na primeira metade do século XX: da vanguarda modernista à radionovela*. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, v. 2, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2002.

vulgarção de seus referenciais em seus escritos teóricos, sem que efetivamente adotassem a psicanálise em sua prática clínica.

Nesse trânsito intelectual o Brasil passou a ocupar uma posição entre os países pioneiros na América Latina na institucionalização da psicanálise a partir da vinda de profissionais reconhecidos pela International Psychoanalytical Association (IPA)<sup>10</sup>, responsáveis pela transmissão das ideias freudianas aos candidatos brasileiros interessados ao título de psicanalista, e que iriam fundar as primeiras sociedades oficiais de psicanálise no Brasil.<sup>11</sup>

Obras de referência nesse período foram os trabalhos de Emmanuel Régis e Angelo HERNARD, autores do primeiro livro sobre a psicanálise na França, *La psychoanalyse des nevroses et des psychoses*, que propunha uma releitura menos germânica e mais latina da obra de Freud, e cujos autores obtiveram tal visibilidade que seu livro foi traduzido e publicado no Brasil em 1923, oito anos antes da primeira tradução oficial de um texto freudiano, as *Cinco lições sobre psicanálise*, feita por Durval Marcondes e José Barbosa Corrêa, em 1931.<sup>12</sup>

As traduções de Freud no país se deram a partir das versões em francês e espanhol, como *Psychopathologia da vida quotidiana*, em 1933, e *Introdução à psicanálise*, em 1934, ambas traduzidas por Elias Davidovitch, *Totem e tabu* e o *Futuro de uma ilusão*, em 1934, por Julio Pires Porto-Carrero, *Psicanálise e psiconeuroses e Técnica psicanalítica e psicologia da angústia*, as duas em 1934, e *Interpretação dos sonhos e outros ensaios*, em 1935, os três por Odilon Gallotti e, por fim, *Psicologia da vida erótica*, por Moysés Gikovate em 1934.<sup>13</sup>

A circulação da psicanálise no país, nas primeiras décadas do século XX, se inseriu em um debate sobre a construção da nação, aproximando a questão racial da problemática da sexualidade, com o discurso médico-

<sup>10</sup> A IPA foi criada por Freud e seus colaboradores durante o segundo Congresso Internacional de Psicanálise, em Nuremberg (Alemanha), em março de 1910, frutificando proposta surgida em Salzburgo (Áustria) em abril de 1908. Cf. ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

<sup>11</sup> Diversos trabalhos historicizam a institucionalização da psicanálise no Brasil, como OLIVEIRA, Carmen Lucia Montechi Valladares de. *História da psicanálise*: São Paulo (1920-1969). São Paulo: Escuta, 2006, DUNKER, Christian Ingo Lenz, *op. cit.*, *idem*, *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica: uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento*. São Paulo: Annablume, 2011, FACCHINETTI, Cristiana. *História das psicoterapias e da psicanálise no Brasil: o caso do Rio de Janeiro. Estudos e Pesquisas em Psicologia*, v. 18, n. 4, Rio de Janeiro, 2018, CASTRO, Rafael Dias de. *Sublimação do id primitivo em ego civilizado: o projeto dos psiquiatras-psicanalistas para civilizar o país (1926-1944)*. Jundiaí: Paco, 2015, VALE, Eliana Araújo Nogueira do. *Os rumos da psicanálise no Brasil: um estudo sobre a transmissão psicanalítica*. São Paulo: Escuta, 2003, MOKREJS, Elisabeth. *A psicanálise no Brasil: as origens do pensamento psicanalítico*. Petrópolis: Vozes, 1993, GAGEIRO, Ana Maria e TOROSSIAN, Sandra. *A história da psicanálise em Porto Alegre. Analytica: Revista de Psicanálise*, v. 3, n. 4, São João del-Rei, 2014, RUSSO, Jane Araújo. *O mundo PSI no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, e SÉRIO, Nádia Maria Ferreira. *Reconstruindo "Farrapos": a trajetória histórica da S.P.R.J. instituição e poder*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 1998.

<sup>12</sup> Cf. OLIVEIRA, Carmen Lucia Montechi Valladares de. *História da psicanálise*, *op. cit.* Bottman realiza um levantamento das traduções brasileiras da obra freudiana desde sua primeira publicação em livro em 1931 até 1969. Ver BOTTMAN, Denise. *Curiosidades freudianas (1931-1969)*. *Belas Infiéis*, v. 2, n. 2, Brasília, 2013. As ideias de Freud e os conceitos da psicanálise circulavam com maior volume em São Paulo e Rio de Janeiro, embora se deva mencionar alguns psiquiatras no Rio Grande do Sul (Dyonélio Machado e Martim Gomes), na Bahia (Arthur Ramos), em Pernambuco (Ulisses Pernambucano) e em Minas Gerais (onde Iago Pimentel publicou a primeira tradução "não oficial" de um excerto de um texto freudiano para o português a partir do original em alemão, trecho do *Cinco lições de psicanálise*, na modernista *A Revista*, em 1926). Cf. TORQUATO, Luciana Cavalcante. *A história da psicanálise no Brasil: enlace entre o discurso freudiano e o projeto nacional*. *Revista de Teoria da História*, v. 14, n. 2, Goiânia, nov. 2015, p. 54.

<sup>13</sup> Cf. BOTTMAN, Denise, *op. cit.*



psiquiátrico buscando mesclar suas concepções organicistas e classificatórias com uma etiologia das psiconeuroses, para garantirem uma civilidade a partir da superação de impulsos primitivos<sup>14</sup> – em que o ego melhor controlaria o id –, tendo as concepções freudianas como complementares às técnicas de cura e tratamento consolidadas e em interação com as particularidades regionais.<sup>15</sup> Por sua vez, Torquato<sup>16</sup>, focando particularmente a obra de Mario de Andrade, e Torquato e Rocha<sup>17</sup>, de forma mais geral, demonstram os vínculos entre a arte modernista no país e as ideias freudianas, o que, em contraste com a “prática clínica, diagnóstica e nosográfica” dos médicos-psiquiatras, se apresenta como caminho para a compreensão e debate sobre as questões da nacionalidade e da cultura brasileira.

Uma manifestação da proximidade, ou do interesse, da elite intelectual nacional com os referenciais psicanalíticos é atestada pela primeira tradução não oficial de um texto de Freud no país, quando o médico Iago Pimentel apresentou uma versão em português, a partir do alemão, de excertos do livro *Cinco lições sobre psicanálise*, com o título “Sobre a psycho-analyse”, publicando-o no terceiro e último número de *A Revista*, periódico literário organizada por Carlos Drummond de Andrade, em 1926.<sup>18</sup> Naquele volume constavam textos de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Pedro Nava<sup>19</sup>, entre outros, e o tradutor definia que o objetivo da publicação do texto era que o leitor melhor conhecesse “a doutrina de Freud ou psycho-analyse, tão divulgada, tão mal conhecida e tão mal interpretada”<sup>20</sup>, o que corrobora a ideia de circulação significativa e extramédica – quer como algo identificado positivamente quanto negativamente – do pensamento freudiano.

Esses dois enfoques, mais intelectualizados e, conseqüentemente, elitizados, talvez reflitam tanto a ambição do campo psicanalítico se afirmar como um conhecimento racional e científico, como também uma refinada e sensível

<sup>14</sup> Deriva de tal arranjo a importância dada à sexualidade e as possibilidades de seu controle pelo higienismo, a partir da classificação, disciplinarização e normalização das práticas sociais.

<sup>15</sup> E nisso se refletiram as particularidades regionais, como em São Paulo, onde a psicanálise buscou refletir sobre a cultura para responder uma intensa crise de identidade de seus cidadãos devido ao rápido crescimento e configurações do lugar, o Rio de Janeiro, com profunda interlocução com a psiquiatria e propondo uma nova terapêutica para a loucura, Salvador, inserida na discussão sobre as origens da loucura e as questões raciais, ou, ainda, Porto Alegre, enormemente influenciada pela proximidade geográfica e cultural com a Argentina e a psicanálise portenha. Cf. SANTOS, Rodrigo Afonso Nogueira e KYRILLOS NETO, Fuad. Os primeiros tempos da psicanálise em Minas Gerais: a difusão das ideias freudianas na década de 1920. *Memorandum*, v. 31, Belo Horizonte, 2016, p. 82.

<sup>16</sup> Ver TORQUATO, Luciana Cavalcante. A história da psicanálise no Brasil, *op. cit.*

<sup>17</sup> Ver TORQUATO, Luciana e ROCHA, Guilherme Massara. A peste no Brasil: a introdução das ideias freudianas no Brasil a partir da medicina e do modernismo. *Ágora*, v. 19, n. 3, Rio de Janeiro, set. 2016.

<sup>18</sup> Cf. TORQUATO, Luciana Cavalcante. A história da psicanálise no Brasil, *op. cit.*, p. 54.

<sup>19</sup> Um excerto do memorialismo do autor: “E como a conversa dos doentes é reveladora! Como todos, mesmo os chatos, se tornam interessantes quando falam de seus males. O Egon sabia dessa necessidade de conversar com o paciente, aprendera isso do Ari e não só do Ari, mas de outros médicos e amigos – Galba Veloso e Iago Pimentel – que primeiro tinham lhe falado de Freud. Ele tinha lido alguma coisa do bruxo de Viena [...] e vira que sem conversa não se chega a nada e que é conversando que a gente se entende. Lera os livros nas traduções da Payot. Não sabia bem porque, mas destas pessoas e destes livros é que viera sua mania de conversar com os doentes, de pesar as palavras deles e depois as suas. [...] Para isso, não dizer nada em vão. Policiar suas palavras porque elas iam ficar gravadas para sempre no coco dos pacientes”. NAVA, Pedro. *O cirio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 213 e 214.

<sup>20</sup> PIMENTEL, Iago. Sobre a psycho-analyse. *A Revista*, anno I, n. 2, Belo Horizonte, ago. 1925, p. 14.

ferramenta para a compreensão da realidade nacional em um contexto de rápidas e intensas mudanças.<sup>21</sup>

## O proletário do espírito

A psicanálise, como prática e teoria dos efeitos do inconsciente, era, pois, claramente abordada com finalidades mais sociopolíticas, de controle social e prolongamento do saber psiquiátrico, do que como instrumento de bem-estar físico e mental, como saber específico e recurso terapêutico. Em significativo contraste com esse enfoque político e instrumental, legitimado inclusive por uma abordagem acadêmica, destacou-se a figura do médico Gastão Pereira da Silva (1898-1987), um dos pioneiros e dos maiores popularizadores da psicanálise no país, sendo que desde a década de 1930 escreveu diversos livros dedicados à divulgação científica sobre o tema, além de atuar como jornalista, biógrafo, novelista, tradutor e teatrólogo, entre outras iniciativas.<sup>22</sup>

Em relação à história da psicanálise brasileira, ele foi esquecido, criticado e/ou deslegitimado tanto pela dimensão popular de sua produção como por sua trajetória profissional marcada pela oposição aos processos de institucionalização da formação de psicanalistas no país, desenvolvida em confluência com as normas e regulações propostas – entendidas por ele como elitistas – pela IPA e por ser peremptoriamente a favor da análise leiga.<sup>23</sup> Entre suas obras cinco despertam um interesse particular, aquelas em que são apresentadas, de forma direta e didática, as teorias e os conceitos da abordagem psica-

<sup>21</sup> Também não se pode perder de vista que tais ambições não excluem a própria dimensão corporativa da criação de um mito de origem que abordava a psicanálise como ciência e prática asséptica e sem comprometimento político-social, capaz de oferecer um conhecimento legítimo e verdadeiramente freudiano a partir de certas regras de formação e credenciamento. O mito de criação, em grande parte, reflete a forma como certos grupos foram capazes de articular com maior força suas próprias concepções de identidade grupal frente a outros através de ações e estratégias de convencimento ou imposição, afirmando um *ethos* e defendendo um *status quo* corporativo. Cf. FACCHINETTI, Cristiana e PONTE, Carlos. De barulhos e silêncios: contribuições para a história da psicanálise no Brasil. *Psychê*, v. 7, n. 11, São Paulo, jun. 2003.

<sup>22</sup> “Em 1934, criou na revista *Carioca* a coluna “Psicanálise dos Sonhos”, ilustrada por uma fotografia de Freud (que dá origem ao livro *Conhece-te pelos sonhos*). Na revista *Vamos Ler*, manteve uma coluna intitulada “Página das mães” (da qual nasceu o livro *Conheça seu filho*). Posteriormente colaborou na revista *Seleções Sexuais*, com a seção “Confidências”. Ainda nos anos 30, manteve durante três anos o programa “No mundo dos sonhos”, na Rádio Nacional, no qual, segundo suas palavras, ‘radiofonizava os sonhos (enviados pelos ouvintes)’ como se fossem pequeninas histórias, em *sketchs*, interpretadas pelo *cast* do rádio-teatro daquela emissora. No mesmo período, começou a escrever radionovelas de cunho psicanalítico e em sua autobiografia lista 44 títulos de sua autoria que foram ao ar. Criou ainda um curso de psicanálise por correspondência, sobre o qual escreveu: ‘O poder de penetração desse curso levado, por outro lado, pelo número de uma simples caixa postal, através do rádio, permitiu-me estabelecer contato com muita gente sofredora, esquecida por assim dizer, em certos lugarejos tão distantes, quanto, até mesmo, desconhecidos dos mapas’”. RUSSO, Jane Araújo. A difusão da psicanálise no Brasil na primeira metade do século XX: da vanguarda modernista à radionovela, *op. cit.*, p. 58.

<sup>23</sup> Curiosamente, em um artigo intitulado “Porto-Carrero e a psicanálise no Brasil”, escrito em 1938 pelo crítico literário Othon Costa (1907-1989), um dos fundadores da Academia Carioca de Letras e membro da Academia Brasileira de História, ao serem elencados os maiores psicanalistas do país, citavam-se, além do próprio Porto Carrero, Medeiros e Albuquerque, Franco da Rocha, (Antonio) Austregesilo, Arthur Ramos, Gastão Pereira da Silva, Mauricio de Medeiros e Neves Manta, de modo que o divulgador ocupava seu lugar em uma galeria de notáveis, ao lado dos precursores e pioneiros posteriormente canonizados pela tradição. Ver COSTA, Othon. Porto-Carrero e a psicanálise no Brasil. *Gazeta de Notícias*, v. 66, n. 6, Rio de Janeiro, 8 jan. 1938, p. 3.

nalítica: *Para compreender Freud* (1931, com inúmeras reedições), *A psicanálise em 12 lições* (1943), *Como se pratica a psicanálise* (1948), *O que é psicanálise?* (1959) e, ainda, *25 anos de psicanálise* (1959).<sup>24</sup> Elas implicam uma abordagem distinta daquela dos intelectuais modernistas, interessados nas possibilidades artísticas do entendimento do inconsciente ou em um projeto civilizacional, ou da medicina psiquiátrica, com seu projeto político-nosológico, enfatizando as possibilidades de reconhecimento e utilização, de maneira ampla e popular, das teorias e conceitos freudianos para a superação do mal-estar individual e a compreensão do outro.

Gastão Pereira da Silva entende a teoria freudiana como a possibilidade de compreensão e de intervenção no jogo de forças entre inconsciente e consciente, no qual a modelagem cultural e a relação do indivíduo com questões éticas, morais e sociais podem adquirir dimensões dolorosas e trazer sofrimentos psíquicos diversos, tanto para pessoas aparentemente saudáveis quanto adoecidas. A psicanálise, portanto, é vista como uma teoria da subjetividade, com objetivos muito mais amplos do que a busca de uma cura para o sofrimento psíquico, tal qual uma forma refinada de indagação e questionamento sobre a saúde, o bem-estar e o bem-viver, partindo do princípio de que era necessária e urgente sua divulgação e circulação.

Em seu livro de memórias, *25 anos de psicanálise* (1959), o autor faz um balanço sobre sua trajetória:

*Assim, nunca fiz parte daquilo que hoje se chama 'igrejinhas'. Nunca fiz parte de nenhum 'rebanho', de grupos ou de sociedades. Nunca fui seduzido por concursos, congressos, sorteios, ou tudo mais em que a gente se candidata para concorrer com outros. [...] Não sei até onde pode ir a vantagem, ou a desvantagem de uma tal atitude. Não sei se ganhei ou perdi. Penso, contudo, ter ganho mais do que perdido, pois a minha constante reação ao convencionalismo sempre me deu maior lastro de independência de atitudes para meu espírito. [...] Por tudo isso aqui se explica esses 25 anos de divulgação da psicanálise no Brasil, sem alardes e sem aplausos da galeria, "sem acutilar, nem dilacerar, em competições mesquinhas, o renome alheio" [...]. Apesar dos divulgadores não serem olhados com 'bons olhos' pelos clínicos, estes devem àqueles a sua clientela... Também não cabe ao grande público a incompreensão da psicanálise, cuja aceitação se faz sentir pelo interesse que desperta.*<sup>25</sup>

A pouca visibilidade da contribuição de suas obras no campo de formação da psicanálise no país talvez reflita a maneira como os grupos que determinaram quem seriam os precursores e fundadores do campo no Brasil

<sup>24</sup> Na produção do autor há um amplo leque de publicações com um claro viés mercadológico, com títulos mais apelativos ou sobre personagens históricos retratados sob uma perspectiva psicanalítica, como *Lenine e a psico-análise* (1933), *Procópio Ferreira através da psico-análise* (1933), *Vícios da imaginação: meios de corrigi-los* (1939), *Freud: estudo biográfico* (1941), *Getúlio Vargas e a psicanálise das multidões* (1940), *Doentes célebres* (1942), *Como se interpretam os sonhos* (1943), *O tabu da virgindade* (1947), *O ateísmo de Freud* (1966), *Parapsicologia e psicanálise* (1968) ou ainda, em coautoria com José Pereira da Silva, *Crime e psicanálise* (1933). Registre-se que nas primeiras décadas do século XX as teses freudianas acabavam sendo limitando a interpretações que as destinavam a uma posição de instrumento diagnóstico, terapêutico e moral, inclusive com destaque sobre a sexualidade, fato que pode ser comprovado a partir das disciplinas dos cursos de medicina do período, além daqueles textos que eram dedicados ao público leigo. Paralelamente, Julio Pires Porto-Carrero (1887-1937), psiquiatra que foi um dos mais importantes pioneiros da psicanálise no país, chegou a publicar títulos como *Venenos sociais* (com Candido de Oliveira Filho, 1922), *O caráter do escolar segundo a psicanálise* (1927), *Sexo e cultura* (1933) ou *Grandezas e misérias do sexo* (1934).

<sup>25</sup> SILVA, Gastão Pereira da. *25 anos de psicanálise*. Rio de Janeiro: Livraria Império Editora, 1959, p. 292-294.

excluíram alguém que não demonstrou, pelo pertencimento institucional ao meio acadêmico, ser dotado das virtudes epistêmicas<sup>26</sup> de um verdadeiro psicanalista, mesmo que em suas obras tal autor referenciasse seguidas vezes o *ethos* psicanalítico.<sup>27</sup>

As virtudes epistêmicas servem como balizas para a afirmação de uma *persona* psicanalítica dos praticantes do ofício, dotados de um repertório de características e valores que se apresentam como norteadores da vida profissional dos psicanalistas e também dos espaços de postura performática necessária para uma produção de si, delimitando aquilo que se espera que o indivíduo realize segundo moldes predeterminados para definir seu pertencimento ao grupo.<sup>28</sup>

A dimensão performática, por sua vez, se traduz em uma modelagem comunicacional, uma vez que os psicanalistas, tangidos pelas virtudes epistêmicas do seu *métier*, passaram a legitimar uma forma de escrita que buscava se afirmar como vinculado ao tratado mais do que ao ensaio, e no qual o conceito e o jargão se entrelaçam, a circulação e recepção devem ser restritas, justamente para produzirem o efeito de mistificação que afasta o leigo e o mútuo reconhecimento que viabiliza a comunicação entre os iniciados. Essa dimensão performática, portanto, exclui aquele que escreve de forma simples, para não iniciados, e objetivando a ampla circulação, e ainda o estigmatiza como simplório e vulgar.

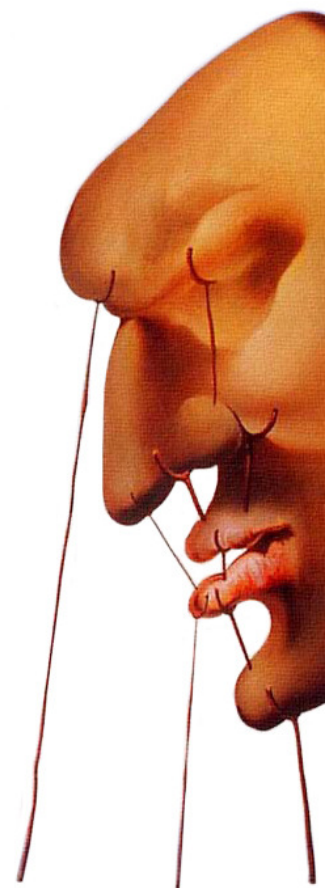
De forma contrastante, no entanto, o *ethos* psicanalítico é reafirmado de forma recorrente por Gastão Pereira da Silva, ao referenciar o pensamento freudiano, suas tópicas e suas práticas, tal qual qualquer iniciado deveria fazer, embora o objetivo da popularização exija a circulação por espaços e caminhos novos e distintos dos consagrados pelo grupo médico, buscando um possível público-leitor não acadêmico e não erudito.<sup>29</sup> O perfil de divulgador

<sup>26</sup> “O conceito de virtude epistêmica foi introduzido no debate contemporâneo da filosofia por Ernest Sosa, descrevendo a noção aristotélica de virtude intelectual como uma performance humana, envolvendo habilidades, como percepção acurada, memória confiável e raciocínio válido. Análoga à teoria da virtude em ética, essa abordagem tem se traduzido num conjunto diverso de propostas sobre questões tradicionais da epistemologia, como crença justificada e conhecimento, que compartilham a pretensão comum de normatividade do empreendimento epistemológico não apenas no estabelecimento de normas e regras, mas também de obrigações e valores”. ENGEL, Doraci. Virtude epistêmica e normatividade. *Anais da Semana Acadêmica do Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUCRS*, Porto Alegre, 2011. Pela sua amplitude conceitual (ética, política e moral), as “virtudes epistêmicas” podem se mostrar uma categoria útil mais quando interpretadas mais em um sentido fraco (“epistêmico” como uma camada de significado entre outras) do que em sentido forte (“apenas epistêmico”). Para o aprofundamento do conceito, ver GRECO, John and TURRI, John. Virtue epistemology. In: ZALTA, Edward (eds.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Disponível em <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/epistemology-virtue/>>. Acesso em 1 fev. 2024.

<sup>27</sup> O *ethos* mencionado nesta pesquisa se refere a um comportamento verbal e não verbal acerca daqueles que estão vinculados a um processo de interação social, nos quais estão inseridas as maneiras de se apresentar, no relato, cuja manifestação discursiva tem a finalidade de construir uma imagem de si, a ser levada ao leitor, com vistas a adquirir credibilidade para a inscrição daquilo que se desenha no jogo narrativo e que pode, ou não, ser aceito pelo público.

<sup>28</sup> Entre as primeiras décadas e os meados do século XX, ao longo do processo de formação e consolidação da psicanálise no país, valorizavam-se a formação médica, de preferência psiquiátrica, e o vínculo acadêmico ou institucional com a saúde mental.

<sup>29</sup> *Ethos* é utilizado aqui, de forma ampla, como comportamento verbal e não verbal dos envolvidos em um processo de interação social e que se traduzem como modos de enunciação (maneiras de dizer e de se apresentar) com base em indícios de tom, caráter e corporalidade. Ver FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora UnB, 2001, AMOUSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana



foi uma clara opção profissional, ético-política<sup>30</sup> e comunicacional-mercadológica, pois, como afirma na introdução de *O ateísmo de Freud* (1966), “procuramos afastar-nos dos moldes acadêmicos, da linguagem hermética, ou coisa parecida, no sentido de não dificultar o entendimento fácil da maioria de nossos leitores”<sup>31</sup>, e, embora se distanciasse em alguns pontos do *ethos*, por outro lado afirmava uma orientação que posteriormente passou a ser majoritária, a de que o psicanalista não é o mestre.

Essa busca da ampliação do alcance da psicanálise se mesclava com a atuação como jornalista e radialista, inclusive como sócio e conselheiro da ABI (Associação Brasileira de Imprensa), em distintos veículos de comunicação e, conforme demandas culturais da época, inserindo-se nas discussões sobre sexualidade, educação infantil e criminalidade.

### A coluna “Psychanálise dos Sonhos” (1935-1937)

A primeira experiência de maior alcance de tais atividades foi a criação da coluna “Psychanálise dos Sonhos”, publicada entre 16 de novembro de 1935 e 21 de agosto de 1937, na revista *Carioca*, pertencente ao grupo jornalístico *A Noite*<sup>32</sup>, em que respondeu mais de duas mil cartas de leitores sobre seus sonhos e suas angústias.<sup>33</sup> O psicanalista-colunista se equilibrava, numerando sequencialmente as cartas recebidas, identificando seus leitores por seus pseudônimos e a localização dos mesmos<sup>34</sup>, em meio a anúncios de produtos de beleza ou para a saúde.<sup>35</sup> Entre a escolha de cartas que poderiam chamar a

---

Raquel e SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, e MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth, *op. cit.* Merton, nos ensaios *A ciência e a ordem social* (1938) e *A ciência e a estrutura social democrática* (1943), discute as características da comunidade científica e define o conceito como o conjunto de normas e valores que caracterizam determinada comunidade, com seus imperativos específicos. Ver MERTON, Robert. *Ensaio de sociologia da ciência*. São Paulo: Editora 34, 2013.

<sup>30</sup> Em relação à questão política, a crítica do autor aos processos de elitização da psicanálise no país também pode refletir, em certa medida, uma postura frente ao modo de organização social que deriva de uma estrutura econômica extremamente desigual. Ver a sua produção com temas ideologicamente de esquerda, particularmente nos inícios da década de 1930 e em meados da década de 1940, quando o PCB estava legalizado, e nas décadas de 1970 e 1980, na ditadura civil-militar: *Lenine e a psicanálise* (1933), *O operário e a nova sociedade* (1932), *A mulher no regime proletário* (1934), *A mulher na Rússia* (1945) e a tradução de *Recordações de Lenine* (1937), de Nadja Krupskaya, ou ainda as peças teatrais *Esquerda festiva* (1972) e *O processo da violência* (Caso Herzog) (1981), ambas apresentadas na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro.

<sup>31</sup> SILVA, Gastão Pereira da *apud* SILVA, Helcio. Pereira da. *Gastão Pereira da Silva: de filho para pai*. S/l: Perspectiva, 1993, p. 80.

<sup>32</sup> O grupo jornalístico *A Noite*, ligado ao jornal de mesmo nome e editado entre 1911 e 1957, criou no início da década de 1930 duas revistas dirigidas por Raimundo Magalhães Júnior, *Carioca*: dedicada a variedades (particularmente cinema, rádio e teatro), com muitas ilustrações, e alcançando ampla circulação, e *Vamos Ler*, voltada para a educação e cultura letrada, recebendo a contribuição de destacados escritores, intelectuais, artistas, ilustradores e repórteres. Gastão Pereira da Silva colaborou como colunista nas duas publicações, além de ter livros editados pela empresa.

<sup>33</sup> Posteriormente o tema do significado dos sonhos também foi explorado pelo autor como radialista, ao longo de três anos, entre 1937 e 1939, no programa “No Mundo dos Sonhos” na Rádio Nacional, que apresentava a dramatização sonora de relatos oníricos enviados pelos ouvintes como se fossem pequeninas histórias, interpretadas pelo elenco do radioteatro da emissora.

<sup>34</sup> A maioria dos missivistas são mulheres e do Rio de Janeiro, mas há cartas de distintas regiões do país (São Paulo, Pernambuco, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, etc.).

<sup>35</sup> Como o Phymatosan, “contra as bronchites e outras molestias”, as Pímulas de Foster, que resolvem as “frequentes dores lombares, pontadas na região renal que tiram o prazer de viver”, ou a Camomillina, o “pó calcáreo preventivo e eficaz nas cólicas, convulsões, diarrhéas, febre e insônia”, a Emulsão de Scott, o

atenção dos leitores e o acolhimento dos confidentes, Gastão Pereira da Silva cuidada da divulgação de seus livros e da sua postura ético-profissional.

Tomemos como exemplo uma longa resposta para uma leitora que confidenciou sonhos com conotação sexual e de natureza desviante: “N. 810 – Lily Christina – Rio – O sonho é de natureza sexual. Não pôde ser explicado como poderia ser, por exemplo, numa correspondência privada. Por mais que se queira, ou por mais habilidade que se tenha, nem sempre é possível encobrir, através de outras palavras o sentido oculto e sexual de um sonho, principalmente quando os símbolos, como o sonho em apreço, aludem a certas particularidades”.<sup>36</sup>

O autor, numa perspectiva clássica do freudismo, relaciona o mundo onírico e a dimensão libidinal, mas de forma criteriosa chama a atenção para a complexidade de tais relações e as limitações de aprofundá-las a partir de uma mera carta. Continua ainda, de forma didática, a explicar o contexto conflituoso entre a dinâmica psíquica e o mundo social, no qual o processo de socialização produz o recalque e de que maneira isso pode converter-se em dor ou estigma:

*A sexualidade vem de um instinto, como V. sabe, que tem os mesmos ‘direitos’ que qualquer outro. Mas a educação avessa, o preconceito, a moral, o convencionalismo social achou por bem da ética, e para o mal de muitas almas sofredoras, ‘recalcá-lo’, encolbril-o sob todas as formas e aspectos. O instinto entretanto não conhece essa exigência. Dahi os ‘traumas’ violentos e todos os defeitos que encontramos no dinamismo cruel e silencioso do espirito humano. Nós podemos desejar tudo, até mesmo a morte de uma pessoa que nos faz alguma diferença na vida... Se desejamos comer, comemos, se temos vontade de beber, bebemos, se queremos dormir, dormimos, etc., etc. Mas se desejamos eleger um objecto para o qual o instinto sexual nos atráe, tudo muda. Temos que fazer às escondidas porque é ‘feio’ e o preconceito não permite...<sup>37</sup>*

Além de reafirmar as próprias limitações que uma mera carta apresenta para a interpretação do sonho e a discussão de recalques, traumas e neuroses, Gastão Pereira da Silva contextualiza a dimensão política, apontando as tensões derivadas da questão moral em uma sociedade patriarcal, em um regime de natureza autoritária e contexto de radicalização ideológica crescente no país: “Por isso, falar abertamente nesses assumptos, principalmente e num jornal, é o mesmo que se ‘conspirar’ contra a legalidade de um regime de governo reinante. De sorte que, quando os sonhos são essencialmente sexuais, torna-se quase impossível uma resposta clara e incisiva ao consulente”.<sup>38</sup>

O colunista-psicanalista apresenta um breve “diagnóstico”, relacionando o sofrimento narrado à traumas vivenciados, sugerindo a análise psicanalítica e tendo o cuidado de não caracterizar a consulente de maneira patológica:

---

óleo de fígado de bacalhau que era “agradável de tomar, fácil de digerir”, o termometro para febre Perken, de fabricação inglesa, o creme dental Kolynos para a limpeza antiséptica dos dentes, ou ainda, o Sal de Fructa Eno, para o fígado e as “indisposições do estômago”. SILVA, Gastão Pereira da. *Psychanálise dos Sonhos. Carioca*, n. 42, Rio de Janeiro, 8 ago. 1936, p. 60 e 61.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem*, p. 60.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> *Idem*.

V., de tudo que lemos, tem um grande distúrbio de affectividade, cujo nódulo vamos encontrar nos defeitos de sua educação sexual. Só a psychanálise directa lhe daria mais livre curso aos 'recalques' de sua alma machucada, libertando-a desse sofrimento moral em que se encontra. A psychanálise é a medicina do espirito. E V. se enquadra num de seus capítulos. Porém, como vê, esse tratamento não é possível por correspondência, infelizmente. Não queremos dizer com isso que V. seja uma doente. Absolutamente. V. é apenas uma 'recalcada'. Tem apenas um distúrbio da affectividade, fácil de ser corrigido. E nada mais.<sup>39</sup>

Ele encerra a resposta com a indicação de recursos bibliográficos para a missivista e o público em geral, caso tenham interesse em buscar uma melhor compreensão das dinâmicas psíquicas e do comportamento narrado em particular: "Leia o livro de Ralph: 'Conhece-te pela psychanálise', o de Gastão Pereira da Silva: 'Para compreender Freud', ou ainda: 'Conhece-te pelos sonhos' (este a sair em setembro). São livros que ensinam o caminho da libertação. Aqui ficamos por hoje e sempre às ordens, naquilo que nos seja possível ser uteis, sim?"<sup>40</sup>

Possivelmente a missivista se referia, entre as categorias "desviantes" mais recorrentes naquele contexto e pela forma como o autor encaminha a resposta, a um desejo por alguém do mesmo sexo, em que a referência na resposta ao "fazer escondido" se colocava de forma mais cotidiana em tal época do que o adultério ou o incesto, por exemplo.<sup>41</sup> Mas, note-se a crítica ao moralismo social, a referência cruzada ao autoritarismo e à censura, a ausência de julgamento moral ou de patologização (embora mantendo a herança falocêntrica do freudismo da época), assim como a defesa da psicanálise, a indicação para a busca de terapia e a divulgação de livros introdutórios sobre os temas (com os seus inclusos).<sup>42</sup>

Na mesma coluna, na carta seguinte, de n. 811, enviada por Moreninha, do Rio de Janeiro, Gastão Pereira da Silva adota uma postura de acolhimento e empatia em relação às angústias identificadas como menores, reafirmando a capacidade da psicanálise "desafogar a alma oprimida" e "corrigir os defeitos dos sentimentos".<sup>43</sup> Essa empatia se construía pela dimensão

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *Idem.* O livro de Joseph Ralph, editado nos Estados Unidos em 1921 e publicado pela José Olympio em 1932, recebeu seguidas edições em português. Segundo uma breve resenha de 1922, o autor, que não tinha formação médica, atuava como psicanalista e buscava divulgar a psicanálise para o público leigo, com um texto que atenua as questões sexuais, o que fragiliza algumas explicações, mas ainda fiel aos conceitos freudianos, apresentando de forma didática questões fundamentais sobre o inconsciente e da psicanálise para leitores que não buscavam uma dimensão mais técnica ou aprofundada. Cf. PAYNE, Charles Rockwell. Review "How to Psycho-Analyze Yourself". *Psychoanalytic Review*, n. 9, s./l., 1922. Payne, se insere em um momento de circulação do freudismo – tal qual o de muitos pioneiros no Brasil – no qual a formação do psicanalista, a partir do tripé estudo, análise e supervisão, ainda não havia se consolidado como modelo e tem no título a ambição mercadológica de estabelecer um vínculo simplista entre o conhecimento dos conceitos e a possibilidade de autoanálise, tal qual o livro citado do próprio Gastão Pereira da Silva.

<sup>41</sup> A referência ao adultério, por exemplo, é tratada sem maiores cerimônias em resposta à carta de n. 1354, de Mineira, de Belo Horizonte, sobre a qual o autor comenta: "A interpretação do sonho que nos mandou depende sómente de uma resposta sua: "– esse rapaz é, em realidade, casado?". SILVA, Gastão Pereira da. *Psychanálise dos Sonhos. Carioca*, n. 67, Rio de Janeiro, 30 jan. 1937, p. 61.

<sup>42</sup> Um ponto curioso é a resposta para Menina Moça, carta n. 1364, do Rio de Janeiro, na qual não sugere terapia, mas sim o uso controlado de medicação: "Não. Não são distúrbios da alma. São desequilíbrios da alma nervosa que cedem com uma terapeutica chimica cuidada e bem prescripta". *Idem.*

<sup>43</sup> "N. 811 – Moreninha – Rio – Faz muito bem em escrever como escreveu. Não ficou mais aliviada? Não é tão bom a gente desabafar com alguém que saiba compreender as nossas máguas? Chama-se isso de

confessional das cartas, sendo que aquelas que não expressavam um aprofundamento autorreflexivo eram sumariamente descartadas como objeto de análise: “N. 1002 – Antonio Ernesto – Bello Horizonte – Os seus sonhos não tem importância nenhuma. Trata-se dum reflexo mystico do seu temperamento. N. 1003 – Silas José – Minas – Não podemos interpretar um sonho escripto em estylo telegráfico. N. 1004 – Transfigurado – Bahia – Revelação occulta de um simples desejo oculto realizado no sonho e... nada mais”.<sup>44</sup>

Ao responder a outro leitor, Fausto, de São Paulo, ele aponta o determinismo psíquico, as heranças vivenciais, como constituintes das angústias e dos sentimentos presentes, ao mesmo tempo em que faz uma crítica a um certo perfil de masculinidade socialmente em voga. Inicia reafirmando a relação determinista do inconsciente sobre o cotidiano e o onírico, inclusive alertando para a dimensão interpretativa necessária para vislumbrarem-se tais relações:

*N. 816 – Fausto – S. Paulo – Já tivemos ocasião de dizer que, ao psychanalista, cabe uma crença inabalável no determinismo psychico. Quando procuramos lembrar-nos de ‘alguma coisa’ que seja capaz de se relacionar com um sonho, o qual pretendemos esclarecer, havemos de considerar que tudo que nos vem á mente ha-de ter forçosamente ligações estreitas com os episodios sonhados. E quanto maior fôr o lastro dessas lembranças, mas facilmente encontraremos a chave da interpretação. Certo surgem recordações que poderíamos chamar de ‘sem pés nem cabeça’. Porém, só em apparencia isto acontece. Tudo portanto que nos vêm a imaginação desperta, ao procurarmos recordar-nos de um sonho – por mais absurdo que seja – ha-de ter um conteúdo psychologico que não pôde ser desprezado, embora taes recordações pareçam ‘desbaratadas e sem nenhuma relação com aquilo que se sonhou’. Havemos de vêr por isso que os dados fornecidos pelo autor deste documento psychico estão intimamente relacionados com os sonhos enviados.*<sup>45</sup>

O autor, a partir do relato exposto na correspondência, é caustico em seu “diagnóstico” sobre o remetente, identificando-o como “uma alma, antes de tudo, egoísta, caprichosa, mas totalmente ausente de affectividade (no sentido corrente da palavra)”, desprovido de qualquer “noção do que seja um affecto profundo e sincero”, com comportamento hipersexualizado e com grandes dificuldades emocionais:

*Note-se que ele não fala de sua infância, de seus paes, de sua família. Aos 17 annos procurava ‘alguem’ que viesse, sem duvida, compensar os carinhos que não tem no lar. Mas não pôde encontrar essa compensação, porque o seu inconsciente, deante da victima do seu amor ausente, vingá-se ao invés de acceital-a. Sua infância foi com certeza agreste e hostil, e essa hostilidade ele a transfere, inconscientemente, na eleição do objecto sexual. A sua sexualidade não se sublima em affecto, porque esse affecto não existe, nunca existiu para ele, logo ele não a conhece. Logo ele não pôde dar. Para ele tudo é ‘posse sexual’. O desejo o ilude. Satisfeito este, um novo ‘vazio enche’ a sua alma deserta de sentimento affectivo (deixem passar o paradoxo). Nessa ilusão ele*

---

transferência affectiva e quem possui esta capacidade insensivelmente (sic) desafoga a alma oprimida. Agora V. me pergunta se eu conheço algum remédio para ‘capricho’. Conheço a psychanalyse. Não sabe que ela corrige todos os defeitos dos sentimentos? Pena que eu não posso pratical-a diretamente... Pois com um miligrammo de ‘realidade’, V. deixaria de ser caprichosa... Quanto ao resto, estou de pleno acordo com V.!” *Idem, ibidem, Carioca, n. 42, op. cit., p. 60.*

<sup>44</sup> *Idem, ibidem, Carioca, n. 53, Rio de Janeiro, 24 out. 1936, p. 60.*

<sup>45</sup> *Idem, ibidem, Carioca, n. 42, op. cit., p. 61.*

*apaixona-se vivamente pelos obstáculos que encontra nessa paixão, ou, numa palavra, 'simplesmente por não ter possuído a mulher que deseja'. Eis ahi, em traços geraes, a paisagem interior da pessoa referida neste documento que estamos analysando. Voltaremos ao assumpto.*<sup>46</sup>

Efetivamente, uma coluna jornalística de interpretação de sonhos narados, a partir de um viés psicanalítico, não se destina resolver os conflitos psíquicos dos missivistas, mas somente a oferecer um canal de expressão de desejos e ansiedades de uns, e algum acolhimento possível, assim como a satisfazer a curiosidade de outros, ao mesmo tempo em que colabora para uma popularização dos referenciais psicanalíticos entre o público leitor e contribui para uma normalização das questões psicológicas. Por sinal, em diversas respostas é sugerida a busca de psicoterapia e mesmo o encaminhamento era algo recorrente, inclusive quando o consulente era de outra região: “N. 1008 – Doente K. W. – S. Paulo – Li, com muita atenção, a sua carta. O seu caso é perfeitamente curável, pelos informes da vida infantil que nos dá. Porém, não é acessível por correspondência. Seria necessário um tratamento directo. Mas V. tem ahi um grande psychanalista, o Dr. Durval Marcondes, que o examinará e lhe poderá ser util, muito util. Não vejo razões para tanto desespero”.<sup>47</sup>

Chama a atenção o psicanalista sugerido, Durval Bellegarde Marcondes (1899-1981), psiquiatra considerado um dos pioneiros da psicanálise no país, fundador em 1927, juntamente com Francisco Franco da Rocha (1864-1933), da Sociedade Brasileira de Psicanálise, a primeira associação psicanalítica da América Latina, mas que foi dissolvida em 1930.<sup>48</sup> Tal personagem manteve contínuo contato epistolar com Freud, atuou no serviço de saúde mental escolar em São Paulo, desde 1927, criou a *Revista Brasileira de Psicanálise*, em 1928, e nos anos seguintes participou da criação dos primeiros cursos e cadeiras de psicologia, saúde mental e psicanálise da Universidade de São Paulo.<sup>49</sup> Tal referência demonstra a sensibilidade de Gastão Pereira da Silva para a formação e o desenvolvimento do campo psicanalítico no país e, de certa forma, sua própria inserção nesse processo.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> *Idem, Carioca*, n. 53, *op. cit.*, p. 60.

<sup>48</sup> A associação renasceu como Grupo Psicanalítico de São Paulo em junho de 1944 e, em 1951, no Congresso da IPA, em Amsterdã, tornou-se reconhecida e referendada como a Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPS), sendo presidida por Durval Marcondes nas gestões 1944-1949, 1955-1956 e 1967-1969. Cf. Homenageado: Durval Marcondes. *Psicologia, Ciência e Profissão*, v. 24, n. 4, São Paulo, dez. 2004.

<sup>49</sup> Para melhor compreensão do contexto da trajetória de Durval Marcondes na consolidação da psicanálise no país, ver MANDELBAUM, Belinda e FROSH, Stephen. O “bandeirante destemido” Durval Marcondes, a psicanálise e a modernização conservadora no Brasil. *Revista USP*, n. 126, São Paulo, jul.-set. 2020.

<sup>50</sup> Quando anunciou o lançamento de seu livro sobre os sonhos em uma das colunas de “Psychanalyse dos Sonhos”, em 1936, Gastão Pereira da Silva enumerou aqueles que considera os mais respeitados psicanalistas do país, talvez para marcar que reconhecia uma linhagem ou um padrão de excelência que, em outro lugar, também ambicionava: Porto-Carrero, Carneiro Ayrosa, Neves Manta (os três do Rio de Janeiro), Durval Marcondes (de São Paulo), Arthur Ramos (da Bahia), Martim Gomes (do Rio Grande do Sul), entre outros. Ver SILVA, Gastão Pereira da. *Psychanalyse dos Sonhos. Carioca*, n. 59, Rio de Janeiro, 5 dez. 1936, p. 60.



## O livro *Conhece-te pelos sonhos* (1937)

O sucesso editorial da coluna inspirou o seu autor a escrever um livro sobre o assunto, *Conhece-te pelos sonhos* (1937)<sup>51</sup>, imaginando o interesse que o tema despertava e a acentuada procura mercadológica que poderia encontrar no público leitor. A dimensão mercadológica é reafirmada em vários momentos em que são publicados textos elogiosos do próprio autor, de médicos, críticos literários ou de jornais sobre a coluna “*Psychanalyse dos Sonhos*”.

Em dois números distintos da *Carioca* daquele ano o mesmo texto de Gastão Pereira da Silva encabeçava sua coluna, divulgando a publicação de seu livro. A apresentação do volume inicia-se pela vinculação da publicação com o grupo *A Noite* e diferenciando a abordagem do autor em relação ao que se fazia na imprensa e em outros livros, que apresentavam apenas uma forma de divertimento, misto de “jogo floral” e “esporte literário” para recreação dos leitores ou então um objeto do ocultismo barato e charlatanismo para exploração de ingênuos, supersticiosos e incultos.<sup>52</sup> Segue-se a contextualização do surgimento da coluna e das desconfianças e preconceitos despertados, referindo-se à exploração da psicanálise como tema da moda e a constituição dessa publicação, sucesso de público na revista, como espaço privilegiado do “estudo da psicanálise”.<sup>53</sup>

Assim, o autor buscava diferenciar-se claramente do entretenimento e do misticismo, reivindicando aos sonhos uma centralidade na vida psíquica, e o texto afirma então que a coluna se pauta pela abordagem freudiana do so-

<sup>51</sup> O autor publicou em 1943, pela José Olímpio, e em 1968, pela Itatiaia, outro livro intitulado *Como se interpretam os sonhos*.

<sup>52</sup> “‘Conhece-te pelos sonhos’ [em caixa alta no original]. Acaba de ser editado pela S. S. A Noite [*idem*], num lindo volume, e com expressiva capa de Monteiro Filho, o livro que vínhamos anunciando e que nasceu do sucesso alcançado por esta secção, a qual, desde o primeiro número de *Carioca* [*idem*], vem despertando a maior curiosidade entre os seus incontáveis leitores. De início, a ‘*Psychanalyse dos sonhos*’ de *Carioca* [*idem*] parecia, aos olhares de muita gente, um simples divertimento, uma espécie de ‘jogo floral’, um ‘sport literario’, enfim, sem outra finalidade, portanto, senão a de recrear o espírito do leitor. Que poderiam dizer os sonhos? Nada, uma vez que até hoje ninguém se importou de explicá-los cientificamente, apesar de inúmeras tentativas feitas nesse sentido. Homens de ciência acreditavam, mesmo, ser o sonho comparado a um leigo em música quando corre os dedos desordenadamente sobre o teclado de um piano. O sonho seria, dest’arte, a manifestação desconexa, confusa, ou imprevista, de um cérebro em desordem, quando a consciência adormece. Os pesadelos não passavam de uma perturbação psychica, ocorrida durante o período de uma digestão difícil... A biologia deixava, assim, em suspenso, o problema como tem deixado tantos outros. E ficamos por ahí. Os sonhos passaram, então, ao domínio do ocultismo barato, da credence popular e, caindo no charlatanismo, começaram a surgir livrecos de cunho essencialmente imaginoso, cujo fim era explorar a ingenuidade, ou a ignorância do publico supersticioso ou inculto. Ganhando o terreno das ‘prophecias’, da conquista do ‘mysterio revelado’ passaram esses opúsculos que, em geral, se intitulavam ‘Chave de sonhos’ a constituir(sic) um ‘guia seguro’ de se ‘acertar na loteria’, ou de se ‘desvendar o futuro’ através das imagens sonhadas, cujas conclusões são as mais absurdas possíveis”. *Idem, ibidem, Carioca*, n. 67, Rio de Janeiro, 30 jan. 1937, p. 60.

<sup>53</sup> “Os sonhos, para as pessoas cultas, ficaram, então, por assim dizer, desmoralizados e, por isso, postos á margem, como cogitação espiritual séria. Quando, dest’arte, iniciamos esta secção, não foram poucas as cartas que recebemos, nas quase pretendiam alguns leitores conhecer o futuro e ganhar na loteria através de nossos conselhos. Outros julgavam tratar-se de uma exploração oportuna da psychanalyse por estar em vóga, ou melhor, em ‘moda’, esses estudos, e também não deram muita importância ao facto. Havia assim, pelo menos aparente, uma certa falta de confiança entre o consulente e o analysta, tanto mais quanto a secção não declarava o nome do seu redactor. Com a segurança das respostas, entretanto, com os inúmeros conselhos que tínhamos a oportunidade de dar aos nossos leitores, com as explicações constantes que registrávamos, fomos, a pouco e pouco, ganhando uma crescente confiança do publico, até que a ‘psychanalyse dos sonhos’ de *Carioca* [caixa alta] tornou-se um verdadeiro breviário de consultas sérias, em torno das quaes vae-se desenvolvendo o estudo da psychanalyse entre nós”. *Idem*.

nho, que tem “caráter integralmente científico” e que relaciona o mundo onírico à vida interior e aos processos reprimidos, de um “eu” que a censura social e as conveniências morais e sociais impedem de se manifestar. O conhecimento dessa dimensão oculta da personalidade seria possível pelo domínio de uma técnica e de um método de investigação, a psicanálise, que coloca o sonho como elemento precioso do diagnóstico.<sup>54</sup> Tais afirmações não só legitimam a teoria freudiana como ferramenta capaz de explicar tais manifestações do inconsciente mas também visam referenciar o autor como dotado dos conhecimentos necessários para isso, caracterizando-o como portador das “virtudes epistêmicas” que a psicanálise exigiria daqueles que ambicionavam serem psicanalistas.<sup>55</sup> Por fim, ele, relaciona o autoconhecimento como forma de compreender as motivações das ações humanas, e salienta que o livro poderia funcionar como um manual que, a partir de uma “leitura atenta e cuidadosa [...] poderá [levar o leitor a] aprender a interpretar os próprios sonhos”, lembrando que o próprio Freud havia parabenizado o autor pela divulgação da psicanálise no Brasil.<sup>56</sup>

Efetivamente o autor havia escrito anos antes para Freud externando seu interesse pela psicanálise e narrando seus esforços de divulgação do tema no país, além de solicitar uma foto autografada, e obteve como resposta a foto e um bilhete em que o criador da psicanálise dizia que seu nome ainda era pouco conhecido no Brasil e que o esforço do médico-jornalista o faria conhecido<sup>57</sup>, mas esta é a única carta que trocou com o pai da psicanálise, diferentemente de Durval Marcondes ou Porto-Carrero, por exemplo, que traduziram algumas das obras freudianas.<sup>58</sup>

<sup>54</sup> “É que a ‘psicanálise dos sonhos’ de Carioca [caixa alta] fundamenta-se inteiramente nas investigações da doutrina de Freud, a única que deu ao sonho um carácter integralmente científico, a única que até hoje explicou, com as provas irrecusáveis da prática psychanalytica, que o ‘phenomeno onirico’ é o produto interior de uma vida reprimida, inconfessável, fechada á realidade externa e que por isso mesmo só ella é capaz de revelar o nosso verdadeiro ‘eu’, o ‘eu’ sincero que a ‘censura’ social e as ‘conveniencias da moral’ prohibem de se manifestar.

E, então, através de uma technica, de um methodo de investigação – o psychanalytico – o sonho é hoje, não um ‘facto psychico’ sem importância, mas um elemento precioso de diagnostico, um meio excelente de pesquisa da alma humana no que ella tem de mais secreto e irrevelado”. *Idem, ibidem*.

<sup>55</sup> Em seu livro *Como se pratica a psicanálise* (1948) dois capítulos, Antes de começar a análise e A verdadeira e a falsa psicanálise, pontuam questões que afirmam um ethos psicanalítico, elencando em seus subtítulos, entre outros, “Algumas regras ditadas pro Freud” e “Defeitos e virtudes de um psicanalista”, mas também outros que afirmam que tal profissional deve ter “a frieza do cirurgião”, “deve ser impenetrável” e “tolerante”, além de discutir a questão financeira e sua relação com a terapia. Ver SILVA, Gastão Pereira da. *Como se pratica a psicanálise*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

<sup>56</sup> “Conhecer os próprios sonhos é ‘conhecer-se a si proprio’. É ter consciência do ‘porque’ de todas as ações humanas pessoas, muitas das quaes nos parecem estranhas, ou absurdas á personalidade. É este o livro que acaba de ser editado pela S. A. A Noite [caixa alta]. Por elle os nossos prezadíssimos leitores poderão guiar-se, com maiores esclarecimentos, nas suas constantes consultas desta página. Com elle, mediante uma leitura atenta e cuidadosa, qualquer pessoa poderá aprender a interpretar os próprios sonhos, conhecendo-se a si mesmo, conforme indica o titulo, bem ajustado, aliás, que demos ao nosso livro. ‘Conhece-te pelos sonhos’ é de autoria de Gastão Pereira da Silva, que mereceu do creador da psychanalyse o mais franco e decisivo applauso pelas innumeradas obras que, no assumpto, tem publicado no Brasil”. SILVA, Gastão Pereira da. *Psicanálise dos Sonhos. Carioca*, n. 67, Rio de Janeiro, 30 jan., *op. cit.*, p. 60, e *idem, ibidem, Carioca*, n. 67, Rio de Janeiro, 10 mar., *op. cit.*, p. 60.

<sup>57</sup> Na biografia *Gastão Pereira da Silva: de filho para pai*, de Helcio Pereira da Silva, a contracapa apresenta o *fac-simile* desse bilhete. Ver SILVA, Helcio, *op. cit.*

<sup>58</sup> Essa carta é referenciada de forma fetichizada em diversas ocasiões, adquirindo sentido de chancela particular a cada um dos livros sobre a temática da psicanálise e sexualidade que o autor produziu, como, por exemplo, em uma nota jornalística sobre o lançamento do livro *Educação sexual da criança* (1934), intitulada Bibliographia: “O livro de Gastão Pereira da Silva, além do mais esta recomendado por uma carta

Outra resenha elogiosa, publicada na sessão “Terra de Cena”, da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 14 de fevereiro de 1937, também foi republicada na coluna do autor na *Carioca*, e destacam-se no texto a legitimação intelectual a partir da publicação anterior de *Para compreender Freud* (1931), de grande sucesso editorial, com seguidas edições, e a maneira como ideias complexas eram apresentadas de maneira compreensível: “(O autor divulga os segredos dos sonhos.) E o faz com seu estylo sem artificios, sem phrases inuteis, sem citações cansativas, mas com segurança absoluta, dentro de principios scientificos acessivos a qualquer espirito menos afeito a obras de divulgação scientifica”.<sup>59</sup>

Gastão Pereira da Silva, que se identificava como um médico, psicanalista e jornalista, talvez entendesse que a obra de divulgação científica ocupava uma posição social muito mais próxima do jornalismo e da literatura do que da tradição psicanalítica do período, pois, ao mesmo tempo em que não fez parte das associações psicanalíticas da época, participou ativamente da ABI e, inclusive, se candidatou à Academia Brasileira de Letras (ABL). Isso fica evidente nas resenhas e textos que republicou em sua coluna sobre o lançamento de seu livro, como um longo texto do teatrólogo e crítico literário Carlos Devinelli Thomaz Pereira (1904-?), que em um texto intitulado “Panorama Psychanalytico” caracteriza Gastão Pereira da Silva como “nome intimo aos leitores da moderna geração literária do país” e o “mais autorizado intérprete [de Freud] entre nós” e que tornou acessível e agradável os conceitos da psicanálise.

Devinelli elogia a sua “linguagem simples” e define a publicação como “um livro elegante sob todos os aspectos, inclusive porque versa matéria ‘realista’” na qual “revela-se o intelectual de invejáveis recursos” cujos “trabalhos são lidos com verdadeiro prazer, por isso que ainda empresta ao seu poder de justa redução das coisas, o colorido de um estilo amável, galante, perfeitamente integrado no espirito literário do momento”.<sup>60</sup> Curiosamente, a ênfase do crítico é muito maior na habilidade literária do autor do que em sua *expertise* psicanalítica, ou porque era a sua capacidade comunicativa que impulsionaria a venda do livro, ou porque a produção diversificada do médico-psicanalista-jornalista-teatrólogo, ou sua atuação como divulgador, gabaritavam-no naquele contexto também como literato<sup>61</sup>:

---

que lhe escreveu Freud a respeito deste recente trabalho.” O referido livro trazia um *fac-simile* do documento e, portanto, era a missiva anterior ao volume. Cf. *Gazeta de Notícias*, v. 59, n. 9, Rio de Janeiro, 4 out. 1934, p. 10.

<sup>59</sup> *Carioca*, n. 71, Rio de Janeiro, 27 fev. 1937, p. 60.

<sup>60</sup> PEREIRA, Carlos Devinelli Thomaz. Panorama Psychanalytico. *Carioca*, n. 75, Rio de Janeiro, 26 mar. 1937, p. 60 e 61.

<sup>61</sup> Tanto que Gastão Pereira da Silva tentou ser eleito para a ABL em 1934, quando vagou a cadeira de número 26 com a morte de Constâncio Alves (1864-1933), que era médico, mas dedicou a vida ao jornalismo. Ela foi, então, disputada pelos escritores Ribeiro Couto, Teodoro Sampaio, Carlos Góes e o psicanalista. Ribeiro Couto foi eleito, ficando Teodoro Sampaio como segundo colocado, Carlos Góes, como terceiro e, em último, sem nenhum voto, o psicanalista. Dez anos depois, em 1944 o jornal *Vamos Ler*, no qual ele era colaborador, lançou uma campanha para que fosse eleito para a cadeira 18, para o lugar vago pela morte de Antônio Joaquim Pereira da Silva (1876-1944), poeta e jornalista; porém, apesar de diversas manifestações a seu favor, com maior destaque entre jornalistas e artistas do que entre médicos e acadêmicos, ele declinou da candidatura. Cf. MARCONDES, Sérgio Ribeiro de Almeida. “Nós, os charlatães”: Gastão Pereira da Silva e a divulgação da psicanálise em *O Malho* (1936-1944). Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Fiocruz, Rio de Janeiro, 2015.

*Esse joven medico, que já nos deu uma vintena de livros, uns sobre a especialidade psychanalytica a que se consagrou, outros de ordem literaria variada, onde avultam tratados de pathologia e até romances como 'Ritmo Vermelho', que desnorteou o público e a critica pelo 'xadrez' da trama e psychologia das personagens, é, sem bajulação, uma das forças mentaes novas do paiz. Talentoso, culto, sincero na sua arrancada intelectual, Gastão Pereira da Silva tem directrizes definidas, não se detendo no atropelo dos escriptores que, pouco esclarecidos nos caminhos das letras, não sabem de prompto o que querem. A sua obra tem um duplo sentido. Duplicidade essa, porém, que atinge satisfactoriamente os seus objectivos. Do ponto de vista scientifico, Pereira da Silva é o médico que escreve com segurança dos seus amplos conhecimentos, articulando uma produção capaz de honrar um nome no seio dos cultores da psycho-pathologia. No que se refere ao demais e é, a nosso vêr, a faceta digna de maiores louvores, temol-o, ainda, o consultor dos leigos em matéria especializada, por isso que faz chegar ás necessidades do publico, em linguagem simples, regular, sem terminologias privadas, os preciosos conhecimentos que, em abundancia esparge nos seus trabalhos. (...) Ao mesmo tempo que cultivava a medicina, faz desse apostolado uma clinica generosa, revelando por meio de informações praticas, mas seguras, o complexo de certas teorias encerradas no arcahouço das especializações. (...) Obra de character social, porque de estímulo ao desenvolvimento psychologico dos seus semelhantes, o que fatalmente lhes traz melhores condições de adaptação á vida, os vinte e tantos volumes publicados por Gastão Pereira da Silva já são, sem duvida, um pedestal onde repousar a dignidade do seu esforço no terreno mental contemporâneo.<sup>62</sup>*

Diante dessa permeabilidade com o mundo literário, entendido de forma ampla naquele contexto como a cultura letrada, em que literatura, ensaio e tratado se entrelaçam, não causa estranheza que uma nota elogiosa ao *Conhece-te pelos sonhos*, de Albertus de Carvalho – crítico literário que manteve no semanário *Beira-Mar* (1922-1955), voltado para as notícias de Copacabana, Ipanema e Leme, bairros da elite carioca, uma coluna intitulada “Livros Novos” (ou “Livros Comentados por Albertus de Carvalho”), entre 1933 e 1937<sup>63</sup> – também fosse reproduzida na coluna assinada por Gastão Pereira da Silva.

“Livros Novos” (ou “Livros Comentados por Albertus de Carvalho”) era sempre composta por breves resenhas sobre cerca de meia dúzia de lançamentos, em uma extensão que eventualmente ocupava mais da metade da página, e ser citado nessa coluna era um atestado de visibilidade social e relevância cultural, de modo que a referência à publicação de Gastão Pereira da Silva sobre os sonhos era uma forma de reconhecimento público, pois o livro era difundido como uma obra respeitável:

*O que caracteriza a excellencia das vulgarizações brasileiras na obra de Sigismund Freud com que o ilustre escritor Gastão Pereira da Silva tem brindado as letras pátrias é 'a simplicidade de linguagem aliada ao tom claro e synthetico em que o hábil comen-*

<sup>62</sup> *Carioca*, n. 75, Rio de Janeiro, 26 mar., *op. cit.*, p. 60 e 61.

<sup>63</sup> Albertus de Carvalho era um jornalista bem-relacionado no meio editorial e sua coluna ajudava na divulgação de muitos títulos de lançamento, além de, em uma atuação mais prosaica, ter criado na mesma publicação a coluna de fofocas de Ipanema, “Sereias e Tubarões”, que manteve entre 1929 e 1931, assinando sob o pseudônimo “O Homem Que Ri”, juntamente com João Rodolpho de Carvalho, que por sua vez identificava-se como “Aramis”. Cf. BAPTISTA, Paulo Francisco Donadio. *Rumo à praia: Théó-Filho, Beira-Mar e a vida balneária no Rio de Janeiro dos anos 1920 e 30*. Dissertação (Mestrado em História Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2007, p. 69 e 121.

tador expõe a these do mestre para explicar num comentário, sem a preocupação de um falso eruditismo que vemos, às vezes, em trabalhos semelhantes'. Realmente, o magnífico autor de 'Para compreender Freud' é um estudioso que surpreende. Autoridade sem rival no assumpto. Gastão Pereira da Silva conseguiu com o esforço de um homem habituado na luta titânica pela vida, chamar para o seu nome a atenção do publico. A sua maneira fácil de escrever tornou comentada a sua obra já vasta e divulgada.<sup>64</sup>

Se a rede de relações com jornalistas e literatos se mostrava de forma recorrente nos textos reproduzidos na coluna de Gastão Pereira da Silva, na *Carioca*, há um outro texto, de origem médica e acadêmica, que merece destaque. Trata-se de resenha elogiosa publicada por Inaldo de Lyra Neves Manta (1903-2000)<sup>65</sup> na *Imprensa Médica*, em 1 mar.1937, que foi assinada por Prof. Neves Manta e ainda incluiu a referência à Faculdade de Medicina, sobre o livro *Conhece-te pelos sonhos*:

*Vae para mais de um anno, e o nosso ilustrado colega Gastão Pereira da Silva, apocri-famente, iniciava na revista popular Carioca [caixa alta] uma secção de analyse dos sonhos, calcada no experimento freudiano. Visava a secção orientar o povo, ministrar ensinamentos á massa e afinal aclarar situações psychicas que certos sonhos ou pesadelos, aparentemente inexplicitos, criam ou promovem para a alma humana, sobre-carregando-a pesadamente. Por isso mesmo foi um acontecimento singular a secção de psychanalyse dos sonhos de Gastão Pereira da Silva, tão auspiciosamente inaugurada e ainda mantida na referida revista popular. [...] Donde se conclue que o livro 'Conhece-te pelos sonhos' é trabalho verdadeiro e certo – tão certo e verdadeiro como a experimentalidade para se entender a alma e suas inclinações sãs ou malsãs através do estudo de um sonho. Ou nos enganamos ou este livro do psychanalysta Gastão Pereira da Silva é dos melhores que se publicaram até agora no Brasil.*<sup>66</sup>

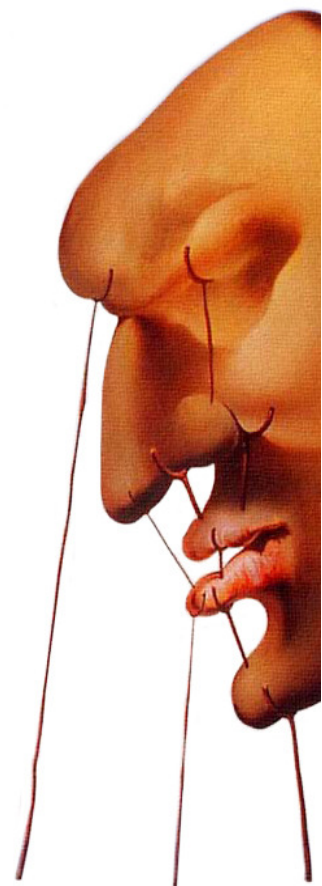
## (In)Conclusões

Como já exposto, a difusão da psicanálise nas três primeiras décadas do século XX teve como destaque a ideia de um projeto de construção de na-

<sup>64</sup> CARVALHO, Albertus de *apud Carioca*, n. 76, Rio de Janeiro, 3 abr. 1937, p. 60. Em 1936 Menotti Del Picchia lançou um romance intitulado *Kalum*, com razoável repercussão crítica; em seu prefácio o autor faz uma pesada crítica aos literatos da época que se recusavam a fazer uma literatura claramente popular, o que era um desserviço ao país ao não “nacionalizar mais o livro” e também não fazer emergir “a narrativa, que distrai ou empolga, em ambiente nosso”, de modo que assim “o escritor encontrava uma justificativa nacionalista para dedicar-se a uma literatura comumente desprezada pelas elites cultas”. Na resenha de Albertus de Carvalho para o jornal *Beira-Mar*, a obra é bastante bem recebida, sendo enfatizada a atitude de Menotti de buscar escrever uma literatura mais acessível às massas. Cf. MOLMOSTETT, Eduarda Rodrigues. *A trilogia de aventura de Menotti Del Picchia: a década de 1930 entre utopias e distopias*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-RS, Porto Alegre, 2021, p. 64. Talvez os elogios à abordagem psicanalítica do livro de Gastão Pereira da Silva pelo crítico refletissem uma mesma percepção da importância de se criar processos de popularização e divulgação da cultura letrada, sob diferentes formas.

<sup>65</sup> Inaldo de Lyra Neves Manta Foi especialista em Neurologia, Psiquiatria e Medicina Legal, com atuação profissional no Rio de Janeiro e carreira acadêmica na Universidade Federal do Rio de Janeiro, ocupando a presidência da Academia Nacional de Medicina de 1963 a 1965 e de 1967 a 1969. Entre suas obras destacamos *A arte e a neurose de João do Rio: a individualidade e a obra mental de João do Rio em face da crítica e da psiquiatria* (1960), que alcançou um número significativo de edições. Sobre a abordagem psiquiátrica proposta por ele, ver SILVA, Maria Lourdes e BASTOS, Samara Santos. *Psiquiatria e educação: o caráter pedagógico da Medicina Psiquiátrica de Inaldo de Lira Neves-Manta*. *Diálogo*, n. 24, Canoas, dez. 2013.

<sup>66</sup> Prof. Neves Manta *apud Carioca*, n. 73, Rio de Janeiro, 13 mar. 1937, p. 60.



ção, presente em obras de psiquiatras como Durval Marcondes (na década de 1920) e Porto-Carrero (nos anos 1920 e 1930), literatos como Mário e Oswald de Andrade (1920) e cientistas sociais como Arthur Ramos e Sérgio Buarque de Hollanda (1930-1940). No entanto, a partir de sua maior divulgação e legitimação, na década de 1950 em diante, os psiquiatras se tornaram responsáveis pelo processo de institucionalização da psicanálise no país, concentrando esforços tanto em afirmar a existência e a autonomia da profissão como em consolidar e delimitar corporativamente a prática psicanalítica e controlar um mercado profissional em termos corporativos, a partir da definição de uma maneira específica de professar cientificamente a psicanálise.

Dessa forma, houve uma homogeneização da abordagem psicanalítica, com a difusão de conceitos e práticas que na imensa maioria das vezes eram considerados como únicos, além da definição de uma formação técnica nas regras estabelecidas pela IPA.<sup>67</sup> É essa constituição do campo, a partir de duas matrizes, uma higienista e outra cultural, assim como a maneira como ocorre a consolidação de um campo profissional, e de um patrimônio corporativo, que colocam Gastão Pereira da Silva em um não-lugar e o tornam um “ele” que é menos “um de nós” e mais “um outro”. O autor prolixo, com produção multifacetada, dotado de formação médica e dedicado à divulgação científica, não tem as qualidades acadêmicas dos precursores e pioneiros, nem a densidade ensaística dos intelectuais do pensamento social, embora suas obras se insiram nas temáticas privilegiadas por esses mesmos agentes, a saúde e a educação.

Assim, segundo Duarte, Russo e Venâncio<sup>68</sup>, entrelaçada com a divulgação da psicanálise eram abordados a educação infantil, a sexualidade, a criminalidade, o papel das mulheres, entre outras questões que se relacionavam com a produção, difusão e consolidação da psicologização no país. Mas o autor foi identificado como um simples vulgarizador, um divulgador que praticava a clínica psicanalítica ao mesmo tempo em que é jornalista, e se dedicava à luta vã com as palavras em um vulgar e cotidiano comércio das ideias complexas em linguagem simples, sem a mística do jargão, a ambição salvacionista ou a contemplação panorâmica.

Suas obras eram voltadas para o miúdo, em um discurso itinerante que ainda é mais estigmatizado porque muitas vezes só parece possível por ser “escravo da matéria anunciada”, muitas vezes avizinjado dos anúncios em páginas de jornal ou comerciais sonoros de produtos mi-

<sup>67</sup> Isso resultou em uma diferenciação da psicanálise de outras terapêuticas e promoveu, a partir do reconhecimento de “iniciados”, um modo de afirmação do profissional no mercado dotado da única matriz analítica que seria verdadeira, objetiva, científica, neutra e universal. Cf. BIRMAN, Joel. *A psiquiatria como discurso da moralidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1978. É possível identificar alguns personagens, nas primeiras gerações de psicanalistas, além de Gastão Pereira da Silva, que também apresentaram trajetórias de maneira marginal em relação às instituições ipeista, como Osório César e Paulo Tolentino, em São Paulo, Medeiros de Albuquerque, Murilo Campos e Karl Weissman, no Rio de Janeiro. Lima aponta como a postura crítica ao projeto de institucionalização permitiu a identificação de seus adeptos como “psicanalistas autodidatas”, “errantes” e “autoanalisados” e que, a partir da década de 1960, com a consolidação corporativa, “desconsiderar a chancela institucional passava a custar cada vez mais caro: chegar aos anos 1960 recusando-se a se analisar era colocar-se sob o juízo desconfiado de ser um ‘analista não analisado’, expondo a própria reputação profissional aos estigmas do charlatanismo, da petulância ou da selvageria”. LIMA, Rafael Alves, *op. cit.*, p. 103.

<sup>68</sup> Ver DUARTE, Luiz Fernando Dias, RUSSO, Jane e VENANCIO, Ana (orgs.). *Psicologização no Brasil: atores e autores*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 8.

raculosos para os cuidados da saúde que refletem uma curiosidade voyeurista do público. O psicanalista que escolheu também ser um divulgador e, dessa maneira, ser mais popular do que erudito, olhar mais o indivíduo do que a nação, ocupando espaços também frequentados por charlatões, despertou desconfianças e críticas, mesmo buscando manter o ethos e as “virtudes epistêmicas” dos psicanalistas, embora não compactuasse com os padrões de autorreconhecimento dos grupos no campo, ficando nas margens de uma historicização da psicanálise brasileira.

Curiosamente, sua obra volumosa e diversificada rendeu-lhe certas formas de reconhecimento no meio jornalístico e artístico, mais do que no médico e acadêmico, em que inevitavelmente era reconhecido como psicanalista e um trabalhador incansável (definido pelo escritor J. G. de Araújo Jorge como um “proletário do espírito”), original autor de uma obra “científico-literária”. E em claro contraste, mesmo esquecido, suas obras tiveram circulação muitas vezes maior do que qualquer um dos precursores e pioneiros consagrados e, ainda, por sua empatia, na busca de aproximação e de acolhimento com aqueles que sofrem no cotidiano dos dias, sua perspectiva está muito mais viva do que a de boa parte dos membros do panteão da memória institucional e corporativa. Em um momento no qual o psicanalista não é mais visto como o detentor de um saber soberano sobre o psiquismo, assim como o analisando também não é um mero objeto de cura sob seu poder, pensar na ampliação das virtudes epistêmicas se mostra necessário e inevitável.

*Artigo recebido em 13 de agosto de 2025. Aprovado em 2 de novembro de 2025.*

## Amália Rodrigues, *¿una cantante ibérica?*



*Retrato de Amália Rodrigues,*  
de Eduardo Malta, 1949, óleo  
sobre tela, fotografia,  
montagem (detalhe).

### *Francisco Carlos Palomanes Martinho*

Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do curso de graduação em História e do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *O Estado Novo português: história, historiografia e memória*. São Paulo: Intermeios, 2019. fcpmartinho@usp.br

**Amália Rodrigues, ¿una cantante ibérica?***Amália Rodrigues: an Iberian singer?**Francisco Carlos Palomanes Martinho***RESUMO**

Este artigo tem por objetivo analisar a presença da fadista portuguesa Amália Rodrigues em Espanha. Desde a sua primeira apresentação ocorrida em fevereiro de 1943, Amália manteve uma frequência constante no território espanhol. Diversas matérias destacavam a sua *performance*, como também a importância do fado e a maior ou menor aproximação deste gênero musical com os ritmos hispânicos. A hipótese aqui defendida é a de que as suas incursões em Espanha ajudaram, por um lado, a sedimentar um discurso ao mesmo tempo nacionalista e evocador da proximidade entre os países ibéricos; por outro, elas foram igualmente determinantes para a internacionalização da carreira da fadista, além dos limites ibéricos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Amália Rodrigues; fado; identidade.

**ABSTRACT**

*This article aims to analyze the presence of Portuguese fado singer Amália Rodrigues in Spain. Since her first performance in February 1943, Amália maintained a consistent presence in Spain. Various articles highlighted her performances, as well as the importance of fado and the greater or lesser connection between this musical genre and Hispanic rhythms. The hypothesis here is that Amália's visits to Spain helped, on the one hand, to cement a discourse that was simultaneously nationalist and evocative of the closeness between the Iberian countries; on the other, they were also decisive in the internationalization of the fado singer's career, beyond the Iberian borders.*

**KEYWORDS:** Amália Rodrigues; fado; identity.



Terminada, em 2016, a minha biografia de Marcello Caetano, resolvi mergulhar em outra redação biográfica. Como trabalho com a História Contemporânea de Portugal, a nova personagem tinha que vir, claro está, da ocidental praia lusitana. Escolhi Amália Rodrigues, uma figura que sempre me fascinou em virtude, não apenas de seu inequívoco talento, mas também do muito que ouvi e li a seu respeito. Talvez o momento mais impactante dessas leituras e audiências tenha sido quando do falecimento de Amália, a 6 de outubro de 1999. As matérias da imprensa davam ênfase à “voz de Portugal”, à cantora que, com “essa voz que Deus lhe deu”, levava o país ao mundo. Manuel Alegre, poeta interpretado por Amália e opositor histórico do salazarismo, disse consternado à porta da Basílica da Estrela, onde o corpo de Amália estava sendo velado, que “morreu a voz da nossa alma”. Em quase que uníssono, políticos de todos os partidos, artistas e intelectuais, destacavam o fato

de Amália ter sido a responsável por levar ao mundo aquilo que Portugal tinha de melhor.<sup>1</sup> Aqui e acolá, podia-se ouvir algum “acorde dissonante”, mas o que predominava era o enaltecimento da artista “genuinamente portuguesa” que a partir daquela data abandonava os portugueses.

Essa harmonia nos depoimentos *post-mortem* parece contrastar, entretanto, com o que de Amália se falou e se escreveu ao longo de sua vida. É verdade que quando Amália se profissionalizou, em 1939, no Retiro da Severa, tradicional casa de fado lisboeta, seu nome era identificado como pertencente a uma linhagem tradicional do gênero, castiça, pura. Ou, como afirmavam diversos órgãos de imprensa, Amália era referência legítima do melhor “fado fadista”.<sup>2</sup> O pleonasma parece indicar um tipo de fado “autêntico”, “rigoroso”, em oposição ao que à época se costumava chamar de “fado ligeiro”.

Ainda assim, embora fossem essas as opiniões predominantes a respeito de Amália, aqui e acolá podia-se ouvir ou ler pontos de vista que a afastavam desse “fado genuinamente fadista”. Uma das críticas mais correntes na fase inicial de sua carreira terá sido o fato de que seu modo de cantar não se coadunava com a tradição do fado castiço, tinha algo de “espanholismo” que se devia evitar.<sup>3</sup> Vale lembrar que Amália se tornou profissional durante o regime Estado Novo português (1933-1974), que, como toda e qualquer ditadura, almejava tanto controlar o discurso através dos aparatos de censura, como “harmonizar a voz” em nome de uma homogeneidade que melhor exprimisse o “espírito da nação”.<sup>4</sup> A voz aqui, portanto, será entendida como o resultado de uma relação ao mesmo tempo social e de poder, constituidora de “subjetividades [que] alimentam um ideal de sociabilidade comum, de uma familiaridade nacional ou nacionalista”, ainda que, ao mesmo tempo, ela, a voz, não deixa de ser “um espaço de intimidade cultural”.<sup>5</sup> E é nessa intimidade, como veremos, que aquilo que se pretende homogêneo e linear para o Estado autoritário pode ser subvertido.<sup>6</sup>

Amália, em sua primeira infância, ouvia e cantava não apenas o fado de sua Lisboa, mas também as cantigas da Beira Baixa, que aprendera em ambiente familiar. Ou seja, no espaço que lhe era mais íntimo. O gosto pelo canto, Amália compartilhava com a mãe, Lucinda, “que era quem cantava melhor”, além das tias, tanto do lado materno como do lado paterno.<sup>7</sup> O pai, Albertino, enquanto morava na Beira, dividia-se entre as tarefas de seleiro e de músico.

<sup>1</sup> Ver, entre outras, as matérias dos jornais *Público* e *Diário de Notícias*, de 7 out. 1999, e do semanário *Expresso*, de 8 out. 1999.

<sup>2</sup> *Diário de Lisboa*, 6 ago.1939, p. 3, e 9 ago. 1939, p. 3, e 13 ago.1939, p. 2.

<sup>3</sup> É verdade também que, a partir da década de 1960, quando começa a crescer a oposição ao salazarismo e surge o chamado “canto de intervenção”, as críticas a Amália foram pronunciadas também por certa esquerda, que identificava o fado e sua mais importante intérprete como expressões de uma cultura resignada e conservadora, afeita ao regime do Estado Novo. Ver, entre outros, OSÓRIO, António. *A mitologia fadista*. Lisboa: Horizonte, 1974, e MARTINHO, Francisco Palomanes. O “velho” e o “novo” na canção portuguesa: Amália Rodrigues, o fado e o canto de intervenção na Revolução dos Cravos. *Varia Historia*, v. 39, n. 81, Belo Horizonte, set.-dez. 2023.

<sup>4</sup> GENTIL, Teresa. *De “voz castiça” a “voz de Portugal”*: a construção da voz de Amália Rodrigues (1939-1949). Tese (Doutorado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia) – UNL, Lisboa, 2025, p. 2.

<sup>5</sup> HERZFELD, Michael [*Cultural intimacy social poetics in the Nation-State*. London-New York: Routledge, 2016] *apud* GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 2.

<sup>6</sup> Cf. STOKES, Martin. On musical cosmopolitanism. *The Macalester International Roundtable*, Saint Paul, 2007, p. 16.

<sup>7</sup> Cf. NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2012, p. 72.

Era ele um tocador de cornetim bastante cobiçado para se apresentar nas festas populares das diversas vilas e cidades de sua região.<sup>8</sup> A maneira de cantar de Amália, a modulação de sua voz, teve, de acordo com depoimentos da própria artista, uma forte influência beirã, responsável, segundo ela, pelas críticas que sofrera no início de sua carreira. Diz Amália: “Quando comecei a cantar o fado, nunca tinha ouvido nenhum espanhol cantar e diziam que cantava fado à espanhola. Isto porque [...] dava umas voltas [...] que tinha aprendido nas cantigas da Beira Baixa, com a minha mãe e as minhas tias. Não tinham nada de espanhol”.<sup>9</sup>

Nos anos 1940, quando Amália deu início à sua exitosa carreira, nos discursos a seu respeito, apesar das críticas ao “espanholismo”, predominava um tônus fundamentalmente essencialista, homogêneo e afeito aos objetivos do Estado Novo.<sup>10</sup> Amália era a expressão do que havia de melhor em Portugal. Este argumento igualmente se pode perceber na imprensa espanhola, à época controlada pelos agentes do *Nuevo Estado* franquista. No caso específico das matérias que se referiam a Portugal e Espanha, predominava uma narrativa de identidade comum, de um diálogo entre países irmãos, ambos comprometidos com o mesmo passado a guiar o presente.

Falemos, então, da “cantante ibérica”. Em depoimento concedido ao jornalista Vítor Pavão dos Santos, seu primeiro biógrafo, Amália Rodrigues afirma que era “essencialmente uma cantora portuguesa e, de certa forma, ibérica”; e concluía asseverando ser “flamenca para toda a vida”.<sup>11</sup> Esta abertura da artista para além das fronteiras portuguesas, com especial ênfase às manifestações culturais espanholas, terá começado quando de sua primeira digressão ao exterior, exatamente à Espanha, em fevereiro de 1943, a convite do então embaixador português em Madrid, Pedro Teotónio Pereira.<sup>12</sup> Pela documentação colhida somos levados a entender que se tratava de uma iniciativa conjunta de Teotónio Pereira e do então diretor da política de propaganda do Estado Novo<sup>13</sup>, o jornalista António Ferro.<sup>14</sup> Depois, no decurso das seis décadas de sua longa carreira, Amália se apresentou em Espanha em 20 ocasiões. Apaixonara-se pelo país, pela sua música, pela sua gente.

E, como se pode comprovar no imenso volume de notícias sobre Amália dos periódicos espanhóis, a recíproca era verdadeira. De 1943 a 1999, inúmeras matérias foram dedicadas a Amália. Os temas eram múltiplos e vou me dedicar aqui às ilações sobre as identidades, ora mais ora menos nacionalistas de Amália e do fado. Como foram muitas as matérias por mim coletadas na Biblioteca Nacional de España, vou me ater ao período – que já é bastante

<sup>8</sup> Cf. FONSECA, Manuel da. *Amália nas suas palavras*: entrevista inédita concedida a Manuel da Fonseca em 1973. Lisboa-Porto: Edições Nelson de Matos/Porto Editora, 2020, p. 301.

<sup>9</sup> RODRIGUES, Amália *apud* SANTOS, Vítor Pavão dos Santos. *Amália*: uma biografia. 2. ed. Lisboa: Presença, 2005, p. 60.

<sup>10</sup> Cf. CARVALHO, Paulo Archer. Ao princípio era o verbo: o eterno retorno e os mitos da historiografia integralista. *Revista de História das Ideias*, v. 18, Coimbra, 1995.

<sup>11</sup> RODRIGUES, Amália *apud* SANTOS, Vítor Pavão dos, *op. cit.*, p. 95.

<sup>12</sup> Sobre Pedro Teotónio Pereira (1902-1972), ver MARTINS, Fernando. *Pedro Teotónio Pereira*: o outro delfim de Salazar. Lisboa: D. Quixote, 2020.

<sup>13</sup> Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), entre 1933 e 1945, Serviço Nacional de Informação (SNI), entre 1945 e 1968, Secretariado de Estado de Informação e Turismo, entre 1968 e 1974 (Seit).

<sup>14</sup> Sobre António Ferro (1895-1956), ver LEAL, Ernesto Castro. *António Ferro*: espaço político e imaginário social: (1918-32). Lisboa: Cosmos, 1994.

alargado! – que se estende de 1943 a 1967. Igualmente optei por um número pequeno de periódicos: *ABC*, *Informaciones* e *La Vanguardia Española*. Me utilizei também dos jornais lisboenses *Diário de Lisboa (DL)*, *Diário de Notícias (DN)* e *Diário Popular (DP)*, que deram grande cobertura à viagem da artista à capital espanhola.

Informo ainda que estou considerando a experiência madrilenha como a primeira incursão profissional de Amália no exterior algo arbitrariamente. É que a própria artista em algumas entrevistas a desconsiderava, haja vista que, por ter se apresentado em ambiente fechado, e apenas para convidados, não havia como considerar exatamente uma estreia no exterior. Por isso, Amália atribuía sua vinda ao Brasil, em 1944, como sendo, de fato, a sua primeira aparição internacional.<sup>15</sup> Em novembro de 1967, no entanto, ao mesmo tempo que confundia as datas, dava uma importância maior a esta sua primeira apresentação em Espanha. A artista informou ao *ABC* que iniciara sua carreira em 1939 e que no ano seguinte (aqui o engano), 1940, a convite de Teotónio Pereira, tinha atuado pela primeira vez em Madrid. “Me tornei profissional em mil novecentos e trinta e nove. No ano seguinte foi minha primeira atuação no exterior, a convite do nosso embaixador em Madrid, doutor Teotonio Pereira. Na noite da estreia chorei com os aplausos. Me sinto por causa daquele ambiente de carinho, eternamente grata ao público espanhol”.<sup>16</sup>

Enfim, dada a importância daquele evento, vou considerar o *debut* de Amália “fora de portas” em Espanha. Apesar do risco, esta minha opinião é coincidente com a do musicólogo Ruy Vieira Nery, pesquisador do fado e filho do guitarrista Raul Nery, que acompanhou Amália em diversos concertos. Para Vieira Nery, a importância da apresentação de Amália em Madrid se deve ao fato de que naquela ocasião, a artista conheceu uma série de intérpretes do flamenco, com quem estabeleceu relações amigáveis. Entre outras, Conchita Piquer, Imperio Argentina, Carmen Amaya e Niña de los Peines, “que a influenciaram de tal modo que se decide a experimentar [...] as canções tradicionais espanholas, num primeiro passo para a constituição do que virá a ser o seu repertório assumidamente internacional das décadas seguintes”.<sup>17</sup> Ainda de acordo com Vieira Nery, a proximidade de Amália com os ritmos espanhóis “lhe acarretará frequentes críticas de várias ‘padeiras de Aljubarrota’ do eterno provincianismo patriótico de alguma Direita portuguesa”.<sup>18</sup> Com ou sem críticas, essa estreia madrilenha foi determinante para o amadurecimento de “uma Amália Rodrigues que se descobria permeável, capaz e absorver, transformar e incorporar um sem número de influências”.<sup>19</sup>

Voltemos, então, a essa sua primeira aparição internacional. Na medida em que a viagem de Amália a Madrid decorreu, não de uma iniciativa individual, ou mesmo de um empresário, mas do Estado, faz-se necessário refletir sobre as razões que levaram o regime do Estado Novo à eleição de Amália

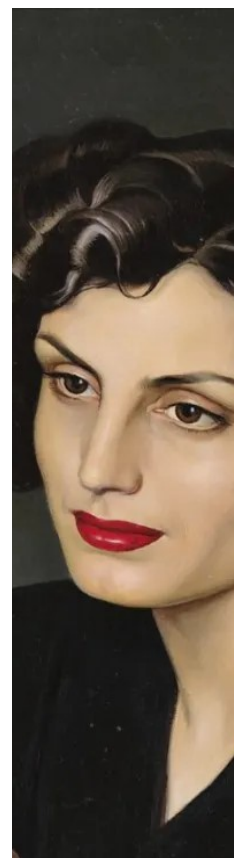
<sup>15</sup> Cf. NERY, Rui Vieira. *Pensar Amália*. 2. ed. Lisboa: A Bela e o Monstro, 2020, p. 70-73.

<sup>16</sup> Amalia Rodrigues abandona el “fado”. *ABC*, Madrid, 4 nov. 1967, p. 40.

<sup>17</sup> NERY, Rui Vieira. *Pensar Amália*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 165. O autor faz uma referência à “padeira de Aljubarrota”, Brites de Almeida, que terá matado sete castelhanos na guerra de 1385 contra João I de Castela. Vieira Nery, com essa referência, ironiza o nacionalismo exacerbado de segmentos da direita portuguesa, inconformada com o fato de Amália cantar em outras línguas que não o português.

<sup>19</sup> GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 110.



e dos artistas que a acompanharam naquela excursão. Estiveram também presentes nos concertos o cantor Júlio Proença e os instrumentistas Santos Moreira e Armandinho, ainda que as matérias, em Lisboa e em Madrid, se tivessem concentrado em Amália. Uma primeira hipótese para entender a escolha parece ter sido ao movimento de maior aproximação entre os regimes português e espanhol, materializado no Acordo Comercial entre Portugal Espanha, assinado pelo Conde de Jordana<sup>20</sup>, ministro dos Negócios Estrangeiros de Franco, e Teotónio Pereira, a 22 de fevereiro de 1943. A entrada de Jordana no governo espanhol, em setembro do ano anterior em substituição ao germanófilo Serrano Suñer, cunhado do generalíssimo, terá resultado em uma alteração de rumo da política externa e dos alinhamentos políticos de Madrid.<sup>21</sup> A segunda hipótese, que não elimina a primeira, é que o regime português procurou, desde o início da ditadura militar, instaurada em 1926<sup>22</sup>, “controlar” o fado e transformá-lo em um produto mais condizente ao espírito da ditadura portuguesa. Assim, os aparelhos de censura e uma série de políticas de regulamentação da profissão de artista e das casas de espetáculo adequaram o gênero à nova realidade.<sup>23</sup> Não podendo eliminá-lo, a solução era trazê-lo para perto.

Aliás, a instrumentalização do fado não implicou, necessariamente, uma adesão das elites do regime a esse gênero musical. António Ferro, por exemplo, o idealizador do concerto madrilenho, nunca escondeu suas reticências com relação a essa “música ligeira”. Como afirma Teresa Gentil, o jornalista “continuou, até abandonar o [Secretariado de Propaganda Nacional] a ‘combater’ discursivamente o fado, abrindo uma exceção com Amália Rodrigues, que descreveu como a intérprete que ‘transcendeu’ o género musical, tornando-o uma canção ‘respeitável’ e com enorme potencial propagandístico”.<sup>24</sup> Amália era, portanto, e mais que qualquer outro artista, um “instrumento de boa propaganda” interna e externa. Após a realização do concerto de Madrid e já retornado a Lisboa, Ferro concedeu uma entrevista ao *DP* na qual expressava o pragmatismo tanto seu quanto do Estado Novo.

– *Como reagiram os espanhóis perante o Fado?*

*António Ferro sorri. E diz-nos:*

– *Haverá quem não goste do que vou dizer, quem me acuse, talvez de transigir com uma doença por vezes grave no nosso meio. Muitas pessoas, na verdade, combatem o fado pelo seu fatalismo pelo seu gosto de renuncia. Nesse aspeto eu próprio o combato, sobretudo quando se inferiorizam em letras imbecis, que cheiram a taberna e a vinho... Mas isso não quer dizer que o fado, pelo seu pitoresco, pelo seu ritmo insinuante, não constitua bem enquadrado, um elemento de propaganda no estrangeiro. Em Madrid, Amália Rodrigues, Júlio Proença, Armandinho e Santos Moreira provaram a eficiência dessa propaganda alcançando indiscutível êxito em todos os meios por onde passaram. É preciso não ter excessivos preconceitos quando se quer revelar a estrangeiros o*

<sup>20</sup> Francisco Gómez-Jordana Sousa, 1876-1944.

<sup>21</sup> Cf. GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 126 e 127.

<sup>22</sup> O Estado Novo tem origem na ditadura militar iniciada a 28 de maio de 1926, que derrubou a primeira experiência republicana portuguesa. Salazar, em 1928 assumiu o cargo de ministro das Finanças e foi a partir daí que liderou um processo de transição para uma ditadura civil em moldes corporativos. Sobre as diversas fases do regime autoritário, ver CRUZ, Manuel Braga da. *O partido e o Estado no salazarismo*. Lisboa: Presença, 1988, p. 38-47.

<sup>23</sup> Cf. NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*, *op. cit.*, p. 228-240.

<sup>24</sup> GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 37 e 54.

*nosso pitoresco, o anedótico, ainda que se trate do simples pormenor da fisionomia de uma cidade ou de um país. É tudo uma questão de dose.*<sup>25</sup>

Passados oito anos desde o golpe militar, o fado já parecia “enquadrado”, tornando-se gênero de exportação bastante “vendável”. Ainda assim, ele permanecia, para Ferro, “pitoresco”, “anedótico”, talvez até mesmo vulgar, daí a necessidade de o difundir na dose certa. Para o chefe da propaganda do regime, a viagem de Amália e dos demais artistas fazia parte de um “Plano de Aproximação Espiritual entre Portugal e Espanha”, condizente, como nas palavras de Jorge Ramos do Ó, com a “política do espírito” implementada à época pela ditadura.<sup>26</sup> Dizia Ferro: “É necessário que Portugal e Espanha se amem e se respeitem. Isso, porém, implica o conhecimento daquilo que somos afins e daquilo em que somos diferentes. Ora eu penso que o intercâmbio das coisas do espírito é o mais valioso para o conhecimento dos povos”. Apesar da satisfação com o êxito de sua viagem, no entanto, o jornalista ainda desconfiava das possibilidades de a artista alcançar voos mais altos. Para ele, a tendência é que Amália permanecesse portuguesa e, no limite, ibérica:

*Um povo é sempre para outro povo, acima de tudo, uma canção desconhecida... Aliás um caso como o de Amália Rodrigues não pode oferecer discussões. Amália, para além do fado, é uma grande artista, uma artista natural, direta, duma sensibilidade rara. Poderia vir a ser uma grande vedeta internacional no seu género se não fosse – e talvez seja este um dos seus encantos demasiado bairrista... A forma como cantou algumas canções espanholas em voga surpreendeu, comoveu os nossos vizinhos. Império Argentina, a casa de quem a levei, ouviu-a com entusiasmo. Ora a revelação duma verdadeira artista nacional, seja ela qual fôr o seu género, é sempre um caso sério, respeitável.*<sup>27</sup>

A primeira notícia da viagem de Amália à capital espanhola data de janeiro de 1943, ocasião em que o DP informou que ela iria “cantar na embaixada de Portugal”, em Madrid, no “dia 7 de fevereiro”.<sup>28</sup> No mês seguinte, o Diário de Lisboa confirmava a notícia, adiantando que a viagem ocorreria “em breve” e que Amália havia sido “contratada para exhibir o seu repertório de fados e canções portuguesas”.<sup>29</sup>

Quando de suas apresentações, na Espanha, duas reportagens, uma no diário ABC e outra no Informaciones, noticiavam e analisavam a performance da fadista. O ABC dava grande destaque ao concerto. E tanto Amália como António Ferro eram especialmente reverenciados. Afirmava o diário que se tratava de uma festa de “profunda celebração hispano-portuguesa”. Ferro era referido como “o admirável e admirado escritor”, responsável por reunir “distintas damas, diplomatas e personalidades das Letras e das Artes”. Já Amália era a “inimitável cantora”, a “primeira fadista de Portugal, sem dúvida”. Curiosamente, o nome de Teotónio Pereira, um dos mais importantes quadros do

<sup>25</sup> Diário Popular, Lisboa, 3 mar.1943, p. 6.

<sup>26</sup> Ver Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a “Política do Espírito”* (1933-1949). Lisboa: Estampa, 1999.

<sup>27</sup> Diário Popular, Lisboa, 3 mar.1943, p. 6.

<sup>28</sup> Idem, 29 jan.1943, p. 2.

<sup>29</sup> Diário de Lisboa, 3 fev. 1943, p. 6.

Estado Novo, não era mencionado. O espetáculo teve ainda a presença do escritor e jornalista espanhol Wenceslao Fernández Flores, responsável pela apresentação dos artistas. Dizia Fernández Flores que, assim como Enrique, o Navegante descobrira mundos para Portugal, António Ferro descobrira Portugal para o mundo. Quanto a Amália, em seguida à execução de três fados, interpretou, “em espanhol”, “Los piconeros”<sup>30</sup> e “Antonio Vargas Heredia”<sup>31</sup>, duas canções andaluzas. Para o articulista, a performance de Amália terá sido de tal modo condizente com a entonação da Andaluzia, que dava a parecer que se tratava de uma filha de Córdoba, “la ciudad de los Califas” ou de Triana, bairro tradicional de Sevilha.<sup>32</sup>

No *Informaciones*, a notícia era mais curta e menos detalhada. Mas, no geral, o conteúdo se assemelhava ao que fora publicado no ABC, principalmente no que toca às qualidades artísticas de Amália. O texto referia que o responsável pelo evento fora “o grande escritor e poeta António Ferro”, que levara ao Ritz, local de sua realização, uma “seleta e fina afluência para oferecer o que podemos chamar de alma madrugadora e cristalina de Lisboa”. A festa, informava, era de fados, a canção que carregava consigo o “sentimento que tanto tem preocupado ensaístas [...] de Espanha e de Portugal, que se chama saudade”. Curiosamente, o texto não comentava o fato de Amália ter interpretado duas canções em castelhano.<sup>33</sup>

A apresentação no Ritz foi também noticiada no DN:

*António Ferro ofereceu ontem, no Ritz, uma recepção a que compareceram cerca de duzentas pessoas entre as mais representativas do mundo oficial. Nesta reunião, que decorreu com excepcional brilhantismo, tomaram parte também alguns artistas portugueses de passagem em Madrid. Fez apresentação destes artistas o conhecido e ilustre escritor Wenceslao Fernandez Florez, que pronunciou um interessantíssimo discurso no qual definiu a “saudade portuguesa: como um sentimento profundo da alma lusitana”. [...] A seguir, Amália Rodrigues, Júlio Proença, Santos Moreira e Armandinho cantaram, tocaram canções portuguesas, que alcançaram extraordinário êxito. Quando Amália Rodrigues, em homenagem a Espanha, cantou deliciosamente algumas canções típicas espanholas num espanhol puríssimo, o entusiasmo redobrou, tendo aqueles artistas sido alvo de uma ovação prolongada. No final da festa que principiou às 15 e se prolongou até cerca das 22 horas e é considerada como uma das mais brilhantes ultimamente realizadas em Madrid, foram oferecidas artísticas filigranas às senhoras presentes, que muito apreciaram essas tão delicadas lembranças de Portugal.*<sup>34</sup>

Como se vê, o jornal afirmava que os artistas portugueses se encontravam de passagem por Madrid, como se fosse um acaso, o que em nada correspondia à verdade, haja vista que eles haviam sido contratados pelo aparato de propaganda do regime, havendo, inclusive, um pedido formal para a emissão de passaportes aos artistas convidados.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Composição de Florian Rey, Rodenas Ramon Perello e Juan Valenzuela Mostazo. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/amalia-rodrigues/1051396/>>. Acesso em 16 maio 2025.

<sup>31</sup> Composição de Juan Mostazo Morales, Francisco Merenciano-Bosch e Joaquin De Olivia. Disponível em <<https://www.letras.com/carlos-cano/1883481/>>. Acesso em 16 maio 2025.

<sup>32</sup> Ver ABC, Madrid, 19 fev. 1943, p. 9.

<sup>33</sup> Ver Fiesta de fados en el Ritz. *Informaciones*, Madrid, 18 fev. 1943, p. 3.

<sup>34</sup> *Diário de Notícias*, Lisboa, 19 fev. 1943, p.1.

<sup>35</sup> Cf. GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 129.

Também o DP publicou matéria sobre o espetáculo, enaltecendo, neste caso, o “acerto” de Ferro e de Teotónio Pereira pela escolha de Amália e dos demais artistas que a acompanhavam:

*Amália Rodrigues foi a Madrid. Que para dar realce a uma festa em que figura o nome de Portugal não há como uma fadista ou um campino de jaleca e vara larga se a festa fôr em cortijo andaluz. Mas como tudo se passou em Madrid, pôs-se de parte o Alter e o calção e requisitou-se uma fadista com acompanhamento de guitarra e mais uma viola. O Secretariado de Propaganda Nacional, acedendo ao pedido do dr. Teotónio Pereira, escolheu bem. Escolheu a Amália Rodrigues, para o fado, o Júlio Proença, idem, o Armandinho para a guitarra e o Santos Moreira para a viola.<sup>36</sup>*

O fato de Amália ter interpretado canções em castelhano ganhou especial destaque nos periódicos lisboetas. Com ênfase ao impacto que a performance da artista portuguesa causou na cantora portenha radicada em Espanha, Imperio Argentina. Em entrevista concedida ao DP, a própria Amália fez questão de referir à reação da cantora:

*A Imperio Argentina delirou.  
Que lhe disse ela?  
Amalia cora. E não abre a bôca. Insistimos.  
Tenho vergonha. E tem. Mas quem não tem vergonha é um companheiro de mesa que também esteve em Madrid e reproduz a frase da grande artista espanhola:  
Amália tem ainda mais fogo do que eu a cantar “Los Piconeros”...  
A nossa mostrou-lhe depois que no “Antonio Vargas Heredia” também não era peca. E ficaram amigas. Sentaram-se lado a lado e sorriram para o fotografo. A canção peninsular goza agora de uma entente-cordiale. O “canto jondo” e o “fado” dão-se as mãos. As gazetas rejubilam e é então que dizem a Amália que se o fado tivesse uma cara seria a sua. Mas ela está cansada. [...] Atravemo-nos a propor a Amália Rodrigues a abertura dum curso - “Como se aprende a cantar o fado”. Nós, apesar de tudo, inscrevemo-nos, desde já. E o leitor?<sup>37</sup>*

A matéria acima é demonstrativa de que, malgrado todo discurso nacionalista caro ao Estado Novo, Imperio Argentina, dez anos mais velha, e já consagrada artista, surgia como uma espécie de salvo-conduto para Amália.<sup>38</sup>

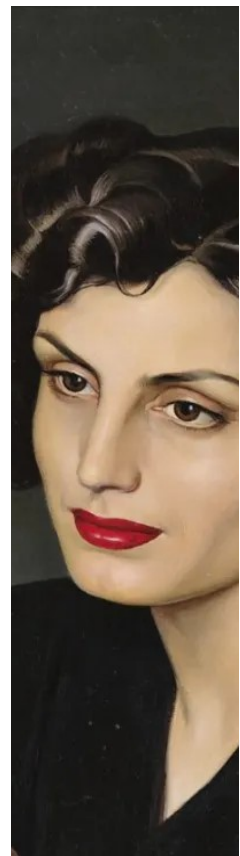
Em julho daquele mesmo ano, duas matérias continuavam a referir o encantamento de Imperio Argentina para com Amália. Segundo o DL, “Imperio Argentina diz-nos que ouviu em Madrid uma portuguesa, Amália Rodrigues, que canta as canções do filme em espanhol [filme “Carmen la de Triana”], melhor do que ela [e] acrescentou. – Sim, melhor do que eu, com perfeita intenção, com excelente acento e com uma linda voz que também apreciei nos sentimentais fados portugueses”.<sup>39</sup> Na mesma toada, o DP informava: “Imperio Argentina, quando Amália Rodrigues esteve há meses em Madrid e perante ela cantou alguns dos números que a grande artista espanhola criara no já

<sup>36</sup> *Diário Popular*, Lisboa, 12 mar. 1943, p. 4.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> Quanto à proposta do curso para se aprender a cantar o fado, ela não deixa de ser premonitória. Em 1947, dada a necessidade de “disciplinar e selecionar as vozes”, é criado o Centro de Preparação de Artistas da Rádio, vinculado à Emissora Nacional. Cf. GENTIL, Teresa, *op. cit.*, 52 e 53.

<sup>39</sup> *Diário de Lisboa*, 31 jul. 1943, p. 5.



celebre filme “Carmen, la de Triana”. Não teve dúvidas em afirmar que Amália cantava tão bem ou melhor do que ela. De facto, Amália Rodrigues interpreta não só o Fado, mas canções espanholas com uma vibração que dificilmente poderá ser igualada”.<sup>40</sup>

Não menos importante foi o impacto que a apresentação terá causado no Conde de Jordana: “É primeira vez que estou duas horas seguidas a ouvir cantar”, disse a Amália o ministro de Franco.<sup>41</sup> Enfim, jornalistas, cantoras e políticos, todos pareciam se encantar com o desempenho da intérprete portuguesa.

Seis anos depois, em outubro de 1949, o general Francisco Franco visitou Lisboa em missão oficial. Mais uma vez, António Ferro e Amália apareciam nas matérias como os responsáveis pela excelente recepção ao caudillo. Além de fogos de artifício lançados sobre o Tejo, dizia *La Vanguardia*: “este herói da simpatia e do amor a Espanha que se chama António Ferro, nos brindou com sua gentileza e, mais tarde, com a voz de sublimes melodias de Amália Rodrigues, a insuperável artista do ‘fado’”.<sup>42</sup>

Nos anos seguintes, Amália se desgarraria de António Ferro. O jornalista havia sido afastado da política de propaganda para, a partir de 1950, atuar como diplomata em Berna e, em seguida, Roma.<sup>43</sup> É certo que, desde sua ida ao Brasil, Amália começava a adquirir importância e reconhecimento cada vez maiores. A partir de então, as notícias e reportagens começaram a tratar de Amália sem o acompanhamento, digamos assim, de um “tutor”. Algumas dessas matérias se dedicaram a pensar sua relação com o fado propriamente dito, que podia aparecer tanto como a expressão “típica” da cultura portuguesa, ou então como um gênero que, em parte, se mesclava com o flamenco. Para *La Vanguardia*, o fado soava como “um flamenco viajante, um flamenco colonial e nostálgico”. Portanto, um flamenco do ultramar, fruto da aventura lusitana que, a partir de Camões, impregnou o imaginário português. Afirma o texto: “Talvez o encanto – e a maravilha – de Portugal seja esta navegação, a todo o custo, contra todo o custo. O fado voa [...] porque a nostalgia voa sempre”.<sup>44</sup> Nostalgia que, para Eduardo Lourenço se pode chamar saudade, presa num labirinto criado pelos próprios portugueses, que inventa e afirma uma constante dependência ao mar. Um labirinto de onde não se quer sair.<sup>45</sup> É como a obsessão cantada por Fernando Pessoa: “Quanto do teu sal são lágrimas de Portugal!”<sup>46</sup>: ou em Sophia de Mello Breyner: “Mar, metade de minha alma é feita de maresia”.<sup>47</sup> A cultura portuguesa está impregnada dessas referências.

<sup>40</sup> *Diário Popular*, Lisboa, 24 jul. 1943.

<sup>41</sup> *Idem*, 12 mar. 1943, p. 1 e 4.

<sup>42</sup> GALINSOGA, Luis de. Sigue triunfal estancia en Portugal del Jefe del Estado español. *La Vanguardia Española*, Barcelona, 25 out. 1949, p. 3.

<sup>43</sup> Cf. PAULO, Heloísa. António Joaquim Tavares Ferro (1895-1956). In: ROSAS, Fernando e BRITTO, José Maria Brandão de (direção). *Dicionário de História do Estado Novo*, v. 1: A-L. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, p. 355-357.

<sup>44</sup> ÂNGULO, Manuel Pombo. Donde el fado suena. *La Vanguardia Española*, Barcelona, 5 jun. 1959, p. 5.

<sup>45</sup> Ver LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva, 2001.

<sup>46</sup> Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/carlos-do-carmo/mar-portugues/>>. Acesso em 6 jun. 2025.

<sup>47</sup> Disponível em <<https://poetisarte.com/autores/sophia-de-mello-breyner-andresen/mar/>>. Acesso em 6 jun. 2025.

Outro aspecto, para além do mar e de seu papel numa suposta forma de “ser português”, é a afirmação de uma herança nacional, política, que explica o papel do fado e, por conseguinte, a importância de Amália. Eduardo Freitas da Costa, escritor e jornalista, à época agregado de imprensa da embaixada portuguesa em Madrid, escreveu para o ABC, em outubro de 1956, um texto intitulado “Ensaio de uma explicação portuguesa do fado de Lisboa”. O artigo começa por narrar um pequeno excerto de uma crônica redigida no período imediatamente posterior à morte, em Alcácer Quibir, de d. Sebastião, denominado pelo jornalista de “Rei da Saudade e da Esperança portuguesa”. Diz a crônica: “Se conta, para demonstrar a fixação dos portugueses pela guitarra, que foram encontradas cerca de dez mil entre os restos do acampamento de dom Sebastião, depois da trágica jornada na qual este rei foi derrotado pelo sultão de Fez e do Marrocos”. As palavras do cronista teriam servido como fonte para a lenda das guitarras de Alcácer Quibir, segundo a qual, no campo de morte onde jaziam os soldados portugueses, o toque nas cordas de dez mil guitarras abandonadas “pelo ardente vento do sul [...] havia feito nascer o fado, levando até as costas de Portugal, a canção de dor e desesperança, de tristeza e morte, de saudade e [...] da irracional esperança”.

É claro que a seguir o articulista recusa a veracidade da lenda. Quanto às origens do gênero, assevera ele que o fado nascera no primeiro terço século 19, tratando-se de “um exemplo praticamente único de canção própria de uma só cidade”. O que parece interessante no argumento de Freitas da Costa é a lembrança de que nesse primeiro terço de século, a Corte portuguesa havia regressado a Portugal “e com ela, o mais popular de todos os príncipes lusitanos das últimas centúrias, aquele infante dom Miguel, que seria o último rei de Portugal, apaixonadamente amado por seu povo”.<sup>48</sup> E que amava o fado. A derrota da corrente miguelista teria sido, também, a derrota da música dos portugueses e a vitória do estrangeirismo. Afirma o autor:

*uma guerra de invasão (em que se mesclavam portugueses mações e estrangeirados pelos exílios inglês e francês, com brigadas internacionais de polacos, belgas, italianos, franceses e ingleses) acaba por expulsá-lo [a d. Miguel] do país, cercado o exército português pela Quadruple Aliança, que se havia firmado em Londres para conseguir dominar uma resistência nacional que se prolongava em demasia. Parte então o rei para o desterro e com o liberalismo se instala em Lisboa uma espécie de superestrutura estrangeirada que apenas tem contato e muito pouca intimidade, com os setores populares da capital.*<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Sobre D. Miguel e o miguelismo, ver LOUSADA, Maria Alexandre, FERREIRA, Maria de Fátima Sá e Melo. *D. Miguel*. Lisboa: Temas e Debates, 2009, e LOUSADA, Maria Alexandre. Portugal em guerra: a reacção antiliberal miguelista no século XIX. In: MARCHI, Riccardo (coordenação). *As raízes profundas não gelam?: ideias e percursos das direitas portuguesas*. Alfragide: Texto Editores, 2014, SANTOS, Miguel Dias. A direita monárquica e a persistência da tradição. In: MARCHI, Riccardo, *op. cit.*, e SÁ, Fátima. “Vencidos pero no convencidos”: movilización, acción colectiva e identidad en el miguelismo. *Historia Social*, n. 49, Valencia, 2004.

<sup>49</sup> COSTA, Eduardo Freitas da. Ensaio de una explicación portuguesa del fado de Lisboa. *ABC*, Madrid, 20 octubre 1956, p. 6 e 7. Sobre a questão dos “estrangeirados” ver, entre outros, MACEDO, Jorge Borges de. *Estrangeirados: um conceito a rever*. Lisboa: Edições do Templo, 1979, MAGALHÃES, Joaquim Romero de. O projecto de D. Luis da Cunha para o império português. In: *Estudos em Homenagem a Luís Antonio de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares nos três últimos séculos*. Lisboa: Tinta da China, 2008, e SÉRGIO, António. O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal. In: *Ensaios*: tomo II. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1957.

Ainda sobre a relação do fado com a história portuguesa, um texto publicado mais uma vez no *ABC*, de março de 1963, é igualmente ilustrativo. Assinado pelo jornalista Felipe Ximenez de Sandoval faz alusão a Amália sem, entretanto, citar seu nome. “Contemplando a fadista, o negro traje, o cabelo negro, o xale negro de espuma, os negríssimos olhos, brancas como as de um tuberculoso a pele e as mãos cruzadas sobre o peito”. Falando desta forma, dava a entender ao leitor que a indumentária de negro era comum entre as fadistas. Quem não conhecesse Portugal, Lisboa e o fado não saberia que foi Amália, a “inventora” desse estilo.<sup>50</sup> Mas o mais curioso dessa narrativa é a vinculação quase que religiosa de uma forma de ser portuguesa. Forma essa que demarcava as gentes que gostavam das que não gostavam do fado: de um lado, o povo pobre e a nobreza, de outro, a famigerada burguesia, cosmopolita e antinacional. Cito:

*Durante cerca de um século, se cantava o fado quase que exclusivamente na Alfama e na Moraria, por marinheiros, pescadores e vendedoras do mercado, e nos grandes palácios suntuosamente adornados com os primores do Império ultramarino, enquanto as senhoritas da classe média e os intelectuais seguiam depreciando-o com um esnobismo pretencioso. Ainda que mais tarde acabaria por se impor a todas as classes, subindo aos teatros e aos livros, o fado conserva em seus acordes e melismas seu forte desgarro popular mesclado a um sabor aristocrático. Ainda hoje se dá o caso de que as maiores fadistas sejam Amalia Rodrigues, alçada ao topo da fama a partir de um ponto de venda de laranjas no mercado e Maria Teresa Noronha, pertencente a uma ilustre família.<sup>51</sup>*

As casas de fado, assim, estariam repletas de representantes do povo e da nobreza. Lá estaria Amália, lá estaria Maria Teresa de Noronha, uma e outra expressando a aliança do “verdadeiro” e puro Portugal que se mantinha desde Avis. Que perdurou na saudade a dois reis: aquele caído em Alcácer Quibir e o absolutista derrotado pelo liberalismo do século 19. Mas que se fez renovado na luta contra os estrangeirismos e as adesões a Napoleão. Diz o articulista: “os patriotas tradicionalistas – aristocracia e povo – a lutar contra um liberalismo estrangeirante que tratava de desterrar os costumes arcaicos, afrancesando até a música secreta das almas, encontrando na cadência do fado a melhor expressão de seu profundo sentimento”.

Esse “fado genuíno”, no século 19, ganharia sua primeira expressão material na trágica figura da Severa (Maria Severa Onofriana), a cantadeira<sup>52</sup> e prostituta que, não por acaso, mantivera um relacionamento com um nobre, o

<sup>50</sup> Cf. NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*, op. cit., p. 300-306.

<sup>51</sup> SANDOVAL, Felipe Ximenez de. El fado. *ABC*, Madrid, 14 mar. 1963, p. 31 e 32. Maria Teresa do Carmo de Noronha Guimarães Serôdio (1918-1993) foi uma fadista portuguesa, proveniente de uma família aristocrática. A referência a esta artista parece vir a calhar, posto que em 1944, portanto, no ano seguinte à apresentação de Amália em Madrid, foi Maria Teresa de Noronha quem se apresentou na capital espanhola, igualmente a convite de Pedro Teotónio Pereira. Ver NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*, op. cit., *Diário de Lisboa*, 2 fev. 1944, p. 5, e *Diário de Notícias*, Lisboa, 2 fev. 1944, p. 2.

<sup>52</sup> “O termo ‘cantadeira’ era frequentemente utilizado [...] para designar uma ‘cantora de fados’. Embora haja algumas conotações negativas em relação ao termo, nomeadamente a ideia de que uma ‘cantadeira’ não integraria a mesma categoria do que uma ‘cantora’ (à época termo que designava intérpretes de música clássica ou de outros géneros populares ligados às artes performativas – como o cinema ou a revista)”. GENTIL, Teresa, op. cit., p. 1 e 3.

Conde de Vimioso (Francisco de Paula de Portugal e Castro, 1817-1865).<sup>53</sup> A Severa, percebida como o “símbolo de portuguesismo rechaçado com desagrado pela burguesia progressista, adoradora de quantas novidades estéticas e políticas chegadas de Paris; burguesia decidida a alterar o fado pelas contra-danças e gavotas”.<sup>54</sup>

### A longa travessia do fado

Os relatos aqui apresentados, tanto na imprensa portuguesa quanto na espanhola, podem ser divididos em duas partes. Primeiro, o fado aparece como a canção genuína, pura a unificar o verdadeiro Portugal. O Portugal do sebastianismo e do miguelismo, da conservação, da reação contra o estrangeiro, da reação contra o liberal. Mas trata-se de um Portugal, curiosamente, urbano; e mais, praticamente lisboeta. O que não deixa de ser curioso, em se tratando de um país à época predominantemente agrário.

Quando eu trabalhava na Uerj, orientei uma dissertação de mestrado sobre as cantoras de fado do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nesse estudo, minha orientanda, Flavia Branco, demonstra que grande parte dessas artistas, nascidas no Portugal agrário, desconhecia o fado quando de suas chegadas aos portos do Rio ou de Santos. O fado, que, desde o 19 supostamente encarnava canção nacional portuguesa, chegou aos ouvidos dessas intérpretes apenas com uma e outra cantora de fado que para cá terá vindo excursionar, mas sobretudo, com Amália.<sup>55</sup> Na mesma trilha de outros gêneros musicais, o fado precisou de uma longa travessia para, enfim, se estabilizar e se transformar em produto de consumo dentro e fora de seu país de origem. Foi este o caso, por exemplo, do tango argentino e da rebética grega.<sup>56</sup> Joaquim Pais de Brito lembra que esses dois gêneros musicais surgiram nas cidades portuárias de Buenos Aires e Atenas, ao longo do século 19. Além das semelhanças entre gêneros e temas abordados, esses ritmos igualmente foram marginalizados por certa intelligentsia, mais afeita à música francesa. Pais de Brito refere-se, ainda, para o caso do fado, à rejeição que sobre ele eram expressas, no oitocentos, por intelectuais da craveira de Ramalho Ortigão e Bordalo Pinheiro.<sup>57</sup>

Já Amália Rodrigues aparece como uma espécie de herdeira e mensageira da tradição. A “voz sublime” da jovem que se apresentou em Espanha, em 1943, permaneceu durante décadas a frequentar as casas de espetáculo de Madrid, Barcelona ou qualquer outro sítio do país vizinho. Em sendo “profundamente portuguesa”, não deixou de ser ibérica quando convinha às nar-

<sup>53</sup> Cf. NERY, Rui Vieira. Do mito fundador da Severa à consagração pela Unesco: etapas da lenta emergência da uma história do fado. In: LIMA, Paulo (coordenação). *Severa 1820*. Lisboa: Tradisom, 2022.

<sup>54</sup> SANDOVAL, Felipe Ximénez de, *op. cit.*, p. 31 e 32. Gavota, ou gavotte, é uma dança de corte francesa dos séculos 17 e 18. Agradeço à professora e historiadora da dança Clara Couto pelo esclarecimento. Sobre a Severa (Maria Severa Onofrina), ver NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*, *op. cit.*, p. 80-121.

<sup>55</sup> Ver BRANCO, Flávia Belo Santos. *O fado nos trópicos: o fado e a identidade portuguesa no Brasil (1950-1974)*. Dissertação (Mestrado em História Política) – Uerj, Rio de Janeiro, 2011.

<sup>56</sup> Sobre o tango, ver GANTOS, Marcelo Carlos. *Mitografia da experiência argentina: sociogênese do tango de Buenos Aires*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, 1998; sobre a rebética, ver BATISTA Rodríguez, José Juan. Algunas referencias del rebético a la tradición clásica. *Fortvnatae*, n. 16, San Cristóbal de la Laguna, 2005.

<sup>57</sup> Ver BRITO, Joaquim Pais de. O fado: etnografia da cidade. In: VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

rativas da imprensa espanhola. Uma imprensa que almejava instrumentalizá-la, tornando-a a expressão de um modo de ser que ia ao encontro do argumento propagandístico, seja do regime português, seja do regime espanhol.

Mas é bom lembrar que esta personagem não deixou de buscar – e alcançou! – certa autonomia em seu trajeto. Como, por exemplo, o direito que atribuiu a si de cantar em outras línguas que não o português. Além do castelhano, seu ponto de partida, Amália cantou em francês, inglês e italiano. Essa foi uma de suas grandes inovações. Ao longo de sua vida, a artista que unificara os portugueses quando de sua morte, viveu momentos de maior ou de menor aceitação. É claro que os primeiros momentos predominaram em relação aos segundos. Mas estes não deixam de ter importância, pelo contrário. Eles, no mínimo, refletem alguma autonomia, algum distanciamento em relação aos discursos padronizadores tão caro ao salazarismo. Amália não só interpretou canções estrangeiras, como o fez dando modulações à voz que não correspondiam às costumeiras formas de cantar o fado. E se a voz deve ser entendida “como a expressão ‘direta’ de um ‘eu’”, mesmo que funcionando como “um ‘produto’ das normas e práticas de cada sociedade”<sup>58</sup>, Amália então não se desgarrou do passado, embora tenha feito escolhas que deram vazão à autonomia de si. Afinal de contas, “falar da voz de Amália Rodrigues é falar de uma singularidade”.<sup>59</sup> Essas “escolhas singulares” nem sempre agradaram aos ouvidos de alguns portugueses. Mas Amália seguia autônoma, à revelia dos que pensavam ou diziam as tais “padeiras de Aljubarrota”.

*Artigo recebido em 30 de setembro de 2025. Aprovado em 2 de novembro de 2025.*

---

<sup>58</sup> GENTIL, Teresa, *op. cit.*, p. 13.

<sup>59</sup> *Idem, ibidem*, p. 35.

## Jards em Penedo



Capas de oito álbuns de Jards Macalé (1943 -2025). Itapoá News, Itapoá, 18 nov. 2025, fotografias, montagens (detalhes).

### Fred Coelho

Doutor em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professor dos cursos de graduação em Literatura e em Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Autor, entre outros livros, de *Jards Macalé: eu só faço o que quero*. Rio de Janeiro: Numa, 2020. pauperia@gamil.com

## Jards em Penedo\*

*Jards in Penedo*

*Fred Coelho*



### Preâmbulo

No carnaval de 2022, fui convidado por Jards Macalé e Rejane Zilles, então sua companheira, para passar três dias com eles na famosa casa que a família do músico tem no distrito de Penedo, no município de Itatiaia, interior do Rio de Janeiro. Na verdade, o terreno comporta várias casas, de diferentes familiares de Jards. O espaço, pleno de verde, de quedas d'água e silêncio, foi adquirido pela sua avó materna Hilda Anet na década de 1960. Desde então, os Anet são personagens públicos do distrito conhecido pela sua colonização finlandesa.

Minha ida era fruto de um vínculo criado com Jards e Rejane a partir da feitura do ensaio biográfico *Jards Macalé: eu só faço o que quero*, cuja pesquisa e escrita feitas por mim ocorreram entre 2017 e 2020. O livro foi realizado entre as demandas mais urgentes de um edital e os isolamentos da pandemia de covid-19. Mesmo assim, entre 2017 e 2019, conseguimos nos encontrar com alguma frequência para uma série de entrevistas que fez da relação entre biógrafo e personagem uma relação de amigos. Além disso, Rejane estava iniciando o processo de criação do curta-metragem *Macaléa*, em que narra a amizade criativa entre Jards Macalé e Hélio Oiticica. Como eu conhecia bem os temas, a viagem também serviu para ajudá-la na fase inicial da pesquisa para o filme.

Nesse contexto, os três dias que passei em Penedo me aproximaram de um aspecto que, apesar da amizade, não tinha a oportunidade de vivenciar. Estar junto ao cotidiano de Jards foi, sem sobra de dúvida, testemunhar um artista em tempo integral. Se atos prosaicos de um feriado – como ouvir música, almoçar no restaurante ao lado de casa ou jogar pingue-pongue – não trazem em si nenhuma potência criativa, conviver com Jards é testemunhar uma presença dissonante no tempo e espaço que ocupa. Durante esses dias de convivência, aprendi que um músico total como ele está em permanente estado

---

\* Convidado a publicar um microtexto-homenagem a Jards Macalé, desamarrado dos penduricalhos acadêmicos convencionais, para figurar na seção Ponto de vista, Fred Coelho, em e-mail ao editor de *ArtCultura*, escreveu: “O texto, como você sugeriu, é um pequeno relato de um relato de viagem. Este relato ficou aqui guardado, pois ele não é nem texto acadêmico, nem texto para se desperdiçar nas redes sociais. Guardei, sem saber onde pulicar. Eis que seu convite me abriu a possibilidade de articular o relato sobre essa viagem com o relato dessa noite passada em Penedo” (Nota do editor).

de audição das coisas ao redor, captando “os barulhinhos internos” do mundo, citação de uma expressão de João Gilberto que ele gostava de repetir.

O breve relato a seguir foi escrito a partir da minha atenção ao fluxo de microeventos que fazem a passagem gradativa de Jards Anet, cidadão caseiro, que gosta de ver televisão durante a noite, para Jards Macalé, um estado fictício experimental (como Flávio de Carvalho se definiu durante sua *Experiência n. 2*, em 1933). Nesse estado, há um violão nas mãos e uma deriva sonora na cabeça do músico. Ele se torna personagem sonoro, escorrendo entre acordes e versos.

O violão conduz Macalé para um espaço de memória, abre gavetas, se faz arquivo. Esse jogo entre violão e arquivo da música brasileira é muito presente, novamente, na obra de João Gilberto. Macalé, amigo, confidente e admirador de João, sempre esteve ligado a uma prática que adensa repertórios, ao realizar diversas regravações das mesmas músicas, ao retornar sempre ao mesmo para produzir uma diferença. Ampliar suas ideias por dentro do já feito, porém, soando como novo.

Aqui, vale um parêntese: muitos congelaram Jards Macalé em um espaço vazio de maldição, rebeldia e histrionismo por conta de seu jeito anárquico de se portar no meio artístico do seu tempo. Com isso, uma impressão errônea recorrente é que seu repertório é voltado para uma espécie de *rock* noturno dos anos de 1970. A obra de Jards, porém, e ainda naquela década, sempre teve, como em João Gilberto, a presença de um repertório afetivo do jovem ouvinte da Rádio Nacional. Jards cultivou na sua *performance* os anos formativos como copista da Orquestra Tabajara, como aluno de violão de Meira, violonista carioca que foi, também, professor de Baden Powell, além do período dedicado ao estudo de música erudita na Pró-Arte carioca. Essa formação popular e erudita em Jards fez do seu violão o portador desse arquivo que se atualiza em eterno retorno.

A cena, portanto, descreve um momento singular, um recorte no tempo dessa convivência, se aproximando de um relato entre a observação e o ensaio sobre a descrição de um herói na intimidade. Na época, Jards estava em vias de gravar *Coração bifurcado* (2023), seu último álbum solo. Com a produção de Romulo Fróes (que também compõe letras e canta no disco), participação de músicos como o guitarrista Guilherme Held, o baterista Thomas Harres, o baixista Pedro Dantas e o cavaquinho de Rodrigo Campos, com a direção geral de Rejane Ziles, as canções do *Coração* estavam sendo compostas em um processo a distância que atravessou a pandemia. Parceiros novos como Ronaldo Bastos, antigos como José Carlos Capinam, além dos nomes de São Paulo que já o acompanhavam desde o disco *Besta fera* (2019), como Kiko Dinucci, Alice Coutinho e Paulo Climachauska, ouviam por áudios de WhatsApp as melodias criadas por Jards e enviavam letras. O processo também podia ser o inverso, com Jards criando melodias em cima de letras enviadas para ele. O cantor e o compositor que habitavam o mesmo músico estavam, portanto, em plena ebulição. Fazendo de uma noite de carnaval uma pequena apoteose intimista.

Novamente, a intenção de publicar este breve relato sobre uma noite trivial de televisão e violão de Jards Macalé em Penedo é mostrar como, nos pequenos gestos, um imenso artista, então com oitenta e um anos de idade, não cessava seu aprofundamento em um mundo pessoal de criação e inven-

ção. Ao tocar um repertório obsessivo – e, simultaneamente, renovador –, ele mostra que sua morte recente (novembro de 2025) não acarreta somente a perda de um grande nome da música brasileira. O que perdemos com a partida do artista Jards Macalé é uma reserva fundamental de inquietude e rigor em um país – e, por que não, um mundo – que cada vez mais nos retira a capacidade de invenção e experimentação.

### Penedo, noite de carnaval

Ele estava sentado entre as imagens de seus heróis: Pedro Archanjo, John Lennon, Einstein, o Fantasma, uma imagem de São Jorge e um escudo do Flamengo. Tudo modesto e quase austero. Via no telejornal imagens e sons da invasão Russa na Ucrânia. Era sábado de carnaval e ele franzia a testa com uma bomba cuja fumaça formara um cogumelo similar aos das bombas atômicas. “Vai dar merda, ou melhor, já deu merda”, ele disse. De repente ele pega seu violão, acende um cigarro, aumenta o volume da TV e começa a tocar. Distraidamente. “Chega de saudade”. Só o violão e a guerra na Ucrânia. E ele começa a cavar harmonias, ampliar o ritmo, se surpreender consigo mesmo em uma música que, segundo ele, já tocou mais de quinhentas mil vezes. Eu o lembro que a música tem sessenta e três anos e ele se mostra surpreso.

Ela chega e tira o som da TV, cortando um pouco o ar surreal do conjunto guerra-violão-Vinicius-Jobim-Putin-João. Ele rosna de leve, ela marca firme posição, ele ri e segue tocando. “Harmonia. Tudo é harmonia. A harmonia deixa tudo infinito em uma música”. Enquanto ele murmura isso, segue alterando “Chega de saudade”, cata um acorde que parece impossível mesmo sabendo de trás pra frente como se toca. Falamos um pouco do violão de Jobim, das harmonias da Bossa Nova. Ele então diz que nunca soube tocar “O barquinho” e começa. Toca inicialmente com dificuldade, mas lindamente, dessa vez cantando. Primeiro em balbucio, depois encaixando nas divisões. E vai mudando a harmonia quando pega o *groove*. E a música balança no violão dele e nunca foi tão bonita na gagueira dele catando os acordes. E vai mudando a harmonia até “O barquinho” virar uma canção *dark*, grave. “O barquinho” na guerra da Ucrânia. Ele para e repete enquanto olha mais uma bomba na TV e fuma forte um cigarro filtro branco: “harmonia. Tudo é a harmonia”.

E, como se tivesse sido só um aquecimento, um charme seduzindo ouvintes num esquentar básico, ele começa a mostrar músicas novas. Todas lentas, lindas, fluidas. O homem da transgressão na verdade só quer falar de amor. E toca uma valsa linda, batizada de “Amor em paz”, feito para ela, que a essa altura nos assiste sentados no sofá enquanto balança em uma cadeira. Ela pede para ele tocar outras novas: “toca aquela com a letra do Romulo”, ela diz, e ele começa. Catando milho, meio dizendo não saber ainda muito bem. A letra de Romulo é um tiro, eu fico emocionado e digo que era uma valsinha. Ele me diz que não é uma valsinha: ele tocou como uma valsinha. E aí manda a mesma como um samba-canção. *Swing* puro. Aí diz que pensou numa gravação em que o Guilherme faria uma guitarra “tipo Barney Kessel” e a Gal cantaria “tipo Julie London”, e toca como se fosse a guitarra, e a música vira um *blues* lindo. Eu digo que ficou linda como *blues*, e ele diz que ainda é o samba-canção, mas que na verdade ele ouvia ao fundo bongôs de bolero – e toca como se fosse um bolero a mesma música.



Eu fumo e tamborilo levemente as mãos em um sofá, me imaginando o percussionista daquela música em mutação. Ele toca mais uma, instrumental, incrível, já firme, já solto, improvisando e transformando as músicas. Eu digo a ele que sua música mais linda que fala de amor é “Puntos cardinales”. Ele solta uma risada alta e diz “eu e Jorge”. E sem pestanejar começa a tocar lindamente, sofregamente, cantando como se tentasse entender por que eu achava a música “a mais bonita”. Eu cantorolo baixinho ao lado. Ele sorri. Ela nos chama para comer um bolo de laranja e beber chá. São onze e meia da noite. A guerra continua na TV. Ele está cansado. Eu também. Já deu merda. Mas o amor e a harmonia podem salvar o mundo.

*Texto recebido em 14 de dezembro de 2025. Aprovado em 28 de dezembro de 2025.*

## O futurismo antes do futurismo



*Il crepuscolo dei filosofi*, de Giovanni Papini, 1953, capa do livro, fotografia, montagem (detalhe).

### *Annateresa Fabris*

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Autora, entre outros livros, de *Realidade e ficção na fotografia latino-americana* (2021).  
annateresafabris@gmail.com

## O futurismo antes do futurismo\*

*Futurism before futurism*

*Annateresa Fabris*

### RESUMO

Em 1905, Giovanni Papini publica *Il crepuscolo dei filosofi*, na qual realiza um “processo à filosofia”. À luz dos pressupostos do pragmatismo, o autor analisa criticamente as contribuições de Kant, Hegel, Comte, Spencer, Nietzsche e Schopenhauer, configurando uma autobiografia intelectual, na qual é possível vislumbrar seu conceito de modernidade. Depois do surgimento do futurismo, ele proclamará a obra “um ensaio de filosofia futurista” em virtude de seu caráter “de ataque e de destruição”. Outros sinais de pré-futurismo podem ser detectados na militância crítica do escritor: 1 – o ataque ao culto de Dante Alighieri (1905), que antecede o marinettiano *A divina comédia é uma vermineira de glosadores* (1915); 2 – a visão crítica das “cidades mortas” (1905), que antecipa o manifesto “Contra Veneza passadista” (1910); 3 – a análise do cinematógrafo como portador de uma nova sensibilidade (1907), que precede de diversos anos o interesse dos futuristas pela nova arte (1912-1913). Embora haja diferenças entre suas ideias e as de Marinetti, particularmente na questão da relação com o passado, é inegável que ambos estão engajados na busca de formas de renovação da cultura italiana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Papini; pré-futurismo; renovação.

### ABSTRACT

In 1905 Giovanni Papini publishes *Il crepuscolo dei filosofi* and institutes a “proceeding against philosophy”. Based on the assumptions of pragmatism the author analyses critically the contributions of Kant, Hegel, Comte, Spencer, Nietzsche and Schopenhauer, shaping an intellectual biography that reveals his idea of modernity. After the emergence of futurism Papini will declare his book “an essay of futurist philosophy” due to his aspect of “assault and destruction”. Other signs of pre-futurism may be detected in Papini’s critical activism: 1 – the attack on the cult of Dante Alighieri (1905) that precedes Marinetti’s *La divina commedia è un verminaio di glossatori* (1915); 2 – the critical vision of “dead cities” (1905) that anticipates the manifesto “*Contro Venezia passatista*” (1910); 3 – the analysis of cinematograph as a bearer of a new sensibility (1907) that predates by several years the futurist interest in the new art (1912-1913). Although the differences between Papini’s ideas and those of Marinetti, specially regarding the relationship with the past, it is undeniable that both writers are engaged in the search for ways of renewal of Italian culture.

**KEYWORDS:** Papini; pre-futurism; renewal.

\* Trata-se do segundo capítulo do livro *Lacerba e o futurismo florentino*, prestes a ser publicado pela Edusp. Redigido originalmente em 1983, como tese para o curso de Aperfeiçoamento em História da Arte Medieval e Moderna da Universidade de Nápoles, o texto foi sendo revisto e atualizado ao longo dos anos até chegar à versão atual, que contou com a tradução de Mariarosaria Fabris. O objetivo do livro é analisar a contribuição do grupo futurista de Florença (Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Aldo Palazzeschi) à renovação do debate político e artístico na Itália das primeiras décadas do século XX, suas tangências e contrastes com o grupo de Marinetti e a ruptura final entre as duas frentes mais avançadas da vanguarda na Itália. A revista *Lacerba* desempenhou um papel fundamental entre 1913 e 1915, tendo se constituído como ponto de encontro/choque entre os dois grupos. A análise do ideário de Papini e Soffici é de fundamental importância para o estudo do modernismo, pois este criou o conceito de “futurismo paulista” a partir do diálogo com os dois autores.



Alguns meses depois da aliança entre futuristas e lacerbianos, Papini tem a chance de explicar os motivos de sua adesão ao movimento de Marinetti. Tendo se proclamado futurista de direito, não hesita em ir além: declara-se um “futurista antes do futurismo” e apresenta *Il crepuscolo dei filosofi* (1905) como um livro futurista, por ser “obra de ataque e de destruição”.<sup>1</sup> Não se trata, neste caso, de uma daquelas manifestações de vaidade tão típicas de Papini, porque a crítica contemporânea convalidou a opinião do autor de *Il crepuscolo dei filosofi*, erigindo o livro em “uma das fontes do futurismo marinettiano”<sup>2</sup> e vendo nele a invenção, se não do futurismo, da filosofia futurista.<sup>3</sup>

*Il crepuscolo dei filosofi* não representa um episódio isolado na obra de ataque e dessacralização de Papini, porque é precedido de uma militância singular nas fileiras pragmatistas, além de ter como *pendant*, no mesmo ano, a polêmica com os dantianos e alguns artigos sobre as “cidades mortas” (Ravena e Veneza). “Massacre”, “matança”, “hecatombe”, “matadouro público”<sup>4</sup>, *Il crepuscolo dei filosofi* deve ser lido à luz do conceito papiniano de pragmatismo, que vislumbra na filosofia uma sobrevivência de caráter idealista, inadequada à realidade do mundo moderno, o qual requer instrumentos e métodos de potenciação do pensamento e da ação. Em vez de dissertar metafisicamente sobre “questões insolúveis”, em vez de tentar dar respostas aos “enigmas do universo”, o pensador pragmatista, pluralista por essência, é animado por três sentimentos que o impelem para a ação, para a contínua transformação do dado de fato:

- vital: desejo de uma vida mais longa e mais rica, de um poder mais extenso, amor pelo concreto;
- pessimista: tendência a querer mudar o que existe, por desconfiar do que é apresentado já pronto;
- orgulhoso: desejo de fazer as coisas por si, de poder rever as heranças intelectuais, oposição ao “inevitável”, ao “imutável”, ao “eterno”.<sup>5</sup>

Se for lembrado que essas ideias se desenvolveram na Itália do início do século XX, não será difícil encontrar nelas um impulso enérgico e decisivo para a “nação moderna” auspiciada pelos intelectuais: cansados das remanescentes clássicas ainda ostentadas pelo país, desejavam levá-lo a assumir aquela modernidade que o desenvolvimento industrial havia instaurado na

<sup>1</sup> PAPINI, Giovanni. Perché son futurista. *Lacerba*, v. I, n. 23, Firenze, 1º dez. 1913, p. 267. Tal ideia é retomada de um artigo anterior, Il significato del futurismo (*Lacerba*, v. I, n. 3, Firenze, 1º fev. 1913, p. 22), que marca a aproximação de Papini ao movimento de Marinetti. Nele, o livro de 1905 é definido um “ensaio de filosofia futurista”.

<sup>2</sup> DE MARIA, Luciano. Invito alla lettura. In: PAPINI, Giovanni. *Stroncature*. Firenze: Vallecchi, 1978, p. V.

<sup>3</sup> Cf. BALDACCI, Luigi. Invito alla lettura. In: PAPINI, Giovanni. *Il crepuscolo dei filosofi*. Firenze: Vallecchi, 1976, p. VI.

<sup>4</sup> PAPINI, Giovanni. *Il crepuscolo dei filosofi*, op. cit., p. 5. A acolhida favorável de William James ao livro está registrada em carta ao autor, datada de abril de 1906. Cf. LUTI, Giorgio. Da Leonardo a Lacerba. In: BAGNOLI, Paolo (org.). *Giovanni Papini: l'uomo impossibile*. Firenze: Sansoni, 1982, p. 11.

<sup>5</sup> PAPINI, Giovanni. *Pragmatismo*. Firenze: Vallecchi, 1943, p. 110 e 111.

prática, sem encontrar, contudo, grandes correspondências na política, nas instituições sociais, na arte e no pensamento. A Itália contra a qual Marinetti se insurgirá violentamente, em 1909, é desentranhada pelos intelectuais florentinos que, nas várias revistas com as quais colaboram desde os primeiros anos do século XX, lançam um amplo programa de modernização, voltado para a transformação da última a chegar ao cenário mundial numa potência de primeira ordem. Entre esses intelectuais, que têm nas revistas uma verdadeira tribuna, Papini é uma figura de destaque, engajado, ao mesmo tempo, na batalha contra o positivismo, o decadentismo, o academismo, o socialismo, a cultura italiana da época e o pacifismo de uma burguesia acomodada e incapaz de desempenhar seu papel histórico e modernizador.

É nessa atmosfera de imprescindível despertar que se impõem as ideias pragmatistas, tendentes à ação eficaz, indicadoras da possibilidade e da necessidade de transformação, pois nada é eterno, mas está submetido a constante verificação e superação. Pensa-se para agir, não se cria para contemplar; são preferíveis as “verdades provisórias, mas operantes” a serem opostas às “palavras hiperabstratas”, fruto de tanta filosofia. Se é ainda de filosofia que se deve falar, na falta de um termo mais apropriado, Papini pensa num tipo especial de filosofia, na filosofia enquanto “documento psicológico”, “expressão de uma vida, de um temperamento, de um conjunto de instintos, de sentimentos e de vontades”.<sup>6</sup> Não sistema metafísico ou científico, portanto, mas uma espécie de autobiografia intelectual, na qual o leitor poderá, a cada ocasião, traçar o perfil do filósofo da vez, que se expõe ao expor suas ideias.

Por meio dos homens, em *Il crepuscolo dei filosofi*, Papini combaterá ideias “repugnantes e inimigas”<sup>7</sup> e, uma vez que o inimigo a ser atacado é o filistino espírito burguês, a primeira caracterização de todo filósofo será de matriz social e psicológica. Assim, Immanuel Kant é um “burguês honesto e ordeiro”; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, um burguês que sufocou o poeta, o romântico que havia dentro dele; Auguste Comte, um “messias que estudou matemática”; Herbert Spencer, um “mecânico desempregado”; Friedrich Nietzsche, um fraco, um impotente; Arthur Schopenhauer, um velho antes da hora.<sup>8</sup> Como outro inimigo é o espírito professoral e acadêmico, que se dedica apenas às velharias, Papini não poupa seus biografados de mais uma verificação de suas atitudes intelectuais: Kant é um zeloso professor, bem ignorante, medíocre, que escreve tratados de estética e não conhece as obras de arte; Hegel, um professor filistino, para quem a cultura é formada de fichas de arquivo a serem exibidas feito tesouros; Schopenhauer, um velho que ama o classicismo, a erudição, o passado e a memória; Nietzsche, um fraco pouco à vontade no presente, que se projeta no futuro porque incapaz de qualquer mudança.<sup>9</sup>

A partir dessas premissas, só se pode esperar uma visão polêmica do desenvolvimento do pensamento filosófico mais recente, reduzido a indivíduos bem discutíveis, cujas teorias não poderão ser aceitas tão pacificamente. A análise de Papini, porém, embora voltada para a filosofia, vai além dela, como o próprio autor reconhece explicitamente, ao declarar sua obra “um con-

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 29.

<sup>7</sup> PAPANI, Giovanni. *Il crepuscolo dei filosofi*, op. cit., p. 3.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 9, 34, 62, 84, 113, 135-137.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 9 e 10, 35, 64 e 65, 136.

junto de trechos de uma autobiografia intelectual”.<sup>10</sup> E a leitura mais fecunda de *Il crepuscolo dei filosofi* se dá realmente nessa chave autobiográfica porque ela permite perceber, por esse insólito processo à filosofia, seu conceito de modernidade. Opositor do socialismo, o escritor critica em Kant o “ideal altruísta”, por estar ligado à ideia igualitária; para ele, ao contrário, cada homem “é algo de diferente, de novo, de inefável, de absolutamente pessoal e a igualdade humana não passa de uma ilusão intelectualista gerada por necessidades sentimentais”. É sempre pensando no homem como unidade individual que critica o ideal comtiano de “*M. tout le monde*”. O humanitarismo de Comte, ao reconduzir tudo à sociedade, à comunidade e ao igualar todos os homens no princípio das mesmas necessidades, acaba, na realidade, por destruir o indivíduo. Uma vez perdido o estímulo da responsabilidade, porque o poder central tudo vê e provê, o homem será levado a viver e a agir pelos outros e cada vez menos a viver e agir para si mesmo.<sup>11</sup>

Ao contrário, à luz dos princípios pragmatistas, o individualismo é o elemento fundamental da transformação: incita os homens a fazer, a agir, potencializa a vontade, destrói os sistemas predeterminados, faz de cada sujeito o criador de si mesmo e do mundo, graças aos instrumentos fornecidos por uma visão totalmente nova da realidade. Ao homem-rebanho de Comte, Papini opõe o Homem-Deus, que nascerá da libertação da filosofia, da capacidade de forjar e modificar o mundo, daquele ativismo que não mais o deixará ser um mero espectador, um simples contemplador. Em nome desse princípio, combate o “rudimentar” individualismo de Spencer, incapaz de perceber que existem apenas dois caminhos para os verdadeiros individualistas: a anarquia, ou seja, a revolta completa; o imperialismo, isto é, o domínio de poucos.<sup>12</sup>

O individualismo apregoado por Papini, apesar das afirmações contra o princípio igualitário, as quais poderiam levar a supor uma ideia de efetiva multiplicidade, insere-se nessa segunda linha, em que o egoísmo e o espírito de dominação de poucos se transformam num verdadeiro princípio antidemocrático. Embora seja muito crítico em relação a Nietzsche e a seu ideal de Super-homem, que compara com Cristo, é logo nessa acepção que ele vislumbra sua atuação, como se pode deduzir de uma carta de 1907:

*E, no entanto, essa ânsia de bancar o guia é invencível dentro de mim. [...] Eu sou perseguido por essa ideia: a de fazer predominar a vida espiritual no mundo. Tenho que seguir por esse caminho. Ficar num canto, fazendo arte, não é minha profissão. [...] Então, vamos fazer a revolução! [...] Vamos fazer algo de público. Quando for visitá-lo, trarei um esquema do “Manifesto” em que estou pensando. É necessário fazer um “Novo Testamento” contra o Manifesto dos comunistas. Neste, havia a terra, a matéria, o Messias econômico. Nós temos que dar um significado espiritual ao “Reino de Deus” e do “Espírito Santo”.<sup>13</sup>*

Se Papini parece polemizar com uma falsa ideia de humanidade contida nos sistemas filosóficos de Kant, Comte e Spencer, sua crítica mais apaixonada

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 3.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*, p. 16, 90-93.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p. 131.

<sup>13</sup> PAPINI, Giovanni e PREZZOLINI, Giuseppe. *Storia di un'amicizia (1900-1924)*. Firenze: Vallecchi, 1966, p. 136.



nada dirige-se a Hegel, Schopenhauer e Nietzsche, acusados de não terem conseguido manter as promessas de juventude e renovação, presentes, em maior ou menor medida, em seu pensamento. Apesar de não concordar com o sistema hegeliano – responsável pela transformação de motivos revolucionários numa doutrina conservadora e absolutista –, apesar de discordar de seu percurso, que leva do sujeito à humanidade e desta à Ideia, do emprego das contradições para alcançar a conciliação, do uso do movimento que se conclui no círculo, Papini, assim mesmo, é capaz de perceber elementos renovadores no pensamento de seu criador. Em primeiro lugar, aquele espírito de juventude romântica que, infelizmente, o professor filistino sufocou no poeta. Para o escritor, Hegel é antes um artista da palavra e, se não o admira como filósofo, não esconde, porém, seu entusiasmo pelo poeta, inventor de um sistema “belo pela ousadia, pela grandiosidade, pelo ímpeto”, que se ergue como “uma torre galharda no aspecto, [...] soberba e admirável por sua beleza absurda, por sua estética do impossível. É feita de nada, só de palavras”.<sup>14</sup>

Mesmo classificando *O mundo como vontade e representação* (1819) de “ligeira ópera bufa”, mesmo vendo em Schopenhauer um filósofo senil, antes semeador do que ceifeiro, Papini, contudo, não renega a originalidade de sua filosofia, na qual encontra aqueles motivos anti-intelectuais e voluntaristas que tanto interessaram a geração de Leonardo e Il Regno. Ao formalismo racionalista dos hegelianos, Schopenhauer havia contraposto o primado do sentimento, do instinto e da vontade, princípios inerentes àquele pragmatismo mágico do qual Papini e Giuseppe Prezzolini eram promotores. O que o escritor florentino critica no filósofo é principalmente a teorização da vontade, o fato de não ter percebido que esta deve ser vivida, explicitada, de modo a provocar uma ação direta do espírito nas coisas, a oferecer ao homem esferas cada vez mais amplas de possibilidades.<sup>15</sup>

Assim como Hegel, Nietzsche também, embora admirável como poeta, é criticável enquanto filósofo, e é nesta qualidade que Papini tem que julgá-lo. Possivelmente, como em nenhum outro pensador, sua filosofia emana tão diretamente da vida, é uma afirmação tão exata de gostos pessoais, que poderia dizer-se que foi feita “com objetivos higiênicos e medicinais, por meio de litânias líricas ou de vagabundagens aforísticas”. Por saber-se fraco, Nietzsche fez a apoteose do poder e da força, glorificou o corpo, reabilitou a carne, mas não passou do estágio teórico para a práxis. Incapaz de viver no presente, projetou-se no futuro, afirmando a impossibilidade de mudar o que existe. Esse quadro teórico faz surgir no escritor a hipótese da incapacidade de mudança no filósofo, que o leva a valorizar a ideia do “vencer”, do “superar”, do “ultrapassar”, do ir “além”, “acima” e, ao mesmo tempo, a aceitar passivamente as leis naturais como boas. O pragmatista que existe dentro de Papini não pode concordar com essa resignação que nega os princípios da vontade e de uma teoria transformada em método, em instrumento. Incapaz de modificar o que existe, Nietzsche não é nem mesmo original; prefere subverter as doutrinas existentes e renovar as roupagens de pensamentos vetustos do que “buscar

<sup>14</sup> PAPANI, Giovanni. *Il crepuscolo dei filosofi*, op. cit., p. 38-60.

<sup>15</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 66 e 67, 73, 80.

novas interpretações e soluções para problemas antigos, e colocar novos problemas, abrir caminhos absolutamente desconhecidos”.<sup>16</sup>

A própria ideia da vontade de poder, que teria condições de ser fecunda em outro contexto teórico, é invalidada por Nietzsche, o qual parece referir-se a uma vontade de mudar, sem apontar, contudo, o que mudar, em que direção realizar as mudanças. Para Nietzsche, vontade de poder é tudo o que se presta ao crescimento da vida, mas isso é pouco, “porque o homem não tem necessidade apenas de adquirir e possuir, mas também de suprimir e jogar fora”.<sup>17</sup> Papini, mais uma vez, fala de si e de sua visão de uma teoria que não se coloca como algo de acabado, mas que oferece aos seguidores a possibilidade de serem seus criadores, de propiciar-lhes condições de desenvolvimento e mudança, sendo ela imune a cristalizações.

Processo à filosofia, abertamente “parcial”, “violento”, “contraditório”, “insolente” e “sem escrúpulos”<sup>18</sup>, *Il crepuscolo dei filosofi* afirma-se menos enquanto obra de filosofia do que como uma confissão de caráter pessoal, que permite discriminar algumas características básicas de seu autor, o qual fala de si ao falar de seus ódios e de seus amores. O “antifilósofo” Papini estabeleceu algumas premissas estéticas que mais tarde lhe possibilitarão acordar-se com Marinetti: a recusa do que é velho; a necessidade de ação, mesmo violenta, para mudar o que existe; a busca da personalidade; a necessidade da originalidade; um peculiar jogo de massacre, que toma a forma de crítica feroz. Sob certos aspectos, ele foi além de Marinetti, se seu ensaio sobre Nietzsche for comparado com o manifesto “Contra os professores” (maio de 1910), no qual o filósofo alemão, embora definido passadista, defensor do antigo e fabricante de mitos em biblioteca, decerto não é aquele Nietzsche doente que procura interpor uma teoria entre si e a realidade. Aos olhos de Marinetti, é um homem de biblioteca, que os futuristas alocam de novo na biblioteca<sup>19</sup>, e não um poeta que, tendo virado filósofo, fracassa, por não ser capaz de dar um verdadeiro sentido ao que sua mente concebeu.

A Itália professoral, acadêmica, voltada para festas que chama comemorações, é atacada em “Por Dante e contra os dantólogos”, publicado em *Il Regno* de 20 de outubro de 1905. O artigo em si não representa nada de substancialmente novo no pensamento de Papini, o qual, em várias ocasiões, teve a oportunidade de denunciar o status quo, de ter como alvo uma cultura que se alimenta do passado, sem entendê-lo em suas motivações essenciais. Visto à luz da polêmica futurista, porém, adquire uma importância inédita, ao antecipar de dez anos o marinettiano “A divina comédia é uma vermineira de glossadores”. Se, em 1915, Marinetti nega a eternidade da arte, o culto da obra imortal, transformada numa espécie de espólio do pensamento, onde os “doutos corvos” redigem suas listas de “novas visões”, nascidas sempre depois da batalha<sup>20</sup>, Papini aponta no dantismo não uma compreensão real do poeta, mas a explicitação de outros interesses disfarçados de cultura. Os “coveiros da

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 136 e 137, 144.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 147 e 148.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 3.

<sup>19</sup> Ver MARINETTI, F. T. Contro i professori. In: DE MARIA, Luciano (org.). *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Milano: Mondadori, 1973, p. 35 e 36.

<sup>20</sup> Ver *idem*, La divina commedia è un verminaio di glossatori. In: DE MARIA, Luciano (org.), *op. cit.*, p. 34.

Divina comédia” são os professores que se dedicam à *lectura Dantis*<sup>21</sup>, são os que procuram conquistar títulos por meio de concursos e cátedras, bem distantes do espírito etrusco e germânico do poeta, que apenas dois críticos modernos entenderam: Thomas Carlyle e Francesco De Sanctis.<sup>22</sup> A Itália contemporânea é incapaz de penetrar no espírito de Dante, religioso e visionário, porque sua alma é “prática e irreligiosa, prudente e leve, amante das melodias fáceis, das bobagens decentes, dos chistes elegantes, dos lucros rápidos e da política do enovelamento”.<sup>23</sup>

Antes do polêmico artigo, que provocará reações iradas dos dantianos, Papini, sempre nas páginas de *Il Regno*, havia se arrojado contra as “cidades mortas”, Ravena e Veneza, antecipando alguns dos motivos de “Contra Veneza passadista” (1910). Mesmo admirando as obras de Ravena, o escritor não ama a “cidade sepulcro”, verdadeira sepultura, que oculta tudo o que foi depositado pelos homens e pelo tempo, obra de velhos que, quando “querem construir, só sabem imaginar túmulos”.<sup>24</sup> Sem negar a beleza da “cidade adentada”, Papini faz de Veneza um espelho profético do velho mundo europeu, o centro da indústria do “inútil” (rendilhas, rendas, pérolas, vidros, miçangas, mosaicos, livros ilustrados, estatuetas de bronze), onde tudo se transforma em bibelô, onde tudo é antes gracioso do que grandioso. Cidade sem elã, só possui um monumento realmente grande – o dedicado a Colleoni, obra florentina...<sup>25</sup> Vive na pompa e na alegria, mas sobre ela paira a sombra da morte; tem um aspecto doentio, putrefeito, que agrada às “almas em ruína”, aos “espíritos entediados e degenerados”, às “ambições perdidas”, aos “orgulhos fustigados”. É “uma magnífica conselheira de todos os ócios, uma guardiã silenciosa de todos os sonos”.<sup>26</sup> No artigo de Papini não há a visão da Veneza trans-

<sup>21</sup> Trata-se de uma tradição iniciada, em 1373, por Giovanni Boccaccio. Consiste na leitura em voz alta ou declamação (*lectura expressiva*) das obras de Dante Alighieri, sobretudo dos cantos da *Divina comédia*, e em seu eventual comentário (*lectura exegetica*). A tradição da *lectura Dantis* conhece outros dois momentos fundamentais graças à criação da Academia Florentina (1540) e da Sociedade Dantesca (1899).

<sup>22</sup> Dois anos mais tarde, nem mesmo Carlyle e De Sanctis escaparão do requisito de Papini contra a “impotência” de todos os comentadores do poeta em “compreender dantescamente a *Divina comédia*”, à qual atribuem “objetivos e qualidades que muitos outros tiveram e podem ter”. A eles, o escritor contrapõe sua visão do verdadeiro papel de Dante: “ser o vicário de Deus na terra”. Cf. PAPANI, Giovanni. *Ritratti italiani (1904-1931)*. Firenze: Vallecchi, 1932, p. 9 e 10.

<sup>23</sup> PAPANI, Giovanni. Per Dante e contro i dantisti. *Il Regno*, v. II, n. 19, Firenze, 20 out. 1905, p. 3. Outros artigos sobre o tema serão assinados com o pseudônimo de Gian Falco: Baruffe tra dantisti. *Leonardo*, v. IV, Firenze, ago. 1906, p. 242 e 243; I dantisti si giustificano. *Leonardo*, v. IV, Firenze, out.-dez. 1906, p. 344-346.

<sup>24</sup> PAPANI, Giovanni. La città sepolcro (Ravenna). *Il Regno*, v. II, n. 17, Firenze, 22 ago. 1905, p. 3. Em *Elettra* (1904), segunda parte de *Le Laudi*, Gabriele D’Annunzio havia publicado um conjunto de poemas dedicados às “cidades do silêncio”. Tratava-se de antigos centros históricos da península que, no passado, haviam sido sedes de uma cultura refinada, dentre os quais Ferrara, Pisa, Rimini, Urbino, Perugia, Assis, Orvieto, Arezzo e Vicenza. A Ravena são consagrados dois poemas. No primeiro, intitulado Ferrara, Pisa, Ravena e publicado originalmente na *Nuova antologia* (16 de novembro de 1899), o poeta lamenta o esquecimento secular da cidade, definida “sepulcro de violentos resguardado / de terríveis olhares”. Louva seu caráter de “fúnebre tesouro”, portador do “místico presságio” da vinda de um herói, que “retesará o arco / de teu deserto para o infinito”, e de outro herói, que “fará de toda / tua sapiência seu poema”. Na segunda composição, intitulada Ravena, D’Annunzio enfeixa a ideia do herói regenerador na figura do *condottiere* Guidarello Guidarelli, sem levar em conta sua ambiguidade: ser informante da República de Veneza e militar nas hostes do papa Alexandre VI e de seu filho César Borgia (1499-1501). Cf. D’ANNUNZIO, Gabriele. *Elettra*. Roma: Fondazione “Vittoriale degli Italiani”, 1939, p. 160-163, 206 e 207.

<sup>25</sup> Papini refere-se ao *Monumento Equestre de Bartolomeo Colleoni*, realizado por Andrea del Verrocchio entre 1480 e 1488.

<sup>26</sup> PAPANI, Giovanni. La città malata. *Il Regno*, v. II, n. 18, Firenze, 22 set. 1905, p. 3. Papini e os futuristas não são os pioneiros na caracterização de Veneza como uma cidade passadista. Num texto datado de 1882, o escritor norte-americano Henry James já havia apresentado a cidade, “reduzida a ganhar a vida como uma

formada pelo porvir industrial, comercial e militar, mas não é difícil encontrar pontos de contato entre “A cidade doente” e “Contra Veneza passadista”.<sup>27</sup> O “inútil” papiniano torna-se “a indústria dos forasteiros”; a cidade “doentia” transforma-se na cidade “putrescente, magnífica chaga do passado”; a guardiã de todos os sonos encerra-se no “quarto mobiliado”; o presságio do fim do velho mundo europeu está na imagem da cidade “extenuada e desfeita por volúpias seculares”...<sup>28</sup> Se Papini não afirma o futuro explicitamente na direção vislumbrada pelos futuristas, nega, porém, tudo o que Veneza é, tudo o

loja de curiosidades”, como “um vasto museu” e “um espetáculo e um mercado maltratados”. Essas impressões ganham maior densidade em 1892, quando James assim descreve a cidade lagunar: “A vida veneziana, no amplo e antigo sentido, há muito acabou, e o atual caráter essencial da mais melancólica das cidades está simplesmente em ser ela o mais belo dos túmulos. Em nenhuma outra parte o passado foi posto em repouso com tanta ternura, tanta tristeza de resignação e recordação. Em nenhuma outra parte o presente é tão estrangeiro, tão descontínuo, tão semelhante a uma multidão num cemitério sem coroas de flores para os túmulos. [...] A permanente perambulação desses visitantes irresponsáveis pela Piazza constitui a vida veneziana contemporânea. Tudo mais é apenas reverberação disso. O imenso mausoléu tem uma catraca na porta, e um funcionário num desgastado uniforme, mediante pagamento de uma tarifa, deixa que você veja como ele está morto. A partir dessa constatação, dessa fria curiosidade, provêm toda a atividade, a prosperidade, a vitalidade do lugar. Os proprietários de lojas e os gondoleiros, os mendigos e os modelos dependem dele para ganhar a vida; são os guardiães e os porteiros do grande museu – eles próprios são em certa medida objetos de exibição”. JAMES, Henry. *Horas italianas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 14, 16, 20, 40.

<sup>27</sup> De acordo com Pär Bergman, o manifesto de 1910 encontra “comentários poéticos” em duas obras – A Veneza elétrica (Corrado Govoni) e “A Veneza” (Armando Mazza) – e num trecho de “À pátria” (Luciano Folgore). Existe, no entanto, uma diferença considerável entre o poema de Govoni, publicado em *Poesie elettriche*, e o de Mazza, incluído por Marinetti na antologia *I poeti futuristi* (1912). “A Veneza” responde, de fato, à proclamação de 1910, já que caracteriza a cidade lagunar como um “estuário de lodo”, um “incensório / de tristeza e de tédio”, que deveria rejuvenescer ao sopro do “grande vento futurista”, que “quebra a espinha dos hábitos / e das tradições”. A condenação dos canais banhados pela lua, mas verdadeiros “esgotos”, é acompanhada pela exaltação dos estaleiros e de sua atmosfera moderna e pelo auspício de que a cidade seja destruída pela picareta e pela nitroglicerina. Mesmo definindo a cidade um “sepulcro fechado”, que desperta nele uma “divina melancolia” e uma “inquietação atormentada”, Govoni declara-se apaixonado pela cidade e por alguns de seus aspectos mais tradicionais: as gôndolas de *papier maché*; os “sórdidos palácios”; os muros “variolosos / que enfermam a água com cores elétricas”; a “lua exaltante / que a laguna engole / como uma pastilha de quinino / para curar sua febre lancinante”; os “invernos lentos e silenciosos”; os “sinos de vidro”; as “mulheres lânguidas / de rosto eternamente pálido / como pelo uso prolongado da máscara, / como se tivessem acabado de chegar do *réveillon*”. BERGMAN, Pär. *Modernolatria e simultaneità: investigações sobre duas tendências da vanguarda literária na Itália e na França às vésperas da primeira guerra mundial*. Joinville: Clube de Autores, 2017, p. 133; Ver MAZZA, Armando. A Veneza. In: GRISI, Francesco (org.). *I futuristi*. Roma: Newton, 1994, p. 332-335, e GOVONI, Corrado. A Veneza elettrica. In: DE MARIA, Luciano (org.), *op. cit.*, p. 338-340.

<sup>28</sup> MARINETTI, F. T. *et al.* Contro Venezia passadista. In: DE MARIA, Luciano (org.), *op. cit.*, p. 26-30. Além dos poemas apontados por Bergman, há outras obras futuristas dedicadas a Veneza. Entre fins da década de 1920 e o começo dos anos 1930, Marinetti escreve a peça teatral *Ricostruire l'Italia con architettura futurista Sant'Elia*, na qual vislumbra uma aliança entre os *Velocisti* [Velocistas] e os *Spazialisti* [Espacialistas] para erguer centenas de cidades aeromárítimas, inspiradas nos princípios da nova arquitetura racionalista antes da destruição das cidades históricas. Numa das partes, intitulada A cidade superada, o escritor imagina a destruição da utopia futurista e da cidade histórica pelos *Mollenti* [Estagnados], interessados em reconstruir uma versão moribunda de Veneza. Os derrotados futuristas são obrigados a restaurar o fetiche do luar com projeções elétricas de efeitos lunares. Entre o outono de 1943 e o verão de 1944, o escritor elabora o aerorromance *Venezianella e Studentaccio*, no qual Veneza é apresentada como um amálgama de simultaneidades temporais e espaciais. Incumbido de construir uma nova Veneza, Studentaccio dá-lhe as feições de *Venezianella*. Concebe uma gigantesca estátua de vidro, estruturada a partir da sobreposição vertical de alguns monumentos da cidade: 7 basílicas de São Marcos, o Palácio Ducal e a *Ca' d'Oro*. Essa busca de um equilíbrio entre a tradição decadentista e a atualidade representa um novo momento no pensamento de Marinetti, para quem a velha Veneza deveria subsistir para que pudesse surgir a nova. Cf. SCAPPETTONI, Jennifer. *Killing the moonlight: modernism in Venice*. New York: Columbia University Press, 2014, p. 170 e 171, e COLUCCI, Dalila. Filippo Tommaso Marinetti, *Venezianella e Studentaccio*, a cura di Patrizio Ceccagnoli e Paolo Valesio, Milano, Mondadori, 2013. *Studi Italiani*, v. XXVI, n. 1, s./l., jan. 2014, p. 195. Disponível em <[https://www.academia.edu/10180818/Tommaso\\_Marinetti\\_Venezianella\\_e\\_Studentaccio](https://www.academia.edu/10180818/Tommaso_Marinetti_Venezianella_e_Studentaccio)>. Acesso em 3 jan. 2016.



que ela representa, num movimento de recusa do passado e de um presente que não sabe transformar-se.

Também antes dos futuristas, Papini dedica sua atenção a uma invenção moderna: o cinematógrafo. Num artigo publicado em 1907<sup>29</sup>, o escritor propõe uma meditação filosófica sobre o sucesso obtido pelo cinematógrafo, aventando a hipótese de que ele poderia propor novos motivos para a reflexão, “novas emoções morais e sugestões de novas metafísicas”. Polemizando com o idealismo, Papini afirma que o “verdadeiro filósofo” deveria ser capaz de transformar qualquer tema em objeto de estudo. No caso da nova invenção, é possível perceber que o sucesso dos “espetáculos luminosos” tem relações com duas características centrais da civilização moderna: a “tendência à economia” e a “reprodução no tempo de acontecimentos amplos e complicados”. Na primeira característica residem as diferenças entre cinema e teatro. A nova linguagem é “uma breve fantasmagoria de vinte minutos”, à qual se pode assistir gastando poucos centavos. Além de não exigir muita cultura nem muita atenção, ocupa um único sentido, a visão, “artificialmente subtraída das distrações por meio da wagneriana escuridão da sala”. A segunda característica, impossível de replicar no teatro, dá ao espectador a sensação de que as imagens projetadas na tela são “verdadeiros acontecimentos, vistos como num espelho capaz de segui-los vertiginosamente no espaço”. Por outro lado, o cinema propicia o espetáculo de grandes acontecimentos reais pouco depois de sua ocorrência, apresentado-os como uma “sucessão de movimentos tomados da realidade e cheios de vida”. Dessa forma, se reúne as qualidades dos jornais e das revistas – os primeiros descrevem os fatos no tempo, sem imagens; as segundas reproduzem imagens imóveis e fixas no espaço –, porém, é superior a eles, já que apresenta figuras visíveis dotadas de temporalidade.

Outro aspecto sublinhado no artigo diz respeito à capacidade de o cinematógrafo oferecer cenas de transformação à curiosidade do público. Graças aos segredos e truques da fotografia, que já havia proposto imagens inverossímeis e falsamente espíritas, é possível realizar fitas, nas quais acontecem

*as coisas mais inverossímeis e extraordinárias: homens que desaparecem repentinamente no assoalho; personagens de quadros que saem da moldura e vêm dançar minuto numa sala; divisões milagrosas de corpos; procissões de cabeças sem corpo ou de corpos sem cabeças; estátuas que se animam e se põem a tocar; animais que se transformam em homens; homens que passam através das paredes; e tudo o que o homem pode imaginar em seus sonhos mais loucos ou em suas fábulas mais estranhas. O cinematógrafo é, por isso, um suporte para o desenvolvimento da imaginação; uma espécie de ópio sem consequências ruins; uma realização visual das fantasias mais inverossímeis. Graças a seus estratagemas fotográficos, ele nos permite pensar num mundo em duas dimensões bem mais maravilhoso do que o nosso.*<sup>30</sup>

Mas, afinal, que ensinamentos o cinema pode oferecer aos filósofos? A humildade, responde o escritor: ele é feito de “pequenas imagens de luz”, dotadas da impressão de movimento e vida. Representa “o mundo espiritualizado, reduzido ao mínimo, feito com a matéria mais etérea e angélica, sem pro-

<sup>29</sup> Ver PAPINI, Giovanni. La filosofia del cinematografo. *La Stampa*, Torino, 18 maio 1907.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 1 e 2.

fundidade, sem solidez, semelhante ao sonho, rápido, fantástico, irreal”. Ao contemplar suas próprias imagens efêmeras e luminosas, o homem sente-se como um deus que observa atentamente a própria criação, feita à sua imagem e semelhança. Sem querer, pode-se pensar que “alguém” está olhando para nós, enquanto nós olhamos “as figurinhas do cinematógrafo e diante do qual nós [...] nada mais seríamos do que imagens coloridas a correr velozmente para a morte para comprazer seus olhos”. Será que o universo nada mais é do que

*um grandioso espetáculo cinematográfico, com poucas alterações na programação, feito para o entretenimento de uma multidão de poderosos desconhecidos? E, assim como nós descobrimos, graças à fotografia, a imperfeição de certos movimentos, o ridículo de certos gestos mecânicos, a grotesca vaidade das caretas humanas, do mesmo modo aqueles divinos espectadores sorrirão de nós, que nos agitamos sobre essa pequena terra, percorrendo-a furiosamente em todos os sentidos, inquietos, estúpidos, ávidos, ridículos, até que nosso papel chegue ao fim e desçamos, um por um, na silenciosa escuridão da morte.<sup>31</sup>*

O fecho melancólico do artigo não deve fazer perder de vista a modernidade da reflexão de Papini. Observador atento da nova linguagem, o escritor dá mostras de apreciar as duas vertentes então dominantes: a documental, representada pelos irmãos Lumière, e a fantástica, na qual vinha se distinguindo Georges Méliès. Antes de Marinetti, cujas primeiras referências ao cinema datam de 1912-1913, Papini destaca alguns aspectos do invento dotados de características que interessam à plataforma futurista. O que ele denomina economia torna-se velocidade na dicção entusiasta do fundador do futurismo. O que para ele representa uma sucessão de cenas ocorridas em diferentes lugares é colocada pelo futurismo sob o signo da subversão das noções corriqueiras de Tempo e Espaço. A alogicidade e o jogo de decomposição/recomposição da realidade, que Marinetti destaca nos filmes cômicos, já haviam chamado a atenção de Papini, o qual, próximo de Méliès, havia valorizado no cinema as dimensões do sonho e do maravilhoso. O escritor florentino não chega, como fará Marinetti, a definir uma plataforma futurista para o cinema, feita de simultaneidade, analogias, interpenetração espaciotemporal, alogicidade, cujo objetivo seria alcançar uma “sinfonia poliexpressiva”<sup>32</sup>, mas é indubitável que partilha com ele a ideia de que a invenção dos Lumière era o lugar privilegiado para a formulação de uma nova sensibilidade, capaz de sugerir novos caminhos às gerações do presente.

O Papini que combate a academia, o escolasticismo, a cultura oficial, as velharias, a mediocridade, a vida sossegada, que incita constantemente à ação, que não tem medo de proclamar a necessidade da violência, da destruição, que às formulas comprovadas opõe a expressão pessoal, a busca da originalidade, sem dúvida, já é uma expressão futurista, embora seja avesso ao homem multiplicado e à celebração dos elementos industriais. Sua visão já futurista deita raízes no pragmatismo, que lhe fornece uma visão dinâmica da realida-

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> FABRIS, Mariarosaria. Um “mundo novo”: o cinema segundo os futuristas e os modernistas. *Artelogie*, n. 1, 2011, s./l., p. 3. Disponível em <<https://journals.openedition.org/artelogie/8332?lang=pt>>. Acesso em 5 jan. 2016.

de, levando-o a afirmar a necessidade de novos instrumentos, de novos métodos para atuar numa Itália transformada pela industrialização, moderna, mas que, no campo cultural, não havia percebido o fim do “sono clássico”. Segundo ele, são futuristas os três sentimentos do pensador pragmatista – vital, pessimista, orgulhoso –, propensos a uma nova relação com o mundo, animados pelo desejo de mudar o que existe, de recusar a herança do passado, o imutável e o eterno. Assim como, seria futurista aquela vontade de fazer tudo por si, de recriar o mundo em cada gesto, a cada momento.

Talvez Papini não seja tão radical quanto os futuristas, porque, em vez de propor a tabula rasa do passado, se empenha numa operação de resgate do que há de melhor no passado, visto em sua exata dimensão histórica. Uma leitura mais cuidadosa do fenômeno futurista permitirá deixar de lado essa visão demasiado simplificadora, que não leva em consideração as múltiplas e complexas relações do movimento de Marinetti com a cultura do passado. O que o futurismo combate não é tanto o passado em si, quanto o culto do passado, disseminado numa Itália de professores e arqueólogos. A proclamação da necessidade da destruição, do incêndio dos receptáculos do passado é antes uma manobra tática, um gesto de desafio a valores consagrados do que uma proposta concreta a ser executada. O Marinetti que, em 1909, incita à destruição de museus, bibliotecas e academias, no ano seguinte tem a oportunidade de determinar o verdadeiro significado de sua metáfora libertária: o incêndio é “uma imagem violenta da vontade, comum a todos nós, de finalmente subtrair-nos à obsessão pelo passado, ao despotismo das pedantes academias, ao império dos professores, que sufocam as iniciativas intelectuais e as forças criadoras da juventude”.<sup>33</sup>

Tendo redimensionado o alcance do gesto subversivo, que combate com vigor o culto dos mortos, é possível estabelecer um paralelo mais nítido entre o primeiro Papini e o primeiro Marinetti, ambos em busca de formas de renovação da cultura italiana, embora por meios diferentes. Se os futuristas afirmam ser “chicote” e “dinamite”<sup>34</sup>, Papini concebe a própria atuação como um “chicote”. Apesar de a metáfora comum ser aplicada pelo escritor florentino à nascente *La Voce*, pode-se localizar, com facilidade, na ideia do “pequeno chicote, sem tantas pretensões de seriedade ou de outra coisa qualquer, mas que julgue e mande conforme a consciência de dois ou três espíritos independentes”<sup>35</sup>, a visão do próprio trabalho intelectual, que fustiga com a arma da ironia, do sarcasmo tudo o que lhe parece remanescência inútil, desequilíbrio, elemento de distúrbio na Itália almejada. E, não por acaso, o “chicote” devia ser o símbolo da atuação de uma revista, daquelas revistas que os florentinos transformam no instrumento privilegiado de seu proselitismo.

*Texto recebido em 31 de julho de 2025. Aprovado em 24 de agosto de 2025.*

<sup>33</sup> MARINETTI, F. T. Che cos'è il futurismo?. In: E. S. (org.). *Filippo Tommaso Marinetti futurista*. Napoli: Guida, 1977, p. 36.

<sup>34</sup> MARINETTI, F. T. La divina commedia è un verminaio di glossatori”, *op. cit.*, p. 33 e 34.

<sup>35</sup> PAPINI, Giovanni e PREZZOLINI, Giuseppe, *op. cit.*, p. 228.

## Olímpia na antiguidade



*Le lancer du disque*, de  
Édouard Joseph Dantan  
1875, fotografia, montagem  
(detalhe).

### *Paul Veyne*

Historiador e arqueólogo francês (1930-2022), especialista em Roma Antiga. Foi professor honorário do Collège de France. Autor, entre outros livros, de *Comment on écrit l'histoire* (1971), *Inventaire des différences* (1976), *Le pain et le cirque* (1976), *Le grecs ont-ils cru à leurs mythes?* (1983) e *Elégie érotique romaine* (1983). Dirigiu o tomo I da *La vie privée: de l'empire romain à l'an mille*, 1987 (todos editados pela Seuil).

## Olímpia na antiguidade\*

*Olympie dans l'antiquité*

*Paul Veyne*

*Tradução: Gustavo Ruiz da Silva\*\* e Pedro Almeida Meniconi\*\*\**



Antes de tudo, o leitor deve esvaziar sua mente: é difícil estabelecer relação entre nossos Jogos Olímpicos e aquilo que os gregos chamaram de torneio olímpico; os detalhes divergentes são as menores coisas: o conjunto diferente, e todo contexto. E não é o caráter religioso do torneio antigo que faz a diferença, longe disso.

O torneio olímpico é “quinquenal”, logo, acontece a cada 4 anos, segundo nossa maneira de contar; por exemplo, será celebrado durante os anos 1, 5, 9... (Se contarmos nos dedos de 1 a 5, encontraremos certamente o número cinco). Ele é organizado pelas autoridades públicas de uma pequena cidade<sup>1</sup> chamada Elis, sobre o território no qual se encontra Olímpia com seu bosque sagrado, seu templo de Zeus e seu estádio. As rendas do templo permitiram a Elis financiar a organização do torneio. Todos os homens livres, fossem gregos ou bárbaros, eram autorizados a assistir às provas, mas as mulheres e os escravos eram excluídos. Os concorrentes, por outro lado, deveriam ser gregos: o torneio é a prova de civilização para todos os gregos e para eles somente, em que os bárbaros são autorizados a vir admirar.

Só mais um parágrafo e nós terminaremos as instituições. Em Olímpia, as provas eram exclusivamente atléticas: corrida de bigas, corrida a pé, boxe, luta etc.; mas existiam centenas de outros torneios no mundo grego, onde três ou quatro eram tão prestigiosos quanto o de Olímpia e tinham reputação internacional quase igual; estes outros torneios comportavam normalmente provas de caráter “musical”: canto e música, teatro, ares de ópera (falando anacronicamente). A consagração de um músico era de ter sido proclamado vencedor em uma das provas musicais de um desses grandes torneios. Pois existia a cada prova um vencedor, e um somente, eles eram o primeiro ou nada.

Melhor dizendo, os gregos reprimiam os torneios e os instituíaam a cada ocasião; existiam aqui os torneios de bordado, ali um torneio de medicina,

---

\* Texto originalmente publicado sob o título de “Olympie dans l'antiquité”. *Revue Esprit*, n. 125 (4), Paris, abril, 1987, p. 53-92 (sem resumo e sem palavras-chave) Agradecemos à sua editoria por haver autorizado esta tradução para a língua portuguesa (N.T.).

\*\* Gustavo Ruiz da Silva. Doutorando em cotutela em Filosofia entre a Monash University (Austrália) e Warwick University (Reino Unido). Bolsista da Monash-Warwick Alliance. [gustavo.dasilva@monash.edu](mailto:gustavo.dasilva@monash.edu)

\*\*\* Pedro Almeida Meniconi. Doutorando em cotutela em Antropologia Social entre a Universidade de São Paulo (USP) e a Université Paris X-Nanterre (França). Bolsista da Fapesp. [pedromeniconi@usp.br](mailto:pedromeniconi@usp.br)

<sup>1</sup> N. T.: vale ressaltar que o termo originalmente usado neste ponto é  *cité* , não  *ville* . Mesmo com esta distinção, escolheu-se utilizar cidade e não  *pólis* , opção que se repetiu por vezes no decorrer do texto.

sem falar dos torneios de beleza, que não são lenda. Por que esses torneios? Por nada, senão pelo prazer de celebrar qualquer um que seja o melhor e de fazer com que exista excelência nesse mundo. Por exemplo, todas as crianças gregas livres de nascença iam à escola, onde aprendiam a ler, escrever, cantar e decifrar Homero, onde se escutavam as conferências de filosofia e de retórica; esses torneios e conferências ocorriam no ginásio, onde se desenrolavam também os momentos do atletismo. E, ao fim de cada ano, cada escola celebrava seu próprio torneio atlético e musical, que não era, de modo algum, “um exame de fim de ano permitindo passar para as turmas superiores” (porque, neste caso, somente um aluno, o vencedor, poderia ser aprovado...); o torneio era simplesmente a ocasião de saber quem era a jovem estrela do ano, e também uma prova que a *polis*<sup>2</sup> dava às suas crianças um ensino brilhante, que ela podia se orgulhar perante as outras cidades-estados<sup>3</sup>, suas vizinhas e rivais. Meio de verificar a “qualidade de ensino”? Não, mas manifestação pública do alto nível de civilização da *polis*.<sup>4</sup> Da mesma forma, o torneio olímpico era, ao mesmo tempo, um meio de distinguir os indivíduos excelentes e de provar a excelência do *Greek way of life*<sup>5</sup>; elitismo e etnocentrismo.

Os atletas e músicos que participavam dos grandes torneios eram “amadores” ou “profissionais”? A questão não tem sentido naquela época, quando somente um rentista, um homem provido de patrimônio, merece plenamente o nome de homem livre; o rentista, não precisando trabalhar para viver, leva, ou se supõe que leve, uma vida de lazer, que ele pode dedicar a um objetivo ideal, por exemplo, a um esporte tão distinto quanto boxe. Para ser preciso, era com o ideal do lazer rico, das acomodações: muitos dos músicos eram reduzidos a viver de seus talentos, isso significa, dos cachês que as pessoas lhes ofereciam por seus recitais nos teatros. Entretanto, sendo a música uma atividade cultural, o músico era um tipo de “rentista de honra”<sup>6</sup> (como o arquiteto e o médico). Ele se apresentava nos torneios para ganhar uma reputação que lhe valeria um frutuoso engajamento. Mas o torneio em si não lhe dava nenhum retorno, a não ser por uma coroa<sup>7</sup> ou... algumas maçãs.

Era precisamente isso que distinguia alguns grandes torneios, de reputação internacional, dos inúmeros pequenos torneios cuja fama não ultrapassava as fronteiras das *polis* que os instituía: os grandes torneios davam ao vencedor apenas prêmios puramente simbólicos, e é por isso que eles eram chamados de “torneios sagrados”; lá se concorria pelos deuses, ou seja, pela glória, por nada. Parece, portanto, difícil que fosse possível fazer uma carreira de atleta sem uma fortuna pessoal. Excetuando os raros felizardos que terminavam por conquistar uma coroa em Olímpia e ganhavam vantagens materiais, se não na própria Olímpia, ao menos na cidade que se glorificava por lhes ter dado à luz: ela os dispensava dos impostos. Isso não é suficiente para vi-

<sup>2</sup> N. T.: Veyne emprega aqui “*cité*”, que se refere tanto à *polis* quanto à cidade-estado.

<sup>3</sup> N. T.: *idem*.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> N. T.: todas as expressões em inglês, grego ou latim foram mantidas tal como no texto original. Marcação itálica feita pelo próprio autor.

<sup>6</sup> N. T.: no texto original, “*rentier d'honneur*”, que pode também ser traduzido por rentista da honra.

<sup>7</sup> N. T.: o texto original utiliza a palavra “*couronne*”, que deve ser traduzida como coroa, porém apresenta nesta passagem um jogo semântico, uma vez que pode igualmente referir-se a uma moeda, “um trocado”.

ver. Era necessário, portanto, ter duas carreiras; os esportistas de muito alto nível, que tinham uma reputação internacional, eram os amadores que consagravam seu corpo e alma nos grandes torneios graças a sua fortuna pessoal. Abaixo deles havia uma multidão de “profissionais” sem renda, que viviam buscando o cachê de pequenos torneios locais, onde havia algo de substancial a ganhar; porque a baixa reputação destes gozos locais não seria suficiente para atrair concorrentes.

Elitismo, etnocentrismo, privilégio da riqueza e do lazer liberal: ainda se adiciona a visão que se tinha disso que era chamado de provas “esportivas”. Um boxeador não era um técnico que tinha os músculos vigorosos, os reflexos rápidos e senso tático: era um homem nobre e corajoso, pronto para afrontar a morte, e duro o suficiente para suportar os golpes, a fadiga e a extensão dos meses de treinamento que se impunha a qualquer um que desejasse enfrentar os torneios. Para um grego, “coragem” significa mais resistência do que ausência de medo; um atleta era um asceta: ele resistia a provas e privações (o asceticismo cristão lembrará em um canto de sua memória o exemplo dos atletas pagãos, e os mártires se compararão a eles). Essa psicologia do ascetismo foi levada muito longe: os atletas estavam convencidos de que a abstinência sexual fazia parte das necessidades de seus meses de treinamento e, mais geralmente, do modo de vida de um atleta digno de sua alta vocação. Um filho de cônsul pode, portanto, sem depreciação, “ter como profissão” o boxe (no sentido que se falará um dia da profissão monástica).

Esse asceta era também uma espécie de guerreiro. As provas atléticas eram menos um “esporte”, na conotação moderna desta palavra, do que a reprodução suavizada dos combates reais (será da mesma maneira nos torneios, e, na Inglaterra de Shakespeare, as provas de luta e de boxe).<sup>8</sup> De maneira geral, o jogo regrado parece ser uma invenção dos anglo-saxões modernos; um jogo antigo consiste mais em imitar a realidade brutal do que de se conformar às regras de um jogo artificial. Um boxeador antigo arriscava sua vida; caso ele morresse, seu funeral seria tão bonito como se ele tivesse sucumbido no campo de batalha: ele morria por amor à glória e por ter vivido o seu ideal até o limite. No museu arqueológico de Olímpia, nós podemos ler uma inscrição grega em honra a um concorrente que era chamado, de maneira admirada, de *Camélos*, o *camelo*<sup>9</sup>, tanto ele demonstrava resistência: tão bem que termina por morrer sob socos – e esse não foi considerado como um deplorável “acidente de esporte”. A lógica da gladiatória romana é a mesma, de forma mais intensa.

Resultado: o torneio olímpico não é uma manifestação esportiva, mas um espetáculo duplamente nobre: lá se respira a verdadeira civilização, a grega, e lá se veem belas amostras de resistência e de ascetismo. E cada um sabe que um homem nobre era uma espécie de deus mortal ou, se preferimos, de um super-homem<sup>10</sup>, de um homem perfeitamente realizado. É por isso que os filósofos meditavam sobre os atletas, pois se chamava a filosofia de ascetismo

<sup>8</sup> O lutador do duque: “Amanhã, senhor, é muito renomado que eu lutarei, e seu irmão deverá belamente se comportar para escapar de mim sem ter qualquer membro quebrado” (*As you like it*, I, 1).

<sup>9</sup> N. T.: no original, *Camelós*, *le chamaeu*.

<sup>10</sup> N. T.: dada a referência a Nietzsche neste texto, optou-se por traduzir *surhomme* (tradução francesa original de *ubermensch*) como super-homem.

que permitia ao sábio se tornar um deus, frente à morte, a afrontando com despreocupação. O vencedor olímpico, lutador ou boxeador, gozava de um prestígio análogo ao do nosso prêmio Nobel, a saber, de um homem, que sendo plenamente um homem, é uma amostra da humanidade em geral: um premiado do Nobel de Química será considerado como um indivíduo superior, e não somente como um homem que conhece melhor que os outros o domínio estreito de formas estereo-químicas e do manejo de provetas.

Os excelentes são todos iguais e ninguém sonha em compará-los. A cada quatro anos o torneio apresentava a todos os gregos, reunidos por centenas de milhares, os indivíduos de elite; Ele não servia para estabelecer records, para melhorar o desempenho humano em qualquer área. O que importava era cada vencedor, não o progresso técnico; esse elitismo não era tecnicista. Era possível, caso se quisesse, estabelecer os records em certos domínios, onde uma medição rigorosa do tempo não fosse necessária; se poderia ter mantido as memórias das distâncias alcançadas no lançamento de disco. Eles não se importavam com isso.

O espetáculo das excelências do helenismo atraía todo o mundo, escritores como Lucien (que esteve lá seis vezes), políticos romanos, membros da família imperial de Augusto, filósofos que aproveitaram a ocasião para dar, à margem do torneio propriamente dito, a exibição (*epideixis*) de suas ideias, pregavam através do exemplo em suas atitudes públicas, com "todos os gregos" como testemunhas. A cortesã Lais, no torneio do Istmo, exibiu sua beleza se banhando no mar sem seu vestido (ela manteve sua roupa de baixo, evidentemente). Além disso, uma grande feira ou *panegyria* se mantinha nas proximidades.

Os torneios gregos não são nem populares, nem feitos para promover a diversão, nem religiosos, nem unanimistas, nem nacionalistas, nem despolitizadores. Eles não são a mesma coisa que os "jogos" romanos, pão e circo (supondo impossível que a despolitização seja pertinente no caso deles); prevalece uma espécie de democratismo patricio, onde um grego é igual a outro grego; nenhum alto magistrado preside o espetáculo e trata os livres espectadores como uma plebe à qual ele jogaria prazer. Os torneios não são uma compensação para o povo; menos ainda, pertencem a uma cultura popular, desdenhada pela elite. Tampouco são entretenimento, em oposição a qualquer parte laboriosa e séria da existência. Os pares de oposição popularesco-distinto, trabalho-lazer, são inoperantes. Os torneios têm a mesma importância que uma disputa entre os Guermantes.<sup>11</sup>

Eles são, portanto, comparáveis à prática religiosa, a qual Nietzsche dizia que envergonhava os modernos, que não sabiam o que fazer da religião, pois ela não é nem um trabalho nem um prazer. E, no entanto, os torneios gregos, o que quer que os modernos pensem espontaneamente, não se explicam pela religião<sup>12</sup> (os modernos são tão secularizados, que, ao tentarem imaginar uma cultura diferente da deles, eles localizam na religiosidade essa diferença). As páginas dos autores latinos e gregos que nos fazem sentir a realida-



<sup>11</sup> N. T.: Guermantes é uma comuna francesa da região de Île-de-France, em Sena e Marne. O termo ganhou notoriedade em "O caminho de Guermantes", v. 3, de *Em busca do tempo perdido*, de Proust.

<sup>12</sup> N. T.: no original, "*ne s'expliquent pas par la religion*". Embora não seja possível utilizar o artigo "a" nesta construção sintática em português, fica claro que Veyne, aqui, se refere a religião hegemônica.

de dos torneios gregos se contam por centenas; quem se esforça para os ler se mantém cético sobre a natureza religiosa dos torneios. Eles eram solenes, o que não é a mesma coisa; quando, à essa época, um meio de solenizar era sacralizar. Se essa era religião no sentido forte da palavra, nesse caso os franceses descrentes, para quem o catolicismo é reduzido a batismos, casamentos e enterros, teriam uma vida profundamente religiosa.

Para solenizar os torneios, os gregos os ofereciam a seus deuses, em virtude do princípio de que os deuses, vendo os humanos correndo ou boxeando, tinham o mesmo prazer que os espectadores humanos. Tal era o princípio na Grécia arcaica, que havia permitido racionalizar a sacralização do torneio, entretanto, a razão verdadeira dessa sacralização residia o desejo de solenizar o espetáculo. Praticamente, a sacralização do torneio consistirá em fazer parecer as provas atléticas ou musicais com uma procissão religiosa e um sacrifício. Atualmente, o rito da “chama olímpica” ocupa a mesma função. Uma vez passada a época arcaica, os gregos, instruídos por seus sábios e seus filósofos, fizeram dos deuses uma ideia mais elevada e não imaginaram mais que, do alto do céu, os bem-aventurados poderiam gozar de um espetáculo tão pouco digno de sua divina majestade. O sacrifício se manteve, pois, na Grécia e em Roma, em todos os tempos, solenizar uma coisa consistia em a oferecer aos deuses, colocá-la fora do circuito empírico a consagrando em um santuário. Por exemplo, quando o homem queria aumentar em público uma estátua de sua esposa defunta e arrependida o desvio que ele fez foi para ofertar a um deus, em seu templo, a estátua de sua mulher; o equivalente grego da estátua da praça de Odeon, “A Danton<sup>13</sup>, a pátria agradecida”, seria: “A pátria grata consagra essa estátua de Danton aos deuses”. E, para pegar um exemplo que nos remeteria a nosso assunto, os atletas vencedores que tinham recebido como recompensa uma simples coroa de louros ou de oliveira não deixavam de suspendê-la em ex-voto ao deus do torneio, em seu templo; uma etiqueta acoplada à coroa perpetuava o nome do vencedor e a memória de sua vitória.

Em duas frases, e para limitar os fatos em seus *metter of facts*, os gregos que vão a Olímpia estão conscientes de participarem de um grande espetáculo solene, que contrasta com a realidade comum: o sacrifício que abre os torneios é, portanto, o sinal. Mas, depois disso, ninguém pensa mais nos deuses, eles olham os atletas. Isso é tudo. Como isso se passa em nossa época? Os gregos foram um povo muito religioso e o paganismo foi muito menos seco e ritualizado do que por vezes o dizemos: mas não é, certamente, nos torneios que devemos procurar essa religião.

A palavra global demais de religião coloca um problema que não podemos evitar. “De todas as festas da religião grega, escreve Martin Nilsson<sup>14</sup>, a principal é a do torneio olímpico, e era igualmente essa cuja elevação propriamente religiosa era mais apagada”. Certamente, mas, para ser preciso, a psicologia das outras festas, mais secularizadas, não foi fácil, no entanto. A antiguidade era ela tão piedosa como nós dizemos? Em nossos dias, esses que

<sup>13</sup> N. T.: Georges Jacques Danton foi um advogado e político francês que se tornou uma figura destacada nos estágios iniciais da Revolução Francesa.

<sup>14</sup> N. T.: Martin Nilsson foi um filólogo, mitógrafo e estudioso dos sistemas religiosos gregos, helenísticos e romanos.

deploram a secularização do mundo contemporâneo e seu desencantamento, vêm algumas vezes idealizar falsamente o passado. Em realidade, basta dizer ler Chaucer<sup>15</sup> para ver que a psicologia das festas ou peregrinações era muito ambígua, não menos que aquela das cruzadas. De um peregrino a outro, a dose de piedade, de vontade de fazer turismo e de romper com os hábitos, por religiosidade ou por simples tédio, varia consideravelmente. Resta que uma festa ou uma peregrinação era oficialmente obra de devoção, uma ação concluída, ao menos em parte, por piedade, ela pode ser totalmente imputada ao mérito? Essa é uma questão teológica que se coloca possivelmente aos diretores de consciência. Mas os sociólogos ou historiadores, que não são juízes, não decidiram esse problema de imputação ética: a seus olhos, a piedade é um móvel tão real quanto os outros, mas não mais profundo e nem mais real.

Historicamente falando, a única questão é de saber se a presença de uma dose de piedade que entre os diferentes móveis que entram na combinação, transforma a síntese final e termina em um sentimento original, em uma síntese *sui generis* cujo mundo contemporâneo teria perdido o segredo encantado. A resposta geralmente é não: a ambiguidade da “religiosidade sociológica”, não contrasta com a prosa ordinária do mundo (pode ser que tenha até mais mérito, mas nossa questão não é essa). Nas festas religiosas, vemos coexistir a alegria piedosa, cuja realidade nós não ignoramos, e as pequenas alegrias: elas coexistem tão materialmente quanto nas peregrinações da Grécia atual, é visto se elevar lado-a-lado uma pequena igreja, estandes de festa de diversão, um comerciante de espetos de carne e uma orquestra com sua pista de dança. No entanto, os peregrinos não comem os espetos por serem alimentos sagrados; em Olímpia, os espectadores não assistiam mais os boxeadores se enfrentarem no estádio acreditando assistir à uma cerimônia litúrgica. De combinação original, ponto.

Isso que se produz é, somente, a ambiguidade ordinária dos “fenômenos sociais totais”. As pessoas autenticamente piedosas que participam da festividade podem dizer que a religião é uma festa; elas podem dizer que a festa ela mesma é piedosa? Sim, no sentido que, quando uma festa é tida como piedosa, eles têm uma melhor consciência para se alegrar com isso. É assim que os gregos antigos estimavam que os deuses eles mesmos gostariam que os seus fiéis gozassem perante a festa em sua honra e que os amantes se amassem durante a noite que se seguia.

Os que culpam nosso mundo contemporâneo por ser desencantado e sem religião seriam mais alertas em dissipar seus equívocos e culpar nossas religiões por serem despossuídas de verdadeiras festas. Não há um “fenômeno total” que não seja igualmente ambíguo; a nostalgia do passado e sua religiosidade é, portanto, apesar de ser, a nostalgia de uma ambiguidade, e não o arrependimento de origens puras. Nós não pretendemos dizer que é melhor não ter mãos do que mãos impuras, mas somente que é necessário escolher claramente. Sim, o elemento propriamente religioso estava presente na Grécia Antiga; mas, pelo simples fato de estar ali presente, não se deve concluir que

---

<sup>15</sup> N. T.: Geoffrey Chaucer foi um escritor, filósofo, cortesão e diplomata inglês. Embora tenha escrito muitas obras, é mais lembrado pela narrativa inacabada: *Os contos da Cantuária*, uma das mais importantes da literatura inglesa medieval.

ele a infundiu de parte em parte e a santificou completamente. O sentimento religioso se ancora nos terrenos não religiosos.

O que talvez seja mais específico é que os torneios gregos são, na história universal, um fenômeno de elitismo e esteticismo exagerados (por esteticismo, designamos menos a nudez dos atletas e o culto à beleza dos corpos do que o gosto pelo esplendor, tomando por “beleza” menos uma fonte de prazer do que uma realidade triunfal). Etnograficamente falando, esses traços colocam os gregos à parte da maioria de outros povos; fala-se de um povo do sul do Saara, os Fulani Bororo, cujo esteticismo será não menos empurrado (seus concursos de beleza masculina são famosos).<sup>16</sup> Nós procuramos, portanto, a explicação dos torneios gregos numa diferença etnológica mais que numa raiz humana hoje já seca. Quanto ao resto, vamos consultar o belo livro de Christian Meier<sup>17</sup>, *Política e graça*<sup>18</sup> sobre a Grécia Antiga.

Os torneios gregos não eram mais uma celebração do unanimismo do que da religião; Rousseau e Wagner estão longe, e sua memória é do momento que os idiotas respondem a Grécia. Os gregos são individualistas esnobes; eles vão a Olímpia para saborear um refinamento digno de todos eles e, não mais do que os Guermantes, eles não se preocupam em fazer massa. O sentimento de pertencimento a uma civilização superior não é o de se fundir em um povo.

Além disso, a Grécia não é um povo, uma nação, mas uma civilização dividida em centenas de nações pequenas, totalmente independentes e rivais, que são chamadas de *polis* e tinham o tamanho (Atenas, a maior de todas, tinha a superfície de Luxemburgo). Nós dizemos que nossos Jogos Olímpicos são um derivado ou uma consequência de nosso nacionalismo; mas não se podia reivindicá-lo no torneio olímpico grego: as *polis* eram numerosas demais. Assim que a prova terminava e se proclamava o vencedor, a voz do arauto informava aos espectadores o registro civil do feliz eleito, ou seja, seu nome, o nome de seu pai e o de sua *polis*. A cidade podia ser grande ou pequena, podia estar localizada na Grécia mesmo, na Ásia, no sul da Itália, no Egito ou mais longe ainda; talvez o vencedor tivesse apenas um punhado de compatriotas entre os espectadores: todo mundo o aclama, pois centenas de pequenos nacionalismos são muitos para entrar em conflito. E é precisamente porque eles eram numerosos demais que o orgulho e o prazer do público que se preenchiam com a outra instância, a da grecidade em geral. Menos por etnocentrismo positivo do que negativo: a grecidade era o que dividia menos o prazer do elitismo e da estética; se recorria à comunidade do *way of life* para poder desfrutar do espetáculo sem reservas.

Nós tocamos aqui em um ponto decisivo da sociologia do esporte: os sentimentos induzidos para um espetáculo, são eles sua causa? Nossos Jogos Olímpicos e nossas partidas de rúgbi veem os espectadores participarem de suas seleções; o esporte é, portanto, o derivado ou o derivante do nacionalis-

<sup>16</sup> No volume da coleção “O universo das formas” dedicado à arte africana, vemos uma fotografia impressionante desses concursos de beleza; em um guia turístico na travessia do Saara, eu me lembro de ter visto outras fotos desse povo: a graça de gestos masculinos e femininos saltava aos olhos, nossos modelos de modo mais famosos não farão melhor. A Grécia Antiga, sem dúvida, ofereceu espetáculos incríveis de esteticismo de massa.

<sup>17</sup> N. T.: Christian Meier é um professor emérito de História da Universidade de Munique, na Alemanha.

<sup>18</sup> N. T.: originalmente intitulado *La politique et la grâce*, este livro foi publicado em 1987 pela Seuil, estudando, em especial, a antropologia política da beleza grega.

mo? Não deveríamos pensar que uma partida ou torneio são um sistema semiótico tal que, se alguém toma partido de um lado, seja ele qual for, enquanto o sistema funcionar em plena capacidade, teremos mais prazer nele do que se contarmos objetivamente os arremessos com desapego? Da mesma maneira, um leitor de romance sente mais prazer se ele se identificar com um personagem (o romancista sabe tão bem que designa de antemão ao leitor um personagem o qual ele deve se identificar e que chamamos de herói do romance). Quando assistimos a uma partida internacional, temos mais interesse no jogo se tomarmos partido para um dos dois times; mas, como o acampamento ao qual se identificar não é designado com antecedência, cada espectador toma a decisão mais simples: ele se identifica com a equipe de seus compatriotas. Permitam-me uma anedota. A ignorância esportiva do autor dessas linhas é total; porém, um dia, em frente a um aparelho de televisão, pressionei o botão e uma partida de tênis, muito bonita de se ver, apareceu na tela. Eu olhei para ele em primeiro lugar com aquele prazer puro e desinteressado que temos com a obra de arte ou mesmo com o nu artístico; e, então, eu obscuramente entrevi que se eu tomasse partido para um dos dois jogadores, o sistema funcionaria mais fortemente e me daria maiores emoções. Mas que jogador escolher? Sem ser um patriota a todo custo, eu automaticamente fiquei do lado de um jogador chamado Noah, porque me disseram que ele era francês e que seu adversário era um estrangeiro.

Exceção que confirma a regra, as cidades gregas eram numerosas demais para que os espectadores pudessem aplicar essa receita dualista. Assim, fizeram funcionar o sistema semiótico de maneira diferente: decidiram sentir que viviam uma solenidade grega num geral, um símbolo de sua civilização. Infortúnio da sociologia funcionalista que, invertendo as coisas, as concluiria que os gregos se reuniam em Olímpia para sentir que formavam, contra os bárbaros, uma civilização única.

Todas as coisas são filhas do acaso. Nas brumas do tempo, em alguma parte do noroeste do Peloponeso, em Elide, em Olímpia, um dos inúmeros torneios, um dia, desenvolveu uma reputação maior do que a de outras cidades. O público correu para lá, vindo de toda a Grécia, os melhores atletas, consequentemente, também vieram para concorrer, e reciprocamente. Assim estavam todos os gregos reunidos, vindos de suas centenas de pátrias. Como fazer cócegas para se dar mais prazer? Convencendo-se da solenidade do espetáculo e de seu valor como símbolo do *Greek way of life* em geral. A mesma injeção de parcialidade coletiva em outros sistemas semióticos fez de Homero e Dante os símbolos da grecidade ou da italianidade.

Os historiadores desconfiam de instintos do funcionalismo; eles constatam que o que está presente em uma civilização e o que se passa nela como funcional – torneios ou pão e circo – está ausente na maioria das outras, que parecem não sofrer com isso. As principais características que fascinam cada civilização cresceram como cogumelos e não são necessariamente aquelas que consideramos humanamente importantes. Por exemplo, a sociedade greco-romana deu considerável importância à arquitetura e às artes figurativas, à onipresença da decoração pintada ou esculpida; como comparar a arte antiga e qualquer arte moderna? Os dois fenômenos não estão quantitativamente na mesma escala. É o mesmo com os torneios; por mais de um milênio, até a queda do Império do Ocidente, eles fascinaram a sociedade grega, depois a greco-

romana, e seu número não parou de crescer. A antiguidade provavelmente atingiu seu apogeu econômico no início do terceiro século de nossa era (a Tunísia, a Síria e a Turquia experimentaram uma prosperidade que provavelmente ainda não reencontraram); é também nessa altura que os torneios chegaram aos milhares: eles são considerados a prova de fogo<sup>19</sup> do prestígio de uma cidade e se multiplicaram com um aumento da renda global. Olímpia e os três outros grandes torneios “sagrados” permaneceram os mais famosos; eles sozinhos conferiam fama mundial aos seus vencedores; mas Atenas, que ainda celebrava suas Panateneias<sup>20</sup> (como no tempo das esculturas do Partenon, séculos antes), vinha logo atrás; a própria Esparta acabou tendo torneios internacionalmente reconhecidos e, conseqüentemente, “sagrados”. Um imperador romano fundou um quinto torneio internacional grego; no terceiro século de nossa era, Roma, capital política do império e capital artística, tornou-se ela própria a capital dos torneios; ela deu a si mesma os torneios à maneira grega, além de espetáculos e jogos ao estilo romano, e ela o fez, apesar da concorrência de Olímpia. Mas a menor cidade helenizada do Oriente Médio também instituiu torneios, mesmo que isso significasse atrair atletas e músicos oferecendo-lhes prêmios mais substanciais do que “sagrados”. Assim, no fim da antiguidade, em todo o Oriente, os torneios eram a prova de que uma cidade participava da civilização helenística, que os romanos erigiram como uma civilização “mundial”.

O que encerrou a era dos torneios não foi o cristianismo, mas uma mudança de gosto: os torneios foram suplantados no Oriente grego pela moda das corridas de biga de circo, à moda romana, e pelos embates de gladiadores contra animais selvagens; o futuro império cristão de Bizâncio terá esquecido os eventos esportivos em favor das bigas e da caça de animais selvagens na arena. Nos torneios gregos, as corridas de bigas eram apenas uma prova entre outras, e uma das menos comuns; a partir desse momento, elas suplantaram as outras provas atléticas, que desapareceram com os torneios no século IV de nossa era. No entanto, entre a corridas de bigas nos torneios e as corridas de circo em Roma ou Bizâncio, há uma diferença capital: os torneios abordavam, como não poderia deixar de ser, indivíduos concorrentes que buscavam a glória pessoal; as corridas circenses abordavam equipes permanentes, em composição diversa e renovada, que se distinguem pela “cor”: os Verdes e os Azuis disputam a vitória. Agora, os espectadores tomam partido, como nas partidas internacionais modernas, segundo sua filiação social, defendendo firmemente os Verdes ou os Azuis. O elitismo helênico acabou: o atleta cedeu lugar para outro herói, o auriga<sup>21</sup>, a quem o povo muito respeita, que as equipes de diferentes cores disputam, mas que não gozam do prestígio de superioridade humana em geral que tinham os atletas pagãos; os tipos humanos do taumatur-



<sup>19</sup> N. T.: o termo original empregado por Veyne foi “*pierre de touche*”, mas escolhemos traduzir por prova de fogo e não pedra de toque.

<sup>20</sup> N. T.: as Panateneias eram festas realizadas em homenagem à deusa grega Atena. Durante a cerimônia eram promovidos concursos de beleza para escolher o rapaz mais forte e belo, eventos artísticos, hípicas, atléticos, náuticos e de ataque e defesa. Aos vencedores eram outorgados prêmios de 300 e 200 dracmas, respectivamente para o primeiro e o segundo colocados. Os vitoriosos recebiam diversos vasos de cerâmica contendo azeite feito com os frutos da oliveira sagrada, considerada propriedade de Atena.

<sup>21</sup> N. T.: nome dado aos condutores de bigas e quadrigas. O termo “*cocher*” também poderia ser traduzido por cocheiro.

go, do asceta cristão e do guerreiro defensor da fé prevalecem sobre ele. O circo, que continuou sendo uma grande paixão coletiva, se tornou o local de confrontos que talvez sejam fundamentalmente sociais e políticos<sup>22</sup>, mas agora é essa a defesa da religião ortodoxa que estava se tornando o *way of life* bizantino.

Vamos, pois, novamente, olhar para trás, para o apogeu dos torneios durante um milênio de paganismo, quando Olímpia, uma vez terminados os torneios, era ainda um nome tão brilhante que, para se referir as pessoas felizes deste mundo, era proverbialmente dito “os potentados e os vencedores olímpicos”; pois essas vitórias eram consideradas sintomas da vitalidade da civilização helênica e conferiam fama à cidade que dera luz ao vencedor. Alcibíades não desarrazou quando convidou seus compatriotas atenienses a partirem para a conquista do Mediterrâneo Ocidental, apresentando os seguintes argumentos: “Nossos inimigos carecem de senso cívico e patriotismo, enquanto eu, vosso futuro líder, fui vencedor em Olímpia”; ele falava como um chefe de Estado moderno, que diria: “Nossos muitos prêmios Nobel são um sintoma da profunda vitalidade de nosso povo”. Alcibíades foi lúcido o suficiente para acrescentar: “Por causa das minhas vitórias olímpicas, o mundo acredita que Atenas é ainda mais poderosa do que ela é na realidade”.

Aconteceu um dia com De Gaulle, numa conversa, de citar o navegador Tabarly como sintoma da vitalidade francesa, numa época em que esta nação lhe parecia “enrijecer”. Mais que Tabarly, De Gaulle teria citado como prova um campeão de futebol? Os políticos mais realistas podem, portanto, preferir um esporte distinto a um esporte plebeu. Mas os gregos não faziam distinção entre cultura popular e cultura erudita; por falar nisso, essa distinção não é fácil de ser feita.

*Tradução autorizada pela editoria de Revue Esprit. Recebida em 13 de agosto de 2025.  
Aprovada em 7 de setembro de 2025.*

---

<sup>22</sup> Gilbert Dragon, que estuda o possível impacto social ou político das lutas das cores dos cocheiros no circo de Bizâncio, avisa-me que não podemos ser muito cuidadosos, sutis e matizados nessa área. N. T.: Gilbert Dragon é doutor em Letras e Ciências Humanas (História) e professor honorário do Collège de France, na cadeira de História e Civilização do Mundo Bizantino.

## Las luchadoras contra la crisis industrial: explotando la productividad de un subgénero



*Las luchadoras contra la momia*, de René Cardona, 1964, cartaz do filme, fotografia, montagem (detalhe).

### *Silvana Flores*

Doutora em História e Teoria das Artes pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Professora da UBA XXI e do Mestrado em Estudos de Teatro e Cinema Latino-americano da UBA. Pesquisadora do Conicet. Autora, entre outros livros, de *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013. [silvana.flores@uba.ar](mailto:silvana.flores@uba.ar)

## Las luchadoras contra la crisis industrial: explotando la productividad de un subgénero

*Wrestling women against the industrial crisis: exploiting the productivity of a subgenre*

*Silvana Flores*

### RESUMEN

Se analizará un ciclo de films que explotó la popularidad del cine de terror y luchadores para lanzar una variante basada en las figuras de mujeres luchadoras, que tuvieron su alcance entre los años sesenta y setenta. Delinearemos la hibridación genérica como característica distintiva para el desarrollo de las tramas, la utilización de la iconografía de la lucha libre para la atracción de los públicos de la televisión y los medios gráficos al cine, en un movimiento implantado en el fenómeno de la intermedialidad y la cultura de masas, y la adquisición de algunos films por productores estadounidenses para la realización de versiones de exportación. Este fenómeno puede explicarse en su interés de afianzar el establecimiento de un cine volcado al gusto popular, estandarizado en su narratividad y puesta en escena, y producido como un eco del éxito suscitado por el cine de luchadores, cuya productividad estaba en vigencia por aquel tiempo.

**PALABRAS CLAVE:** cine de luchadoras; cine mexicano; hibridación.

### ABSTRACT

*We will analyze a cycle of films that exploited the popularity of horror and wrestling films to launch a variant based on the figures of female wrestlers, which had their scope between the sixties and seventies. We will delineate the generic hybridization as a distinctive feature for the development of plots, the use of wrestling iconography for the attraction of television and graphic media to cinema, in a movement implanted in the phenomenon of intermediality and mass culture, and the acquisition of some films by American producers for the realization of export versions. This phenomenon can be explained in its interest to consolidate the establishment of a cinema aimed at popular taste, standardized in its narrative and staging, and produced as an echo of the success of the wrestlers' cinema, whose productivity was in force at that time.*

**KEYWORDS:** *wrestling women movies; Mexican cinema; hybridization.*



Los años sesenta y setenta consolidaron en México un subgénero conocido comúnmente como “cine de luchadores”. Este involucró narrativas híbridas que mixturaron el deporte de la lucha libre con el terror, la ciencia-ficción e incluso la comedia, haciendo trascender las míticas peleas que lo caracterizaron también por fuera de los escenarios del ring. Las figuras de los productores Miguel Zacarías, Jesús Sotomayor Martínez, Jorge García Besné y Guiller-

mo Calderón Stell, entre otros, fueron fundamentales para la instalación definitiva de este tipo de productos cinematográficos en los mercados, tanto nacionales como internacionales.

Partiendo de este fenómeno, este artículo analizará un ciclo de films producidos por la empresa Cinematográfica Calderón (regentada por Guillermo Calderón) que explotó la popularidad del cine de luchadores para lanzar una variante de aquel subgénero basada en las figuras de mujeres luchadoras, la cual tuvo su época de alcance en los años sesenta. Para tal fin, delinearemos los siguientes aspectos definitorios del corpus en cuestión: la hibridación genérica como característica distintiva para el desarrollo de las tramas, la utilización de la iconografía de la lucha libre para la atracción de los públicos de la televisión y los medios gráficos al cine, en un movimiento implantado en el fenómeno de la intermedialidad y la cultura de masas, y la adquisición de algunos films por productores estadounidenses para la realización de versiones de exportación en el contexto de la difusión del cine de clase B en Estados Unidos. Este fenómeno puede explicarse en su interés de afianzar un cine volcado al gusto popular, estandarizado en su narratividad y puesta en escena, como un eco del éxito suscitado por el cine de luchadores, cuya productividad estaba en vigencia por aquel tiempo, tanto desde la misma productora cinematográfica como desde otras firmas, y buscó alentar la asistencia a las salas en un período de crisis industrial en el cine mexicano.

### Luchadores y luchadoras: sección en continuado

A finales de la década del cincuenta, coincidente con un período de decaimiento de las estructuras industriales que habían sostenido al cine mexicano como potencia cinematográfica en la región, Jorge García Besné, un productor que formó parte de la familia Calderón como pariente político, emprendió la explotación de un subgénero caracterizado por la hibridez, que denominaremos "cine de luchadores". Aquello se dio con el estreno de dos films en los que emergió quien se establecería como el representante más popular de la lucha libre en el cine: Rodolfo Guzmán Huerta, conocido como Santo, el enmascarado de Plata. En estas películas, *Cerebro del mal* (1958) y *Santo contra "hombres infernales"* (1958), ambas de Joselito Rodríguez, el Santo no tuvo un rol protagónico, aunque aquello no impidió que su presencia fuera su principal atractivo.

Estos títulos no son, sin embargo, pioneros en lo que respecta al cine de luchadores mexicano. En la primera mitad de la década se lanzaron cuatro films vinculados en mayor o menor medida a este fenómeno: el drama *La bestia magnífica* (Chano Urueta, 1952), considerado el primer ejemplar de este subgénero, que contó con el protagonismo de los actores-luchadores Wolf Ruvinskis y Crox Alvarado; *El luchador fenómeno* (Fernando Cortés, 1952), una comedia enmarcada en el espectáculo de la lucha libre, en donde se despliega la popularidad de luchadores como El Médico Asesino y El Lobo Negro; el film de tintes melodramáticos *Huracán Ramírez* (Joselito Rodríguez, 1953), cuyo personaje acarrearía un buen número de secuelas en los años sesenta; y *El enmascarado de Plata* (René Cardona, 1954), que no debe confundirse con el Santo, pues refiere a uno de los villanos de la trama. Este ciclo derivó en la primera película que reunió todos los elementos del cine de luchadores, *La*

*sombra vengadora* (Rafael Baledón, 1954). No obstante, en el año 1949 ya había aparecido la figura del luchador con el film dirigido por Fernando de Fuentes *¡No me defiendas, compadre!*, y podemos incluso remontarnos a los años treinta con *Padre de más de cuatro* (Roberto O'Quingley, 1938). También hay referencias en el personaje de El Ángel de las dos primeras emisiones de la trilogía de "La momia azteca", dirigida por Rafael Portillo: *La momia azteca* (1958) y *La maldición de la momia azteca* (1958).

Los luchadores expandieron su popularidad al pasar de los comics y las transmisiones televisivas a la pantalla de cine, la cual tomó el atractivo de aquel espectáculo, combinando las contorsiones de los luchadores enmascarados en la arena con elementos de los más variados géneros: el cine negro, el western, el terror y la comedia. Su popularidad se extendió a partir de la década del sesenta, en medio de las alternativas de supervivencia del cine industrial, que alentó, solo en el caso del Santo, un promedio de 50 películas en el transcurso de veinte años de carrera cinematográfica. A ello sumamos la filmografía de otros populares luchadores como Blue Demon, Mil Máscaras o el propio Huracán Ramírez, que amplía el caudal de aquel corpus.

Esta serie de films, inscriptos en la cultura popular del cine y que usualmente son vistos como una especie de género menor o desprestigiado, constituye sin embargo – si seguimos a Martín-Barbero<sup>1</sup> – un muestrario de la revalorización de lo popular en el marco de la cultura de masas. En términos generales, permiten considerar la incidencia que los medios masivos de comunicación tuvieron sobre el concepto de obra a lo largo del siglo XX, ya despojado de la sacralidad asociada a la noción de autonomía del arte y a la idea de una obra cerrada. Teniendo esto en vista, dichos films pueden ser reconocidos como parte de un proceso social y cultural al cual describen y por el que son a su vez influidos. Tales películas – caracterizadas por una mixtura genérica funcional a los objetivos del entretenimiento – serán resignificadas por los estudios culturales, que las reconocerán como dispositivos de visibilización de los sectores sociales alejados de la experiencia y los valores de la alta cultura.

Las películas en cuestión suelen tener una estructura estandarizada, que combina la demostración del espectáculo de la lucha libre (tanto en el ring como en los más variados e inhóspitos lugares) y el desarrollo de un argumento asentado en la contraposición entre los valores antitéticos del bien y el mal, que responden a su vez al estereotipo, en la jerga de la lucha libre, de los técnicos o limpios, y de los rudos, respectivamente. Así, se erigen a sí mismos, en consonancia con las fuerzas policiales, como luchadores del "bien y la justicia". En esa contraposición, los luchadores se enfrentan a fuerzas sobrenaturales, representadas en monstruos de la más diversa raigambre. Estos además son manipulados por el villano de turno, el cual es impulsado en su accionar por ambiciones de prestigio y poder.

La temática sobre la que nos abocaremos en este artículo tiene sus antecedentes en diferentes estudios que evidencian la pregnancia del cine de luchadores en las industrias culturales de América Latina. En algunos casos, para señalar cierta reticencia a su proliferación, como sucediera en ensayos

---

<sup>1</sup> Ver MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1991.

coetáneos de estudiosos del cine mexicano como García Riera<sup>2</sup>, Ayala Blanco<sup>3</sup> y Carro.<sup>4</sup> Y, en ocasiones, para revisitarlo como parte de un entramado social y cultural en donde se mixturán las identidades nacionales y los mitos universales<sup>5</sup>, describiendo el imaginario de los luchadores en la cultura nacional<sup>6</sup>, delatando otros aspectos identitarios como los de la masculinidad<sup>7</sup>, o simplemente explorando el género en sí mismo.<sup>8</sup> Incluso algunos textos lo llevan a una temporalidad extendida hasta el presente.<sup>9</sup> Asimismo, y con un libro de inminente aparición, Viviana García Besné<sup>10</sup>, nieta de Jorge García Besné y sobrina nieta de Guillermo Calderón, dejó su propia huella de revitalización sobre el género en base a una intencionalidad de rescate de este tipo de films, en consonancia con la labor de restauración que su autora ha realizado en los últimos años.

El cine de luchadores es un ejemplo de lo que se conoce como *exploitation movies*, películas de bajo presupuesto y estandarización temática, guiadas por un estilo *camp*, y alentadas por el suceso generado en los públicos, sin mediar la originalidad de las tramas ni el cuidado de sus recursos formales. Sin embargo, aquí utilizaremos el término acuñado por Andrew Syder y Dolores Tierney<sup>11</sup>, así como por Doyle Greene<sup>12</sup>, de *mexploitation movies*, que remite a este fenómeno particularizado en México, que incluyó, junto a aquel bajo presupuesto, una combinación de cine de horror, lucha libre y mitología nacional. La explotación del espectáculo de la lucha libre se mantuvo a lo largo de las décadas del sesenta y setenta; pero como sucede en toda experiencia del cine industrial, que procura sostener las ganancias con la recurrencia de un modelo comprobado, el cine de luchadores empezó a agotar rápidamente su productividad. Los diferentes intentos de hacer prolíficas las tramas requerían el surgimiento de nuevas ideas. Eso acarrió el nacimiento de una sub-variante, que consistió en la feminización del género. La emergencia de mujeres en el ring cinematográfico fue uno de los coletazos dados en pos de la retención de los

<sup>2</sup> Ver GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México: Ediciones Mapas, 1998.

<sup>3</sup> Ver AYALA BLANCO, Jorge. Los luchadores muérganos. In: *La eficacia del cine mexicano: entre lo viejo y lo nuevo*. México: Editorial Grijalbo, 1994.

<sup>4</sup> Ver CARRO, Nelson. *El cine de luchadores*. México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

<sup>5</sup> Ver FLORES, Silvana. Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del Santo en el cine fantástico mexicano. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, n. 48, Madrid, 2018.

<sup>6</sup> Ver CUAUTLE HERNÁNDEZ, César Arturo. *El Santo y la lucha profesional y su propuesta filmica en el cine de luchadores*. Tesis [Licenciatura] – Unam, México, 2009. Disponible en <<https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/a3266854-ce89-467a-b746-83747f81ceb5/content>>. Acceso en 1 set. 2025.

<sup>7</sup> Ver PEREDA, Javier y MURRIETA-FLORES, Patricia. The role of lucha libre in the construction of Mexican male identity. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCA Postgraduate Network*, v. 4, n. 1, Leeds, 2011.

<sup>8</sup> Ver FLORES VILLA, Luz Citlali. *Monografía de cine de luchadores*. Tesis [Licenciatura] – Universidad Villa Rica, México, 2009, y CRIOLLO, Raúl, NÁVAR, José Xavier y AVIÑA, Rafael. *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*. México: Universidad Autónoma de México, 2013.

<sup>9</sup> Ver DE LA VEGA ALFARO, Eduardo y VIDAL BONIFAZ, Rosario. *Encordados, máscaras, villanos y monstruos: mitologías de la lucha libre en el cine mexicano 1938-2021*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2025.

<sup>10</sup> Ver GARCÍA BESNÉ, Viviana. *Luchadores vs. everything: the ultimate lucha libre film history*. San Diego: Editorial Cinelucha/Masked Republic, en prensa.

<sup>11</sup> Ver SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores. Importation/mexploitation, or how a crime-fighting, vampire-slaying Mexican wrestler almost found himself in an Italian sword-and-sandal epic. In: SCHNEIDER, Steven Jay y WILLIAMS, Tony (eds.). *Horror international*. Detroit: Wayne State University, 2005.

<sup>12</sup> Ver GREENE, Doyle. *Mexploitation cinema: a critical history of Mexican vampire, wrestler, ape-man and similar films, 1957-1977*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005.

públicos, que ya estaban teniendo suficientes dosis de aventuras enmascaradas.

### Variaciones de un género en esencia híbrido

El cine de luchadoras ha sido una variante que emergió a través de las películas dirigidas por René Cardona y protagonizadas mayormente por la dupla compuesta por Lorena Velázquez y Elizabeth Campbell (conocidas como Loreta y Rubí, respectivamente)<sup>13</sup>, las cuales tenían también circulación en otros *mexploitation films*.<sup>14</sup> Los títulos que estudiaremos, *Las luchadoras contra el médico asesino* (1963)<sup>15</sup>, *Las luchadoras contra la momia* (1964), *Las lobas del ring* (1965), *Las mujeres panteras* (1966) y *Las luchadoras vs. el robot asesino* (1969), fueron elegidos para este análisis en base a su pertenencia a la filmografía de Cinematográfica Calderón, que tuvo la exclusividad de esta variante. Mantiene una estructura narrativa similar a la del cine de luchadores, que absorben con diferencias casi mínimas con el fin de resguardar las fórmulas comerciales que estaban asegurando las taquillas, en la nostalgia de una era dorada del cine mexicano que ya había quedado atrás. Como bien afirma Greene<sup>16</sup>, una diferencia vital de estas películas con las de los luchadores masculinos es que su énfasis no está puesto en la fortaleza física de sus protagonistas, aunque sí en resaltar su atractivo o *sex-appeal*. Mientras las películas del Santo y Blue Demon requerían el doblaje de las voces de los luchadores, pues estos no eran actores profesionales, la serie de las luchadoras incluyó actrices con trayectoria en el cine popular mexicano, que podían interpretar las escenas dramáticas, pero requerían de dobles para filmar las peleas.

El primer ejemplar de este ciclo inicia con la exhibición de un espectáculo de lucha libre al tiempo que se dan a conocer los créditos.<sup>17</sup> Al igual que en muchas películas del Santo, emerge la figura de un científico, que en toda la serie hace las veces de villano. Se trata particularmente de una suerte de Dr. Frankenstein que realiza experimentos ilegales y procura la fortaleza física de una luchadora para dar vida a sus extrañas criaturas. La traslación del órgano de un ser humano en otro, o entre un animal y una persona, es objetivo frecuente en los “científicos locos” de los films del Santo, y será retomada aquí con las luchadoras. Esta reposición se justifica por medio de la declaración del médico asesino, afirmando que “el género femenino es el más apto para llevar a efecto a este experimento, por muchas razones biológicas”, pero sin detallar cuáles son esas razones. Las mismas palabras se repiten en otro film ligado a

<sup>13</sup> En el caso de *Las luchadoras vs. el robot asesino*, contamos en lugar de ellas con la actriz Regina Torné. Y en *Las mujeres panteras*, Loreta es reemplazada por Ariadna Welter, pero utilizando el mismo nombre del personaje.

<sup>14</sup> En el caso de Lorena Velázquez, esta había participado en *Santo contra los zombies* (Benito Alazraki, 1961), *Santo contra las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962), *El hacha diabólica* (José Díaz Morales, 1965), *El planeta de las mujeres invasoras* (Alfredo B. Crevenna, 1966) y *Atacan las brujas* (José Díaz Morales, 1968). Campbell, por su parte, actuó también en *El planeta de las mujeres invasoras*, así como en *Operación 67* (René Cardona Jr. y René Cardona, 1967).

<sup>15</sup> En este film, Loreta es nombrada Gloria Venus, siendo Loreta Venus la forma con la que se la conocerá en los demás títulos del ciclo.

<sup>16</sup> Ver GREENE, Doyle, *op. cit.*

<sup>17</sup> Ese muestrario en la secuencia de créditos es frecuente en dichos films, como puede observarse en *Las lobas del ring* y *Las mujeres panteras*, que ofrecen una sucesión de fotografías de mujeres en el fragor de la lucha.

los comics y la lucha libre, *La mujer murciélago* (René Cardona, 1967), donde un ambicioso neurocirujano intentará operar a la heroína, considerando que el género femenino dará más éxito a sus experimentos, algo que podría asimilarse al pensamiento de los productores Calderón en su búsqueda de extender las opciones de taquilla con luchadoras mujeres.



Figura 1. La dupla de Loreta y Rubí.



Figura 2. El sello distintivo de Cinematográfica Calderón para el cine de luchadoras.

Las tramas dan lugar a la implementación de ciertas características de la ciencia-ficción, que tuvo un esplendor mundial en los años cincuenta, con el crecimiento de las nuevas tecnologías y las problemáticas de posguerra, las cuales inspiraron tramas asociadas a la exploración de otros planetas. En los films aquí estudiados, la inclinación a la ciencia-ficción se refuerza con la posesión de equipamientos tecnológicos por parte del villano, que tiene siempre un perfil criminal. Estos son visibles en la iconografía que decora su estudio, laboratorio o quirófano, aunque también la ciencia es usufructuada por los personajes que se asientan del lado del Bien, empleando relojes transistores que comunican a la Policía con las luchadoras.<sup>18</sup> De hecho, como se observa en *Las mujeres panteras*, aun los luchadores poseen laboratorios de los que salen las invenciones con las cuales batallarán contra el crimen; así sucede con el Ángel, reminiscencia del luchador del mismo nombre de *La momia azteca* y de Santo, el enmascarado de Plata.<sup>19</sup> Este luchador es presentado como un ser multifacético, que sobresale en el ring, con mayor temple y racionalidad que las luchadoras, así como también se dedica a atrapar delincuentes “impartiendo el Bien desde las sombras”, y a hacer investigaciones científicas. Asimismo, obra como protector de Loreta y Rubí, rescatándolas en el ring. Los films también presentan un muestrario de sistemas de vigilancia por monitor, instalados para espiar a los héroes, o incluso de aparatos incorporados en los cuerpos, para dar instrucciones a los autómatas. Los decorados muestran además láminas, tubos de ensayo, o máquinas y paneles con botones, que ilustran el ambiente de experimentación científica en el cual pretenden desenvolverse las tramas.

En *Las luchadoras vs. el robot asesino*, último ejemplar de este ciclo, y a la vez un *remake* del primero<sup>20</sup>, la bestia creada y manipulada por el médico se trata de un *zombie*, discurrendo sobre él una resumida explicación científica sobre el proceso que llevó a su transformación; también se hace lo mismo con el robot del título, explicando que recibe órdenes mediante cardio-impulsos. Las películas buscan, en definitiva, proporcionar información sobre los procedimientos que guían las ambiciones de poder de aquel científico desquiciado.

En consonancia con el cine fantástico, *Las luchadoras contra la momia* usufructúa las referencias a las culturas ancestrales de México por medio de la alusión a la arqueología y el descubrimiento de un preciado códice, de interés para el Dragón Negro, un oriental que tiene la ambición de encontrar un tesoro azteca, constituyéndose en un estereotipo del exotismo adjudicado a las tierras lejanas, y de la alarma comunista combatida en el contexto de la Guerra Fría. Loreta y Rubí deben pelear con sus hermanas, unas campeonas de judo a las que vencen en el ring, recuperando el códice, y posibilitando, tras su traducción, la localización de aquel tesoro, pues como establece Loreta, con ese dinero se pueden hacer “grandes obras en beneficio de nuestro país”. Se pone así a la lucha libre al servicio de la arqueología y de la filantropía, aspectos

<sup>18</sup> En el caso de *Las mujeres panteras*, dicha comunicación se da también con un luchador enmascarado asociado a la policía, llamado el Ángel.

<sup>19</sup> En la serie de films de Portillo, el Ángel también luchaba en pos de la justicia, y en relación con el Santo, el luchador aquí referido tiene una semejanza en su tipo físico, y pelea también por la restitución del bien, haciendo investigaciones.

<sup>20</sup> El film *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (Miguel M. Delgado, 1974) puede ser también considerado una versión renovada de aquel primer film de luchadoras.

que también son recurrentes en el cine de luchadores masculino. Asimismo, el elemento sobrenatural está siempre asociado a la confrontación con la civilización occidental, representada por los protagonistas, las cuales procurarán vencer para recuperar el orden establecido.



Figura 3. Afiche de *Las luchadoras contra la momia*.

Junto al fantástico también se reconocen las particularidades del género del terror, por la utilización de figuras monstruosas que provocan el espanto de los personajes, como es el caso de la momia en cuestión (que peculiarmente se transforma en murciélago para trasladarse, rememorando a la leyenda de Drácula). En el caso de *Las luchadoras contra el médico asesino*, el efecto terrorífico se imparte a través del hombre-gorila Gomar, o con mujeres que se toman fieras salvajes en *Las mujeres panteras*.<sup>21</sup> Estas también se convierten en las luchadoras rudas de nombre “Las sombras”, en alusión a su pertenencia al bando del mal y su aspecto siniestro. A su vez, los personajes utilizan amuletos que buscan contrarrestar el poder de esas figuras sobrenaturales. Todo esto

<sup>21</sup> En este último film, el monstruo también es una momia que vuelve a la vida gracias a la sangre acumulada de las víctimas de una maldición.

es visible asimismo en *Las luchadoras vs. el robot asesino*, que inicia en el escenario de un cementerio, explotando un espacio temerario. Finalmente, en *Las mujeres panteras* antes de la primera exhibición de lucha libre, que funciona a manera de presentación prototípica de este subgénero, se presenta una ceremonia de invocación, imbuida de los elementos del cine de terror, con su escenario tenebroso y subterráneo, y la declamación solemne de la bruja que hace dicha invocación. Lo mismo ocurrirá más adelante con la hechicera transitando entre las tumbas, adornada con una capa negra. A ello se suma el sonido de puertas chirriantes, escenarios iluminados con llamas de fuego, criptas y tapas de ataúdes abriéndose sobrenaturalmente, que aportan al clima escalofriante que los films pretenden generar en el público, a pesar de su artesanal puesta en escena que despierta un efecto más bien asociado a la artificialidad y la exageración.

Por otro lado, las películas insertan recursos propios del cine de suspense y policial, introduciendo escenarios nocturnos, como callejones, y el uso de claroscuros, con sus juegos de sombras, que ilustran historias de crímenes, ambición y el cruce de los límites entre el bien y el mal. A diferencia de los clásicos del género, no hay aquí mujeres fatales, sino heroínas, aunque están siempre bajo la custodia de un policía, o en el caso de *Las mujeres panteras*, de un luchador que las asiste.<sup>22</sup> Por medio de la introducción de personajes cómicos, generalmente ridiculizados por su apariencia física, temor o debilidad, y confrontados con el cuerpo esbelto de las luchadoras, se introducen también algunas cuotas de humor, repitiéndose el estereotipo de un film a otro.<sup>23</sup> Extrañamente, el musical no fue explotado en estos títulos más que en *Las mujeres panteras*, a pesar de haber sido los productores Calderón promotores del cine de rumberas, teniendo en esta película la participación de la *vedette* y bailarina Tongolele, interpretando las danzas exóticas que caracterizaron su carrera cinematográfica.

Esta hibridación, que responde a lo que Nelson Carro denominó un “género parásito”<sup>24</sup>, por su dependencia de otros géneros, buscó generar ganancias en el mercado cinematográfico nacional en medio del desgaste de las fórmulas de antaño. Cumplió la función de realzar la lucha libre, constituida como una práctica deportiva dirigida desde una sustancia narrativa en sí misma, como el propio Roland Barthes describiera en sus *Mitologías*: “La función del luchador de catch no consiste en ganar, sino en realizar exactamente los gestos que se espera de él”.<sup>25</sup> Así, se instaló como un espectáculo pleno, aunque asociable, por las posturas de los luchadores, a los gestos enfáticos del teatro de la antigüedad griega. Es llamativa en este sentido la identificación de la luchadora Loreta Venus con la divinidad asimilada en su nombre. Según

<sup>22</sup> Aquella subordinación sigue estando presente en el ámbito de la lucha femenina aún en el siglo XXI, como establece Jason Norris: “hay aún un largo camino por recorrer antes de que las mujeres sean vistas como iguales a los hombres en lo que respecta a ser fans e intérpretes en el ring y detrás de escena”. NORRIS, Jason (ed.). *Women love wrestling: an anthology of professional wrestling*. S./l.: Independently published, 2020.

<sup>23</sup> En *Las mujeres panteras*, el personaje cómico es instalado por medio del prototipo actoral de Manuel “el loco” Valdés, basado en el carácter infantil y la auto-ridiculización.

<sup>24</sup> CARRO, Nelson, *op. cit.*

<sup>25</sup> BARTHES, Roland. El mundo del catch. In: *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1999, p. 8.

Manasi Nene<sup>26</sup>, también puede identificarse a la lucha con los dramas de Shakespeare: así como Macbeth desea ser rey — establece la autora —, todo luchador desea el cinturón que le haga campeón, y se involucra para eso en una jornada, el viaje del héroe que le llevará a la victoria o la derrota. Sus movimientos, parte esencial de ese espectáculo, son coreografiados en torno a un conflicto, y en su lucha desenvuelve un drama en el que se establece como héroe o heroína, enfrentándose a un muy identificable mal. Habría, según Juan Villoro<sup>27</sup>, un libreto implícito en cada movimiento de estos artistas/deportistas.



Figura 4. Loreta y Rubí en el gimnasio.

La hibridez no se reduce al empleo de los recursos estéticos y tópicos de diferentes géneros cinematográficos, sino que también está anclada en una elaboración a modo de pastiche, en la imitación de anteriores obras del cine mexicano o internacional, algo afín a la tendencia usual en los cines de América Latina de poner en diálogo la cultura nacional teniendo en cuenta la influencia de los cines o las obras literarias de campos artísticos foráneos. Esto se hace notorio en *Las luchadoras contra la momia*, que toma para sus secuencias finales parte del argumento de la trilogía de Rafael Portillo sobre “la momia azteca” lanzada en la década anterior, así como los créditos iniciales, la música ambiental, los escenarios y decorados relacionados con las pirámides mixtecas, y el efecto de tensión provocado por los sonidos de las pisadas de la mo-

<sup>26</sup> Ver NENE, Manasi. The boss and the bard: reflections on Shakespeare and pro wrestling. In: NORRIS, Jason (ed.), *op. cit.*

<sup>27</sup> Ver VILLORO, Juan. Haz el bien sin mirar a la rubia. In: CRIOLLO, Raúl, NÁVAR, José Xavier y AVIÑA, Rafael, *op. cit.*

mia. A su vez, recupera la leyenda de la doncella Xochitl para dar explicación a la aparición de la momia Tezomoc, que obrará como monstruo del film.<sup>28</sup> Asimismo, esta película intercala su primera secuencia con imágenes del ring registradas para *Las luchadoras contra el médico asesino*, recuperando aquellas tomas para dar lugar a la presentación de la lucha libre. De ese modo, se identifica al film como integrante de este ciclo, al mismo tiempo que se evita el rodaje de nuevas escenas, habilitando los bajos costos de producción.

En la misma dirección de recuperar motivos narrativos funciona *Las mujeres panteras*, guiada por el tópico de la venganza generacional propio de la leyenda de “La llorona”, utilizada frecuentemente en el cine de terror mexicano y en el cine de luchadores en particular, así como en un film previo de los Calderón, *Muñecos infernales* (Benito Alazraki, 1961). En este caso, la venganza la ejecuta una secta ocultista, asesinando a los descendientes de su enemigo. También se retoman motivos temáticos e iconográficos de “la momia azteca”, en particular en la búsqueda de víctimas por parte de la momia resucitada, visitando esta los dormitorios femeninos que el cine de terror siempre explotó para el contraste entre la bella y la bestia. La película muestra además una dualidad recurrente, basada en la contraposición entre la razón y lo que escapa a la normalidad, propia del relato fantástico, sirviendo de matriz para las películas de luchadoras. Esos conflictos generacionales se explican siempre por medio de *flashbacks* que permiten retrotraer la acción a un tiempo remoto, y con ello, desplegar los rasgos fantásticos, con conjuros, maldiciones, rituales de sacrificios y una iconografía acorde volcada a explotar cierto exotismo. Aquello es contrastado con el presente, donde lo sobrenatural se torna extraño, por medio de la incredulidad de los personajes.

*Las mujeres panteras* también tiene reminiscencias del film de suspenso de la RKO *La mujer pantera* (*Cat people*, Jacques Tourneur, 1942). Como en aquel, se asimila la figura femenina con el animal del título, como consecuencia de una ancestralidad vinculada con lo oculto, y se produce un guiño al film de Tourneur mostrando la muerte de un pájaro enjaulado que colapsa ante la presencia de la mencionada Tongolele, aludiendo así a su felinidad. A diferencia de la película estadounidense, la mujer pantera mexicana busca adrede asesinar a su ingenuo amante con el fin de consumir la venganza de su raza. Aquel film de la RKO había surgido también en medio de una crisis industrial, siendo impulsado por un sistema de producción de clase B que resultó efectivo para los fines de la recuperación industrial.<sup>29</sup> Siguiendo el patrón del bajo presupuesto, el cine mexicano tendría también cierto alcance, pero mostrará pronto un desgaste de aquella propuesta comercial, constituyéndose éste en uno de los últimos ejemplares del ciclo de films sobre luchadoras.

### Múltiples escenarios en la lucha contra el mal

Como hemos adelantado, la implementación de versiones femeninas del cine de luchadores ha sido una estrategia comercial para consolidar la

<sup>28</sup> En la trilogía de “la momia azteca”, este personaje es llamado Popoca.

<sup>29</sup> Según especifica Diana Paladino, la película costó 130.000 dólares, recaudando finalmente 3.000.000. Ver PALADINO, Diana. Val Lewton. In: ESPAÑA, Claudio (coord.). *Cien años de cine*. Buenos Aires: La Nación Revista, 1995.

continuidad de un género que derivara en productividad para las taquillas. Y aquel mismo ímpetu se refleja al comienzo de *Las lobas del ring*, en donde un grupo de empresarios se reúne para diseñar una serie de luchas de mujeres. “Hay que dar nuevos bríos al espectáculo – afirma en el film el dueño de las arenas. La prensa, la opinión pública, todos, hablarán de una cosa tan insólita y los resultados serán seguros”, expresión que bien pudiera haber salido de las oficinas de Cinematográfica Calderón, al planificar la supervivencia del cine de luchadores.

Estos títulos resaltan, por otra parte, el fenómeno intermedial de la lucha libre. En la película recién mencionada, cumplen un rol fundamental los medios gráficos, a través de los cuales se publicita la estrategia empresarial delineada, así como también la radio y la televisión, en su transmisión de la lucha final, definitoria de la trama. En *Las luchadoras contra el médico asesino* también aparece el aparato de televisión, divulgando información para hallar al villano<sup>30</sup>, presentado como una amenaza para las mujeres en una ciudad devastada por la violencia. La información noticiosa sobre las peleas también se anuncia con titulares de periódicos, la exhibición en cuadro de la cámara de televisión y de los periodistas deportivos<sup>31</sup>, así como con los destellos de fotografías que registran a las luchadoras, y los afiches publicitarios anunciando las rondas y a otros célebres luchadores; todo esto hace eco de la popularidad de aquel espectáculo.

En *Las mujeres panteras*, la pantalla de televisión aparece como medio de transmisión para el seguimiento de la pelea por parte de un grupo de matones, transmisión que no era ofrecida en ese entonces para el público común, puesto que el ring no estaba siendo televisado desde 1955 por considerarlo nocivo para los jóvenes.<sup>32</sup> Encontró sin embargo en el cine un espacio de representación por excelencia, siendo las luchas en la arena los momentos de mayor atractivo para los espectadores. De hecho, los films dedican un gran número de minutos a las secuencias de lucha, trasladando a la pantalla de cine el furor de los espectáculos en vivo –reflejados en ocasiones con *inserts* documentales del público de las arenas<sup>33</sup>, como sucede en *Las luchadoras contra el médico asesino*, *Las luchadoras contra la momia* y *Las lobas del ring*. De ese modo, son unificados a través del montaje ambos tipos de espectáculos y de experiencias de visionado. Asimismo, esos planos se emplazan como oportunidades de compartir auspiciantes, exhibidos como publicidades en las tribunas de esas luchas originales.

Las peleas se llevan a cabo también por fuera del ring, en callejones, recintos secretos e incluso en hoteles y casas. En *Las luchadoras contra el médico asesino* vemos a Gloria y Rubí vencer continuamente a los matones que quieren atraparlas, interpretados por luchadores. Las máscaras del ring son reemplazadas aquí por máscaras de ladrones que evitan la identificación policial. Lo mismo sucederá en *Las mujeres panteras*, con la salvedad de que la victoria

<sup>30</sup> Los medios gráficos se visibilizan también en *Las luchadoras contra la momia* para mostrar titulares sobre las actividades de la banda del Dragón Negro.

<sup>31</sup> También aparecen los periodistas en *Las mujeres panteras*, entrevistando a las luchadoras respecto a su enfrentamiento con “Las sombras”.

<sup>32</sup> Cf. GREENE, Doyle, *op. cit.*

<sup>33</sup> En *Las luchadoras vs. el robot asesino* se suma además el atractivo de la fotografía en color, que ayuda a hacer más vistosas las peleas en el ring.

solo pudo ser asegurada por la intervención de un luchador masculino que asiste al grupo de héroes conformado por los policías y las luchadoras.



Figura 5. Publicidades en el ring.

Un caso aparte es otra película dirigida por René Cardona en medio de este ciclo protagonizado por Loreta y Rubí. Nos referimos a *La mujer murciélago*, hoy un film de culto que hizo célebre a Maura Monti, la cual ya había tenido algunas incursiones en dos films del Santo, e interpreta a una mujer enmascarada, vinculada a todo tipo de deportes (tiro, natación y buceo), haciendo las veces también de luchadora en el ring. En su obrar contra el crimen organizado, la mujer murciélago pelea en una diversidad de escenarios preparados para su despliegue multifacético. Para el desarrollo de la trama, la película hace uso de ardidés de la serie televisiva de Batman y Robin, utilizando una cortina musical de características similares, así como en su vestuario y en el uso de barridos sonoros como transición entre una escena y otra, siguiendo para ello la inspiración en los comics sobre la Batichica.

Así como se produce el espectáculo de la lucha en espacios de la cotidianidad, las películas también desarrollan el conflicto dramático en la arena propiamente dicha, cuando la luchadora se enfrenta a una ruda, sometida por hipnosis o como en el caso de *Las luchadoras contra el médico asesino* y su *remake*, por el trasplante en ella del cerebro del hombre-bestia. Esto instala una suerte de extensión de la trama central, una micro-narración llevada a cabo en el ring. El mismo recurso de resolución de la trama narrativa en dicho espacio se utiliza en *Las mujeres panteras*, pues la hechicera se camufla en la arena como patrocinadora de "Las sombras", buscando despistar sus planes de venganza por medio del reto en el ring.

Aunque asociada inevitablemente a las arenas en donde se desarrolla plenamente el espectáculo, la lucha libre extendería sus raíces desde un inicio

hacia el campo de lo intermedial. Desde su institucionalización en la década del treinta, impactaría rápidamente por su capacidad de interrelacionarse con otros medios de difusión como la radio, la televisión y el cómic, para llegar finalmente al cine como especial ámbito de derivación, alcanzando altos ribetes transmediales. Las películas de lucha libre generaron una síntesis de esta diversidad, a través de la visualización desde la cámara cinematográfica de elementos y dispositivos que conectan lo que sucede en el recinto deportivo con aparatos de radio y televisión, afiches publicitarios y agentes periodísticos encargados de registrarlo y transmitirlo.

Este fenómeno intermedial nos permite reconocer la voluntad de la cinematografía, nacida de por sí en una confluencia de artes, por naturalizar la convergencia mediática, como ya tempranamente sugeriría la poética del cine de Canudo en su manifiesto de las siete artes.<sup>34</sup> Como afirma Revert<sup>35</sup>, la naturaleza del cine es explícitamente una interacción que se va intensificando en la medida en que se desarrollan las diferentes innovaciones tecnológicas. El cine de luchadores resalta esta interrelación en el hecho de que la realización del espectáculo implica también este mismo abordaje intermedial, si lo consideramos integralmente desde el acto del combate hasta su difusión. Además, en su teatralidad, el ring es un espacio que imprime al acto deportivo fuertes rasgos performativos, resueltos en los movimientos de los luchadores y su confrontación dicotómica basada en el contraste entre técnicos y rudos, representantes, respectivamente, de un infranqueable posicionamiento por el bien o por el mal. En esa dirección cargada de ficcionalización, la Arena instala a la lucha libre como una narrativa, habilitando también a que en ella dialoguen el relato radial, la presentación visual televisiva y la gráfica de los medios periodísticos y publicitarios. La intermedialidad no elimina en estos casos los límites entre un medio y otro, sino que más bien los cruza y los integra<sup>36</sup> para ponerlos al servicio de la representación cinematográfica del espectáculo. El hecho intermedial plantea puntualmente que ningún medio artístico o expresivo es puro en sí mismo<sup>37</sup>, y que es posible alentar una afectación mutua<sup>38</sup> partiendo de los aportes que cada medio ofrece al otro desde su especificidad. Se pueden reconocer los lenguajes de cada uno, pero el interés estará en enfocarse en las múltiples posibilidades de conexión en su elaboración y recepción. De ese modo, como establece Villoro<sup>39</sup>, este tipo de películas consolidó su gran éxito por la doble posibilidad de expectación que ofrecían: la de los espectáculos en la Arena mexicana y la del espacio virtual de la pantalla cinematográfica (que en el fondo conecta con ella a todos los demás medios).

<sup>34</sup> Ver CANUDO, Ricciotto. Manifiesto de las siete artes. 1911. Disponible en <<https://proyectoidis.org/manifiesto-de-las-siete-artes/>>. Acceso en 24 mar. 2025.

<sup>35</sup> Ver REVERT, Jordi. La intermedialidad entre cine y cómic en la era digital: el caso Zack Snyder. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, v. 5, n 1, Tumbes, 2016.

<sup>36</sup> Cf. RAJEWSK, Irina O. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, n. 6, Montréal, 2005. Disponible en <<https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf>>. Acceso en 29 mar. 2025.

<sup>37</sup> Cf. SÁNCHEZ-MESA, Domingo. Videojuegos y cine: intermedialidad/transmedialidad. In: ZECCHI, Barbara (ed.). *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 2012.

<sup>38</sup> Cf. KATTIENBELT, Chiel. Intermediality in performance and as a mode of performativity. In: CHENG, Sarah Bay, KATTIENBELT, Chiel, LAVENDER, Andy y NELSON, Robin (eds.). *Mapping intermediality in performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

<sup>39</sup> Ver VILLORO, Juan, *op. cit.*

A falta de una televisión que los difundiera al común de los hogares, el espectáculo cinematográfico documentó así el fenómeno intermedial que incrementó la popularidad de la lucha libre, constituyéndose ambos en aliados para su propia subsistencia y propagación entre los públicos. Y aunque los escenarios múltiples en los que la lucha se hizo presente se emplazan eminentemente en México, estas películas no estuvieron exentas de un interés foráneo como ejemplares de un popular cine de clase B, del que Cinematográfica Calderón no dejó pasar sus oportunidades de comercialización. Como establece Karush, los discursos híbridos que los cines latinoamericanos desarrollaron en sus manifestaciones de la cultura de masas tienen una fuerte influencia comercial de Estados Unidos, ofreciendo “alternativas nacionales que buscaban reconciliar lo local y lo cosmopolita”.<sup>40</sup> Y, de hecho, según las estimaciones dadas por Fernández Delgado<sup>41</sup> en torno al cine de ciencia-ficción mexicano del período, fueron estas películas las que permitieron sostener una industria que estaba ya alicaída. Por eso, la inclusión de elementos ya probados en el cine de Hollywood y en las vertientes de cine B fue un caballo de batalla de los productores locales para ganar a los públicos. Estos implementaron recursos estéticos y técnicos asemejables a los de los cines más hegemónicos, conociendo el atractivo que generaba; y al mismo tiempo, la adaptación a plataformas propias, a saber, artistas, modos de habla, mitologías y referencias culturales autóctonas.

### Las luchadoras y su alcance internacional

Aunque sus números de taquilla no hayan sido tan fructíferos como los de algunos ejemplares del cine B estadounidense, las películas mexicanas tuvieron sin embargo una repercusión que llegó hasta el exterior. Cinematográfica Calderón tiene un amplio repertorio de films, entre ellos las películas del Santo y la serie de “la momia azteca”, que fueron exportados por productores extranjeros como K. Gordon Murray y Jerry Warren. Considerando el público cautivo de las *mexploitation movies*, estos las difundieron en salas especializadas en cines de culto, en autocines o en la propia televisión, y en algunos casos modificaron el contenido de los films.

Este alcance internacional se dio en un movimiento de retroalimentación, puesto que el cine mexicano tomó como referencia las producciones del cine fantástico y de terror salidas de la Universal en la década del treinta, añadiéndoles el factor de la lucha libre como elemento original, y su vez, tras nutrirse de aquellos films, el cine de luchadores alimentó el mercado estadounidense con producciones que satisfacían las expectativas de aquel público interesado en las películas mexicanas. De ese modo corroboramos la capacidad de transcendencia histórica de los géneros planteada por Rick Altman, por lo cual los instala precisamente como “transhistóricos”<sup>42</sup>, puesto que las influencias

<sup>40</sup> KARUSH, Matthew B. Introducción. In: *Cultura de clase: radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel, 2013, p. 25.

<sup>41</sup> Ver FERNÁNDEZ DELGADO, Miguel Ángel. Querida, convertí la pantalla de plata en cobre. Del cine mexicano de ciencia ficción al bestiario de la mitología popular nacional. In: SCHNELZ, Itala y TRUJILLO, Iván. *El futuro más acá: cine mexicano de ciencia ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

<sup>42</sup> ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 41.

fueron traspasando las décadas, haciéndose visibles y reconocibles por la industria y por los públicos, siendo capaces de ese modo de gestar actualizaciones; asimismo debe resaltarse su alcance más allá de los límites geográficos.<sup>43</sup>

Esto no sucedió solamente con los films del Santo o con el cine fantástico producido por los Calderón, sino también con las películas de luchadoras, particularmente dos de ellas, *Las luchadoras contra el médico asesino* y *Las luchadoras contra la momia*, exportadas a Estados Unidos por mano de K. Gordon Murray, quien tras doblarlas al inglés, las difundió por la televisión de trasnoche bajo los nombres de *Doctor of doom* y *wrestling women vs. the aztec mummy*, respectivamente.<sup>44</sup> En la década del ochenta, tal como puntúa Greene<sup>45</sup>, estos films fueron reeditados en video bajo otros títulos: *Rock and roll wrestling women vs. the aztec ape*, debido a que el monstruo correspondiente es un hombre-gorila, y *Rock and roll wrestling women vs. the aztec mummy*, justificando la inclusión del rock-and-roll en el título por medio de un cambio en la banda sonora en las escenas de peleas. Aquello, efectivamente, modificó el objetivo de impartir horror, aligerando aún más las situaciones dramáticas, y acentuando la estética *camp*.



Figura 6. Versión inglesa de *Las luchadoras contra el médico asesino*.

Existió, por otra parte, una versión de exportación de *Las luchadoras vs. el robot asesino* con escenas eróticas, distribuyéndose bajo el nombre de *Sex*

<sup>43</sup> Cf. FLORES, Silvana, *op. cit.*

<sup>44</sup> Muchos films del Santo corrieron la misma suerte, aspecto que no será tratado en este texto. Sin embargo, es de notar que estas versiones dobladas al inglés causaron un gran impacto en los públicos estadounidenses en un sentido diferente al del mexicano, puesto que según destacan Syder y Tierney (2005), los niños que obraban como espectadores de estos films estaban más interesados en los monstruos que en los luchadores en sí mismos. Ver SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores, *op. cit.*

<sup>45</sup> Ver GREENE, Doyle, *op. cit.*

*monster* o *El asesino loco y el sexo*<sup>46</sup>, tanto en Estados Unidos como en Francia. Asimismo, *La horripilante bestia humana* (1969), otro film de René Cardona con escenas que incluyeron peleas femeninas, tuvo también su versión alternativa con el título de *Horror y sexo*, realizada por el propio Cardona, así como la versión en inglés *Night of the bloody apes*, con insertos realizados por Jerald Intra-tor, que habilitaron los desnudos, la sangre y la violencia que la industria nacional no permitía mostrar. El mercado cinematográfico mexicano alcanzaría en la siguiente década el punto de desgaste con este tipo de producciones, pero hallaría, como vimos, un espacio de difusión alternativo que las mantendrá en boca de los espectadores aficionados.

### Combate final

La hibridez del cine de luchadoras no es un fenómeno exclusivo de México. Otras cinematografías también han explotado a lo largo de los años esa suerte de combinatoria entre los clásicos del terror y otros géneros, como la comedia. Así había sucedido en décadas anteriores con el dúo cómico de Abbott y Costello, con películas como *Abbot and Costello meet Frankenstein* (Charles Barton, 1948) o *Abbot and Costello meet the mummy* (Charles Lamont, 1955), siendo así referentes ineludibles para este ciclo de films. Asimismo, a posteriori, también otros cines de América Latina hicieron combinaciones similares, como ha sido el caso de otra dupla cómica, esta vez argentina, conformada por los actores Alberto Olmedo y Jorge Porcel, con títulos como *Los vampiros los prefieren gorditos* (Gerardo Sofovich, 1974) o *Galería del terror* (Enrique Carreras, 1987).

Más allá de estos y otros ejemplos, y su incorporación de los diferentes géneros de la cinematografía industrial, la particularidad de los films aquí analizados es que propulsaron una producción rentable al gusto popular, explotando la incorporación de figuras femeninas, aunque manteniendo la estructura de personajes marcadamente binaria que el cine de luchadores masculino venía implementando, en la polarización entre los valores del bien y del mal propia de la lucha libre. Esto sin duda facilitaba las estrategias comerciales que permitieron mantener a flote la industria nacional.

Siendo la cinematografía un elemento central en la cultura de masas de aquel tiempo, estas películas proliferaron precisamente en el mismo instante en que su principal competidora, la creciente televisión, estaba imposibilitada de transmitir la lucha libre, debido a su prohibición en la pantalla pequeña. Para ese entonces, por fuera de la arena propiamente dicha, ningún aficionado podía asistir a este deporte/espectáculo, mostrando aquello la habilidad empresarial de los productores Calderón, que alentó la repercusión de sus films. Estos no solamente ocuparían un 20% del mercado nacional (de acuerdo con las estimaciones de Syder y Tierney<sup>47</sup>), sino que pronto traspasarían las propias fronteras instalándose como películas de culto, en el indiscutible atractivo que suscitaban las *mexploitation movies*. El mercado internacional gozaría ade-

<sup>46</sup> Cf. GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano: 1968-1969*, v. 14. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

<sup>47</sup> Ver SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores, *op. cit.*

más de la libertad de restricciones que la censura mexicana aún no estaba dispuesta a ceder, añadiendo la posibilidad de exhibir desnudos. El cine de luchadoras no permaneció más allá de la década del sesenta, aunque sí subsistirá la lucha libre en el cine por la adherencia en los públicos de luchadores como el Santo, transformado en una figura icónica hasta la actualidad. Los luchadores masculinos se sostendrán durante la siguiente década, como reminiscencias de este ciclo, pero no lograrán subsistir más allá de la reproducción de los parámetros ya probados en años anteriores.

*Artigo recebido em 9 de novembro de 2025. Aprovado em 20 de dezembro de 2025.*

# Narrativas de la memoria:

## Canarias, cine e identidad



*Inekaren*: Organización  
Revolucionaria de Jóvenes  
Canarios, 2008, fotografía,  
montagem (detalle).

### *Domingo Sola Antequera*

Doutor em História do Cinema pela Universidad de La Laguna (ULL). Professor dos cursos de graduação em História da Arte e de pós-graduação em Teoria, História da Arte e Gestão Cultural da ULL. Autor, entre outros livros, de *Rodajes em Canarias, 1971-1999*. Las Palmas de Gran Canaria: Instituto Canarino de Desarrollo Cultural/Dirección General de Cultura y Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, 2024. dsola@ull.edu.es

## Narrativas de la memoria: Canarias, cine e identidad

*Memory narratives: the Canary Islands, cinema, and identity*

*Domingo Sola Antequera*

### RESUMEN

Como constructo político, la identidad se presenta como una categoría inherentemente maleable: puede ser manipulada, falseada, moldeada y ajustada en función de intereses específicos. Lejos de constituir una esencia inmutable, la identidad es una construcción dinámica y cambiante, constantemente sujeta a resignificaciones. En este proceso, el pasado puede ser instrumentalizado para legitimar relatos identitarios que, aunque contruidos, se presentan como auténticos y ancestrales. De este modo, la población puede llegar a asumir dichos relatos como propios, en un fenómeno que podría describirse como una suerte de síndrome de Estocolmo colectivo, en el que se naturaliza una identidad impuesta bajo nuevas formas discursivas. En este caso reflexionaremos como afectó este constructo al cine canario de las primeras décadas de la Democracia.

**PALABRAS CLAVE:** cine e identidad; Islas Canarias; nacionalismo.

### ABSTRACT

*As a political construct, identity is inherently malleable: it can be manipulated, falsified, molded, and adjusted according to specific interests. Far from being an immutable essence, identity is a dynamic and changing construction, constantly subject to reinterpretations. In this process, the past can be instrumentalized to legitimize identity narratives that, although constructed, are presented as authentic and ancestral. In this way, the population may come to accept such narratives as their own, in a phenomenon that could be described as a sort of collective Stockholm syndrome, in which an imposed identity is naturalized through new discursive forms. In this case, we will reflect on how this construct affected Canary Island cinema during the first decades of Democracy.*

**KEYWORDS:** cinema and identity; Canary Islands; nationalism.



En este trabajo no se pretende resolver la cuestión de si existe, en sentido estricto, un cine canario, ni tampoco dilucidar si es más apropiado referirse a esta producción como cine realizado en Canarias (España). Tampoco se abordará si esta categorización responde a una ilusión de tipo sinecdótico. Lo cierto es que la falta de constantes estilísticas en las obras producidas en el Archipiélago, así como la ausencia de una corriente narrativa distintiva o de una escuela reconocible, parecen indicar que hablar de un “Cine Canario” podría no ser del todo preciso. No obstante, si atendemos únicamente a factores de orden temático, es posible identificar ciertas recurrencias que, al dividir la producción por etapas, revelan afinidades entre los intereses de los cineas-

tas. Esto se hace particularmente evidente en la segunda mitad de la década de 1970 y en los inicios de la siguiente, cuando diversos autores parecen compartir una misma tradición cultural y un conjunto de valores comunes. En virtud de esta coincidencia temática y de la necesidad de dotar de cierta coherencia a la reflexión, se utilizará a lo largo del texto el término "Cine Canario" para referirse al conjunto de la producción fílmica de las Islas, agrupando y analizando los proyectos de realizadores que, aunque muy diversos, comparten un poso común.

En este sentido, hablar de cine e identidad, de la representación de elementos de la canariedad en la pantalla, de las pulsiones vinculadas a la "tierra" y de lo que ello implica para cada individuo, no es una tarea sencilla ni concluyente. Las nociones de pertenencia, arraigo o desarraigo adquieren significados distintos según el contexto y la subjetividad del espectador o del autor. Así, el cine se configura como un espacio de exploración simbólica donde se proyectan y negocian múltiples formas de entender lo canario, más allá de cualquier esencialismo. Analizar cómo estas representaciones emergen, se transforman o se silencian en la producción audiovisual del Archipiélago supone, por tanto, adentrarse en una red de significados en constante construcción. Además, todo este tipo de procesos son construcciones políticas que van cambiando década a década y según cambia, además, el signo del gobierno de cada territorio.

Para alcanzar un objetivo de esta naturaleza — la construcción de un nuevo relato identitario a través del cine — resulta imprescindible la implicación de múltiples agentes sociales y culturales. No basta con la acción de los organismos gubernamentales o las consejerías de Cultura; también deben integrarse en este proceso las televisiones, emisoras de radio, editoriales, plataformas vecinales, asociaciones y colectivos culturales que compartan la voluntad de asumir el proyecto y contribuir activamente a su desarrollo. El cine, en este contexto, opera como un espejo simbólico que permite observar y registrar las transformaciones sociales propias de los procesos de cambio, como los que atravesaron las Islas en determinados momentos históricos. En este sentido, resulta ilustrativo el paralelismo propuesto por Gaston Kaboré al referirse al cine africano, en particular a los filmes centrados en el África Negra, los cuales describe como "instrumentos que nos permiten afirmar nuestra identidad y luchar contra el imperialismo cultural, como contra la opresión política y económica"<sup>1</sup>, pues son, por tanto, un modelo de instrumentalización del mensaje en función de la obtención de objetivos muy concretos.

Esta reflexión resulta perfectamente extrapolable a cualquier cinematografía periférica, como la canaria, que no solo aspira a producir imágenes pregnantes, sino a reinscribir su propia identidad en un imaginario que durante mucho tiempo ha sido moldeado por agentes externos de ídoles muy diferente. Así, el cine se convierte no solo en una herramienta estética, sino en una forma de afirmación cultural y de resistencia simbólica.

Además, en el caso canario, al no abundar la realización de filmes históricos en nuestra cinematografía, se ha favorecido la ausencia de una visión

---

<sup>1</sup> ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel: Barcelona, 1997, p. 129.

cerrada y monolítica del pasado, tan importante para la creación de una idea de nación. Aun así, las diferencias entre esos pocos filmes, sus contenidos y la lectura que nosotros podamos hacer desde el presente demuestra que son reflejo de su tiempo, de la sociedad y del momento político en el que vieron la luz.

La explicación de la escasez resulta evidente: el país acababa de salir de la dictadura y, durante los primeros años de la transición, la posibilidad de cuestionar o disentir abiertamente del relato histórico oficial era todavía limitada. A ello se suma que buena parte de estas producciones fueron realizadas por cineastas vinculados al movimiento del cine amateur, hegemónico en el Archipiélago hasta comienzos de la década de 1980. La precariedad presupuestaria inherente a este ámbito constituyó, asimismo, un obstáculo determinante para abordar proyectos de mayor envergadura, lo que contribuye a explicar el reducido número de películas que se adscriban al género histórico.

A pesar de ello, ciertos ámbitos han manifestado una postura más uniforme respecto a la necesidad de integrar el pasado en el presente, así como de la importancia de hacer una relectura crítica del proceso histórico. En este contexto, Juan Manuel García-Ramos — quien desempeñó importantes roles como consejero de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (1987-1991), diputado y presidente de la Comisión de Educación y Cultura del Parlamento de Canarias (1991-1999), además de presidir el Partido Nacionalista Canario — expresó un firme convencimiento acerca del estatus diferencial de los canarios en unas declaraciones realizadas en 1996 al Diario de Avisos de Tenerife. En dichas declaraciones, García-Ramos subrayó la necesidad de reconocer y afirmar la singularidad de la identidad canaria dentro del marco más amplio del contexto nacional e internacional, abogando por revalorizar ese posicionamiento diferencial:

*¿Puede alguien poner en duda que las Canarias, a 1.050 km. del sur de la Península Ibérica y a 100 km. al oeste de África, con su naturaleza particular, su geografía y su historia, los orígenes bereberes de sus antiguos habitantes, las aportaciones normandas, genovesas, castellanas, lusitanas, holandesas o británicas, entre otras, nuestro régimen económico, la cultura, nuestras particulares relaciones con el mundo, no nos han hecho diferentes? ¿No existe, acaso, esos elementos físicos y psicológicos de una nueva personalidad en la que es fácil reconocernos a todos los canarios, nacionalistas o no?*

En efecto, estas palabras de García-Ramos reflejan un sentimiento ampliamente compartido por la mayoría de los habitantes de las Islas, aunque con matices en cuanto a las interpretaciones que puedan derivarse de ellas. Tal como ocurre en el resto del Estado, desde los años de la Transición hasta finales del siglo XX, se lleva a cabo una búsqueda del pasado con el fin de reinterpretar el presente y reflexionar sobre la identidad como un factor diferenciador en la constitución de la nación. En este proceso, el pasado se erige como un referente tanto de anhelos futuros como elemento esencial en la construcción de la alteridad. Sin embargo, el principal problema que emerge de esta línea de pensamiento es la ausencia de una crítica profunda, lo que dificulta la distinción entre mito, realidad y, sobre todo, entre la realidad y la mentira,

entendida esta última como invención. Como bien señala Cirilo Leal en otro texto de 1996,

*esta búsqueda nos llevará a la interpretación del pasado a partir de elementos históricos o mitológicos; elaboración de propuestas a partir de la mística o teatralidad de las tradiciones y creencias populares; representaciones rituales; incorporación de elementos iconográficos. Los temas o las anécdotas históricas han de ser tratados para su proyección hacia el presente con la intención de denunciar, cuestionar, poner en evidencia situaciones políticas y sociales actuales o conflictos humanos del hombre de ayer y hoy.<sup>2</sup>*

La gran paradoja de este proceso radica en que, si bien se presenta como un ejercicio de recuperación histórica y reafirmación identitaria, se impone de forma vertical, no hay espacio para el cuestionamiento o la disidencia. En última instancia, como advierte Walter Benjamin, “la democracia no es sino otro aparato ideológico del Estado, un recurso de la ideología dominante para seguir imponiendo su concepción de mundo y de vida”<sup>3</sup>, lo que introduce una tensión fundamental en los procesos de construcción identitaria contemporáneos, en tanto que evidencia cómo incluso las iniciativas que pretenden rescatar la memoria y promover la diversidad pueden ser absorbidas y neutralizadas por los mismos mecanismos de poder que dicen combatir.

Por tanto, hablamos de una identidad diseñada y reformulada según los principios políticos de los diferentes gobiernos regionalistas y nacionalistas en Canarias desde mediados de los años 80 y, especialmente en los 90, con el ascenso al poder de Coalición Canaria, de mano de Manuel Hermoso Rojas. Un proceso basado tanto en referentes de carácter cultural como antropológicos e históricos, siempre pasados por el filtro y la relectura del nacionalismo político.

En este sentido, parece ser que se ha transmutado lo nacional en lo popular como constituyente base de la identidad. Es por ello que cualquier institución del Archipiélago ha usado la cultura popular como medio de promoción de todo lo que pueda resultar identitario y por lo que no debe extrañar que la editorial que liderara ese proceso fuese el Centro de la Cultura Popular Canaria. Del mismo modo, éste ha estado acompañado de una clara orientación sociológica, dirigida especialmente hacia los sectores juveniles de la población, quienes, en muchos casos, carecen de un bagaje sólido de referentes históricos. Esta ausencia los convierte en sujetos especialmente permeables a los discursos identitarios y a la retórica nacionalista, en tanto que son más susceptibles de adoptar narrativas que les proporcionen un sentido de pertenencia y una explicación estructurada del presente. En este contexto, emerge una forma de canariedad caracterizada por un orgullo afirmativo hacia lo propio, acompañado, en no pocas ocasiones, por un resentimiento latente hacia el Estado. Tal combinación configura un ejemplo paradigmático de identidad insular, adecuado a la funcionalidad de una práctica política que requiere inmediatez, eficacia comunicativa y adhesión emocional para consolidarse.

<sup>2</sup> LEAL, Cirilo. Teatro e identidad. *Cuadernos del Ateneo*, n. 1, San Cristóbal de La Laguna, 1996, p. 106.

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973, p. 25.

La representación de la canariedad en el cine no solo responde a una voluntad artística, sino también a una necesidad política: la de sedimentar una identidad colectiva a través de imágenes que sean reconocibles, emocionalmente significativas y fácilmente interiorizables por la audiencia. A través de una serie de decisiones narrativas y estéticas — la elección de paisajes, la construcción de personajes arquetípicos, el uso del habla local, la tematización del desarraigo o del conflicto centro-periferia — el cine insular ha contribuido, consciente o inconscientemente, a la configuración de una idea de lo canario. En este sentido, más que reproducir una realidad objetiva, el cine actúa como un dispositivo de producción de sentido, que moldea el imaginario colectivo y al mismo tiempo delimita los márgenes de lo que se considera como propio.

Como afirma Domingo Gari-Montllor la necesidad, tras 1976, de conocimientos sobre el pasado favoreció que uno de los elementos clave en la creación de “cultura popular canaria”<sup>4</sup>, fuera la figura del guanche. Bien para oponerse o bien para reivindicarle, en cualquier caso, como ha planteado Fernando Estévez, ese elemento siempre ha estado presente.

Este será un hecho clave, sobre el que profundizaremos más adelante, pero es incontestable que la revalorización del nacionalismo canario tiene mucho que ver con la búsqueda de las señas de identidad prehispánicas. En palabras de Sebastián de la Nuez,

*se ha deseado, tozudamente, entroncarse con las razas aborígenes que poblaron las Islas, por otra parte, bastante diferentes entre si, como fueron los majos, los canarios, los gomeros, los guanches, los benahoritas y bimbaches. [...] Por el mismo proceso de mitificación de los ancestros, a los que quieren divinizar, como puros y sencillos hombres que habitaban la tierra, a los que vinieron a destruir y esclavizar los demonios que llegaron por el mar y que ellos esperaban como dioses salvadores.*<sup>5</sup>

Obviamente, en las palabras anteriores está haciendo una analogía con el mundo azteca a la llegada de Hernán Cortés. Por otra parte, el denominado “guanchismo” se ha consolidado como uno de los ejes centrales del pensamiento identitario en Canarias. Este fenómeno implica una recuperación simbólica de los guanches – los antiguos pobladores prehispánicos del archipiélago – como figura fundacional de la identidad canaria contemporánea. En esta construcción, los guanches encarnan una dualidad significativa: son, simultáneamente, el otro y nosotros mismos, la alteridad y la norma. Su figura funciona como un espejo en el que la sociedad canaria proyecta tanto su diferencia frente a lo externo como su búsqueda de autenticidad. Conocer su historia, descifrar quiénes fueron y cómo vivieron, se plantea como una vía para acceder a un conocimiento más profundo de la propia identidad colectiva. El guanchismo, por tanto, opera como un dispositivo simbólico que articula el presente desde una lectura del pasado pues saber quiénes fueron supondría conocernos a nosotros mismos. Como afirma Fernando Estévez, “en la historia de las Islas, el guanche no fue casi nunca un problema del pasado sino del

<sup>4</sup> GARÍ-MONTLLOR HAYEK, Domingo. *Los fundamentos del nacionalismo canario*. Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria: Benchomo, 1992, p. 25.

<sup>5</sup> DE LA NUEZ, Sebastián. El mito del hombre primitivo en la literatura canaria. En: DIEZ DE VELASCO, Francisco, MARTÍNEZ, Marcos y TEJERA GASPAS, Antonio (eds). *Realidad y mito: semana canaria sobre el mundo antiguo*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1997, p. 148 y 149.

presente y del futuro. Y esta recurrente presencia de lo aborígen expresa una peculiar característica de la identidad canaria en la constante tensión entre lo autóctono y lo adquirido, entre lo de aquí y lo de afuera”.<sup>6</sup>

Como consecuencia de ello el cine canario, especialmente desde la segunda mitad de los 70, redescubre la imagen del aborígen, casi siempre bajo la sombra roussoniana del buen salvaje – en este caso, el buen guanche de Viana y Cairasco –, ejemplarizado como el otro, en tanto en cuanto puede servir para cuestionarse/cuestionarnos la propia identidad, nuestra propia naturaleza y, gracias a ello, poder interpretar las manifestaciones del pasado y el peso de éstas en el presente.<sup>7</sup>

### Iconos del indigenismo y la raza: en busca de la nación

A raíz de lo que venimos diciendo, a partir de los años 50 comenzaría, gracias a las labores de divulgación del Servicio de Investigaciones Arqueológicas del Cabildo Insular de Tenerife, un acercamiento entre una, en principio, pequeña parte de la población canaria y el pasado prehispánico, lo que provocaría el surgimiento de corrientes de pensamiento contrarias a la dictadura y, obviamente, entre ellas una revivificación del nacionalismo – que había visto la luz a finales del siglo anterior de la mano de Secundino Delgado y la difusión, a partir de 1896, de la “causa de la nación canaria”. Todo ello derivará en una primera fase reivindicativa de los símbolos aborígenes – o indígenas, término preferido en la actualidad –, que la canariedad comenzará a asumir como propios. Dos décadas después el fenómeno se había multiplicado y extendido, sustancialmente en los años 70, cuando comienza la reivindicación de los nombres guanches, produciéndose, además, un auge del coleccionismo de piezas arqueológicas – con el subsiguiente expolio, saqueo y destrucción de los yacimientos.<sup>8</sup>

A partir de entonces, se ha desarrollado de manera continua un proceso formativo orientado a establecer vínculos e identificar elementos de conexión con la cultura del pasado. Este fenómeno pone de manifiesto cómo los *tempii* históricos están determinados por las dinámicas propias de la conciencia colectiva. En este contexto, el cine de la década de los 70 se verá en la necesidad de asumir la representación de las características identitarias – y, por ende, de la historia – de los diversos pueblos que conforman el actual Estado español, tal como lo planteaba la Declaración sobre los Cines Nacionales de 1976. Será precisamente en este período cuando los cineastas amateurs comiencen a reconocer la urgencia de desmontar la imagen estereotipada heredada del nacional-folklorismo franquista, una representación distorsionada que había durado mucho tiempo y que ocultaba la compleja realidad sociopolítica de las Islas.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando. *Indigenismo, raza y evolución: el pensamiento antropológico canario (1750-1900)*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 1987, p. 15.

<sup>7</sup> Cf. PIAULT, Marc Henri. *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra, 2020, p. 20 y ss.

<sup>8</sup> Cf. NAVARRO MEDEROS, Juan Francisco. Un recorrido histórico a través del papel de la arqueología y los aborígenes en la construcción de una identidad canaria. En: VV.AA. *Identidad canaria: los antiguos*. Santa Cruz de Tenerife: Artemisa, 2006, p. 30 y 31.

<sup>9</sup> Cf. TRENZADO ROMERO, Manuel. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: Siglo XXI, 1999, p. 291.

Evidentemente, algunos de esos tópicos constituyen por sí mismos fenómenos de etnicidad y, en ese sentido, forman parte de una reflexión sobre el origen cultural común. Pero hay que tener en cuenta que como tales son cambiantes y pueden verse alterados, modificados, incluso pueden desaparecer y volver a resurgir, dependiendo de determinadas circunstancias, casi siempre de índole político — pongamos como ejemplo el guadianesco Paseo Romero de Santa Cruz de Tenerife, reinventado y hoy desaparecido del centro de la ciudad.

De otro lado, los niveles de identidad que se pueden dar en manifestaciones similares son diversos según la pertenencia y la cohesión social con el medio de cada uno de los participantes, así como según el momento en que éstas han sido vividas. En esta línea, Carmen Ascanio señala que, durante la celebración de la fiesta de La Rama de Agaete — filmada a finales de los 80 por el artista grancañario Pepe Dámaso —, los símbolos utilizados poseían una clara carga reivindicativa, tanto en lo político como en lo cultural. Elementos como las pintaderas, los collares con colgantes de formas geométricas o las banderas con las siete estrellas verdes — símbolo del independentismo — eran comunes en ese entonces, pero han desaparecido casi por completo en la actualidad, dando paso a una versión institucionalizada de la festividad.<sup>10</sup> Este cambio, si bien revelador, pone de manifiesto cómo el rito de raíz aborigen mantiene una doble dimensión: por un lado, una fidelidad al relato recogido en las Crónicas; por otro, una adaptación constante al devenir histórico y al contexto sociopolítico. En cualquier caso, estas transformaciones no eliminan la especificidad cultural ni la función identitaria de la fiesta; sin embargo, sí alteran las connotaciones políticas que en distintas épocas han estado asociadas a ella. En este sentido, la obra audiovisual de Dámaso adquiere un valor documental excepcional, al ofrecer múltiples niveles de interpretación — antropológicos, políticos, religiosos, culturales, étnicos, identitarios o sociales — que enriquecen su análisis. No obstante, y según refiere Sebastián López tras entrevistar al propio artista, la fiesta habría sido, en realidad, una invención contemporánea, impulsada precisamente por la realización del documental.

Detengámonos, antes de entrar en su trasvase a las salas de cine, en cómo ha ido cambiando la imagen del aborigen en el imaginario insular y cuáles han sido las implicaciones inherentes al proceso del “guanchismo”, al que Domingo Gari-Montllor denomina como “una necesidad política”<sup>11</sup>, base del desarrollo de un pensamiento nacionalista canario; o “a political necessity that apparently overrides the necessities of scholarship”, en palabras de Michael R. Eddy recogidas en un interesantísimo trabajo sobre las relaciones entre política y arqueología en el archipiélago.<sup>12</sup>

Conviene recordar que, hacia mediados de la década de 1970, el Movimiento por la Autodeterminación e Independencia del Archipiélago Canario (MPAIC) sostenía que la población canaria contemporánea conservaba un

<sup>10</sup> Cf. ASCANIO SÁNCHEZ, Carmen. El fenómeno festivo y los procesos de identidad: el ejemplo de las fiestas de la Rama en la isla de Gran Canaria. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año 22, n. 55, Pamplona, 1990, p. 23.

<sup>11</sup> GARÍ-MONTLLOR HAYEK, Domingo, *op. cit.*, p. 25.

<sup>12</sup> EDDY, Michael R. Politics and archaeology in The Canary Islands. *Antiquity*, n. 69, issue 264, Cambridge, 1995, p. 444.

importante componente indígena. Esta afirmación, en su momento de carácter ideológico y cultural, ha sido en parte confirmada por estudios científicos más recientes. Según la investigadora Rosa Fregel, con base en análisis genéticos del Cromosoma Y y del ADN mitocondrial, se ha determinado que la contribución guanche a la población actual del Archipiélago asciende al 41,8 % en el caso de las mujeres y al 16,1 % en el de los hombres.<sup>13</sup> Estos datos respaldan, al menos en parte, las reivindicaciones identitarias del movimiento independentista, que, aun antes de contar con evidencias científicas, ya enfatizaba tanto la africanidad del Archipiélago como su vínculo ancestral con las culturas bereberes del norte de África.



Figura 1. Logo del MPAIC y las FAG.

Obviamente, esta filiación con el antiguo aborigen canario comenzaría a poco más de un siglo de la conquista de las Islas. Sería durante el siglo XVII cuando la población del archipiélago emprenda la asimilación del “guanche” como un noble antepasado, tanto como lo habían sido los conquistadores. Debido a ello y gracias a la literatura, comienzan a ser familiares y a abandonar su primitivo “salvajismo”.

Una figura clave en la configuración del imaginario sobre la identidad indígena en Canarias es la de Antonio de Viana (1578-1650), cuya obra literaria desempeña un papel central en la reinterpretación y ennoblecimiento del aborigen canario. A través de su narrativa, Viana no solo otorga dignidad al indígena, sino que también lo presenta como predispuesto a la evangelización, alineándose así con los valores de la época colonial y legitimando, en parte, el proceso de conquista y conversión. Su representación de los guanches y auaritas encierra una carga simbólica que permite comprender tanto la importancia de su discurso como su impacto en la construcción de una memoria histórica idealizada. El siguiente fragmento de su obra ilustra esta perspectiva:

*Tenían todos por la mayor parte magnánimo valor, altivo espíritu, valientes fuerzas, ligereza y brío, dispuesto talle, cuerpo giganteo, rostros alegres, graves y apacibles agudo entendimiento, gran memoria, trato muy noble, honesto y agradable, y fueron*

<sup>13</sup> Ver FREGEL, Rosa *et al.* Demographic history of Canary Islands male gene-pool: replacement of native lineages by European. *BMC Evolutionary Biology: BioMed Central*, n. 9, s./l., 2009, p. 1.

*con exceso apasionados del amor y provecho de su patria. En todas estas y otras muchas cosas fueron muy parecidos a españoles, y en las costumbres, leyes y preceptos, guardaron tan buen orden de república que, sin hacer agravio a las naciones antiguas y gentílicas, ninguna hubo que en ello puede aventajarse. Ídolos no creyeron ni adoraron ni respetaron a los falsos dioses con ritos y viciosas ceremonias, más antes con amor puro y benévolo en una casa todos concurrían creyendo y adorando en un dios solo.*<sup>14</sup>

El texto resulta preclaro en la exaltación y nobleza del guanche, así como en subrayar su monoteísmo de filiación con un cristianismo simple y primitivo. Elementos que se trasladan a otros ámbitos de la vida cotidiana: como por ejemplo la monogamia o los cultos funerarios. Como apunta Sergio Baucells, lo que “importa es el desdoblamiento del “yo”: concebir al “otro” como parte consustancial de nuestra propia existencia, integrándolo como antepasado al que hay que dignificar”.<sup>15</sup>

Esta interpretación que empatiza con el aborígen llega a su clímax cuando afirma que éstos tienen origen español, pues son devotos de la Virgen de Candelaria. Es así como, por fin, se consigue una síntesis entre conquistadores y conquistados, en una nueva era en la que la fusión de ambos da lugar al pueblo canario.

En una línea discursiva similar se sitúa Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538–1610), coetáneo de Antonio de Viana, quien también contribuyó a la construcción de una imagen idealizada del indígena canario. Cairasco enfatiza la nobleza de costumbres de los antiguos habitantes del Archipiélago, al tiempo que sugiere la existencia de un monoteísmo primitivo, con lo cual otorga a los aborígenes una espiritualidad elevada y compatible con la doctrina cristiana. Sin duda, es una estrategia cuanto menos cultural, incluso política en la que se intenta integrar en el relato histórico la figura de los habitantes prehispánicos de las Islas. En esta línea afirmaba: “En las costumbres fueron los canarios prudentes, avisados y compuestos en las batallas, hábiles, astutos, valientes, atrevidos y constantes; en la verdad y honor, tan puntuales que sempiternamente aborrecida fue de ellos la mentira y la deshonra. Eran en el sustento muy templados, nobles en condición y muy sencillos. Nunca tuvieron ídolos; un solo Dios veneraban, señalando el cielo”.<sup>16</sup>

Este modelo interpretativo es el que subrayan la mayoría de los guiones de los filmes sobre la conquista – sobre el mundo aborígen – rodadas en las Islas, especialmente en el retrato que se hace de los guanches en cintas tan dispares como *La isla del infierno* (Javier Caldas, 1998); *Creándose así el pueblo guanche* (Félix González de la Huerta, 1978); *Aysouragan (lugar donde la gente se heló)* (Jorge Lozano van de Walle, 1981) o *Los guanches* (Teodoro y Santiago Ríos, 1995). Con alguna excepción – el guanche traidor de la primera de ellas, cuya honestidad y honor se han perdido por los efluvios etílicos del vino ofre-

<sup>14</sup> VIANA, Antonio de (1986/1604). *Conquista de Tenerife*, tomos I y II. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria, 1986/1694, Canto I, 50.

<sup>15</sup> BAUCCELLS MESA, Sergio. *Los aborígenes canarios y la reconstrucción de la identidad: de la antítesis a la síntesis*. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Canaria/Centro de Estudios Siglo XXI, 2012, p. 202.

<sup>16</sup> CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé. *Antología poética: el Castillo militante*, II. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular Canaria, 1984/1602-10, p. 92.

cido por los conquistadores –, todas fijan el carácter del aborigen siguiendo, casi verso a verso, a Viana y a Cairasco.

La noción de nobleza atribuida al indígena no se limita únicamente al contexto histórico-literario, sino que también se proyecta en la representación del campesino isleño, cuya imagen comparte las mismas coordenadas simbólicas. Tanto en el ámbito cinematográfico como en las artes plásticas en general, esta figura se construye a partir de una visión idealizada que encuentra una de sus expresiones más significativas en el Indigenismo canario. En este marco, el “mago” – símbolo del campesino tradicional – se configura como el legítimo heredero del aborigen, resultado de un proceso de fusión identitaria que lo posiciona como depositario de una memoria colectiva profundamente enraizada en el territorio y la cultura ancestral del archipiélago. En palabras de Sabino de Berthelot (1794-1880), el campesinado canario del XIX tenía todavía “las costumbres y los usos de los guanches”. Y prosigue, “afable y obsequioso es a su semejanza, humilde y astuto [...], grave en su porte, sencillo en sus gustos, sentencioso y reservado en sus palabras”; y concluye, “la más franca hospitalidad, la veneración hacia la vejez, el respeto filial, el amor a sus semejantes, son las virtudes hereditarias que los guanches han legado a sus nietos”.<sup>17</sup>

Similar postura sobre la pervivencia de la naturaleza del guanche en el campesinado isleño fue mantenida por el historiador Juan Bethencourt Alfonso (1847-1913), a quien debemos dos obras fundamentales: *Los aborígenes canarios* e *Historia del pueblo guanche* (1911).<sup>18</sup> En esta última, en el segundo de sus tomos trata sobre la etnografía y la organización socio-política del pueblo guanche, apoyándose más en la oralidad y en las numerosas evidencias arqueológicas que había podido estudiar, incluyendo detallados dibujos de los restos antiguos (momias e indumentaria de los guanches, etc.), así como mapas y planos de la división política de Tenerife.

Siguiendo las aportaciones de Berthelot y René Verneau, pioneros en la aplicación de enfoques bioantropológicos al estudio de los antiguos canarios, Alfonso incorporó una perspectiva científica a sus investigaciones, centradas en el análisis de cráneos y restos óseos aborígenes, que en ese momento ya formaban parte de diversas colecciones. Su objetivo era establecer paralelismos morfológicos entre estos restos y los tipos cromañoides y mediterraneos europeos, en un esfuerzo por dignificar la figura del indígena canario a través de una supuesta continuidad biológica. Esta búsqueda de legitimidad histórica y étnica no se limitó a los aborígenes, sino que se extendió también a las poblaciones rurales contemporáneas, a las que trató de vincular con aquellos. A partir de estas premisas, comenzó a instaurarse un paradigma raciológico en torno a la denominada “raza guanche”, término que cobraría fuerza en el discurso científico e identitario posterior. En esta misma línea, Ilse Schwidetzky retomaría y desarrollaría más adelante analogías similares, reforzando la

<sup>17</sup> BERTHELOT, Sabino. *Etnografía y anales de la conquista de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1978/1849, p. 174 y 179.

<sup>18</sup> Ambos trabajos fueron editados por primera vez a finales del siglo pasado, el primero de ellos en 1985 y los tres volúmenes del segundo entre 1991 y 1997.

idea de una persistencia biológica y cultural del elemento indígena en la población canaria actual.<sup>19</sup>

Luis Diego Cuscoy (1907-1987), ya en el siglo pasado, en sus estudios sobre la adaptación del aborigen al medio insular, llegaría a la conclusión de que el “guancho” pervivía en el campesino isleño, especialmente en los pastores, que habían heredado de sus ancestros conocimientos básicos sobre etología del ganado o rutas de apacentamiento. Cuscoy no descubrió nada nuevo pues, tres siglos antes, el gran canario fray José de Sosa (1646-?) ya había insistido tanto en su religiosidad monoteísta como en que su herencia había que buscarla en el ámbito rural. Como señala Baucells<sup>20</sup>, todas estas interpretaciones han contribuido a la desaparición de cualquier indicio de alteridad, dado que el “otro” ha dejado de existir como entidad diferenciada. En su lugar, se ha producido una apropiación discursiva que transforma al “otro” en una proyección de “nosotros mismos”, o, más específicamente, en una representación de nuestros campesinos del pasado.

El “mago” – representado como una figura honrada, ingenua y noble – aparece en los cortometrajes de Francisco Siliuto como una construcción simbólica cuya huella es reconocible incluso en personajes como Benito, el joven jornalero sin tierras de La Gomera que anhela emigrar a Venezuela en Guarapo, en un periodo histórico en el que la emigración debía realizarse de forma clandestina para eludir la vigilancia de las autoridades. Las constantes referencias a la tradición, la cultura popular, los ancestros y la herencia inmaterial remiten a esta figura del pastor o campesino, descendiente del aborigen, en quien se proyecta un ideal colectivo: un sujeto del que nos enorgullemos al ver reflejada en él una supuesta integridad originaria. Esta figura, convertida en un antepasado digno y definitivamente idealizado, se erige como el eje simbólico de la identidad canaria. Desde el siglo XVIII, con la consolidación del proceso de síntesis entre lo aborigen y lo “mago”, los antiguos pobladores insulares comenzaron a ser incorporados al imaginario identitario como nuestros antecesores, los antiguos canarios, miembros de una misma estirpe. Este fenómeno implicó un proceso de aculturación bidireccional: del conquistador hacia el conquistado, y de este último hacia los descendientes de los primeros. En consecuencia, no solo se produjo una dignificación de los aborígenes, sino también una reivindicación activa de su legado dentro del discurso identitario contemporáneo.

José de Viera y Clavijo (1731-1813), en ese proceso, defiende este nexo retratándolos como un trasunto del “buen salvaje” roussoniano; pero ya no sólo subrayando sus valores éticos y/o morales, que no diferirían en nada de los que en ellos habían visto Viana, Cairasco o Sosa; si no que su figura a partir de ese momento – como indica Fernando Estévez –, será un ingrediente fundamental en “los procesos de identidad histórica de las Islas, tanto desde el punto de vista ideológico, como social y político”.<sup>21</sup>

Sin duda, con todo ello, estábamos en el proceso de la construcción de la “Patria Canaria”, fundamental en el desarrollo de la canariedad. En este

<sup>19</sup> Ver SCHWIDETZKY, Ilse. *La población prehispánica de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Museo Arqueológico/Cabildo Insular de Tenerife, 1963.

<sup>20</sup> Ver BAUCCELLS MESA, Sergio, *op. cit.*, p. 235.

<sup>21</sup> ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando, *op. cit.*, p. 71.

sentido, el romanticismo iba a jugar un papel de gran importancia, puesto que engrandecerían la figura del aborigen y, por tanto, favorecerían ese sentimiento patriótico, especialmente gracias a la literatura, donde se exaltaba al indígena frente al cruel e inhumano conquistador.

Consideramos que esta línea argumentativa alcanza su punto culminante en los trabajos de Gregorio Chil y Naranjo (1831-1901), quien pondría a la ciencia al servicio de la identidad, o dicho con otras palabras, instrumentalizó el conocimiento científico como herramienta para fortalecer una identidad colectiva. Su propósito era dotar a los canarios de un sentimiento de pertenencia a una comunidad histórica, entendida como una sociedad ancestral y diferenciada. En otras palabras, su producción intelectual se orientó decididamente a la construcción de un sentido identitario común, sólido y claramente delimitado. Mientras Sabino Berthelot había sostenido que para comprender a los antiguos aborígenes era necesario estudiar la naturaleza de los canarios contemporáneos, Chil y Naranjo fue más allá al imaginar y promover la idea de una cuna noble, destinada a reforzar la conciencia de una Patria Canaria. Esta intención se expresa de manera elocuente en los fragmentos de su obra donde exalta la “raza” como elemento fundacional de dicha identidad: “Los guanches, fueron unos pueblos grandes en su pequeñez, dignos en su aislamiento, sabios en su forzosa ignorancia, y modelos de moralidad, de juicio y de legalidad, sin conocer el cristianismo, sin haber tenido filósofos y sin poseer códigos escritos”.<sup>22</sup>

En el siglo XX, especialmente a partir de los años 60, se retomarán todas estas referencias para convertir al aborigen en un referente de prestigio, utilizado simbólicamente en los primeros atisbos de la lucha contra la dictadura, tanto desde las capas sociales más bajas como especialmente desde la burguesía comercial. El nacionalismo encuentra así una figura fundamental en su discurso a la que reivindicar constantemente, y como extensión de ello los símbolos prehispánicos se convertirían en signos identitarios desde los comienzos del “guanchismo”.

Según Baucells, frente al etnocidio implicado en el proceso de aculturación indígena, se promovía una narrativa que exaltaba la heroicidad de los pueblos derrotados. Desde esta perspectiva, la conquista dejaba de ser únicamente un episodio de sometimiento violento para convertirse en un relato que reconocía y valorizaba la resistencia indígena como un componente digno y fundacional de la identidad insular, funcionando como

*metáfora histórica de la proyección “colonial” que aún sufrían los canarios y frente a la imagen amable de la síntesis entre “razas” como propulsora de la identidad ahora se recupera una nueva alteridad para oponer, en términos inversos, el guanche – de múltiples virtudes humanas – al conquistador. Este nuevo indígena supuso un sostén popular que acompañó a las corrientes independentistas de los años 70, que, como es sabido, centrarán su estrategia en la idea de la permanencia de las estructuras coloniales del Archipiélago, un territorio africano que debía ser descolonizado. De este modo, movimientos como el MPAIC recurrieron al “guanchismo” [...] El resultado fue, en*

<sup>22</sup> CHIL Y NARANJO, Gregorio. *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: La Atlántida, 1876/1891, apud ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando. Determinar la raza, imaginar la nación: el paradigma raciológico en la obra de Chil y Naranjo. *Homenaje al Dr. D. Gregorio Chil y Naranjo (1831-1901)*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Canario, 2001, p. 340.

*efecto, una plena connivencia entre las demandas africanistas que hizo suyas el independentismo y la insistencia en el origen bereber de nuestros ancestros [...] legado que sobrevivía en la población canaria actual. [...] En esta expresión del uso del aborígen en la construcción de la canariedad, que no será la última, ya que también será retomado, en efecto, por el nacionalismo "autonómico": la conquista constituye el hito de una dialéctica colonial, que opuso a vencedores y vencidos.*<sup>23</sup>

Obviamente su uso ya en democracia, sobre todo de los años 80 en adelante, hizo que las referencias a las imágenes del mundo prehispánico se extendieran convirtiéndose en habituales y comunes, lo que permitiría que su utilización dejara de estar instrumentalizada por el independentismo, para, por una parte, institucionalizarse y, por otra, convertirse en un reclamo mediático. Nos referimos con ello a la mercantilización de lo guanche, que llevará aparejado, como todo proceso económico, una adecuación de los modelos a los hábitos de consumo, o lo que es lo mismo, un falseamiento del pasado para adaptarlo a los intereses del presente, sean éstos una revitalización con intereses pedagógicos, o simplemente una relectura y reelaboración del pasado con rendimientos meramente políticos.

Este pasado a medida descontextualiza las imágenes y los objetos aborígenes en una especie de revival amparado desde las instituciones y, por tanto, asumido socialmente a pesar de la deformación con el que llega a sus consumidores.

Como afirma Juan F. Navarro, al usar la arqueología con una finalidad ideológica para cimentar la sintaxis entre pasado y presente, "se corre el peligro de que los objetos y los monumentos se jerarquicen según criterios subjetivos de importancia simbólica que no siempre se basan en razones científicas; pero, sobre todo, se corre el peligro de que los discursos se encaminen a direcciones de conveniencia".<sup>24</sup> Esta manera de actuar, como el propio profesor de Prehistoria de Canarias indica, lo que obtiene es una identidad inducida, una identidad institucionalizada; la preferida por el nacionalismo conservador.

El cine ha contribuido a este fenómeno de una manera muy poco significativa por el escaso impacto de las producciones sobre la conquista del archipiélago; más bien imágenes como la de los filmes de Fernández Caldas o de los hermanos Ríos en su retrato de los aborígenes, de la iconografía guanche/amazigh y de sus costumbres, son reflejo de esta popularización deformadora pero nunca vectores de la misma. Aunque este hecho ahonda en la idea popularizada por Walter Benjamin por la que el cine no trasmite el pasado verdaderamente como fue sino "según quien lo recuerde", o lo que es lo mismo, según quien lo reinterprete.

En este contexto, el cine sobre el mundo aborígen se configura como un instrumento al servicio de un objetivo mayor: la integración social. A través de los filmes, se reconfigura el pasado indígena como parte constitutiva del imaginario colectivo contemporáneo. De esta forma se resignifica la figura del aborígen, integrándolo simbólicamente en la narrativa de la identidad regional. Por tanto, el cine actúa como una herramienta de mediación cultural

<sup>23</sup> BAUCCELLS MESA, Sergio, *op. cit.*, p. 250 y 251.

<sup>24</sup> NAVARRO MEDEROS, Juan Francisco, *op. cit.*, p. 35.

que contribuye a la construcción de una memoria compartida, al tiempo que promueve la cohesión social mediante la incorporación idealizada del pasado originario en el presente identitario. En el caso del documental de los Ríos, que vería la luz unos años después del descubrimiento de la polémica “Piedra Zanata”<sup>25</sup>, el desarrollo de la historia, así como la imagen que se da de los aborígenes, funciona como una estrategia de persuasión política e identitaria, con el objetivo de concienciar a los canarios actuales de la nueva ortodoxia sobre el pasado. Esto demuestra, como mantiene Stuart Hall, que la raza es una categoría discursiva y no meramente biológica.<sup>26</sup>

Es ampliamente reconocido que los filmes no solo transmiten contenidos sobre los que reflexionar, sino que inducen en cómo debe hacerse, en cómo deben interpretarse. En el caso del cine canario, hablar de un modelo de implantación de hegemonía ideológica controlado políticamente, por medio de unas subvenciones selectivas, no fue posible. Y no lo ha sido por las circunstancias de cambio en los 70, pero tampoco fue posible en las décadas siguientes. No obstante, a partir de la segunda mitad de los años noventa, se observa en algunas producciones cinematográficas una clara influencia de los discursos nacionalistas, especialmente en la interpretación del pasado prehispánico y en la reivindicación de la cultura amazigh como un componente identitario propio.

A pesar de ello, *Los guanches*, dirigida por Teodoro y Santiago Ríos, continúa siendo la obra más destacada en términos de dramatización del modo de vida y las costumbres aborígenes. Esta producción, que contó con el respaldo del Museo Arqueológico de Tenerife, se presenta con una intención de rigor científico. Los Ríos ya habían adquirido experiencia previa con un mediometraje realizado en video para ilustrar *La cantata del mencey loco*, una obra basada en el poema “La tierra y la raza” (1919), de Rafael Gil Roldán, y musicalizada por Los Sabanderos. En 2010 se reestrenaba la obra, que había visto la luz originariamente en 1975, constatándose en prensa la importancia de sus presupuestos, quien repetía sus versos finales y apostaba por la vigencia de los mismos: “No puede morir jamás/ quien de esclavo se libera;/ rompiendo para ser libre/ con su vida las cadenas”.<sup>27</sup> Versos que, a punto de cumplir un siglo, siguen resonando como expresión de resistencia y afirmación identitaria.

<sup>25</sup> En 1992, en los alrededores de la Montaña de las Flores, en el municipio de El Tanque, en la isla de Tenerife apareció una piedra con forma de túbido que inscripciones en lengua amazigh, lo que vendría a subrayar la teoría sobre el origen de los primeros pobladores canarios, pueblo guanche, situándolo en el África bereber. Hoy en día el artefacto ha sido puesto en solfa y denostado, pero en su momento supuso lo más parecido a la Piedra de Rosetta de la arqueología canaria, con lo que ello supuso a nivel político e identitario.

<sup>26</sup> Ver HALL, Stuart. The question of cultural identity. En: MCGREW, Anthony, HALL, Stuart y HELD, David (coords.). *Modernity and its futures: understanding modern societies*. Cambridge: Polity Press and Blackwell, 1992.

<sup>27</sup> El retorno del Mencey Loco. *La opinión de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 28 ago. 2010.



Figuras 2, 3 e 4. *Los guanches*, Hnos. Ríos, 1995; *Cantata del Mencey loco*, Los Sabandeños, 1975; y *La isla del infierno*, Javier Caldas, 1998.

La pervivencia del sustrato indígena, aunque transformado por el proceso de colonización castellana, ha logrado mantenerse socialmente. Esta continuidad ha sido posible, en parte, gracias a las políticas culturales impulsadas por el nacionalismo canario, orientadas a la revalorización del legado aborígen como componente esencial de la identidad insular. Paralelamente, diversos colectivos han desempeñado un papel activo en esta tarea, reivindicando no solo la recuperación de elementos identitarios del mundo indígena, sino también vinculando dicha reivindicación con luchas políticas más amplias, como la independencia y el socialismo. Un ejemplo destacado de esta línea de acción es el colectivo Inekaren, que articula su discurso en torno a la resistencia cultural y política frente a los efectos históricos del colonialismo.

Esta pervivencia se encuentra en prácticamente todas partes: en la autoproclamada Iglesia del Pueblo Guanche, de la que Néstor Verona afirma que es una fuente de inspiración nueva a los canarios, desentrañando lo verdaderamente identitario del orden social y religioso. Pero también lo encontramos en el folklore, en los mal llamados deportes autóctonos, realmente tradiciones agrícolas convertidas en eventos sociales y rediseñadas para la ocasión – la lucha canaria (metáfora de la lucha anticolonialista, el deporte de mayor rai-gambre y antigüedad), el arrastre del ganado, el levantamiento del arado, el salto del pastor, el calabazo palmero... – y en muchas otras expresiones materiales. La socialización de los intereses identitarios produce cohesión social, al favorecer la articulación de un sentido colectivo compartido. Este fenómeno puede observarse de manera ilustrativa en el siguiente comentario, firmado por una usuaria identificada como Larelva, en respuesta a opiniones vertidas en la plataforma YouTube en torno al vídeo *La cantata del mencey loco*. El énfasis en determinadas expresiones pone de relieve la fuerza afectiva y simbólica con la que se vivencia esta construcción identitaria:

*Luchemos por nuestra cultura y porque no se pierda nuestra identidad, no solo tenemos que conservarla, también tenemos que transmitirla a las generaciones venideras que no se pierdan nuestras raíces, unámonos como hermanos que somos todos los descendientes de aquel valeroso pueblo aniquilado impunemente y al que nunca se le hizo*

*justicia, aun estamos a tiempo de preservar nuestros valores culturales, tradicionales, étnicos e históricos.*<sup>28</sup>

Es esta una buena muestra de la huella que deja la retórica del nacionalismo en las generaciones más jóvenes, en su base sociológica. Este argumento es mantenido también por Jesús Soria Núñez, quien además en su análisis sobre la música popular canaria indica que en ningún otro contexto nacionalista dentro del Estado español aparece la raza de un modo tan explícito, ni siquiera en el vasco. Un ejemplo particularmente significativo lo constituye el grupo Los Chincanayros, uno de los más influyentes del panorama musical insular durante la década de los 70. Entre sus composiciones destaca “Lamento de la raza”, una pieza cargada de emotividad que refuerza de forma explícita el discurso identitario y reivindicativo. Igualmente, relevante es la canción “Labrador de tierras altas”, cuya letra representa un auténtico canto de “alabanza a la figura del campesino de nuestra tierra, ese guerrero que no desmaya, labrador de tierra dura, ese hombre al cual se le ofrecen tan pocas alternativas, por no decir ninguna, en lo que se refiere a su progreso integral en todos los sentidos: cultural, social y económico”.<sup>29</sup>

Pero también hubo otros grupos clave como Los Sabandeños o Taller Canario de la Canción, más tarde solo Taller Canario, cuyas producciones musicales durante los 70 y los 80 articularon un discurso identitario que entrelazaba memoria histórica, reivindicación social y compromiso político. Sus trabajos no solo recuperaban la tradición oral y popular, sino que actuaban como vehículos de concienciación colectiva, canalizando las demandas de autonomía, justicia social y afirmación identitaria. Así, la música se convirtió en una herramienta de cohesión social en torno a una idea compartida de lo canario, entendida como resistencia, pertenencia y memoria activa. El primero de estos grupos se alineó con el nacionalismo más conservador, mientras que los segundos han sido siempre más cercanos a uno progresista, independentista en algunos momentos del pasado más reciente, lo que indica que la búsqueda de un modelo de referencia en un pasado común no fue nunca posesión exclusiva de un único discurso político y/o económico, sino de toda la sociedad insular.

Esta alusión al ámbito musical parte de un concepto bien sencillo ya que, en la discografía popular del Archipiélago, se detecta ese intento por redefinir una nueva identidad nacional canaria. En palabras de Soria, ésta “alimenta y se alimenta de verdades, imaginadas o no, acerca del pasado con tal de que vengan envueltas en sonidos y palabras apropiadas [...] Esto es porque la nación entre por los ojos y los oídos”.<sup>30</sup> Por todo ello, resulta evidente que si desde el nacionalismo, en algún momento, se ha querido conquistar la soberanía nacional, había que librar una batalla por la “conciencia y la construcción” del Estado con estas armas.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> *La cantata del mencey loco*. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=14NXeLB2qHE>>. Acceso en 25 jun. 2024.

<sup>29</sup> Disponible en <<http://www.bienmesabe.org/noticia/2011/Abril/los-chincanayros>>. Acceso en 25 jun. 2024.

<sup>30</sup> SORIA NÚÑEZ, Jesús. *La música popular en la construcción de una identidad nacional en Canarias. II Congreso mundo pop: música, medios e industria en el siglo XXI*. Madrid: IASPM Rama Española. Universidad Complutense, 2002, p. 58.

<sup>31</sup> Cf. <<http://nacioncanaria.blogspot.com.es>>. Acceso en 25 jun. 2024.

En el proceso de construcción identitaria intervienen múltiples factores, tales como el territorio, la lengua (o dialecto, según corresponda), la religión y la etnicidad. Estos elementos participan en la codificación de valores que deben ser asumidos colectivamente por el grupo social, generalmente bajo la supervisión o control de un grupo dominante, como puede ser el gobierno. Así, la identidad se configura en una dimensión tanto política como cultural. Esta dinámica resulta fundamental para comprender el interés en que en ella se sustente la formación del ciudadano<sup>32</sup>, así como la relevancia de los elementos patrimoniales, artísticos, literarios y cinematográficos (audiovisuales) como medios formativos en dicho proceso.

La mayoría de quienes han trabajado sobre estas cuestiones afirman que, en el caso que nos ocupa, aun tratándose de la recuperación de un pasado que nos prestigie como pueblo, lo que realmente se ha conseguido es la mercantilización de la historia, pues ésta se proyecta desde el mundo prehispánico a través de símbolos, de una iconografía guanche, que nos llega carente del conocimiento que le debería ser indisoluble. O dicho de otra forma, la reivindicación indigenista en la sociedad contemporánea, en las artes, incluso en el cine, resulta carente de contenido. Baucells y Navarro lo expresan de la siguiente manera: “nuestra identidad – el cómo creemos que somos o qué fuimos – no guarda una relación con nuestro contenido ético – el cómo somos o fuimos objetivamente”.<sup>33</sup>

Independientemente del significado que las espirales, pintaderas, podomorfos o ídolos pudieran tener para las sociedades aborígenes, y al margen de que la representación física de los guanches distase de los cuerpos idealizados, musculosos y apolíneos de la serie escultórica creada por Pepe Abad en 1993 para el exterior de la Basílica de Nuestra Señora de Candelaria – la cual ha influido notablemente en el imaginario colectivo insular –, lo cierto es que todos estos elementos se han transformado en objetos de consumo contemporáneo.

En toda esta reflexión de cómo el pasado condiciona el presente creando signos identitarios que acaban siendo asumidos socialmente, a pesar de diluirse convertidos en puro mercadeo, se ha visto favorecido, obviamente, un turismo que combina el sol y la playa con la cultura, pues lo guanche constituye un reclamo más de la idiosincrasia de esta industria en el archipiélago. El proyecto del Parque Guanche del municipio tinerfeño de El Tanque sería un ejemplo de ello. Con el título de “Un nuevo atractivo turístico” se recogía en prensa su apertura en 2004:

*El municipio de El Tanque carece de costa, pero quiere entrar en la competencia turística con proyectos alternativos y atractivos, que reimpulsen la economía local y den trabajo a diversos vecinos. A la espera del ansiado ecomuseo, el municipio oferta desde ayer, gracias a la iniciativa privada, un interesante recinto temático sobre los aborígenes canarios. Con el nombre de Parque Guanche, la iniciativa permitirá a los visitantes conocer con detalle cómo era el hábitat en el que se desarrollaron los primeros*

<sup>32</sup> Cf. KRAVETS, Iryna y CORNAGO, Patricia. La importancia del turismo cultural en la construcción de la identidad nacional. *Cultur: Revista de Cultura y Turismo*, n. 2, Ilhéus, 2008, p. 7.

<sup>33</sup> BAUCCELLS MESA, Sergio y NAVARRO MEDEROS, Juan Francisco. El guanche contemporáneo: ¿socialización del conocimiento o mercantilización? *XVIII Coloquio de Historia Canario-americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Casa de Colón, 2008, p. 235.

pobladores de las Islas, así como disfrutar de tradiciones como el juego del palo, la lucha canaria o la elaboración del gofio. El parque ocupa unos 30.000 metros cuadrados del barrio de Ruigómez. Mediante figuras de tamaño real, el recinto recrea las costumbres de los aborígenes: sus labores de pastoreo, rituales, tagoror, momificación, cuevas y referencias a la presencia de los conquistadores. Aunque de momento sólo se dispone de una veintena, la intención es llegar a las cien figuras. También se dispone de animales; vegetación autóctona; salida en forma de tubo volcánico, simulando la célebre Cueva del Viento de Icod; sala de vídeo y conferencias; área etnográfica; terrero de lucha; centro artesanal; restaurante y tiendas.<sup>34</sup>

Desgraciadamente, este fenómeno no se limita a lo guanche, sino que también se manifiesta en la distorsión del pasado mediante la construcción de espacios temáticos de carácter etnográfico, impregnados de un esoterismo aborigen que responde más a intereses turísticos que a criterios científicos. Un ejemplo representativo de esta tergiversación lo constituyen las denominadas Pirámides de Güímar (Majanos de Chacona), cuya interpretación ha estado marcada por el denominado “difusionismo atlántico” promovido por Thor Heyerdahl. Estas estructuras fueron transformadas en un atractivo turístico de primer orden en Tenerife, casi un *must*, siguiendo el modelo la estrategia publicitaria del Loro Parque. Sin embargo, las investigaciones arqueológicas llevadas a cabo por Juan Francisco Navarro y María de la Cruz Jiménez permitieron desmentir dichas interpretaciones, restituyendo así una visión más rigurosa y fundamentada del pasado.<sup>35</sup>

En conclusión, y en palabras de Baucells, “el guanche, convertido en un cliché iconográfico, se halla omnipresente hoy en nuestra cotidianeidad como referente de prestigio recurrente de los nuevos escenarios identitarios”, pero la eliminación del conocimiento histórico y la manipulación del objeto los acaban convirtiendo en mercancías, iconos que “identificamos como propios pese a que no tengamos conciencia de cuál es su papel en la historia. [...] y que debemos sentirlos propios por decreto y porque es un referente, de nuevo, de prestigio que nos hace especiales, aunque sin saber muy bien por qué”.<sup>36</sup>

Y, curiosamente, estas producciones cinematográficas que hemos citado representan la alteridad desde una perspectiva negativa. La figura del guanche se construye únicamente en relación con la presencia del conquistador castellano; del mismo modo, el “mago” carece de identidad propia fuera del dominio del cacique que lo explota. Pero también, la serenidad del mundo agrícola se presenta invariablemente bajo la sombra de una amenaza inminente que anuncia su desaparición. Es la historia de Tanausú, que nos narra *Vacaguaré* o *Aysouraguán*: la traición al héroe palmero, señor de Aceró, por Alonso Fernández de Lugo. Sus últimas palabras constituyeron un grito de guerra para el independentismo canario – “¡Quiero morir!” –, mientras era trasladado a Cádiz para ser probablemente vendido como esclavo.

<sup>34</sup> Inaugurado el Parque Guanche, un nuevo atractivo turístico. *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 4 jul. 2004.

<sup>35</sup> Ver NAVARRO MEDEROS, Juan Francisco y JIMÉNEZ GÓMEZ, María de la Cruz. El difusionismo atlántico y las pirámides de Chacona. En: MOLINERO POLO, Miguel Ángel y SOLA ANTEQUERA, Domingo. *Arte y sociedad del Egipto antiguo*. Madrid: Encuentros, 2000.

<sup>36</sup> BAUCCELLS MESA, Sergio, *op. cit.*, p. 286.



Figuras 5 e 6. *Mencey Adjona* (Candelaria/Tenerife) y Pirámides de Chacona (Güimar/Tenerife).

En *Aysouraguán*, Jorge Lozano trabaja sutilmente todas las dicotomías de la alteridad: se queda a medio camino entre el retrato del mito (la exaltación del héroe, símbolo de la resistencia) y la crónica histórica; entre el arrebató nacionalista del relato y la atemperación de las fuentes; entre la dignidad del vencido y la ignominia del vencedor; entre el posicionamiento del lado del noble guanche y la sublimación idealizada de lo primitivo; y entre la exuberancia de los paisajes arcádicos de la Caldera de Taburiente (vida) y la frialdad de los helados de las cueva del Palmero (muerte).

El mundo rural, su fragilidad, belleza, pureza y honestidad representan a ese “otro” que siempre se nos ofrece cercano a su desaparición, engullido por el signo de los tiempos. El edulcoramiento del agro, del extenuante trabajo del campesino, resulta la prolongación en el tiempo del modo de vida idealizado del aborigen, a la vez que falsea las condiciones reales del mismo. Los filmes parecen presentar el tránsito entre una Canarias productiva (ancestral) y una especulativa (la del turismo y la industrialización). Este hecho es el resultante de la instrumentalización del discurso nacionalista, pues como subraya Gonzalo Pavés, la recuperación de las costumbres y artes autóctonas ha sido una parte sustancial de una estrategia política de reivindicación y restablecimiento del orgullo “patrio”.<sup>37</sup> Así deben ser las imágenes que construyamos del pasado.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> PAVÉS BORGES, Gonzalo. Guarapo, más allá del Edén. En: POYATO, Pedro (ed.) *Clásicos del cine rural español*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba. Ayuntamiento de Dos Torres, 2010, p. 137.

<sup>38</sup> Filmes referidos: las películas a las que se hace referencia en este trabajo se inscriben en el último cuarto del siglo XX, un periodo que en el contexto canario coincide con el final de la dictadura y se extiende hasta el primer gobierno nacionalista, momento en el que se produce un giro significativo en las políticas identitarias analizadas. Si bien cada una de estas obras podría ser objeto de un estudio individual y exhaustivo, el propósito de este análisis no es abordarlas en profundidad, sino destacarlas como ejemplos representativos de una narrativa cinematográfica centrada en la recuperación de la memoria histórica aborigen que se desarrolla a lo largo del arco temporal considerado, coincidente con el auge del nacionalismo en las Islas. Aunque ya han sido mencionadas en el cuerpo del texto, se presentan a continuación ordenadas cronológicamente. *Crónica histérica la conquista de Tenerife* – Equipo Neura 1974; *Creándose así el pueblo guanche* – Félix González 1978; *El salto del enamorado* – Jorge Lozano 1979; *Aysouragan (lugar donde la gente se heló)* – Jorge

*Artigo recebido em 11 de maio de 2025. Aprovado em 12 de julho de 2025.*

---

Lozano 1981; *Iballa* – Josep Vilageliú 1987; *Los guanches* – Teodoro y Santiago Ríos 1995 (documental), y *La isla del infierno* – Javier Caldas 1998.

## “É preciso estar atento e forte”: a trajetória tropicalista de Gal Costa



LP *Gal Costa*, 1969, capa do disco, fotografia, montagem (detalhe).

*Felipe Aparecido de Oliveira Camargo*

Doutorando em História pela Unesp/Franca.  
felipe.o.camargo@unesp.br

## “É preciso estar atento e forte”: a trajetória tropicalista de Gal Costa

“One must be attentive and strong”: Gal Costa’s tropicalist journey

*Felipe Aparecido de Oliveira Camargo*

### RESUMO

O artigo tem por objetivo analisar a trajetória e contribuição particular da cantora Gal Costa ao movimento tropicalista, destacando os principais componentes estéticos e visuais do fenômeno que foram incorporados pela intérprete. Após ter iniciado sua carreira adotando uma identidade artística atrelada à Bossa Nova, a cantora visualizou no repertório tropicalista a oportunidade de realizar uma mudança radical em sua trajetória. Tal transformação projetou a cantora no mercado musical e na mídia do período, estabelecendo-a como “musa do tropicalismo”. A conduta musical e comportamental que a cantora empregou conformou também uma prática de resistência aos valores que eram perpetrados pela ditadura militar brasileira. Para investigarmos essas configurações, nos detemos especificamente entre 1968 e 1969, momento em que Gal se vinculou ao grupo tropicalista e efetuou essa mudança estética que obteve repercussão significativa na imprensa. Analisamos sua participação no disco *Tropicália ou Panis et circensis* (Philips/1968), a apresentação de “Divino, maravilhoso” no IV Festival da TV Record e seu primeiro disco solo, *Gal Costa* (Philips/1969), além de cotejar as matérias da imprensa que trataram da cantora e seu repertório.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gal Costa; Tropicalismo musical; ditadura militar.

### ABSTRACT

The aim of this article is to analyze the trajectory and particular contribution of singer Gal Costa to the tropicalist movement, highlighting the main aesthetic and visual components of the phenomenon that were incorporated by the performer. After starting her career with an artistic identity linked to Bossa Nova, the singer recognized the tropicalist repertoire as an opportunity to make a radical change in her career. This transformation propelled the singer into the music industry and media of the period, establishing her as “muse of tropicalism”. The musical and behavioral conduct that the singer began to employ also conformed to a practice of resistance to the values perpetrated by the Brazilian military dictatorship. In order to investigate these configurations, we focus specifically on 1968 and 1969, when Gal joined the tropicalist group and made this aesthetic change that had significant repercussions in the press. Our analysis focuses on her participation in the album *Tropicália ou Panis et circensis* (Philips/1968), the performance of “Divino, maravilhoso” at the IV Festival da TV Record and her first solo album, *Gal Costa* (Philips/1969), as well as comparing the press articles that dealt with the singer and her repertoire.

**KEYWORDS:** Gal Costa; Tropicalism; Brazilian military dictatorship.



Nascida como Maria da Graça Costa Penna Burgos, na cidade de Salvador, em 1945, a cantora Gal Costa iniciou sua carreira na Bahia na década de 1960. À época, adotava o nome artístico de Maria da Graça. O primeiro espetáculo que participou, em conjunto com o que viria a ser conhecido como o “grupo baiano”, constituído pela cantora, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia, foi o *show* “Nós, por exemplo” (1964), realizado no Teatro Vila Velha, em Salvador. No final desse mesmo ano, integrou a peça *Nova bossa velha & velha Bossa Nova* (1964), no mesmo Teatro Vila Velha. O repertório do espetáculo se dividia entre sambas urbanos cariocas e canções associadas à Bossa Nova. Já no ano seguinte, a cantora foi para a cidade de São Paulo fazer o espetáculo *Arena canta Bahia* (1965), ainda com o grupo baiano, com texto e direção do dramaturgo Augusto Boal. Nesse período, foi lançado o seu primeiro registro solo em fonograma: o compacto *Eu vim da Bahia/Sim, foi você* (1965/RCA), com a presença das duas canções citadas em seu título, compostas respectivamente por Gilberto Gil e Caetano Veloso. Ainda em 1965, a cantora integrou o elenco da peça *Tempo de guerra*, de Boal.

A mudança para o eixo Rio-São Paulo marcou a tentativa de Gal consolidar sua carreira. Foi nesse processo que seu nome artístico foi definido como Gal Costa, com o auxílio de uma figura importante para a carreira e a imagem da cantora naquele momento: o empresário Guilherme Araújo, responsável por administrar a carreira da artista e de seus colegas baianos por muitos anos. Guilherme, que antes de se tornar empresário esteve envolvido na produção e concepção de espetáculos, viu na imagem de Gal a possibilidade de projetar uma cantora de iê-iê-iê de enorme sucesso comercial. Quem relata isso é Caetano Veloso, em seu livro de memórias, quando comenta sobre o processo de “criação” do nome Gal Costa:

*Guilherme achava Maria da Graça inviável como nome de cantora. Ele concordava que era belo e nobre, mas sugeria uma antiga intérprete de fados portugueses, não poderia servir para uma cantora moderna, muito menos – e aqui ele voltava a sorrir diabolicamente – para uma nova rainha do iê-iê-iê. Ele gostava de Gau [apelido que recebem as Marias da Graças na Bahia]. Nós também. Em primeiro lugar porque era seu nome real [...], e depois porque era bonito e fácil de aprender, além de ser marcante, uma vez que no Rio (e em São Paulo, pelo menos) esse não era um apelido comum como na Bahia. Mas havia dois problemas: Guilherme achava vulgar e “pobre” artista de nome único [...] e Gau, escrito assim, com u, parecia-lhe pesado e pouco feminino. Como em quase todo o Brasil Gal e Gau têm pronúncia idêntica, achamos praticamente indiferente que a grafia fosse a escolhida por ele.<sup>1</sup>*

Resolvido o impasse em relação à grafia do nome dado à cantora, de acordo com compositor, o segundo problema surgiu: a escolha do sobrenome.

<sup>1</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 3. ed (edição comemorativa de 20 anos). São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 149 e 150.

Nesse aspecto, a indecisão estava entre sugestões como “Gal Penna” ou “Gal Burgos”. Guilherme Araújo, entretanto, apostou em “Gal Costa”. Mas a escolha desse nome parecia não se adequar à conjuntura daquele momento. Vale a citação:

*Eu achava que já tinha concedido o bastante em aceitar o l, que ele aceitasse o nome único: Gal, simplesmente, era a melhor solução. Mas ele insistiu no sobrenome e eu disse que Gal Costa parecia nome inventado, parecia nome de produto, parecia nome de pasta de dentes e, finalmente, se Gau não era suficientemente feminino, Gal era abreviatura de general. Com a subida do general Costa e Silva ao poder, em substituição ao marechal Castelo Branco, Gal Costa passava a ser homônima do segundo presidente do período militar. Mas a própria Gal, de quem afinal devia ser a última palavra, aceitou o nome e ele funcionou muito bem com a imagem pop que se criou para ela.<sup>2</sup>*

A coincidência de nome com o então presidente militar parece não ter causado grandes problemas na carreira da cantora. Porém, mais do que mera divergência entre o empresário Guilherme Araújo e Caetano Veloso, o que esse episódio revela é justamente a estratégia que originou a fabricação de um nome pronto para o mercado *pop*. Como o compositor assume, a nomenclatura artística adotada pela cantora era adequada ao aspecto comercial que projetava. Nesse sentido, não se pode desconsiderar a estratégia empresarial de Guilherme Araújo, tampouco os objetivos mercadológicos envolvidos nas mediações do *star system*. Um aspecto importante para a criação da *persona*, nos termos que o sociólogo Antoine Hennion coloca em seu estudo sobre a construção do sucesso comercial para o artista *pop*<sup>3</sup>, estava resolvido.

Após alguns breves acontecimentos em sua carreira – a exemplo da defesa da canção “Minha senhora” (Gilberto Gil) no I Festival Internacional da Canção (FIC), que não chegou a ser classificada para as eliminatórias –, foi em 1967 que Gal lançou, em parceria com Caetano, o LP *Domingo* (Philips/1967). No repertório do disco, é perceptível a presença de canções que remetem à estética da Bossa Nova. Entre os compositores presentes no álbum, além de Caetano, destacam-se Edu Lobo, Sidney Miller, Gilberto Gil e Torquato Neto. Nas faixas que interpreta, Gal leva a sua voz de maneira contida e econômica ao estilo de João Gilberto, cantor que sempre foi uma importante referência para a baiana. O álbum, ainda que não tenha logrado efeitos comerciais consideráveis, foi relativamente bem-sucedido em termos de crítica, e desempenhou papel importante para torná-la comentada nos círculos estreitos da intelectualidade e dos interessados na Bossa Nova.<sup>4</sup>

Na contracapa desse disco, Caetano Veloso assinou um texto que revelava alguns posicionamentos culturais que logo menos desembocariam no movimento tropicalista. O compositor anunciava a intenção de explorar outros tipos de sonoridades, ao passo em que polemizava com o apego ao passado por parte dos nacionalistas. Levando em conta a presença de Gal como a intérprete de suas composições na obra, não é arriscado afirmar que se tratava de um prenúncio das movimentações que ambos os artistas – ele, mais eviden-

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p. 150.

<sup>3</sup> Ver HENNION, Antoine. The production of success. In: FRITH, Simon and GOODWIN, Andrew (org.). *On Record: rock, pop and the written word*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005.

<sup>4</sup> Cf. VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 333.

te em razão da autoria do texto – percorreriam em 1968. A seguir, destacamos alguns aspectos sumários do movimento tropicalista e seu papel na reconfiguração imagética e estética que marcaria para sempre a carreira da cantora.

### O surgimento do Tropicalismo musical

Parte de um “movimento” maior da produção artística brasileira dos anos 1960, do qual podemos identificar como a Tropicália<sup>5</sup>, é na face musical que o Tropicalismo desempenhou maior êxito comercial. O Tropicalismo mesclou aspectos temporais distintos, tendo como mote a ambiguidade dos diferentes símbolos culturais (tradicionais e modernos) abordados. Na música popular, o fenômeno assumiu o interesse com a forma do rock já indicada pela Jovem Guarda, reformulando-a de acordo com seus objetivos próprios.

Para Celso Favaretto, o Tropicalismo musical foi uma crítica cultural radical, expressão das crises que a classe intelectual brasileira sofria, bem como uma ruptura com as ideologias delineadas no campo cultural ao longo dos anos 1960. Mobilizando a alegoria e os procedimentos de Oswald de Andrade como algumas das categorias-chave de seu estudo, Favaretto notou que o ingrediente tropicalista que o distinguia de outras obras de diferentes ordens estético-ideológicas de seu tempo estava na própria linguagem.

*[O Tropicalismo] propunha outro tipo de discussão, substancialmente distinta das anteriores como tática cultural, como proposta ideológica e relacionamento com o público. Era uma posição definitivamente artística, musical. Rearticulando uma linha de tradição abandonada desde o início da década, retomando pesquisas do modernismo, principalmente a antropofagia oswaldiana, rompeu com o discurso explicitamente político, para concentrar-se numa atitude “primitiva”, que, pondo de lado a “realidade nacional”, visse o Brasil com olhos novos.*<sup>6</sup>

Guardadas as devidas proporções, sobretudo em relação à afirmação do Tropicalismo supostamente ter retomado uma “linha de tradição abandonada desde o início da década”, é no sentido estético que tal noção ganha força. Primeiro, porque ao romper com um discurso político *stricto sensu*, o movimento inseria a crítica cultural na própria linguagem artística. Assim, para além dos discursos exorbitantes e por vezes panfletários, a incorporação das novidades musicais e tecnológicas também exibiam um posicionamento cultural. Em segundo lugar, porque alocava à forma da canção grande potencialidade política.

<sup>5</sup> Essa é uma reflexão que intenciona ampliar o ponto de vista acerca do radicalismo nas propostas culturais dos anos 1960. Para isso, tomamos como referência a análise de Frederico Coelho, que identifica um movimento maior no campo cultural brasileiro, gestado ainda em fins da década 1950, do qual o Tropicalismo musical constitui sua parte mais popular e referenciada. Contudo, a proposta de Coelho é balizar os acontecimentos, as práticas e as trajetórias envolvidas nesse território complexo com o objetivo de descentralizar do Tropicalismo musical a responsabilidade de inovação estético-artística como foi convencionalmente produzida pela memória hegemônica. Para além de Caetano Veloso e Gilberto Gil, outros nomes como Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Lygia Clark, Rogério Duarte e José Celso Martinez Correa já vinham desenvolvendo um repertório de ideias e estratégias culturais muito antes da “explosão” dos tropicalistas da área musical nos festivais. Ver COELHO, Frederico Oliveira. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

<sup>6</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2021, p. 29 e 30.



Nesse sentido, vale destacar que não corroboramos com certa noção que reduz a música identificada com o nacional-popular de esquerda à simplicidade formal e a princípios demagógicos. Apesar do Tropicalismo musical se posicionar contra muitos dos preceitos nacionalistas, não se pode limitar a questão a um mero confronto direto entre a “novidade” musical e o conservadorismo dos “tradicionalistas”. Pelo contrário, o debate estético acerca da canção engajada sempre se mostrou intrincado e mesmo cisões ocorreram em razão dessas discussões.<sup>7</sup>

Voltando à Gal, é possível observar que, ao menos até o segundo semestre de 1968, o seu nome era pouco mencionado quando se falava no Tropicalismo. Uma matéria para o número 275 da revista *InTerValo*, no primeiro semestre de 1968, anunciava em letras garrafais: “É Gal Costa, pivô da fofoca”.<sup>8</sup> Comentando que “de repente, ela ficou famosa”, o texto trazia uma entrevista com Gal e relatava um episódio envolvendo a sua participação e a de Caetano Veloso em um programa da TV Record. Os dois artistas estavam escalados para realizar uma apresentação quando, durante a tarde de ensaios no dia em que aconteceria, foram avisados que Gal tinha sido excluída do programa. Para a reportagem, a intérprete contou que foi substituída de última hora pela cantora Marília Medalha, contratada da emissora. O fato causou polêmica devido ao descontentamento que Caetano Veloso expressou diante da situação. O compositor exigia que Gal se apresentasse com ele, pois, caso contrário, se recusaria a participar do programa. Os produtores não aceitaram o imperativo do compositor e Caetano acabou por romper com seu contrato com a emissora.

O que chama a atenção na notícia, além do ruído gerado pela ideia de que a intérprete teria sido a responsável pela saída definitiva de Caetano Veloso da emissora, é o interesse que a polêmica trouxe para a figura de Gal Costa na mídia. Em meio aos intensos debates e repercussões que circulavam em torno do Tropicalismo musical, ela própria revelou na entrevista que “gosta de ter seu nome envolvido na história, porque isso representa uma excelente promoção”.<sup>9</sup> Assim, fica evidenciada sua aspiração ao cenário midiático, ainda que por meio de uma controvérsia. Em outras palavras, trata-se de uma situação que mostra a sua predisposição para o estrelato *pop* e o desejo de entrar no mercado. Aliás, no relato que Caetano Veloso faz do acontecimento em seu livro, ele conta que, entre os quatro baianos (ele, Gal, Gilberto Gil e Maria Bethânia) a única que ainda não desfrutava do sucesso comercial era Gal Costa e que tal participação em programa da TV Record se revelava como uma oportunidade importante para a cantora.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Para conferir alguns destes debates, especificamente desencadeado a partir do manifesto do CPC da UNE, ver GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004.

<sup>8</sup> É Gal Costa, pivô da fofoca. *InTerValo*, ano VI, n. 275, São Paulo, 1968, p. 8 e 9.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 8.

<sup>10</sup> Ver VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 333.

## *Tropicália ou Panis et circensis: o “disco-manifesto”*

Ao final de julho de 1968, foi lançado pela gravadora Philips o chamado “disco-manifesto” do movimento tropicalista, intitulado *Tropicália ou Panis et circensis*. É nessa obra que Gal apareceu definitivamente como membro das movimentações tropicalistas. O álbum reuniu um conjunto de músicos, compositores e intérpretes envolvidos com as atividades do Tropicalismo musical. A obra é estruturada por 12 faixas divididas em lado A e lado B. Por se tratar de um disco coletivo, as interpretações de *Tropicália ou Panis et circensis* variam conforme cada canção, constituindo-se de poucas músicas nas quais estão presentes mais de um intérprete.

A produção do fonograma ficou sob responsabilidade de Manoel Barenbein, paranaense que anteriormente havia trabalhado como operador de áudio e assistente de direção para a TV Record. O produtor também trabalhou com Gal nos três primeiros discos solos da cantora: *Gal Costa* (1969), *Gal* (1969) e *Legal* (1970). Segundo Barenbein, o que o aproximava daqueles artistas envolvidos no disco era o desejo de “mexer naquilo que estava estagnado”<sup>11</sup>, o que atesta as intenções de renovação artística que circundavam o grupo tropicalista. Além de Barenbein, outra figura célebre na elaboração e produção de *Tropicália ou Panis et circensis* foi o maestro Rogério Duprat, que ficou encarregado dos arranjos. Envolvido em projetos de vanguarda musical no início dos anos 1960, Duprat também atuou em produções de Gal nos anos seguintes, como sua participação em alguns arranjos dos LPs *Gal Costa*, *Gal* (1969) e *Índia* (1973).

Formava-se, nesse instante tropicalista, uma rede de letristas, compositores, produtores e arranjadores que participariam dos primeiros trabalhos solos que Gal Costa lançou. Além da fase tropicalista, suas produções subsequentes associadas à contracultura e ao desbunde, lançadas entre os anos de 1970 e 1973<sup>12</sup>, também continham assinaturas de parceiras que se iniciaram no álbum coletivo de 1968.

Em *Tropicália ou Panis et circensis*, duas são as canções que Gal interpreta de forma solo: “Baby” e “Mamãe, coragem”. De um modo geral, as músicas guardam semelhanças entre si: ambas possuem uma temática que cita elementos urbanos e industriais e trazem a assinatura de uma *performance* vocal com nítida associação à Bossa Nova. Ou seja, Gal mantém o registro vocal econômico do qual havia trabalhado ao longo dos anos 1960.

“Baby” se inicia com um baixo e uma percussão minimalista que logo são acompanhados pela guitarra. De forma gradual, são acrescentados mais elementos de percussão e um arranjo de cordas que logo reporta às canções românticas de sucesso nas décadas 1940 e 1950. As referências da canção são elencadas por símbolos do consumismo como a margarina, “Carolina” (música de Chico Buarque), lanchonetes e canções de Roberto Carlos. O título e o refrão se referem a um modo afetoso de se chamar alguém na língua inglesa.

<sup>11</sup> BARENBEIN, Manoel *apud* HENRIQUE, Guilherme. 50 anos de “Tropicália ou Panis et circensis”. *Trip*, São Paulo, 16 ago. 2018. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-manoel-barenbein-produtor-do-classico-tropicalia-ou-panis-et-circensis>>. Acesso em 9 mar. 2025.

<sup>12</sup> Cf. CAMARGO, Felipe Aparecido de Oliveira. *A trajetória artística de Gal Costa entre o tropicalismo musical e a contracultura (1968-1973)*. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp, Franca, 2024.

Tal referência, como já mencionado, aparece convidativa em “você precisa aprender inglês” na segunda parte da canção.

Em seus primeiros versos, sobretudo quando a cantora se direciona ao interlocutor (“Você precisa saber da piscina [...] / Você precisa saber de mim”), seu canto se aproxima da fala cotidiana. No refrão, é quando se dá o momento de maior dramatização vocal, visto que Gal eleva o registro de sua voz e repete “*Baby, baby* / Eu sei que é assim”, ao passo em que o arranjo de cordas acompanha a voz cantada. Mesmo assim, sua interpretação não faz uso de inflexões melódicas virtuosas como seria de se esperar, levando em conta a orquestração de Rogério Duprat, marcada por elementos que aludem à estilística do samba-canção. Como resultado, a faixa produz uma sonoridade romântica e *pop*.

Ao final da canção, a cantora entoa repetidamente “*Baby, baby / I love you*” com o acompanhamento, ao fundo, de Caetano Veloso cantando em inglês: “*Oh, please stay / I love you, baiana*”.<sup>13</sup> A configuração bossa-novista, ao menos na interpretação, parece atingir seu ápice no cruzamento das vozes de Gal e Caetano, pois, como é sabido, o cantor também adotava um estilo de canto semelhante ao de João Gilberto. A mistura das duas vozes é enfatizada pelos arranjos de cordas, reforçando o clima romântico que a caracterização musical da faixa imprime. Em seus últimos momentos, a peça usa o recurso *fade out* para finalizar.

Quando observamos a sonoridade de “*Baby*” e a interpretação vocal de Gal Costa, notamos a propensão desta canção em penetrar em um mercado musical bastante marcado pelo romantismo da Jovem Guarda e cada vez mais inclinado às novidades do *pop* internacional. Com uma melodia assimilável, arranjos orquestrados a maneiras já familiares do grande público e a vocalidade *cool* da cantora, matizada pelo sentimentalismo das baladas românticas, trata-se de uma das obras tropicalistas mais palatáveis para o sucesso comercial.

Já “*Mamãe, coragem*” abre com o som de uma sirene que alude aos ruídos dos ambientes urbanos. A letra da canção tematiza uma filha consolando a mãe diante da sua partida rumo à cidade grande. A sonoridade da sirene que introduz a canção revela esse novo espaço onde o eu poético, a partir de agora, assume como seu: “*Mamãe, mamãe, não chore / A vida é assim mesmo / Eu fui embora / Mamãe, mamãe, não chore / Eu nunca mais vou voltar por aí / Mamãe, mamãe, não chore / A vida é assim mesmo*”.

Com arranjos circunscritos por timbres como guitarra, baixo, flauta e um surdo que aparece pontualmente, a interpretação de Gal para a música a leva para regiões mais agudas de sua voz, sobretudo ao cantar trechos como “*Ser mãe / É desdobrar fibra por fibra / Os corações dos filhos*”. Ao longo da letra, a filha indica sugestões para a mãe obter consolo perante a saudade: “*Pegue uns panos pra lavar / Leia um romance / Leia ‘Elzira, a morta virgem’ / ‘O grande industrial’*.” Finalmente, ela relata o seu cotidiano no novo lugar: “*Eu por aqui vou indo muito bem / De vez em quando brinco carnaval / E vou vivendo assim, felicidade / Na cidade que eu plantei pra mim*”.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> “*Baby*” (Caetano Veloso), Gal Costa e Caetano Veloso. *Tropicália ou Panis et circenses*. LP Philips, 1968.

<sup>14</sup> “*Mamãe, coragem*” (Caetano Veloso e Torquato Neto), Gal Costa. *Tropicália ou Panis et circenses*. LP Philips, 1968.

A temática da canção marca o distanciamento geracional entre mãe e filha. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, é sabido que as condições econômicas, políticas e culturais moldaram novos padrões de comportamento para a geração nascida durante e após o conflito internacional.<sup>15</sup> Os grandes centros urbanos se tornaram espaços importantes de convivência para a juventude, impulsionada pelas agitações culturais que surgiam ante o cenário de avanço industrial e tecnológico. Nesse sentido, a personagem de “Mãe, coragem” se identifica com esse contexto e decide partir para o novo modelo de vida, longe do seio materno e no frenesi da cidade grande. Não é por acaso que o som da sirene é a primeira impressão legada pela música. A presença de instrumentos como a guitarra e o baixo elétrico também apontam para esse universo industrial.

É o estilo vocal de Gal que serve como sublinhamento desse distanciamento geracional. A intérprete emprega um discurso que se revela no próprio modo de interpretação. Sua *performance* vocal é marcada pelo que a afasta da geração de sua mãe; o estilo interpretativo econômico, que se apresenta como símbolo de modernidade, distante do modelo virtuoso e dramático da geração de seus pais, pode ser utilizado como um dos recursos que transmitem tal ideia. Noutras palavras, é o padrão de canto despojado e condensado, tributário da Bossa Nova, que se mostrava como um objeto de identificação para uma parcela da juventude.

No geral, as canções que Gal interpretou para a obra indicavam os momentos de aproximação do disco coletivo com a Bossa Nova e, principalmente com “Baby”, o flerte com uma estética de canção romântica que era disseminada pela Jovem Guarda. Levando em consideração a proposta do movimento de cruzar diferentes padrões da musicalidade popular brasileira, a *performance* vocal da intérprete processava as informações estéticas da Bossa Nova ao passo que os arranjos tangenciavam a musicalidade do iê-iê-iê. Nesse ponto, chama a atenção como a construção dos arranjos de Rogério Duprat proporcionava a aproximação da intérprete com a sonoridade da Jovem Guarda. Era o início de uma configuração que se intensificaria nos meses seguintes. A partir de então, Gal passou a se associar com a figura de Roberto Carlos e estreitou os laços do movimento tropicalista com os músicos da Jovem Guarda, evidenciado no disco *Gal Costa*, que será analisado adiante.

Nos últimos meses de 1968, a tensão política e cultural se acirrava. A luta armada como alternativa para combater o regime ditatorial crescia e se tornava motivo de conflitos entre a esquerda, ao mesmo tempo em que era o principal alvo dos militares, tanto para desmobilizá-la como para promover pânico social. Algumas investidas artísticas, entre elas práticas tropicalistas, dialogaram com essa conjuntura. A promulgação do Ato Institucional Nº 5, em

---

<sup>15</sup> Boa parte dessas transformações estão presentes nos movimentos de contracultura que assumiram formas e especificidades distintas em várias regiões do globo. As concepções do acadêmico Theodore Roszak no livro *A contracultura* atribuem um panorama para as inquietações vividas naquele período. Para o autor, o distanciamento geracional contemplou à juventude dos anos 1960 o papel de protagonista nas transformações políticas, culturais e sociais que estavam sendo delineadas. O confronto entre as gerações se dava justamente em decorrência da separação ideológica dos pais, testemunhas de um conflito que assolou o planeta, e os filhos, agentes sociais que eram atravessados pelas novidades tecnológicas, econômicas e comportamentais do pós-guerra. Ver ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

13 de dezembro, concretizou esse quadro. O historiador Frederico Coelho observou algumas produções que integraram esses processos:

*As manifestações eram cada vez mais violentas e os confrontos entre as esquerdas e a classe média cada vez mais diretos. Câncer [filme de Glauber Rocha] e os primeiros filmes do chamado cinema marginal, o programa de televisão Divino maravilhoso, a peça Roda Viva do Teatro Oficina, o evento Apocalipópótese e os debates promovidos no MAM por Oiticica e Rogério Duarte, a transformação visual de Gal Costa em direção a uma postura agressiva e rock' n' roll, tudo isso delineava uma situação na qual o que antes nascera de forma desarticulada sob o guarda-chuva modista do tropicalismo caminhava cada vez mais para uma confluência.<sup>16</sup>*

Das obras mencionadas, Gal Costa esteve presente no programa da TV Tupi “Divino, maravilhoso” e, conforme podemos acrescentar de acordo com essa perspectiva, sua *performance* no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record.

“Divino, Maravilhoso” estreou na Tupi em outubro de 1968 e foi ao ar até dezembro daquele ano. Com produção de Fernando Faro e Antonio Abujamra, era exibido toda segunda-feira às 21 horas. Apresentado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes e Jorge Ben, o programa despertou reações variadas do público e da imprensa em consequência do seu caráter polêmico e anárquico. A atração reunia toda sorte de símbolos e elementos tropicalistas. Roupas extravagantes, apresentação de números musicais inusitados, sátiras e encenações seguiam o propósito das atividades do movimento. A imprensa constantemente referia-se ao programa como uma espécie de *happening*<sup>17</sup> televisionado.

Alguns episódios se tornaram famosos na memória sobre o programa<sup>18</sup>, como uma encenação da Santa Ceia feita pelos artistas e um número que simulava o “enterro” do Tropicalismo. Nas vésperas do Natal, Caetano Veloso apresentou “Boas festas”, canção natalina de Assis Valente, empunhando uma pistola apontada para a própria cabeça. Este seria o último programa antes da prisão de Caetano e Gilberto Gil, quatro dias após o ocorrido.

O título do programa nomeava a canção “Divino, maravilhoso” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), selecionada para ser defendida no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. Ou seja, em paralelo às exibições semanais de “Divino, maravilhoso” na Tupi, ocorria também a realização do festival na Record. Nesse momento, os olhares e as expectativas em torno dos festivais já ganhavam outros contornos. O formato dos certames parecia apresentar seus primeiros indícios de desgaste. Além disso, o III FIC da TV Globo em outubro de 1968 foi cenário de um evento famigerado e largamente reper-

<sup>16</sup> COELHO, Frederico, *op. cit.*, p. 170.

<sup>17</sup> Para o artista e pesquisador Renato Cohen, no aspecto teatral do *happening*, fenômeno artístico de larga evidência a partir da segunda metade do século XX, “não existe a clara distinção palco-plateia, ela é rompida a qualquer instante, confundindo-se atuante e espectador, não existe nenhuma estruturação de cena que siga as clássicas definições aristotélicas (linha dramática, continuidade de tempo e ação etc.), não existe a distinção personagem atuante etc”. COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 75.

<sup>18</sup> Não há registros de imagens filmadas do programa enquanto ele foi ao ar. As fitas, assim como uma série de outras filmagens da TV Globo dos anos 1960 e 1970, se perderam ao longo dos anos em decorrência de várias razões, como incêndios que acometeram os estúdios ou a reutilização das fitas para outras gravações.



cutido: a apresentação de “É proibido proibir” por Caetano com o acompanhamento dos Mutantes, repleta de vaias do público e um discurso acalorado realizado pelo músico ao longo da interpretação. Caetano atacou diretamente a plateia, que, no seu julgamento, teria uma visão estético-cultural conservadora. Tratava-se nitidamente de mais um desdobramento dos conflitos endossados pelos tropicalistas com a corrente nacionalista da música popular. Na esteira dessa repercussão, o baiano anunciou a inscrição de “Divino, maravilhoso” para o festival da Record, da qual Gal Costa seria a intérprete. Com as apresentações no festival, Gal consolidou a mudança na sua identidade artística que seria amplamente trabalhada pela imprensa nos meses seguintes.

### “Divino, maravilhoso” no IV Festival da Record

A apresentação de Gal nas eliminatórias do festival despertou atenção do público desde a sua primeira aparição. Uma nota do jornal *O Estado de S. Paulo* comentou sua interpretação na segunda eliminatória, apontando os “urros e olhares esgazeados da plateia” que a defesa da canção proporcionou. O texto ainda relata a forte presença de uma torcida tropicalista na plateia<sup>19</sup>, informação que nos mostra os ânimos e os embates que as vertentes da MPB suscitaram no período.<sup>20</sup> Já em uma longa matéria dedicada ao programa “Divino, maravilhoso”, Caetano alegou que a canção de mesmo nome foi pensada para Gal justamente por ele e Gilberto Gil entenderem que ela “precisa ter uma participação importante nesse festival [...] fizemos a música para que ela fosse defendida por ela, exclusivamente”.<sup>21</sup>

Diante do contexto pós lançamento do disco *Tropicália ou Panis et circensis* e as polêmicas no III FIC, com base nessa declaração do músico, podemos perceber uma tentativa de inserir Gal no centro das agitações tropicalistas ao fim de 1968. Os eventos que marcaram os últimos meses daquele ano culminaram numa nova guinada do Tropicalismo musical. A partir de então, a figura de Gal Costa ganhou cada vez mais projeção midiática e a atitude comportamental de Caetano Veloso e Gilberto Gil se tornou alvo dos militares, o que mais tarde resultaria na prisão de ambos e no fechamento de uma fase do movimento musical.<sup>22</sup>

A escolha da forma de interpretação da canção foi assumida por Gal como um desejo de conduzir sua carreira artística para novos caminhos. A cantora revelou posteriormente que essa era uma fase em que estava bastante ligada ao som de astros do rock internacional como Jimi Hendrix, Janis Joplin e os Beatles. E assim solicitou a Gilberto Gil que fizesse um arranjo para “Di-

<sup>19</sup> O Festival animou-se. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 nov. 1968, p. 14.

<sup>20</sup> Para um panorama aprofundado sobre os debates e disputas culturais que envolveram a constituição da MPB nos anos 1960, ver NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1968)*. São Paulo: Annablume, 2001.

<sup>21</sup> VELOSO, Caetano *apud* “Divino, maravilhoso”. *InTerValo*, ano VI, n. 305, São Paulo, 1968, p. 20.

<sup>22</sup> Em outubro de 1968, Caetano, Gil e o grupo Os Mutantes realizaram uma série de *shows* na boate Sucata, que se tornaram famosos pelas suas apresentações iconoclastas e a utilização da bandeira “Seja marginal, seja herói”, de Hélio Oiticica, como composição do cenário. Parte dessa tendência de radicalização nas atividades culturais no segundo semestre de 1968 foi por meio dessa temporada, em que os tropicalistas teriam sido acusados pelo apresentador Randal Juliano de parodiar o hino nacional durante um show, o que teria despertado a atenção dos militares para com suas condutas e atividades.

vino, maravilhoso” que se equiparasse à sonoridade desses músicos.<sup>23</sup> Dessa maneira, a cantora deixou de lado a condensação do canto bossa-novista (o que não significa que ela o tenha abandonado completamente) e adotou o estilo *performático* roqueiro e estridente de artistas como Hendrix e Joplin. Em entrevista para a revista *Bondinho* em 1972, a intérprete explicou as suas percepções quando efetivou essa mudança artística no segundo semestre de 1968:

*eu cantava no palco de uma maneira muito introvertida, eu não me mexia, tinha medo, minhas pernas tremiam. Mas eu tava diretamente ligada com tudo, porque eu tava ligada a Caetano e Gil, porque eu sou ligada à música, e por tudo isso então eu tava diretamente envolvida com tudo aquilo, e chegou um ponto que eu senti, que foi uma coisa de honestidade vital minha, entendeu? E não ficar passiva àquelas coisas que estavam acontecendo, e já era uma coisa tão orgânica, tão ansiosa da minha parte, que eu explodi, entendeu? Foi como uma coisa que me empurrou, entendeu? Foi uma necessidade de participar de tudo aquilo que tava acontecendo, porque eu vi que era uma coisa viva, era uma coisa nova, entendeu? E que eu tinha que estar dentro daquilo. Foi muito difícil, porque você vê do jeito que eu entrava no palco, de repente eu mudei radicalmente, mas mudei mesmo, foi uma coisa radical na minha vida, inclusive eu acho que foi uma das coisas ou a coisa mais fantástica que aconteceu na minha vida. Como coisa de assumir uma coisa dentro do meu trabalho, dentro da minha vida, com a própria vida, com o trabalho, entendeu? Foi isso, e a partir daí, com isso eu mudei, inclusive a minha maneira de pensar sobre todas as coisas.<sup>24</sup>*

Esse depoimento oferece reflexões pertinentes ao que viemos desenvolvendo até aqui. Sem querer tomar as declarações da cantora como a essência dos acontecimentos, é importante pensar como sua fala expressa a inquietação sentida frente aos acontecimentos ao seu redor. Até então, a imprensa havia produzido uma imagem tímida e contida sobre Gal, ao passo em que o Tropicalismo musical surgia e os conflitos e impasses na MPB se radicalizavam. Nesse sentido, a “necessidade de participar de tudo aquilo que tava acontecendo” denota a intenção de Gal de se mostrar ativa naquela conjuntura, de integrar um projeto estético-ideológico e uma nova identidade artística. Ao mesmo tempo em que sua radicalização lhe possibilitava uma mudança imagética, concretizada na transição da jovem ligada à Bossa Nova para um comportamento roqueiro e tropicalista, ela também sinalizava o seu pertencimento a um espaço na cena musical brasileira. E, como se nota, por exemplo, na afirmação citada anteriormente de Caetano Veloso sobre lhe oferecer “Divino, maravilhoso” para o festival, essa estratégia não era algo pensado e feito de maneira solo; a cantora estava cercada de um conjunto de mediadores culturais que participavam, direta ou indiretamente, desses processos na construção de sua identidade artística.

Na finalíssima do festival, acompanhada das *backing vocals* Ivete e Arlete e do conjunto musical Beat Boys, a cantora subiu ao palco sob grande vibração da plateia. As imagens televisionadas pela Record mostram pessoas pulando e aplaudindo a intérprete. Tanto é que seu canto aparece abafado pelos ruídos do público quando entoava o primeiro verso da canção. Com uma

<sup>23</sup> Ver Gal Costa, *a voz sem limite estético*, 2008, vídeo (28min. 13 seg.). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tr7XV0i0XoY>>. Acesso em 9 mar. 2025.

<sup>24</sup> COSTA, Gal *apud* SEVERIANO, Mylton. Gau. *Bondinho*, n. 40, São Paulo, 29 abr.-13 maio 1972, p. 17 e 18.

veste cheia de adereços e colar com um espelho na altura do abdômen, a cantora direciona um sorriso aos espectadores na primeira parte da canção: “Uma alegria/ Atenção, menina/ Você vem/ Quantos anos você tem? Atenção/ Precisa ter olhos firmes/ Pra este sol/ Para esta escuridão/ Atenção/ Tudo é perigoso/ Tudo é divino, maravilhoso/ Atenção para o refrão”. O clímax da *performance* se dá na sequência em que a cantora anuncia o refrão, e, após um grito, entoa com um canto aberto e estridente: “É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte/ É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte”.<sup>25</sup> A plateia segue vibrando e assobiando na medida em que o número progride e Gal muda sua expressão para uma fisionomia séria, numa espécie de comprometimento com o alerta elucidado pela letra da música. Caminhando em direção à plateia, Gal parece destinar essa mensagem a quem a ouve e vê.

A letra da canção traz uma série de menções entrelinhadas ao quadro das tensões políticas e culturais do período. Além de alusões à repressão (“Atenção/ Para o sangue sobre o chão”), havia ainda menção aos debates acerca da politização no campo musical, representados nos versos “Atenção, para a estrofe/ Para o refrão/ Pro palavrão/ Para a palavra de ordem”, como uma crítica à submissão da estética ao compromisso político. Quando canta o refrão pela segunda vez, a cantora move o corpo e a cabeça num sentido que sinaliza o imperativo da letra: é preciso estar atento e forte; não há tempo para temer a morte. Na sequência, Gal é cada vez mais envolvida por tiras e boás jogados pela plateia. Nesse momento, no grito que antecede a volta do refrão, a cantora se inclina e berra diretamente para os espectadores nas primeiras fileiras da plateia, num gesto comunicativo que lança essa mensagem tanto para os seus entusiastas quanto para os que reprovaram sua atitude e postura musical no palco. A intérprete continua a apresentação mesmo por vezes sendo atrapalhada pela série de objetos e ruídos provocados pela plateia. Finaliza com gritos, agudos e demais experimentações vocais que seguem o acompanhamento melódico da canção.

Uma consideração pertinente para essa apresentação é o que Simon Frith avalia sobre o momento *performático*. De acordo com o musicólogo, a *performance* é um ato social; ela define um processo de comunicação que implica na presença de um público e cujo significado é produzido pela interpretação.<sup>26</sup> Assim, a cantora adota essa postura orientada pelo estilo vocal que adere à estridência típica do rock e ao uso de gestos corporais incisivos. Ademais, num contexto de participação efusiva das plateias de festival, momentos como quando a cantora grita em direção ao público marcam o aspecto relacional entre artista e espectadores na *performance*.

“Divino, maravilhoso” foi decisiva para a guinada artística da cantora. Versos como “Atenção, menina/ quantos anos você tem/ Atenção, precisa ter olhos firmes/ Para esta escuridão/ Atenção, tudo é perigoso/ Tudo é divino, maravilhoso”, cantados pela intérprete, simbolizam uma autodescoberta que parecem fazer da “menina” interlocutora da letra a própria Gal Costa. Além disso, sua opção interpretativa, ao envolver um jogo corporal no qual o canto

<sup>25</sup> “Divino, maravilhoso” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), Gal Costa. *Gal Costa*. LP Philips, 1969.

<sup>26</sup> Ver FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998, p. 205.

roqueiro foi adotado e a postura no palco era direta e comunicativa com a plateia, diminui a independência do texto em relação à *performance*. Conforme Paul Zumthor, o texto poético recebe novas implicações de acordo com o estilo interpretativo utilizado na *performance*, a participação do público e a conformação do contexto envolvido.<sup>27</sup> Manter “os olhos firmes” e atentar para “a escuridão e o perigo” se traduziam na adesão de Gal a esse tipo de atitude artística radical em diálogo com o panorama das tensões políticas e culturais do momento.

Essa questão da *performance* também indica o projeto autoral que Gal representava. Nesse sentido, a pesquisadora Taissa Cordeiro mencionou uma “assinatura” própria de Gal Costa no movimento tropicalista. De acordo com a autora, “Gal formulou sua *persona* criativa num processo de reelaboração ativa da canção original”<sup>28</sup>, o que significa que sua interpretação de composições de outros letristas produzia uma autoralidade para a obra. Para Cordeiro, os discursos posteriores sobre a presença de Gal no movimento muitas vezes refletem uma perspectiva masculina, em que, na relação intérprete-compositor, a primeira desempenharia um papel passivo.<sup>29</sup> De maneira semelhante, o antropólogo Rafael Noleto pensou a *performance* da intérprete para enfatizar o seu “mérito de ter contribuído com a instauração de um discurso performático para o Tropicalismo, não apenas por ter usado a sensualidade como recurso [...], mas pelos avanços significativos que deflagrou no campo da interpretação vocal”.<sup>30</sup>

Com a edição do AI-5 e a prisão dos seus companheiros artísticos Gilberto Gil e Caetano Veloso nos últimos dias de dezembro, o ano de 1968 terminava para Gal Costa com o seu crescente destaque na mídia. Seguindo com a temporada de *shows* no Teatro de Arena, e, logo depois, na boate carioca Sucata, a baiana lançou em março de 1969 o LP *Gal Costa* (Philips). Gravado nos últimos meses do ano anterior, o disco é conhecido como o seu álbum tropicalista. Em um cenário no qual estavam ausentes Gil e Caetano, duas das figuras vistas como líderes do movimento no âmbito musical, criava-se uma expectativa em torno da figura da cantora para dar continuidade às práticas tropicalistas. Era o prenúncio de uma fase de notável êxito comercial em sua carreira, marcada pelas relações entre o Tropicalismo e os meios de comunicação de massa.

### “Um anti-computador sentimental”: o LP *Gal Costa* (1969)

Nas semanas que antecederam o lançamento do LP, Gal era anunciada como a “esperança de uma cantora para a chamada música da juventude”<sup>31</sup>,

<sup>27</sup> Ver ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17.

<sup>28</sup> CORDEIRO, Taissa Maia Amorim. Gal, a fatal: o tropicalismo musical e o gesto interpretativo de Gal Costa. *Criação & Crítica*, n. 31, São Paulo, 2021, p. 69 e 70.

<sup>29</sup> *Idem*.

<sup>30</sup> NOLETO, Rafael da Silva. Eu sou uma fruta gogoia, eu sou uma moça: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. *Per Musi*, n. 30, Belo Horizonte, jul.-dez. 2014, p. 73.

<sup>31</sup> Trata-se de uma matéria de Nelson Motta para a revista *Cigarra* de janeiro de 1969. Listando, em sua opinião, os artistas e conjuntos musicais mais importantes do ano anterior, o jornalista coloca Gal na categoria de cantora de 1968. No texto, ele traz uma comparação entre a baiana e Elis Regina. Para Motta, Elis possuía qualidades artísticas mais maduras do que Gal. Entretanto, na sua visão, Gal surgiu para

além do enfoque que era dado ao sucesso da temporada de *shows* no Teatro de Arena, fator que aumentava a visibilidade para a intérprete. Simultaneamente, a artista revelou a parceria com a dupla Roberto Carlos e Erasmo Carlos para o álbum, que inclusive já tinham sido inseridos no repertório dos *shows*. Nesse sentido, não se pode deixar de considerar certo efeito comercial que isso provocaria. Como já mencionado, a Jovem Guarda era um fenômeno e Roberto Carlos despontava como um dos maiores vendedores de discos no país.<sup>32</sup>

Assim, as coisas convergiam para a integração da cantora no mercado da música popular brasileira que poderia conquistar tanto o segmento de público afeiçãoado com o *pop* da Jovem Guarda, como a parcela da juventude intelectualizada mais próxima da MPB e do Tropicalismo musical. O investimento da gravadora Philips na intérprete, através dos *shows*, entrevistas, reportagens, participações em programas de televisão e todo o empenho na produção e circulação do seu LP mostra a intenção de consolidá-la nesse catálogo de “artistas conhecidos e atuantes no conjunto do *show business*”.<sup>33</sup>

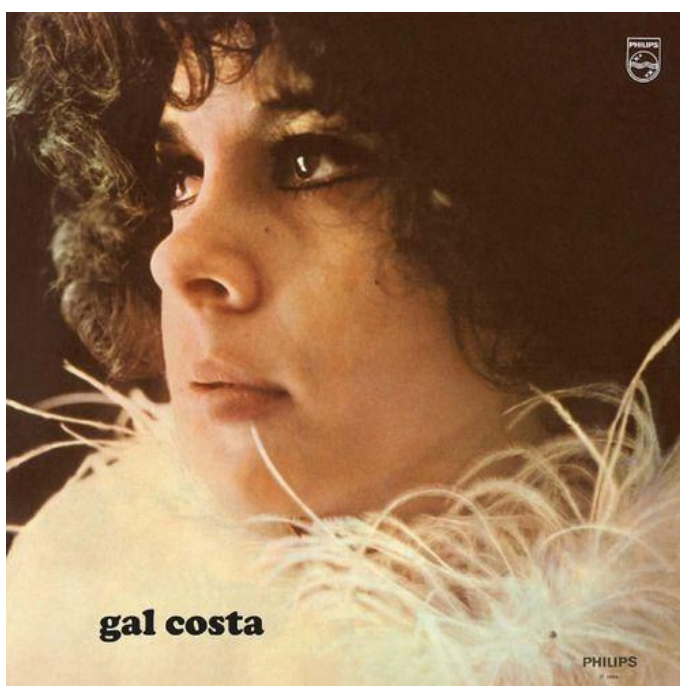


Figura 1. Capa do disco *Gal Costa*, 1969.

Na capa do LP, a fotografia apresenta o rosto da intérprete em close frontal. O contorno escuro ao redor dos olhos é destacado, assim como seus cabelos cacheados. Além disso, a cantora usa uma veste de plumas de cor branca na altura do pescoço. É ressaltado um contraste entre o branco, repre-

---

ocupar o lugar que João Gilberto deixou vago quando saiu do Brasil, o que fazia dela essa esperança para o público jovem. MOTTA, Nelson. Estes foram importantes. *Cigarra*, ano LV, n. 1, São Paulo, jan. 1969, p. 51.

<sup>32</sup> Cf. ZAN, José Roberto. *Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. Música Popular em Revista*, v. 2, n. 1, Campinas, 2013.

<sup>33</sup> DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 61.

sentado pelas plumas, e o preto, em consonância com a maquiagem e a cor dos cabelos de Gal. A contracapa traz um desenho do rosto da cantora semelhante à foto da capa. Novamente, há destaque para seus cabelos e o delineado nos olhos. Um jogo gráfico transforma o adereço de plumas em uma espécie de faixa onde se dispõe a listagem das canções do disco.

O encarte de *Gal Costa* indica algumas táticas do Tropicalismo musical. Há uma imagem do perfil da intérprete até a altura do busto, com a presença de uma ave de cores verde, vermelho e amarelo repousada sobre os ombros da cantora, um colar no pássaro e uma gargantilha no pescoço de Gal com a grafia de seu nome artístico. As asas da ave cruzam os ombros, de um lado ao outro, da artista. Na típica bricolagem tropicalista, uma ave como a da ilustração, simbolizando a fauna brasileira e com um colar em volta de seu pescoço, insinua um elemento estrangeiro, representado pelo acessório, em contato com um signo nacional. Por fim, o encarte contém as letras de todas as faixas do LP, novidade no mercado fonográfico impulsionada por *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone/1967) dos Beatles, em um projeto gráfico que pode orientar o ouvinte a um maior “exercício intelectual” em torno do disco.<sup>34</sup> A capa do álbum mostrava o novo projeto visual da intérprete: o cabelo em referência ao modelo *black power*, o que a concatenava aos movimentos políticos e culturais em efervescência na segunda metade dos anos 1960. O pesquisador Edward Piñuelas abordou tal questão ao desenvolver o conceito ambigüidade racial ao verificar como algumas características da cultura negra foram incorporadas por Gal. Conforme este autor, a cantora “construiu a sua *persona* performática dentro de um quadro diaspórico frequentemente negligenciado pelos estudos do tropicalismo e da MPB em geral”.<sup>35</sup>

Sob a produção de Manoel Barenbein, o disco foi gravado nos estúdios Scatena, em São Paulo, e teve seus arranjos divididos entre Rogério Duprat, Gilberto Gil e o guitarrista Lanny Gordin, cuja forma de tocar era bastante comparada à técnica de Jimi Hendrix. Gordin voltaria a trabalhar com Gal nos anos seguintes.

De modo geral, o disco *Gal Costa* é uma das peças mais significativas na transição artística da cantora para o Tropicalismo musical. As canções do fonograma se estruturam entre o *pop* da Jovem Guarda, rock, *soul music*, além de referências pontuais à música nordestina, ao samba e uma certa presença bossa-novista. Na interpretação, Gal varia entre o canto sentimental com baladas de andamento lento, a exemplo de “Não identificado” e “Baby”, na levada *soul music* de “Se você pensa” e roqueira de “Divino, maravilhoso” e no despojamento vocal joão-gilbertiano em “Saudosismo”. Do ponto de vista comercial, a maioria das faixas possui construções musicais convencionais, com uma timbrística reconhecível para o grande público e melodias facilmente assimiláveis.

O lado A do disco abre entre a sonoridade de uma guitarra distorcida e grunhidos emitidos pela cantora em “Não identificado”, num recurso construído à base de efeitos de eco que logo são direcionados para um tratamento de

<sup>34</sup> Cf. ETLINGER, Sarah A. e BORÉM, Fausto. Além da música: repensando Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. *Per Musi*, n. 30, Belo Horizonte, 2014, p. 50 e 51.

<sup>35</sup> PIÑUELAS, Edward R. “Não identificado”: racial ambiguity and the sonic blackness of Gal Costa. *Palimpsest*, v. 10, n. 1, Rio de Janeiro, 2021, p. 66 (tradução nossa).

arranjos mais usuais, dispostos entre órgão, guitarra, baixo elétrico, flauta, cordas, harpa e o pulso percorrido pela bateria. A letra tematiza um sujeito apaixonado que se propõe a compor uma canção de amor para lançá-la no espaço.

O trecho “eu vou fazer um iê-iê-iê romântico”<sup>36</sup> ganha forma no próprio corpo musical da canção, marcado pela construção dos arranjos e o estilo composicional semelhante ao modelo cancionista de Roberto Carlos.<sup>37</sup> Desse modo, podemos atribuir uma carga de similitude entre “Não identificado” e “Baby”, sobretudo quando levamos em conta a poética sentimental e a orquestração que transita pela estilística da Jovem Guarda. A voz de Gal se apresenta contida e distante da estridência que ela mostrará em alguns momentos no mesmo disco. Dispensando o uso de adornos vocais, sua interpretação se desenvolve num registro levemente agudo, recurso que endossa a sentimentalidade transmitida por letra e música.

A distorção sonora que introduz a música reaparece em momentos pontuais, especificamente quando a intérprete canta versos que contêm os termos “disco voador” e “espaço sideral”. Assim, o arranjo ilustra a estranheza e o distanciamento da realidade que tais referências provocam, numa espécie de cinematografia de ficção científica. Na parte final da música, a harpa e a flauta são evocadas de maneira que sonorizam a passagem do disco voador enquanto a cantora repete sobre o objeto não identificado. Finaliza com a retomada da distorção e os grunhidos que a abriam, construções que seguem até o seu desaparecimento por meio do *fade out*.

Outra faixa que merece destaque é “Saudosismo”, pois, a começar por seu título, coloca o ouvinte em uma paisagem lírica e sonora que transmite certa nostalgia em relação à música popular brasileira, numa referência direta à Bossa Nova. Menções a obras como “Lobo Bobo” (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) e “Chega de Saudade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) reforçam as sonoridades do movimento que surgiu ao final da década 1950. João Gilberto – principal referência tanto para Gal como para Caetano Veloso, autor da canção –, é citado quando o eu poético e o sujeito por quem está apaixonado se encontram ouvindo-o na “vitrola sem parar”.

*Eu, você, nós dois/ Já temos um passado meu amor/ Um violão guardado, aquela flor/  
E outras mais/ Eu, você, João/ Girando na vitrola sem parar/ E o mundo dissonante  
que nós dois/ Tentamos inventar (3x)/ A felicidade (4x)/ Eu, você, depois/ Quarta-  
feira de cinzas no país/ E as notas dissonantes se integraram/ Ao som dos imbecis/  
Sim, você, nós dois/ Já temos um passado, meu amor/ A bossa, a fossa, a nossa grande  
dor/ Como dois quadrados/ Lobo, lobo, bobo (4x)/ Eu, você, João/ Girando na vitrola  
sem parar/ E eu fico comovido de lembrar/ O tempo e o som/ Ah! Como era bom/ Mas  
chega de saudade, a realidade/ É que aprendemos com João/ Pra sempre ser desafinado/  
Ser desafinado (2x)/ Ser/ Chega de saudade (8x).<sup>38</sup>*

<sup>36</sup> “Não identificado” (Caetano Veloso), Gal Costa. *Gal Costa*. LP Philips, 1969.

<sup>37</sup> Cf. LANA, Jonas Soares. Ambiguidade e presentificação no arranjo de Rogério Duprat para a gravação tropicalista de “Não identificado” por Gal Costa (1969). *Revista Brasileira de Música*, v. 27, n. 2, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2014, p. 243-245.

<sup>38</sup> “Saudosismo” (Caetano Veloso), Gal Costa. *Gal Costa*. LP Philips, 1969.

João é homenageado com a inclusão de uma batida de violão que remete à sua técnica com o instrumento. O violão é acompanhado do restante dos arranjos compostos por sax, bateria e acréscimos de flauta e baixo elétrico, além de citações musicais a “Corcovado” (Tom Jobim). Tais componentes musicais coexistem com o canto condensado e levemente airado da cantora. A alusão ao estilo de João Gilberto aparece até mesmo na respiração sutil da intérprete no início da gravação, característica que é perceptível em várias das produções do músico ao longo de sua carreira.

A interpretação da cantora conduz a uma dupla significação, pois serve tanto para enunciar nostalgicamente sobre o tempo que passou, utilizando-se de um estilo vocal filiado à Bossa Nova, como para declarar a necessidade de fim do saudosismo. É na seção final da música, quando introduz-se uma dissonância com distorções de guitarra, que tudo isso é sintetizado. Gal cantavol “chega de saudade” repetidamente enquanto sua voz se dissipa em *fade out*. Assim, “Chega de saudade” é utilizada de forma metalinguística para efetivar o recado da composição: a urgência de se superar o sentimento saudosista em relação ao cancionero popular brasileiro.

Tanto a canção que encerra o lado A (“Se você pensa”) e a que abre o lado B (“Vou recomeçar”) são letras de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. “Vou recomeçar” foi composta exclusivamente para Gal. A temática da letra trata da decisão tomada pelo eu poético de começar uma nova filosofia de vida, marcada pela busca à felicidade e ao amor. Assim, o próprio “recomeço” do ouvinte, quando inicia o outro lado do vinil, é reforçado por essa idealização: “Não vou ser mais triste/ Vou mudar daqui pra frente/ E a minha escrita vai ser muito diferente/ A filosofia vou mudar em minha mente/ Pois agora vou recomeçar”.<sup>39</sup> Note-se o sentido das noções de “mudança” e “recomeço” na música. Por ser um item fundamental na transição artística da cantora, é pertinente observar como a ideia de transformação pessoal é repetida ao longo do álbum, sobretudo nas composições de Erasmo e Roberto, dupla basilar para a ruptura estética da cantora naquele momento.

## O visual tropicalista de Gal

A imprensa acompanhou a passagem tropicalista da cantora com nítida atenção dedicada ao seu visual e postura nos palcos. As roupas recheadas de apetrechos, tecidos de cetim, calças pantalonas, botas, acessórios e, sobretudo, os seus cabelos, eram constantemente mencionados como exemplos da renovação comportamental que o mundo vivenciava. Vejamos uma reportagem sobre a cantora no *Jornal do Commercio* assinada por Geni Marcondes:

*Eis que 1969 traz ao Rio uma personagem insuspeitada: Gal Costa. Para quem deixou de ver Gracinha [apelido advindo do nome Maria da Graça] todos esses anos, o prodígio tem ares de artes de varinha mágica. O cabelinho ralo, tornou-se mata emaranhada, a boca trancada se abre toda, em arreganhos ferozes de bicho novo, os olhos neutros, parecem verrumas de furar consciência, o corpo virgem de disponibilidades se joga todo na luta de existir, a mãozinha frouxa aos cumprimentos se fere na conquista*

<sup>39</sup> “Vou recomeçar” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), Gal Costa. *Gal Costa*. LP Philips, 1969.

*de som das cordas ásperas da guitarra, aquela lentidão dengosa baiana se torna urgência internacional de toda juventude.*<sup>40</sup>

Aqui, o visual de Gal recebe conotação de enfrentamento, como que a adoção desse novo estilo fosse uma predisposição para a “luta de existir”, uma maneira de se impor no mundo e confrontar os obstáculos e as possibilidades. Vale lembrar que isso ocorria em um contexto de aumento da repressão militar e cerceamentos no campo artístico. Podemos ainda mencionar a noção de agressividade, frequentemente utilizada pela mídia para se referir a sua nova postura estética e comportamental. Tal conduta responde como uma forma alternativa de enfrentar a repressão violenta que o ato institucional impôs nos “anos de chumbo”, forjando uma das estratégias de ação configuradas nos campos da resistência cultural. Essa é uma prática que invertia a ideologia nutrida pela ditadura militar, pois mesmo que não se trate de um confronto político direto, a atividade corporal e estética concatenada aos valores da juventude libertária dos anos 1960 era também uma das formas de enfrentamento ao regime.<sup>41</sup>

Seu estilo de cabelo *black power* também passou a ser alvo de comentários com visível carga racista. Um relato para a coluna “Ziguezague”, curiosamente intitulado de “Gal-genial”, declarava que os cabelos da baiana tinham um aspecto “sujo” e que, caso a cantora andasse pelas ruas com ele, corria o risco de ser apedrejada.<sup>42</sup> Segundo relatos, Gal passava horas a fio enrolando com papelote suas mechas a fim de obter o efeito encaracolado.<sup>43</sup> Portanto, tratava-se, acima de tudo, de uma estratégia visual que distinguiria uma marca para sua identidade artística. De toda maneira, entre comentários preconceituosos ou que repercutiam sobre essa moda, não tardou para tal tipo de penteado ser associado diretamente à sua imagem, como nos confirmam matérias que falavam sobre os cabeleireiros que aderiam à “linha Gal”<sup>44</sup> de cabelos ou mesmo numa reportagem orientando os pais a estimularem a vaidade de seus filhos desde cedo, no qual o uso de *bobes* podem ser oportunos, já que o “cabelo à Gal Costa estão na moda”.<sup>45</sup>

Em relação a essa mudança artística, a cantora deu algumas declarações que evidenciaram a consciência que tinha acerca do seu projeto estético, das possibilidades artísticas do Tropicalismo e da luta cultural envolvida nesses processos. Em uma entrevista para a *Manchete*, cujo título lhe atribuía o rótulo de “musa tropicalista”, a cantora foi enfática ao afirmar: “canto tudo, canto como quero, não como as pessoas querem”, em relação direta aos comentários feitos sobre a presença do iê-iê-iê em seu repertório. Vale a citação de suas falas:

<sup>40</sup> MARCONDES, Geni. De Graça a Gal – um longo caminho. *Jornal do Commercio*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 11 maio 1969, p. 6.

<sup>41</sup> Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.

<sup>42</sup> Cf. CASMURRO, Dom. Gal-genial. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 10 abr. 1969, p. 10.

<sup>43</sup> Cf. COIMBRA, Oswaldo. Os estranhos cabelos de Caetano e Gal. *InTerValo*, ano VI, n. 307, São Paulo, 1968.

<sup>44</sup> Ver Linha Gal. *A Cigarra*, São Paulo, ago. 1969, p. 48.

<sup>45</sup> SALETE. É de pequeno que aprende a ser belo. *Correio da Manhã*, Suplemento Feminino, Rio de Janeiro, 12 out. 1969, p. 6.

– Tropicalismo é a única coisa que me interessa atualmente – Gal assegura. – Sei que há muita oposição ao nosso trabalho, mas também sei que os que combatem a gente não sabem de nada, estão por fora. Não tem ninguém fazendo nada de novo, à exceção de nós. Estava todo mundo acomodado, continuando o que João (João Gilberto) havia começado. Já pensou que fossa ia dar se ninguém decidisse partir para outra? [...] Mudei muito, agora estou mais aberta para as coisas. Mudei em tudo, visão das coisas, visão do mundo, tudo. Fiquei bem mais segura, mas não foi um fato isolado que me fez ficar assim – foi por toda a experiência que fui adquirindo, pelas coisas que iam acontecendo ao meu redor. Todo esse aprendizado da vida me enriqueceu muito.<sup>46</sup>

Por mais que a cantora não tenha dado muitas declarações na imprensa em relação a tal debate, nessa citação é perceptível como ela via no Tropicalismo musical a oportunidade de desenvolver um projeto artístico que viabilizaria um novo alcance em sua carreira. Isso era possibilitado pela exploração de novas tendências musicais e *performáticas* que a deslocavam de uma imagem exclusivamente bossa-novista, como tinha sido desenvolvida ao longo dos anos 1960, além de introduzi-la mais ativamente no mercado.

O próprio Tropicalismo musical assumiu novas conotações a partir da popularidade de Gal em seu primeiro disco solo. As referências da Jovem Guarda tiveram participação mais contundente no movimento através do repertório da intérprete, numa conexão com o público jovem atento às novidades artísticas e comportamentais em curso na segunda metade da década de 1960. Sua contribuição como musa tropicalista acentuou a importância do visual e da moda para os artistas na relação com a mídia, abrindo um diálogo com o mercado da moda. Tais pontos seriam aprofundados nos anos seguintes, conforme a cantora se inseria na cena experimental da contracultura e passava a explorar mais o próprio corpo e a sensualidade em suas *performances*. Todos esses aspectos posteriores não seriam possíveis sem esse contato da intérprete com o Tropicalismo musical e os mediadores envolvidos nessas movimentações.

*Artigo recebido em 13 de março de 2025. Aprovado em 9 de julho de 2025.*

---

<sup>46</sup> COSTA, Gal *apud* MENDES, Uirapuru. Gal Costa, a musa tropicalista. *Manchete*, n. 888, Rio de Janeiro, 26 abr. 1969, p. 43.

# Amazonas, Marañon, Ucayali:

olhares, experiências, escritos



Expedição pelo Rio Amazonas, século XIX. *Veja*, 22 out. 2021, fotografia, montagem (detalhe).

## *Márcia Regina Capelari Naxara*

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Fragmentos da identidade Brasil: espaços, escritas, paisagens*. São Paulo: Intermeios, 2018. [marcia.naxara@unesp.br](mailto:marcia.naxara@unesp.br)

## Amazonas, Marañon, Ucayali: olhares, experiências, escritos\*

*Amazonas, Marañon, Ucayali – views, experiences, writings*

*Márcia Regina Capelari Naxara*

### RESUMO

A Amazônia ganha relevo quando se visualiza o território que veio a constituir a América. Foi explorada ao longo do tempo, tanto pela curiosidade e cobiça, como pelo desejo de ampliação do conhecimento do mundo. Para pensar historicamente a sua constituição e a de seus diferentes espaços, considero a referência inaugural de Francisco de Orellana relatada por Frei Gaspar de Carvajal e, na sequência, dois autores (um romântico e um modernista): o poeta Gonçalves Dias, que conheceu a região em 1861, e, pouco mais de meio século à frente, Mário de Andrade, “turista aprendiz” que navegou pelo rio em 1927. Os relatos transmitem experiências vivenciadas por autores que tinham o olhar educado pela arte e por leituras pregressas, tendo produzido textos que nos alcançam com grande força e permanência, em especial se consideramos os riscos dos avanços predatórios em áreas de rios e florestas, preocupação presente em Willi Bolle, que refez o percurso de Orellana (2006-07) e a narrativa de Davi Kopenawa e Bruce Albert – *A queda do céu – relato de vida de quem é e fala da floresta* (França, 2010; Brasil, 2015).

**PALAVRAS-CHAVE:** Amazônia; viagens; relatos.

### ABSTRACT

*The Amazon gains prominence when we visualise the territory that came to constitute America. It has been explored over time, both out of curiosity and greed, as well as the desire to expand our knowledge of the world. In order to think historically about its constitution and that of its different spaces, I consider the inaugural reference of Francisco de Orellana reported by Frei Gaspar de Carvajal and, subsequently, two authors (one romantic and one modernist): the poet Gonçalves Dias, who visited the region in 1861, and, just over half a century later, Mário de Andrade, “turista aprendiz” who sailed the river in 1927. The accounts convey experiences lived by authors who had their eyes educated by art and previous readings, having produced texts that reach us with great strength and permanence, especially if we consider the risks of predatory advances in the areas of rivers and forests, a concern present in Willi Bolle, who retraced Orellana’s route (2006-07) and the narrative by Davi Kopenawa and Bruce Albert – *A queda do céu – relato de vida de quem é e fala da floresta* (France, 2010; Brazil, 2015).*

**KEYWORDS:** Amazon; travels; reports.

\* Versão preliminar deste texto foi apresentada com o título América amazônica: olhares, experiências, escritos, no XX Congresso de Ahila (Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos), na Universidad de Nápoles “L’Orientale”, Itália, entre 2 e 6 set. 2024.



*“Pasmado quando entra no grande leito do Amazonas,  
perdido nesta imensidade...”*  
Gonçalves Dias (1861).<sup>1</sup>

Muitos dos viajantes que tiveram a oportunidade de conhecer a Amazônia manifestaram seu assombro com relação aos rios e à floresta. Navegaram por suas águas detendo-se nas áreas ribeirinhas e entrando em contato com os habitantes do seu entorno – tanto indígenas como de outras diferentes origens que, com a colonização haviam, progressivamente, ocupado a vasta região. Em seu primeiro contato, considerando em especial a centralidade do Amazonas, Gonçalves Dias (1823-1864) registrou o pasmo perante os inesperados volume e imensidão do rio; Euclides da Cunha (1866-1909), após decepção inicial, registrou o assombro da sua grandiosidade.<sup>2</sup> Ambos concordaram quanto à necessidade de auxílio da reflexão para que as expectativas e sensações, alimentadas pela imaginação, possibilitassem a realização do sentimento e do “assombro” frente a tal (repito) grandiosidade.<sup>3</sup> Espaço ainda pouco explorado, prestando-se a diversas construções do pensamento, decorrentes do impacto e do inevitável deslumbramento sempre presente em relação às sensibilidades e sensações então despertadas.

Entre os muitos escritos que contêm a experiência de viagem no espaço conformado como Amazonia, escolhi partir do primeiro empreendimento de Francisco de Orellana, relatado por Frey Gaspar de Carvajal<sup>4</sup> – que, em 1541, percorreu o rio e desencadeou grande parte do imaginário que dele permaneceu ao longo do tempo – para, na sequência trazer alguns elementos das experiências vividas por Gonçalves Dias<sup>5</sup>, em 1861, e Mário de Andrade, em 1927<sup>6</sup>, poetas e escritores importantes para pensar as formas como o Brasil foi sendo imaginado e conhecido ao longo do tempo. Já no século XXI, Willi Bolle, entre 2006 e 2007, refez o caminho da expedição de Orellana, em projeto

<sup>1</sup> DIAS, Antônio Gonçalves. *Viagem pelo rio Amazonas: cartas do Mundus Alter*. Brasília: Senado Federal/ Conselho Editorial, 2011, v. 151, p. 13 [Texto apresentado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 12 de maio de 1854, publicado no tomo XVIII da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil* em 1855]. Ver, nota 1, Carta dirigida a Antônio Henriques Leal: “Saiu esta carta, única que escreveu o poeta sobre o assunto, por isso que teve de retirar-se apressadamente para a corte onde sobreveio-lhe a terrível moléstia que o perseguiu até o fim da vida, em dezembro de 1861, no *Progresso*, jornal que eu então redigia”. *Idem, ibidem*, p. 11.

<sup>2</sup> Ver CUNHA, Euclides da. Discurso de recepção na Academia Brasileira de Letras. In: *Contrastes e confrontos*. São Paulo-Rio de Janeiro: Cultrix/INL-MEC, 1975.

<sup>3</sup> Texto que guarda relação com *idem*, Experiências amazônicas (modernos, românticos e modernistas), publicado em NAXARA, Márcia, LEME, Marisa Saenz e CAMILOTI, Virgínia (orgs.). *Historiar: narrativas, conceitos, linguagens*. São Paulo: Intermeios, 2024.

<sup>4</sup> Ver CARVAJAL, Frei Gaspar de. *Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo capitão Francisco de Orellana*. São Paulo-Brasília: Scritta/Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992.

<sup>5</sup> Ver DIAS, Antônio Gonçalves, *op. cit.*

<sup>6</sup> Ver ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*. Brasília: Iphan, 2015 [1927].

que acentuou a Amazônia como “região universal” e “teatro do mundo”, acompanhado da leitura do relato de Carvajal como parte de projeto mais amplo sobre a região, coordenado por Joachim Bernauer, do Instituto Goethe, além de vários outros participantes, entre os quais marcaram presença os indígenas yanomami como “voz da floresta”.<sup>7</sup> Dos yanomami, o importante relato *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami, de Davi Kopenawa e Bruce Albert<sup>8</sup>, nos dá acesso ao relato de uma concepção e compreensão outra do mundo, entre as muitas das populações indígenas brasileiras, com perspectivas outras a serem compartilhadas, referidas ao final.

Acompanhando a cronologia, podemos ler em Frey Gaspar de Carvajal (1851 – publicado em 1894):

*O rio era caudaloso por causa de muitos outros rios que desaguavam nele pelo braço direito, na direção sul. Viajamos durante três dias sem avistar povoamento algum. Notamos que havíamos nos afastado muito do lugar onde nossos companheiros tinham ficado e que o pouco que tínhamos trazido para nosso sustento, havia acabado. [...] mesmo que quiséssemos retornar rio acima, não era mais possível por causa da força da correnteza e tentar voltar por terra, era igualmente impossível. Estávamos correndo risco de vida por causa da terrível fome que nos oprimia [...] e decidimos seguir o rio ou morrer, ou ver o que havia nele, confiando que Nosso Senhor acharia por bem conservar as nossas vidas até remediar ou mitigar a nossa angústia.*<sup>9</sup>

Em Gonçalves Dias (1861):

*Pasmado quando entra no grande leito do Amazonas, perdido nesta imensidade, o viajante pensa consigo: “Lá mais em cima, estas águas se hão de tornar menos volumosas, hão de estreitar-se estas margens, este colosso há de enfim cair debaixo da ação e compreensão dos sentidos humanos!”*

*Nesta esperança passa o Xingu, Tapajós, Trombetas, Madeira (gigantes também), e o rio é sempre o mesmo!*

*Deixa atrás o imenso cabedal do rio Negro, com as suas águas que espantam pela cor, – o Japurá semelhante ao Nilo, com as suas sete bocas, o Purus, Ucayale, Uallaga, e entre este, o Coari, Tefé, Javari, Napo, centenas de outros; e o eterno rio, na distância de oitocentas, de novecentas léguas ainda parece o mesmo!*<sup>10</sup>

E em Mário de Andrade (1927 – publicado em 1976):

*Eu gosto desta solidão abundante do rio. Nada me agrada mais do que, sozinho, olhar o rio no pleno dia deserto. É extraordinário como tudo se enche de entes, de deuses, de*

<sup>7</sup> Ver BOLLE, Willi, CASTRO, Edna e VEJMEKKA, Marcel (orgs.). *Amazônia: região universal do teatro do mundo*. São Paulo: Globo, 2010.

<sup>8</sup> KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

<sup>9</sup> CARVAJAL, Frei Gaspar de, *op. cit.*, p. 33-35. Inicialmente inserido, em 1851, na *História general de las Indias*, do cronista Gonzalo Fernández de Oviedo, tal escrito permaneceu praticamente inédito até 1894 quando, organizado por José Toribio Medina, foi publicado com o título “*Descubrimiento del río de las Amazonas*. Según la relación (hasta ahora inédita) de Fr. Gaspar de Carvajal, con otros documentos referentes á Francisco de Orellana y sus compañeros, publicados á expensas Del Excmo. Sr. Duque de T’serclaes de Tilly, con una Introducción histórica y algunas ilustraciones por José Toribio Medina (de la Academia Chilena, Correspondiente de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia, de la de buenas Letras de Sevilla y del Instituto Geográfico Argentino). Sevilla, Imprenta de E. Rasco, MDCCXCIV [1894]”. *Idem, ibidem*, p. X (introdução).

<sup>10</sup> DIAS, Antônio Gonçalves, *op. cit.* p. 13 e 14.

*seres indescritíveis por detrás, sobretudo se tenho no longe em frente uma volta do rio. Isto não apenas neste Amazonas, mas sobretudo em rios menores, como no Tietê, no Moji. É fulminante. O rio vira de caminho lá no fim do estirão, a massa indiferente dos verdes barra o horizonte, e tudo se enche de mistérios vivos que se escondem lá detrás. A cada instante sinto que a revelação vai se dar, grandiosa, terrível, lá da volta do rio.<sup>11</sup>*

## Viagem inaugural – entre mitos e lendas

Frei Gaspar de Carvajal acompanhou Francisco de Orellana na primeira expedição que, procurando explorar a região, em busca – primeiro, da inexistente canela e, na sequência, de alimentos –, tendo Quito por ponto de partida, desceu o Rio Napo para alcançar o Marañon, que, a partir da desembocadura do Rio Negro, passou a ser nomeado Amazonas, conformando extensa região de rios e florestas – Amazônia –, atualmente compartilhada por várias nações: Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela, Guiana, Suriname, Guiana Francesa. Região que, ao longo do tempo, despertou e continua a despertar interesse, tendo-se tornado central à geopolítica na América amazônica, em especial, o Brasil. A lembrar que, na formação original que dividiu a América entre Portugal e Espanha, a linha de Tordesilhas (1494) implicava que a Amazônia, praticamente por inteiro, estaria localizada em território sob domínio espanhol, além, como nos lembra Márcio Souza, da autonomia por grande tempo vivida pela Província do Grão-Pará e Rio Negro com relação ao restante do que veio a se tornar o Brasil<sup>12</sup>, definindo diferenças marcantes nas relações políticas que vieram a se constituir a partir da centralização do poder político, primeiro em Salvador e, depois, no Rio de Janeiro.

Amazonas, denominação que passou a abarcar extensa região geográfica, coincidente com a alusão à existência, efetiva ou não, das “amazonas” referidas por Orellana e Carvajal quando da sua passagem pelas proximidades dos Rios Trombetas e Tapajós. A viagem, marcada pelas agruras de uma tripulação que sobreviveu, a duras penas, num ambiente desconhecido, em contato com diferentes povos indígenas com os quais grande parte das vezes guerrearam, tem como dos seus mais lembrados pontos, o episódio das “amazonas”, de quem ouviram falar mas com quem nunca tiveram contato direto. Amazonas que entram no imaginário como mulheres guerreiras e autônomas, “sem marido”, que passaram a habitar a literatura como portadoras de riquezas e de uma vida diferenciada com relação à dos demais indígenas que habitavam a floresta naquele momento.

Diante da repercussão histórica relativa à sua existência, efetiva ou não, Gonçalves Dias realizou, por encomenda do Imperador Pedro II, extensa pesquisa, consultando relatos de “viajantes antigos e modernos”<sup>13</sup>, em busca de referências que pudessem corroborar a realidade da sua existência – as antigas e as modernas – e, em especial, na Amazônia brasileira, foco de interesse. Considero, aqui, somente algumas dessas referências entre as tantas que o autor encontrou: partindo de Colombo que teria tido notícias a seu respeito na



<sup>11</sup> ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 104.

<sup>12</sup> Ver SOUZA, Márcio. *Amazônia: regional e universal*. Manaus: Valer, 2024, p. 18 e ss.

<sup>13</sup> DIAS, Antônio Gonçalves, *op. cit.* p. 51 e 52.

América, para chegar, entre outros, a Orellana e retomar a literatura, incluindo Pedro Petit (*Dissertatio de Amazonibus*) e o Abade Guyon (*Histoire des Amazones anciennes et modernes*), que haviam concluído pela sua existência, além de tradições poéticas, que contariam com Horácio, por exemplo, afora as letras sagradas, que foram ganhando foro de verdade pela repetição e aceitação.<sup>14</sup>

Gonçalves Dias segue recuperando outras tradições que circulavam entre os antigos, relativas à verossimilhança ou não de seus feitos, procurando aproximar possibilidades entre o real e o fantasioso. Por outro lado, afirma não serem encontradas referências a tais mulheres em Homero ou em Platão e, mesmo Humboldt, já nos tempos modernos, não as teria afirmado categoricamente. Percorre, ainda, tradições na África e na Ásia, além de possíveis semelhanças na Europa.

Na América, observa, adquiriu importância a “pedra das amazonas” (*Amazonen stein*) – com significativa discordância e debate quanto à sua classificação. Pedras que, “por muito tempo se encontraram nas mãos dos indígenas do Amazonas, ainda com mais facilidade se achavam no rio Tapajós, não obstante serem raríssimas em toda a parte”. Na nota 47, Gonçalves Dias cita trecho de La Condamine: “Os tapajós mostram certas pedras verdes, que dizem ter herdado de seus pais, e que estes as obtiveram das *Congnantain-secouima*, quer dizer, na sua língua, mulheres sem marido, em cujo país abundam aquelas pedras”.<sup>15</sup>

Após outras considerações em que questiona as possibilidades da ocorrência das pedras verdes na Amazônia, indaga dos motivos de Orellana para a sua assertividade, ao reproduzir fábulas que vinham de escritores da antiguidade, por ele adornadas com novos elementos. Para Gonçalves Dias, a inconsistência é visível, tanto em Orellana como na afirmação do Padre Crístóvão da Cunha um século depois. Ele se refere a Orellana como pessoa que ardia em “desejos de se tornar célebre por uma descoberta própria”, daí o “atrevido projeto de navegar o Amazonas, seguindo-o em todo o seu curso até encontrar-se com o oceano”<sup>16</sup>, além da inserção do “maravilhoso”, conferindo às Amazonas riquezas não propriamente vistas, exageros que chegaram a ser apontados por viajantes posteriores, como Gomara, Vega, Herrera e Manuel Rodrigues.<sup>17</sup> Este último, indica Gonçalves Dias, afirma que Orellana conhecia bem o “gênio da sua época”, lembrando que “foi a terra das amazonas o que ele pediu ao Imperador Carlos V”, tendo obtido a “carta patente de governador generalíssimo do rio das Amazonas para o recompensar de as ter subjulgado, em nome de Sua Majestade católica”.<sup>18</sup>

As contradições são significativas – Orellana teria ouvido falar das guerreiras “mulheres sem marido”, mas não as teria efetivamente conhecido; as referências advinham tanto dos conquistadores como de indígenas, cabendo observar que Gonçalves Dias coloca ênfase em que tal tradição circulava mais entre os viajantes espanhóis, havendo menor credulidade por parte dos portugueses. Nesse sentido, enfatiza a vaidade como elemento importante,

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 56.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 71. Citação remetida, no rodapé, para La Condamine, p. 104, edição de 1745.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 77 e 78.

<sup>17</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 74.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 79.

presente entre os viajantes que tendiam a destacar o maravilhoso em suas narrativas, tendo Orellana por referência direta, a quem não teria bastado ter percorrido o extenso e desconhecido rio em sua integralidade: “ardendo em desejos de se tornar célebre por uma descoberta própria, formou o atrevido projeto”, anunciando a descoberta de “nações tão ricas que o pavimento de seus templos era alastrado de placas de ouro”, além de descrever “uma república de mulheres guerreiras e belicosas que tinham avassalado considerável trato das férteis planícies por ele visitadas”.<sup>19</sup> Ao final, avaliando as diferentes referências com relação às Amazonas, Gonçalves Dias afirma que são, não somente as de Orellana, “de pura imaginação”<sup>20</sup>, concluindo, de forma peremptória, por afirmar que “nem na Europa, nem na América existiram”.<sup>21</sup>

### Olhares sensíveis: Gonçalves Dias e Mário de Andrade

Há diferenças significativas entre as viagens aqui consideradas, uma vez que realizadas em temporalidades diversas (séculos XIX, XX e XXI), com variadas motivações a impulsioná-las: Gonçalves Dias viajou a serviço do Imperador, em missão de trabalho, como membro encarregado da Seção de Etnografia da Comissão Científica de Exploração<sup>22</sup>, que, depois de muitos preparos e contratemplos, partiu do Rio de Janeiro e seguiu a costa brasileira até adentrar o Rio Amazonas em 1861, como já assinalado; Mário de Andrade viajou como turista – “turista aprendiz” – em cruzeiro da Lloyd, companhia brasileira de navegação, em viagem organizada por Olívia Guedes Penteado, que contava também com a companhia das jovens Margarida Guedes Nogueira (Mag) e Dulce do Amaral Pinto (Dolur).<sup>23</sup>

Autores que se tornaram viajantes e que conheceram e experimentaram a Amazônia. Viajantes portadores de olhares simultaneamente poéticos e investigativos, além de conhecimentos pregressos e reflexões sobre a formação do país, sua história e suas gentes, em que pesem suas diferentes histórias e formação. O primeiro, Gonçalves Dias, autor que nos representa na poesia romântica em posição de destaque, tendo a pátria como tema central e a natureza brasileira habitada por indígenas idealizados em personas originárias imaginadas em processo e elemento de imersão no que seriam historicamente Brasil e brasileiros, em poesias vazadas na saudade, que nos fala muito de

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 78-80. O autor enfatiza as circunstâncias da viagem, chamando a atenção para o fato de Orellana ter-se sublevado e desobedecido às ordens de Pizarro.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 83.

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, p. 105.

<sup>22</sup> A Comissão foi composta por 5 seções: Botânica, Mineralogia, Zoologia, Astronomia e Geografia, e Etnografia. Cf. PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2018, v. 226, p. 293.

<sup>23</sup> Em abril de 1924, Mário de Andrade havia participado de uma “viagem de descoberta do Brasil”, com o grupo modernista paulistano que esteve em Minas Gerais, de que fazia parte Olívia Guedes Penteado. Quando do convite, em 1927, em que pese a expectativa de um grupo maior que faria a viagem para a Amazônia, embarcaram somente ele, D. Olívia, acompanhada de sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira, Mag, e de Dulce do Amaral Pinto, Dolur, filha da pintora Tarsila do Amaral. Cf. LOPEZ, Telê Ancona e FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Por esse mundo de páginas. *In*: ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 20 e 21. Cabe registrar que Olívia Guedes Penteado foi membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, e teve participação ativa na “Revolução Constitucionalista de 1932” e seus laços familiares ancestrais remetem para Fernão Dias Paes Leme. Cf. <<http://ihgsp.org.br/wp-content/uploads/2018/03/OI%C3%ADvia-Guedes-Penteado-e-a-Revolu%C3%A7%C3%A3o-de-32.pdf>>. Acesso em 2 jan. 2025.

perto – saudade da terra natal quando de sua permanência, ainda jovem, em Portugal. Cabe lembrar que sua obra poética já estava toda ela escrita quando teve oportunidade de conhecer de perto a região amazônica e as populações que a habitavam. O segundo, Mário de Andrade, modernista, portador de interesse para com as coisas do país, em busca incessante do conhecimento de seus habitantes e das diferenças contidas na sua unidade política e na diversidade física – gentes e lugares – de seu amplo território, viaja com o olhar curioso para com o ambiente antes literário e, naquele momento, real, anotando o que vê, sente e “inventa” para compor o que irá contar aos seus leitores.

Da poesia de ambos, trago pequenos excertos, que os aproximam e afastam, pelo tempo e perspectiva em que foram escritos: Gonçalves Dias tem na “Canção do exílio” uma referência obrigatória, marcada pelo tema da saudade da pátria e, no “Canto do guerreiro”, a saga do indígena idealizado; Mário de Andrade em “Tietê”, rio que atravessa a cidade e o estado de São Paulo, fala do seu lugar de origem e vida, em referência ao rio por meio do qual os bandeirantes adentraram as terras interiores do Brasil.

“Canção do exílio” (Coimbra, julho 1843)<sup>24</sup>

*Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.*

*Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.*

[...]

*Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que desfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu’inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o sabiá.*

“O canto do guerreiro” (Primeiros cantos, 1846)<sup>25</sup>

*I  
Aqui na floresta  
Dos ventos batida,  
Façanhas de bravos  
Não geram escravos,  
Que estimem a vida  
Sem guerra e lidar.  
– Ouvi-me, guerreiros.*

<sup>24</sup> DIAS, Antônio Gonçalves. Canção do exílio. In: *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 1997, p. 16.

<sup>25</sup> *Idem*, O canto do guerreiro. In: *Melhores poemas*, op. cit., p. 17.

– Ouvi meu cantar.

## II

*Valente na guerra*

*Quem há, como eu sou?*

*Quem vibra o tacape*

*Com mais valentia?*

*Quem golpes daria*

*Fatais, como eu dou?*

– *Guerreiros, ouvi-me;*

– *Quem há, como eu sou?*

“Tietê” (*Paulicea desvairada*, 1922)<sup>26</sup>

*Era uma vez um rio...*

*Porém os Borbas-Gatos dos ultra-nacionais esperiamente!*

*Havia nas manhãs cheias de Sol do entusiasmo*

*as monções da ambição...*

*E as gigantes vitórias!*

*As embarcações singravam rumo do abismal Descaminho...*

*Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!*

*Ritmos de Brecheret!... E a santificação da morte!*

*Foram-se os ouros... E o hoje das turmalinas!...*

– *Nadador! Vamos partir pela via dum Mato-Grosso?*

– *Io! Mai!... (Mais dez braçadas.*

*Quina Migone. Hat Stores. Meia de seda.)*

*Vado a pranzare con la Ruth.*

Dois olhares: um romântico e um modernista, em relatos que falam tanto aos sentidos como à imaginação, sempre despertada quando se trata das diferentes formas pelas quais se procurou apreender a Amazônia. Os viajantes têm suas percepções do espaço marcadas por olhares enriquecidos não somente pelas sensibilidades pessoais decorrentes de sua formação, mas pelo interesse quanto às formas pelas quais a região, que assoma no conjunto do território brasileiro, colabora para sua conformação e para a diversidade da nação.

Gonçalves Dias viaja a trabalho, carregando em seu corpo os males causados pela tuberculose que já o acometia na ocasião, além de levar, no pensamento e na emoção, os desacertos familiares por que passava<sup>27</sup>, que parecem preencher sua mente e rivalizar com a experiência da floresta e do espaço amazônico. Sua narrativa é apontada por Lúcia Miguel Pereira<sup>28</sup> como econômica no descrever a relação homem/natureza, ainda que seja ele o grande poeta romântico que, antes mesmo da viagem, havia produzido a “Canção do exílio” e o “Canto do guerreiro”, além de “Os timbiras” e “I-Juca-Pirama”,



<sup>26</sup> ANDRADE, Mário de. Tietê. In: *Paulicéa desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 61 e 62.

<sup>27</sup> Sua biografia assinala a existência de um grande amor não realizado, tendo em vista a recusa do consentimento dos pais de Ana Amélia, devido à sua origem mestiça. Garbuglio assinala a forte presença desse amor em seus poemas, como, por exemplo, em “Se se morre de amor” e “Ainda uma vez, adeus!” Ver GARBUGLIO, José Carlos. Introdução. In: DIAS, Antônio Gonçalves. *Melhores poemas*, op. cit., p. 11.

<sup>28</sup> Ver PEREIRA, Lúcia Miguel, op. cit., p. 293.

todos poemas que aguçam a sensibilidade e, em especial, a expressão de sentimentos como saudade e pertencimento tanto à terra como a seus povos.

Em carta dirigida a Henriques Leal (dez. 1861) manifestou sua admiração ao declarar o assombro provocado pelo contato com o rio, em sentimento compartilhado por muitos outros viajantes, como assinalado na epígrafe inicial. Carta única, redigida pouco tempo após sua saída da região, em que conta ao amigo uma síntese de como sentiu a Amazônia dando vazão a sensações provocadas pelo contato com a floresta e, em especial, com o rio, apontado como estando acima da “compreensão dos sentidos humanos”, pela grandiosidade e volume das suas águas em seu poder de simultânea criação e destruição de margens, ilhas e praias, que “faz ele ou desmancha com assombrosa facilidade”.<sup>29</sup>

Chama a atenção a descrição do espetáculo “assombroso” das “terras caídas”, presente também em outros viajantes, dos quais podemos lembrar o conto “Inferno verde”, de Alberto Rangel.<sup>30</sup> Fenômeno que ocorreu ao menos uma vez na viagem de Gonçalves Dias: “terras caídas”, em que as ilhas e a calha do rio subitamente desabam – sem qualquer aviso, casas, plantas e tudo que houver tragado em segundos pelas águas, desaparecendo em meio ao violento movimento do rio. Isso configura cena, por si só impressionante, que fala com força à imaginação, agravada por momento em que Gonçalves Dias tinha a mente “povoada de espectros sombrios”<sup>31</sup>:

*É lisa a superfície das águas; o céu sereno se retrata nelas como num espelho, as folhas não remexem, [...] Nada revela perigo, nem à inteligência do homem nem ao instinto do irracional.*

*Nesta paz, neste, ao que parece, remansar das forças da natureza, ouve-se de repente um rugido como se os céus desabassem – árvores colossais oscilam, vergam, tombam como castelos de cartas! – a terra falta, desaparece [...] – tudo desaparece e se esvai como por encanto.*<sup>32</sup>

Lúcia Miguel Pereira realça em sua biografia o quanto os percalços que seriam inerentes à viagem eram agravados pelo debilitado estado de saúde que o acompanhou desde a chegada e no decorrer do longo percurso de Manaus a Nauta, no Peru, pela Companhia do Amazonas, a partir de onde avançaram por canoa, em busca da nascente do rio. A biógrafa lamenta o laconismo das suas anotações, centradas nos registros geográficos e realizadas de modo técnico, acompanhando o modelo usual de viajantes que, dia a dia, indicam a localização, as posições das embarcações com relação ao rio e as condições de navegabilidade, além de experiências enfrentadas com a correnteza e eventuais incidentes. A expectativa alimentada era a de que, em algum momento, as águas se tornariam menos volumosas, de modo que o rio chegasse a “enfim cair debaixo da ação e compreensão dos sentidos humanos!”; no entan-

<sup>29</sup> DIAS, Antônio Gonçalves. *Viagem pelo rio Amazonas*, op. cit., p. 13 e 14.

<sup>30</sup> Ver RANGEL, Alberto. *Inferno verde* (Scenas e Scenarios do Amazonas), publicado em 1909, com prefácio de Euclides da Cunha. 4. ed. Tours: Typographia Arrault & Cia., 1927, p. 242-283.

<sup>31</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel, op. cit., p. 331 [cap. X: Na solidão amazônica – viagens pelos rios Amazonas, Madeira e Negro – contato com os índios – surto sentimental e poético – o caso da Semana Ilustrada].

<sup>32</sup> DIAS, Antônio Gonçalves. *Viagem pelo rio Amazonas*, op. cit., p. 14.

to, “passa o Xingu, Tapajós, Trombetas, Madeira (gigantes também!) e o rio é sempre o mesmo!”<sup>33</sup>

Gonçalves Dias realizou, ainda duas outras incursões antes de se retirar da Amazônia, voltadas para a inspeção e conhecimento das populações indígenas ribeirinhas. Percorreu o rio Madeira, entre 6 e 25 de julho, chegando a ultrapassar a fronteira com a Bolívia e, mais adiante, entre 15 de agosto e 5 de outubro, realizou sua incursão mais longa pelo rio Negro, alcançando o rio Uaupés na Colômbia.

Depois do regresso ao Rio de Janeiro, partiu para a Europa em busca de tratamento e, após estadia que não rendeu resultados positivos, iniciou, em condições bastante precárias, o retorno ao Brasil, mais especificamente, ao Maranhão, sua terra natal, tendo falecido, já próximo da chegada, no naufrágio do Ville de Boulogne, em 3 de novembro de 1864.<sup>34</sup> “Persuadido de que uma longa viagem por mar me há de ser de algum proveito”, escrevia a Antonio Henriques, com a ilusão dos tuberculosos, “resolvi-me a seguir para o Maranhão pelo Havre. Dizem-me que há um navio a sair no dia 10 do corrente. Se há, vou nele. Em outubro devo lá estar, se não ficar no mar”.<sup>35</sup>

A carta, assim como outras manifestações de Gonçalves Dias, demonstra o desejo de alcançar o Maranhão e vir a viver seus últimos dias em sua terra natal e, simultaneamente, a clareza da sua difícil condição de saúde: “Em outubro devo lá estar, se não ficar no mar”, a que se pode aliar pequeno excerto da já citada “Canção do exílio”: “Não permita Deus que eu morra,/ sem que eu volte para lá”.

Mário de Andrade, por sua vez, oferece ao leitor uma outra experiência que, de certo modo, extravasa, de modo mais insistente, tanto a sensibilidade como a imaginação que viriam a alimentar seus projetos estéticos e políticos de redescoberta do Brasil.<sup>36</sup> Oferece ao leitor um texto trabalhado ao longo de muitos anos (a viagem datou de 1927 e a publicação, póstuma, de 1976<sup>37</sup>), em que, ao lado da narrativa do visto e do sentido, incorporou elementos da sua própria criação, da qual podemos ressaltar a “invenção” dos indígenas Dó-Mi-Sol e dos mores dos Pacaás Novos que não chegou a conhecer, descritos como possuindo características diferenciadas que provocavam estranhamento com suas vestes e costumes, além de outros elementos importantes que recolheu das culturas locais, ribeirinhas, com quem estabeleceu contato. Viaja como “turista aprendiz”, autointitulado “antiviajante”, pois que

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>34</sup> Sobre o naufrágio e indagações suscitadas pelo fato dele ter sido a única vítima, vale ver a nota 672 da biografia já citada, PEREIRA, Lúcia Miguel, *op. cit.*, p. 456 e 457.

<sup>35</sup> DIAS, Antônio Gonçalves. Carta de Paris, 25 ago. 1864 (Arquivo do Instituto Histórico). In: PEREIRA, Lúcia Miguel, *op. cit.*, p. 669. Seu corpo nunca foi encontrado.

<sup>36</sup> Luiz Philippe Torelly considera *O turista aprendiz* um “dos mais importantes livros de ‘descobrimento’ do Brasil”, por apontar os diferentes espaços e gentes do país em suas também diferentes manifestações culturais, fundamentais para a consolidação de “uma visão de nacionalidade abrangente em oposição aos valores regionais até então majoritários”. TORELLY, Luiz Philippe. *O turista aprendiz* e o patrimônio cultural. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, *op. cit.*, p. 11 e 12.

<sup>37</sup> Mário de Andrade, como assinalado, conheceu a Amazônia em 1927 e veio a falecer em 1945. Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo trabalharam com os “documentos do processo criativo d’*O turista aprendiz*, depositados no Instituto de Estudos Brasileiros (USP), de que resultou a edição ora utilizada, acompanhada do CD-ROM – *Os diários do fotógrafo*. A primeira edição, da editora Duas Cidades, data de 1976.

avesso ao deslocamento de seu “lar”, sendo a saudade de casa elemento constante na narrativa. Viaja, também, com a curiosidade por aprender e apreender de perto a diversidade do Brasil, cabendo lembrar que, naquele momento, finalizava *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter – título e personagem do romance que veio a ocupar lugar privilegiado na literatura e na reflexão sobre o Brasil em suas diferenças.

Em meio ao relato do cotidiano – compartilhado, como já assinalado, com as companheiras de viagem, D. Olívia Guedes Penteado, “rainha do café”, e as jovens Mag/Balança e Dolur/Trombeta<sup>38</sup>, encontramos as impressões que, de modo semelhante a Gonçalves Dias e outros viajantes, intercalam o sentimento decorrente da monotonia do rio em meio à floresta – por fechar o espaço e interditar o horizonte – com aqueles que remetem a sensibilidades outras, vinculadas tanto a elementos da natureza em sua grandiosidade – a floresta em si, o Amazonas, os demais rios afluentes, além dos canais e, em especial, os indígenas e caboclos que foram encontrando pelo caminho, bem como os companheiros de viagem, nas diferentes classes da embarcação – o “vaticano” São Salvador – que os levava. Logo na chegada, antes mesmo de adentrar o Amazonas, sua atenção é mobilizada pelo encontro das águas, o embate entre rio e oceano, que impressionou a todos quantos lá estiveram e a propósito do qual afirma: “Estávamos todos trêmulos contemplando da torre-de-comando o monumento mais famanado da natureza. E vos juro que não tem nada no mundo mais sublime. [...] O avanço do rio e o embate das águas formavam rebojos e repiquetes tremendos cujas ondas rebentavam na altura de sete metros chovendo espumas espumas espumas roseadas pela manhã do Sol”.<sup>39</sup>

Viajante de primeira classe, Mário de Andrade segue anotando a “vidinha de bordo” e registrando, com a sua “codaque”, número significativo de imagens, com foco simultaneamente disperso e atento, tanto ao conjunto como ao detalhe das paisagens natural e humana. Como muitos dos viajantes que estiveram na região, experimenta as sensações entre o movimento das águas e a sua quietude. A paisagem no interior da floresta, sempre semelhantemente igual ao olhar, é, por vezes, intercalada por situações surpreendentes como a do assustador fenômeno das terras caídas, já citado por Gonçalves Dias, que parece ser o mais espetacular, ainda que Mário de Andrade tenha encontrado um outro, encantador, ao avistar uma região de águas calmas, resguardadas da corrente do rio, em que “por detrás das embaúbas, e nos rincões do silêncio”, o rio forma “lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n’água” – onde as “vitórias-régias vivem, calmas, tão calmas, cumprindo o seu destino de flor”.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Os apelidos foram introduzidos por Mário de Andrade, quando das leituras posteriores de revisão e preparação do texto para publicação. Indicado na apresentação – “Por esse mundo de páginas” –, de Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo, na edição ora utilizada: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, op. cit., p. 19-41. Também póstuma, guardando vínculos complexos com a viagem à Amazônia, no centenário do nascimento de Mário de Andrade, foi publicado, com organização de Telê Ancona Lopez, *Balança, Trombeta e Battleship ou O descobrimento da alma*. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Instituto de Estudos Brasileiros, 1994.

<sup>39</sup> ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, op. cit., p. 66.

<sup>40</sup> *Idem, ibidem*, p. 96-98.

Trata-se de texto de viagem em que brilham os recursos da imaginação, aliados às formas de construção do texto, que foi trabalhado durante longo tempo, como salientado na cuidadosa edição ora utilizada. Texto em que Mário de Andrade junta à experiência e observação do viajante a criação do intelectual interessado nas manifestações culturais, folclóricas ou não, da variada população que conheceu ou inventou no trajeto, em texto que envereda “por uma ficção de cunho surrealista”, nas palavras de José Miguel Wisnik, que considera, em especial, a criação/invenção de personagens e situações, como dos já referidos Dó-Mi-Sol.<sup>41</sup>

Depois de terem percorrido o Amazonas, Marañon, Ucayale, subido o Madeira e o Negro, iniciam, de Manaus, a viagem de volta – Belém, Marajó, seguindo a costa atlântica, fazendo algumas paradas até chegarem ao Rio de Janeiro e, na sequência, não sem alguns problemas, São Paulo. Uma vez em casa, Mário de Andrade faz jus ao título – *O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas, até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega - 1927* – sendo emblemática, como já mencionei, a frase final com que, como bom “anti-viajante” que era, encerra o texto: “Fecha bem a porta, Bastiana! Fecha a porta com chave, Bastiana! atira a chave na rua!”<sup>42</sup>

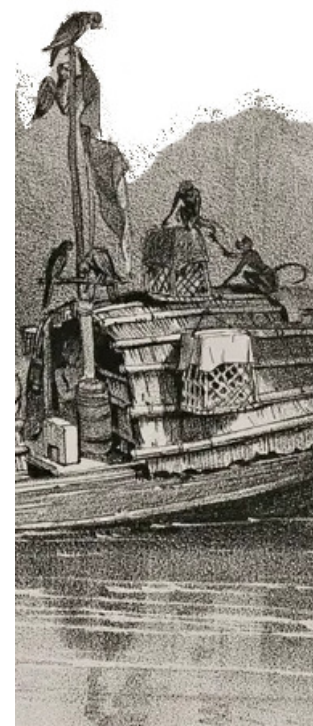
### Olhares contemporâneos

O tema – importância da Amazônia no debate sobre as questões ambientais – tem ressonância aguda na contemporaneidade. A partir do texto inaugural de Carvajal, que nos informa sobre a viagem, também inaugural, de Orellana, busquei duas leituras distanciadas no tempo – tanto do relato de Carvajal, conhecido por todos que se interessam pela Amazônia como pelo conjunto da “descoberta” e “colonização da América”, em que a expansão ultramarina portuguesa e espanhola tiveram importância fundamental.

Os escritos sobre a região são múltiplos, ao expressarem sensibilidades que atravessam o tempo, no desafio constante de heranças compartilhadas com relação à história vivida após sua criação como América, a que se seguiram infindos processos migratórios – forçados e/ou livres – que marcam os mundos moderno e contemporâneo, que somaram aos povos originários, os primeiros colonizadores europeus, os negros introduzidos pelo complexo (e lucrativo) tráfico de escravos provenientes da África e, depois, os povos de diferentes nacionalidades que por aqui aportaram e continuam a aportar.

Encerro por referenciar duas publicações a nós contemporâneas, que demonstram a preocupação de muitos e colaboram para o diálogo que contempla visões renovadas com relação à história e à existência do Brasil e, em especial, da Amazônia no concerto das nações.

Entre 2006-07, Willi Bolle refez, em 30 dias, o percurso de Francisco de Orellana. Tendo Quito como ponto de partida realizou a travessia pelo Marañon/Amazonas, acompanhado do texto ancestral de Frei Gaspar de Carvajal, realçando o fato de que o mesmo não estivesse pautado “somente pela fidei-



<sup>41</sup> Ver WISNIK, José Miguel. Dó-Mi-Sol do Norte. Disponível em <<https://blogbvps.com/2023/10/13/bvps-coletaneas-do-mi-sol-do-norte-por-jose-miguel-wisnik/>>. Acesso em 14 fev. 2024.

<sup>42</sup> ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz, op. cit.*, p. 205.

dade aos fatos”, mas obedecido “também a interesses políticos”, tendo “permanecido inédito durante mais de trezentos anos”.<sup>43</sup> O excerto a seguir, pequeno trecho do relato de Bolle, redigido como viajante que junta seu olhar e percepção da paisagem à leitura que realiza do que foi o texto inaugural sobre a floresta e o rio:

*No encontro das águas, já tantas vezes descrito, o Solimões com sua cor barrenta, meio leitosa, acaba absorvendo as águas escuras do rio Negro, mas este parece se impor em termos de direção. Isso talvez seja só uma impressão, ou uma questão do relevo – assim como acima de Iquitos, perto da cidade de Nauta, em um lugar chamado Grau, o rio Marañon parece impor a sua direção ao rio Ucayali, mas este acabou sendo reconhecido como o rio formador mais longo do Amazonas.*<sup>44</sup>

O relato se insere em conjunto mais amplo de reflexões sobre a região que ocorreram no Fórum Social Mundial, realizado em Belém em 2009, assim como o projeto multimídia, em defesa da floresta, coordenado por Joachim Bernauer, do Instituto Goethe, no qual “quem defende na ópera a voz da floresta é uma tribo da Amazônia: os yanomami”. Bolle chama a atenção para o esforço de diálogo e defesa realizados de modo compartilhado por “representantes da civilização ocidental (artistas, cientistas, profissionais da mídia, administradores) com os habitantes primitivos da floresta”.<sup>45</sup>

A referência aos yanomami conduz ao importante livro *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, cuja primeira edição, francesa, é aproximada à data dos eventos citados (2010), tendo a edição brasileira contado com a participação da Embaixada da França no Brasil, em 2015<sup>46</sup>, que apoiou também a publicação do catálogo da exposição *Claudia Andujar: a luta Yanomami* (Instituto Moreira Salles, 2018). Kopenawa nos traz a visão dos yanomami em sua relação com a natureza e o estar no mundo, ao demarcar sua trajetória de vida a partir da floresta e do contato com o SPI (Serviço de Proteção aos Índios) e militares da Comissão Brasileira Demarcadora de Limites (CBDL), ocasiões em que viveu o (des)encontro entre a floresta e a “civilização”. Nas palavras de Bruce Albert, no prólogo, trata-se de um livro que, “ao mesmo tempo relato de vida, autoetnografia e manifesto cosmopolítico, convida a uma viagem pela história e pelo pensamento de um xamã yanomami”.<sup>47</sup>

Do longo relato, elaborado ao longo de muitos anos, retenho o período em que Kopenawa veio a conhecer São Paulo, precedido da participação em uma assembleia em Manaus – “primeira vez que falei da floresta longe de minha casa” – “não foi diante de brancos, e sim de outros índios!”, em época em que os “garimpeiros estavam começando a invadir nossas terras”.<sup>48</sup> É interessante ver como ele aborda o próprio aprendizado no falar para outros povos, incluindo brancos, também numerosos. Kopenawa narra suas aflições e

<sup>43</sup> BOLLE, Willi. A travessia pioneira da Amazônia (Francisco de Orellana, 1541-1542). In: BOLLE, Willi, CASTRO, Edna e VEJMEKKA, Marcel (orgs.), *op. cit.*, p. 30.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 2

<sup>45</sup> BOLLE, Willi. Apresentação. In: BOLLE, Willi, CASTRO, Edna e VEJMEKKA, Marcel (orgs.), *op. cit.*, p. 14.

<sup>46</sup> KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce, *op. cit.*

<sup>47</sup> ALBERT, Bruce. Prólogo. In: KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce, *op. cit.*, p. 43.

<sup>48</sup> KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. Falar aos brancos. In: *A queda do céu, op. cit.*, p. 385.

aprendizado, bem como os passos pelos quais “muitos brancos começaram a conhecer meu nome e quiseram me escutar”<sup>49</sup>, e afirma que “desde então, não parei mais de falar aos brancos”, seguindo com o texto que, de forma pungente e convincente, afirma quem é e o que defende, e indaga aos brancos: “Vocês não entendem por que queremos proteger nossa floresta? Perguntem-me, eu responderei!”<sup>50</sup>:

*Queremos voltar a ser muitos e continuar a viver como nossos antigos. Não queremos virar brancos! Olhem para mim! Imito a sua fala como um fantasma e me embrulho em roupas para vir lhes falar. Porém, em minha casa, falo em minha língua, caço na floresta e trabalho em minha roça. Bebo yãkoana e faço dançar meus espíritos. Falo a nossos convidados em diálogos wayamuu e yãimuu! Sou habitante da floresta e não deixarei de sê-lo! Assim é!*<sup>51</sup>

*Artigo recebido em 29 de setembro de 2025. Aprovado em 19 de novembro de 2025.*

---

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 388.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*, p. 389.

<sup>51</sup> *Idem*.

## A história-imagem da arte: alegoria, ruínas e a escritura em Johan Joachim Winckelmann



*Fantasy view with the Pantheon and other monuments of Ancient Rome*, de Giovanni Paolo Pannini, 1757, óleo sobre tela, fotografia, montagem (detalhe).

### *Marco Antônio Vieira*

Doutor em Artes pela Universidade de Brasília (UnB). Professor colaborador do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Coautor de *Movimentos de terra: entre o concreto e o Cerrado*. Uberlândia: Prefeitura Municipal de Uberlândia, 2025.marcoantoniiorvieira@gmail.com

## A história-imagem da arte: alegoria, ruínas e a escritura em Johan Joachim Winckelmann

*The history-image of art: allegory, ruins and writing in Johan Joachim Winckelmann*

*Marco Antônio Vieira*

### RESUMO

A invenção do campo de saber nomeado “História da Arte Ocidental” confirma-se como fabricação e fabulação escriturárias nas páginas do historiador da arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-68). O arrebatamento estético que captura Winckelmann ao deparar ocular e presencialmente com as ruínas da Antiguidade Clássica em Roma, instaura um modo completamente outro, naquilo que concerne ao antiquarismo setecentista vigente então, na lida com a relíquia – *relicta* – este resto de objeto ao redor do qual a ruína se converte na figura alegórica por excelência que se destaca da paisagem escritural winckelmanniana. É a dimensão estética que fará sujeito da linguagem e sujeito vidente se equacionarem no desconcerto de uma razão escritural em que o tom – *tropikos* – do escrito concentra as potências figurativas do princípio efrasal, encenando uma repetida e determinante vez, a fricção entre *logos* (linguagem) e *eikon* (imagem), em que só a razão tropológica aparenta tocar no objeto estético sem a pretensão do esgotamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Winckelmann; escritura; teoria e história da arte.

### ABSTRACT

*The invention of the field of knowledge named “Western Art History” is nothing short of a confirmation of the scriptural fabrication and fabulation in the pages of German art historian Johann Joachim Winckelmann (1717-68). The aesthetic rapture which captures Winckelmann in the “gaze before the ruins of Classical Antiquity in Rome, inaugurates an entirely distinct approach towards the relic – relicta as the vestige of the object in relation to the antiquarian erudite tradition existing in the eighteenth century. The ruins are converted into the quintessential allegorical figure which stand out in Winckelmann’s scriptural landscape. It is the aesthetic dimension which, in Winckelmann, is responsible for equating the subject of language and the subject of the gaze in the (dis)concert of a scriptural reason in which the tone – tropikos – of the writing concentrates the figurative potencies of the ekphrasal principle, staging a repeated and determining time, the friction between the logos (language) and eikon (image) in which only the tropological reason appears to touch the aesthetic object while avoiding its exhaustion.*

**KEYWORDS:** Winckelmann; writing; art history and theory.



A História-Imagem que nos mobiliza como fabricação textual não encontra outra cena senão aquela em que a problematização do que aqui se nomeia a translação escritural dos objetos do visível que habitam o campo escópico (concernente ao olhar) assume para nós o motivo estruturante da razão discursiva que anima, em nosso entender, a *raison d’être* do campo de saber

nomeado “História da Arte”. O apelo às figuras do tropo, às vozes metafóricas de um *pathos* mitopoético constitui-se, em nossa leitura, como o elemento ordenador que viabiliza, em vez de tão apenas ornamentar, o discurso que veicula e sustenta esse saber. Este texto é um aceno teórico na direção da problematização de algumas das questões a rondar as fronteiras entre a imagem e sua retoricidade escritural.

Nossa visada teórica encontra na escrituralidade setecentista do historiador de arte alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) o objeto de um retorno crítico a seu texto, à luz das contribuições epistemológicas de Jacques Lacan (1901-81) e de Jacques Derrida (1930-2004), o que torna nosso empreendimento epistemológico anacrônico<sup>1</sup>, no sentido de que nos afastamos da abordagem eucrônica, que prescreve que os objetos da disciplina histórica se devam todos circunscrever nos limites da temporalidade coetânea que os produziu. O entendimento de que o objeto histórico é o resultado de um descompasso temporal que marca a distância entre a suposta “preteridade” – neologismo cunhado por Ricoeur<sup>2</sup> – e sua fabricação e fabulação escriturárias só pode redundar no anacronismo intrínseco que caracteriza, para nós, o exercício historiográfico escritural.

Distâncias a marcar as translações do ocular e do objeto pretérito para o escrito só podem implicar alguma espécie de mutação, distorção e consequente ajustamento. É nesse espaço de indeterminação fértil<sup>3</sup> que se instalará a espacialidade ficcionalizante da escritura, sua vocação para a invenção, cuja etimologia nos é iluminada por Georges Didi-Huberman, para quem inventar pode acomodar três acepções, “criar” como consequência de um imaginar; “fabricar” – um abuso da imaginação, supercriar, em suma “mentir por engenhosidade”, se não por talento; “inventar, enfim, é *achar, topar em boa hora com o choque da coisa, da ‘própria coisa’, chegar até ela, invenire-* e desvela-la, quem sabe?”<sup>4</sup>

Aqui, o empuxo à escrita articula-se a um sujeito desejante, “efeito” da linguagem e do significante.<sup>5</sup> Sujeito vidente, capturado e fisgado para dentro de uma noção amplificada de “quadro” e de “enquadramento”, em que se confunde com o objeto de seu olhar. Essa seria a cena em que *logos* – linguagem – e imagem se complexificam e que nos fornece o motivo de inspiração e exploração teóricas que animam esse texto:

*Para começar, preciso insistir nisto – no campo escópico, o olho está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro. É aí que está a função que se encontra no mais íntimo da instituição do sujeito no visível. O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna,*

<sup>1</sup> Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.

<sup>2</sup> Ver RICOEUR, Paul (2000). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

<sup>3</sup> Cf. MONDZAIN, Marie-José. *Homo-spectator: ver-fazer ver*. São Paulo: Orfeu Negro, 2015, p. 212.

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges (1982). *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 22.

<sup>5</sup> Cf. LACAN, Jacques. O seminário sobre “a carta roubada”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

*e pelo qual – se vocês me permitem servir-me de um termo, como faço frequentemente, decompondo-o- sou fotografado.*<sup>6</sup>

As ressonâncias para uma escritura que se proponha a enfrentar as consequências de natureza epistemológica que esta passagem do texto laciano comporta mosram-se determinantes. Ao lidar com “objetos” do visível – ou seja, objetos que se convertem em objetos “do olhar” – uma vez que o desejo circunscreve certos objetos implicando um fenecimento fusional do sujeito, o sujeito se converte em “quadro olhado”. O sujeito perde-se nas determinações desejantes do objeto. A representação resultante desse enquadramento implica, portanto, uma perda constitutiva, pois para que “eu me veja a verme” – a linguagem e a escritura resultantes desse sujeito “desejante” avizinhem-se do que Jacques Derrida nomeia como uma “teologia negativa”.<sup>7</sup> Assim, a nossa proposta acaba por retomar um reflexo da posição kantiana<sup>8</sup> ao remeter a questão do estético ao sujeito da linguagem.

A descrição e preleção winckelmannianas em torno do belo surtirão uma espécie de “efeito” que Lacan encena a partir da alegorização do que se passa com o olhar. O excerto laciano supracitado possui uma série de reverberações que não são negligenciáveis para a arquitetura argumentativa que ora se apresenta, já que tais reverberações concernem diretamente à nossa posição em relação à escrituralidade histórica em torno da arte, seus fenômenos, manifestações e objetos. Acreditamos que a questão “referencial” dependa integralmente desta “cena primitiva”, no sentido de que o olhar se torna um elemento estruturante para uma determinada apreensão de um fenômeno artístico e estético. Nesse prisma, o “referente” é finalmente problematizado como aquilo que sua ilusão constitutiva representa para o discurso.

O “belo” se oferece ao olhar, na escritura de Winckelmann, a partir de seus reflexos enviesados, à maneira do que passa com o rébus do sonho, tido como a face mais enigmática do significante para Lacan, pois, nessa cena onírica, o sujeito consciente se rende e abandona àquilo que o “isso mostra” inconsciente do sonho encerra: “No estado de vigília, há elisão do olhar, elisão do fato de que não só isso olha, mas que isso mostra. No campo do sonho, ao contrário, o que caracteriza as imagens é que isso mostra, no sonho, nossa posição se situa como “aquele que não vê”, apesar de tudo sou consciência deste sonho”.<sup>9</sup>

O “olhar” contém o paradoxo de um “ver” do qual o sujeito só participa como “objeto” do que se desenrola na cena. O “sonho” torna-se, então, tal como a preteridade ricoeuriana e os “objetos estéticos”, destinado à fabulação de sua translação mnemônica. O sonho é um rastro do olhar, como se o concebe na teoria laciana. O olhar implica-nos como partícipes da constituição como sujeito videntes daquilo que “nos olha”, como se depreende de *Objet du Siècle*, de Gérard Wajcman: “Tarefa da obra: fazer ver, quer dizer, dar a ver por ela mesma, o que viria a situar nossas indagações em um nó da arte para

<sup>6</sup> *Idem*, *O seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p. 104.

<sup>7</sup> DERRIDA, Jacques (1972). *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

<sup>8</sup> Ver KANT, Immanuel (1790). *The critique of judgement*. Londres: Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 476.

<sup>9</sup> LACAN, Jacques. *O seminário, livro XI, op. cit.*, p. 76.

além da arte. Em sentido contrário, as obras implicam aqueles que as olham não apenas como amadores da arte, mas tão simplesmente como sujeitos, sujeitos videntes, quer dizer sujeitos implicados naquilo que veem”.<sup>10</sup>

Em nossa leitura, instrumental para o fio argumentativo que ora se persegue, o “estético” como reflexo de um sujeito que não se insinua, exceto por seus “desvios” e reflexos enviesados, arremeda aquilo que a cena estruturante para o sujeito da representação é capaz de alegorizar em nossa arquitetura argumentativa. Nos objetos de sua eleição, Winckelmann nos leva a propor que, para fazer “aparecer”, fazer “surgir” o “belo”, no texto, somente uma figura retórica com as funções narrativo-discursivas do *deus ex machina* pode indicar uma “presença” que nunca se dá como tal. O belo nunca se dá, então, como “o belo em si”, mas por “efeito” de seus reflexos no objeto. É nesse princípio que Winckelmann estrutura sua fabulação da Grécia Antiga e de sua “História da Arte”.

É a partir dessa problematização do sujeito da linguagem e, por conseguinte, do sujeito vidente, sujeito da experiência escópica e ótica que organiza e projeta a estrutura representacional como capaz de significar, no discurso, que retornamos ao texto winckelmanniano. Gérard Wacjman esclarece como se entrelaçam sujeito e espaço representacional com base em sua alegorização do significante “quadro”, desdobramento de extração lacaniana, advindo das elaborações presentes em seu *Seminário*, livro XI<sup>11</sup>, dedicado ao olhar:

*Poderíamos assim dizer as coisas: que não há quadro senão para alguém. Assim, quando se interroga acerca do estatuto complexo do quadro segundo o qual ele pertence a um só tempo ao espaço da pintura e àquele do espectador, negligencia-se que, antes mesmo de pertencer a um espaço ou a outro, o quadro é um entrelaçamento dos dois, o qual instala no espaço da pintura a presença do espectador que se encontra fora do quadro e que olha. Todo quadro é a um só tempo apelo do vidente e apelo do olhar. O quadro prevê isto, supõe o espectador, e o inscreve no espaço da pintura/quadro. O quadro enquanto tal é esta suposição.*<sup>12</sup>

O espectador em Wacjman equaciona imagem e sujeito vidente implica que ele se “inscreva” no quadro e fornece-nos um motivo alegórico capaz de sustentar o que aqui se nomeia “ficção teórica”.<sup>13</sup> Assim como a lógica perséptica renascentista é uma “forma simbólica”<sup>14</sup> que estrutura não apenas uma

<sup>10</sup> “Tâche de l’oeuvre, faire voir, c’est-à-dire donner à voir par elle-même, au-delà d’elle-même. Ce qui reviendrait à situer ses enjeux dans un noeud obligé de l’art avec un au-delà de l’art. En sens inverse, les oeuvres impliquent leurs regardeurs non seulement comme amateurs d’art, mais tout simplement comme sujets, sujets voyants, c’est-à-dire des sujet impliqués dans ce qu’ils voient”. WAJCMAN, Gérard. *L’objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998, p. 36.

<sup>11</sup> LACAN, Jacques. *O seminário, livro XI, op. cit.*

<sup>12</sup> “On pourrait dire les choses ainsi, qu’il n’y a de cadre que pour quelqu’un. Dès lors, quand on s’interroge sur le statut complexe du cadre selon qu’il appartiendra à la fois à l’espace du tableau et à celui du spectateur, on néglige qu’avant même d’appartenir à un espace ou à un autre, le cadre est un entrelacs des deux, qui installe dans l’espace du tableau la présence du spectateur qui est hors du tableau et qui regarde. Tout cadre est à la fois appel du regardeur et appel du regard. Le cadre en cela prévoit, suppose le spectateur, et l’inscrit dans l’espace du tableau. Le cadre en tant que tel est cette supposition”. WAJCMAN, Gérard, *op. cit.*, p. 153.

<sup>13</sup> CERTEAU, Michel de (1987). *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

<sup>14</sup> Cf. PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.

imagem, mas, sobretudo, um enquadramento judicativo do mundo, que o situa e contextualiza mediante uma proposição codificada e convencionalizada da visualidade, o “quadro” teorizado por Wajcman serve-nos à analogia que aqui se propõe em torno daquilo que funda o “relato histórico” – sua vinculação referencial que se dá sob os nomes de “passado”, “dados”, “fatos”, “datas”, uma vez que sejam convertidos em “escritura” e estruturados tropologicamente. O “sujeito” que a teoria lacaniana problematiza, retomado por Wajcman, fornece-nos o motivo de nossa revisitação da escritura winckelmanniana e leva-nos à constatação, central para nossa visada teórica, da narrativa histórica como “artefato verbal” em sua fase escritural, perturbando, portanto, qualquer pretensão à univocidade referencial.

A compreensão da dimensão escritural do relato historiográfico, suas implicações para tudo o que se passa no real movimento de translação (vocábulo que nos serve exemplarmente, pois nos remete ao movimento e ao reenvio metafórico) entre o “fato”, os “dados” e sua disposição narrativa como escrito, em que há sempre esquecimentos e ocultações, é nevrálgica aqui e nos reenvia ao argumento central em Panofsky, se concebermos escritura e o “quadro” wajcmaniano como estruturas simbólicas representacionais codificadas e codificantes. Além do mais, a natureza do discurso e da linguagem é, nesse sentido, sempre explicitamente incerta: sempre outra, sempre clivada, sempre rasurada. É ela que permite que se veja isto e aquilo, ou melhor, isto e uma outra coisa, outra cena. Ela acomoda sua própria desconstrução.<sup>15</sup> Revela sua ambiguidade vacilante e constitutiva.

Nossa aposta versa sobre a impossibilidade de confundirem-se “verdade histórica”, permanentemente sujeita a retificações posteriores e a “verdade estética”, insistente a sobreviver como espectro a assombrar o campo discursivo conhecido como “História da Arte”, em que se julga fundamental a resignação à constatação de que “arte” e sua “história” não coincidem, dada a natureza sempre desviante, deficitária do *logos*. É esse descompasso que caracteriza aqui a fricção entre o “ver” e tudo o que se passa no processo de sua translação escritural. Acreditamos que é a tropologia que acaba por socorrer esta encenação escriturária.

Pensar a imagem comporta dificuldades portentosas, ousaríamos dizer. Pensar a imagem, pensar os objetos, fenômenos e manifestações da arte se dá, ao menos naquilo que diz respeito a uma determinada forma de apreensão, transmissão e perpetuação sob forma escritural, na língua. É naquilo que permite e veicula o *logos* que se acomoda o que se nomeia “pensar a imagem”. Seria a “imagem” o “outro da linguagem”? Sua mais radical e inassimilável alteridade, algo da ordem daquilo que “nunca cessa de não se escrever”.<sup>16</sup>

### Winckelmann e a *ekphrasis*: entre a tropologia do ver e do olhar

O texto winckelmanniano oscila entre a ordenação típica do enciclopedismo setecentista e anuncia, sintomal, a sensibilidade romântica que dominará a fronteira entre os séculos XVIII e XIX. Em nossa leitura, o texto de Win-



<sup>15</sup> Cf. DERRIDA, Jacques (1967). *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

<sup>16</sup> LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre XX: encore*. Paris: Seuil, 1975, p. 120.

ckelmann se produz à sombra de um sintoma que engendra conceitos, esquemas, valores que são cúmplices de uma fabulação típica de uma discursividade que historicamente “fabricou” uma determinada “ideia de arte” e se curva à imposição alegórico-poética de sua narrativa e escritura. O sintoma aqui é aquilo que repentinamente se abre à leitura daquilo que se escreve. Ele é a insistência na denegação das motivações valorativas e, nos termos derridianos, “teológicos”, que insistem em atuar sobre o encaminhamento de ordenação discursiva do campo de saber nomeado “História da Arte”.

Para nós, muito do que se passa com a escritura em Winckelmann (seus ardis figurais, seu apelo à tropologia, o “tom” – trópicos<sup>17</sup> – de seu texto, as “vozes” que nele se ouvem, o enlace entre sujeito e linguagem, o sujeito como “efeito” do significante em Lacan e a vacilação da significação alegórica que o caracteriza) expressa ressonâncias atinentes ao espectro que assombra a translação escritural que torna o “visto” – aquilo que está diante dos olhos –, o “olhado” – aquilo que implica o sujeito da representação.

A delimitação conceitual concernente ao lugar e sentidos escriturais do “passado” no discurso histórico vê emergir toda uma Grécia Antiga que se destaca como paisagem figural em torno do corpo escultórico grego em Winckelmann. Pareceu-nos, pois, legítimo que se analisassem as configurações signícas da emergência desse passado em construção em textualidades cujo enraizamento se finca no solo da imagem. Em particular, a imagem artística como que inserida em um simulacro espectral e alegórico de cujas “verdades” mais substanciais deriva uma simulação ficcional (*poiesis*) em que as narrativas se estruturam por meio de tropos cuja averiguação veritativa não encontra razão para além da cena da obra, como é sugerido em Winckelmann em sua visada efrasal das esculturas gregas cuja sedução guia seus escritos e erigem o arcabouço estruturante a partir do qual se ficcionaliza tropologicamente o que se convencionou nomear “verdade”.

Gerd A. Bornheim, responsável pela introdução da edição brasileira do texto winckelmanniano (a publicação original data de 1755), *Reflexões sobre a arte antiga*<sup>18</sup>, afirma que “com Winckelmann começa o aprendizado de ver” para uma cultura germânica que “havia estragado os olhos de tanto ler”. É essa aprendizagem do “ver” que acaba por converter-se no “romance formativo” (*Bildungsroman*) de Winckelmann. Esse “teatro do olhar” encontrará a seguinte versão em Winckelmann:

*Eu imagino-me, em verdade, surgindo no Estádio Olímpico, onde acredito ver incontáveis estátuas de jovens, viris heróis, e carruagens de bronze de dois e de quatro cavalos, com as figuras dos vitoriosos ali eretas, e outras maravilhas da arte. Na verdade, minha imaginação mergulhou-me por diversas vezes em tal devaneio, no qual eu me identifico/comparo (likened myself) com aqueles atletas, de vez que minha tentativa/meu esforço (essay) deve ser considerado(a) não menos suspeito(a)/duvidoso(a) do que o esforço/a tentativa deles naquilo que ela define (issue). Não posso deixar de pensar em mim mesmo, pois, ao aventurar-me no empreendimento de elucidação dos princípios e das causas de tantas obras de arte, visíveis ao meu redor, e de suas sublimes be-*

<sup>17</sup> Cf. WHITE, Hayden (1978). *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Edusp, 2014.

<sup>18</sup> BORNHEIM, GERD. Introdução. In: WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento/URGS, 1975, p. 5.

lezas; em cuja tentativa, como nos concursos de beleza, vejo diante de mim, não um, mas inúmeros juízes esclarecidos.<sup>19</sup>

Nesta passagem, extraída de *The history of ancient art among the Greeks*, texto publicado originalmente em 1764, cuja tradução inglesa, de 1850, é a versão textual que aqui se utiliza, Winckelmann apresenta seu programa intelectual de revisitação no solo grego, do qual surgirá o que, em larga medida, poder-se-ia reconhecer como o fio estruturante do discurso que atravessa, justifica e estrutura o edifício, longamente revisitado, da História da Arte, cujo esqueleto pretendemos problematizar. Não há qualquer hesitação em seu texto ao assumir que é, em torno de um “devaneio” – “*reverie*” – na versão em língua inglesa, que se encena o mergulho na arte antiga – literalmente –, uma vez que o autor imagina-se adentrando um Estádio Olímpico na Grécia antiga – “devaneio” que autoriza o “como se” aristotélico<sup>20</sup> que se torna instrumental no que diz respeito ao mecanismo textual de Winckelmann em sua dimensão narrativo-escritural.

Como o texto de uma revisitação à preteridade grega, o dispositivo imaginativo da ficcionalização adquire uma dupla e mesma função, a saber, ao mesmo tempo em que dá o pontapé inicial na narrativa, que a põe em movimento, ela permite que o texto winckelmanniano possa responder às demandas de “juízes ilustrados/iluminados”.

Não é acidental que se alude ao passado de uma Grécia Antiga em que os concursos de beleza que ali se realizavam costumeiramente são encarados como uma das razões do esplendor da beleza grega, a mesma que vai habitar o corpo escultórico que sobrevive como ruína a ser intensamente fetichizada pela História da Arte ocidental. O mais interessante, contudo, é que os “juízes iluminados” sejam também os pares intelectuais de Winckelmann, aqueles a quem seu “empreendimento de elucidação dos princípios e causas da (beleza) de tantas obras de arte” possa satisfazer, pois, se a identificação daquele que escreve se torna explícita ao referir-se à desejada aproximação com os “jovens” e “viris” jovens gregos com sua própria tentativa naquilo que a particulariza (*its issue*), seu próprio esforço, por fim, o seu “ensaio”, uma das traduções possíveis do vocábulo *essay*.

A História de Winckelmann portanto não se intimida nem se acovarda diante de suas motivações desejantes e nem tampouco diante daquilo que se abre como o “literário”<sup>21</sup> no seio da história, a despeito de acomodar tudo o que o encapsula como produção intelectual de um século dedicado à categorização, classificação, ordenação e estabelecimento de tipologias que marcam o

<sup>19</sup> “I imagine myself, in fact, appearing in the Olympic Stadium, where I seem to see countless statues of young, manly heroes, and two-horse and four-horse chariots of bronze, with the figures of the victors erect thereon, and other wonders of art. Indeed, my imagination has several times plunged me into such a reverie, in which I have likened myself to those athletes, since my essay is to be regarded as no less doubtful in its issue than theirs. I cannot but think of myself thus, when venturing on the enterprise of elucidating the principles and causes of so many works of art, visible around me, and of their lofty beauties; in which attempt, as in the contests of beauty, I see before me, not one, but numerous enlightened judges”. WINCKELMANN, Johann Joachim (1764). *The history of ancient art among the Greeks*. Londres-EUA John Chapman/Lightning Source, 2009, p. 27.

<sup>20</sup> Cf. RICOEUR, Paul (1983). *Tempo e narrativa 1: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 88.

<sup>21</sup> TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura I: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1999.

enciclopedismo iluminista. Nesse autor, não se trata, pois, de estabelecer, à maneira de Kant, quais seriam as condicionantes a presidir o juízo estético e sua, aparentemente paradoxal, universalização. Há um sensualismo patente no discurso winckelmanniano. O apelo sensorial de sua escrita procura fazer com que o estético se o perceba nas malhas da linguagem com que descreve seu arrebatamento diante das imagens gregas que analisa, pertencentes ao período helenístico.

Winckelmann recorre à *ékphrasis* (ekphrasis), a descrição verbal de uma pintura ou escultura, para que se possa (re)viver o impacto estético que estas imagens teriam sobre aquele que as contempla, uma reflexão que acompanha a História das Artes Visuais e de sua fronteira com a literatura e o *logos*, como se pode ler em *Giotto e os oradores*<sup>22</sup>, em que o autor busca homologias entre a palavra e a imagem. Ali, Baxandall procura investigar tanto se as formas de descrição textual de obras de arte acabam por interferir não apenas na recepção dessas obras quanto em sua própria composição. Esse espelhamento entre aquilo que produz o *rhetoricus* em sua tentativa de transpor para a linguagem aquilo que “se apresenta diante dos olhos” nunca esgota suas motivações reflexivas.

Walter Pater, em seu ensaio sobre Winckelmann, assevera que ele tem o desejo de “atingir o conhecimento da beleza”.<sup>23</sup> Tal “conhecimento”, contudo, assemelhar-se-ia, em Winckelmann, a uma espécie de “segredo intuído”, conhecimento que não se pode compartilhar ou universalizar. Esse conhecimento poderia tão somente “tocar” a fronteira que é a “pele” do invólucro do belo. Conhecimento, por fim, que, paradoxalmente, acaba por encarnar tudo o que Kant dirá do “belo” ao estabelecer que o juízo estético diz respeito ao sujeito da linguagem.

Esse “saber” o belo só pode ser “capturado” “capturar” em um lampejo que se vislumbra na fissura, na rasgadura que os desvios a que o sujeito lacaniano da linguagem se rende para emergir enviesado na linguagem que de resto o eclipsa. Daí que a linguagem que o captura como uma ilusão – é isto que é o olhar de soslaio – capture-o como um átimo do tempo que depois é puro efeito de uma fabulação da captura do olhar qual uma armadilha escópica – relativa ao olhar – que Lacan surpreenderá nos olhares das personagens de *Las meninas*, de Velázquez, em seu *Le séminaire, livre XIII: L'objet de la psychanalyse*.<sup>24</sup>

O escrito passa, portanto, a servir como conversão, tradução, notação do que se passa no “ver”. Ao seguir-se o fio argumentativo que atravessa a escrituralidade de nossa argumentação, o “ver” nada faz senão, na verdade, “criar”, no tecido e na trama do escrito. Todavia, a lacuna entre o “ver” e sua tradução para o “olhado” – naquilo que implica o sujeito vidente, sujeito da representação – é marcado pela mais pura *poiesis* (fabricação), e, assim, em nossa argumentação, a “verdade estética” é intransferível em sua relação com o sujeito como efeito do sintoma que se instala no significante.

<sup>22</sup> BAXANDALL, Michael. *Giotto e os oradores*: as observações dos humanistas italianos sobre pintura e a descoberta da composição pictórica (1350-1450). São Paulo: Edusp, 2018.

<sup>23</sup> Ver PATER, Walter (1873). *Studies in the history of Renaissance*. Oxford: OUP, 2010, p. 88.

<sup>24</sup> LACAN, Jacques (1965-1966). *Le séminaire, livre 13: L'objet de la psychanalyse*. Inédito.

Daí o *tropikos* literário, que se adona do texto winckelmanniano, se impõe à maneira do sintoma, como o concebe Lacan, em sua potência figurativa e metafórica. É Winckelmann, em última instância, em sua posição de sujeito da linguagem, que emerge como objeto do olhar em seu texto. E é nessa equação entre o figural e o desejo que uma “imagem” da Antiguidade surge no espaço de sua escritura.

A *ekphrasis* seria, pois, a mais fiel translação a operar no interstício entre a “imagem” e o texto. E é desse “borrar” que nasce o retorno derridiano ao emblemático texto de Rousseau, em que se escavam estas “primeiras vozes” da “paixão” – *pathos, pathemata* – como a base vidente, imagética, pictórica da linguagem: “a imagem como véspera da fala” torna-se, então, a razão de um “resgate” que comanda a escrituralidade winckelmanniana à moda de uma sombra espectral: “Como os primeiros motivos que fizeram o homem falar foram paixões, as suas primeiras expressões foram tropos. A linguagem figurada foi a primeira a nascer, o sentido próprio foi encontrado por último. Só se denominaram as coisas por seus verdadeiros nomes quando foram vistas sob sua forma verdadeira. A princípio só se falou em poesia; só se tratou de raciocinar muito tempo depois”.<sup>25</sup>

A seguirmos o argumento de *Evidência da história*: os que os historiadores veem<sup>26</sup>, “evidência” deriva, com efeito, de *evidentia*, palavra que entrou na língua latina graças a Cícero, o qual a havia forjado para traduzir o étimo grego: *enargeia*. Em Homero, o *aedo*, por excelência, o adjetivo *enarges* (claramente, visível, brilhante, evidente) qualifica a aparição de um deus que se mostra “em plena luz”. A palavra aponta, assim, para a visibilidade do invisível, uma epifania, o surgimento do invisível no visível. Que seja, então, essa “aparição” mesma que em seu ineditismo textual, fora do enquadramento “científico”, constitui o objeto do desejo winckelmanniano.

Evidência, ainda, segundo François Hartog, avizinha-se mais da filosofia e da retórica do que da história. Entretanto, espera-se invariavelmente que do passado se ofereçam evidências. Para o *cogito* cartesiano, concebe-se a evidência como intuição, visão completa, que fornece a certeza de um conhecimento claro e distinto. É preciso recuar até Aristóteles, para quem a visão é “o sentido da evidência”. A *enargeia* está aí para garantir uma conformidade entre a aparição do objeto e aquilo que ele é. Diz Hartog:

*É, em primeiro lugar, essa evidência que Cícero (Lucullus,17) traduz por evidentia. É totalmente diferente o que se passa com a evidência dos oradores: ela nunca é dada, mas impõe-se fazê-la surgir, produzi-la inteiramente pelo logos. Não estamos na visão, no primeiro sentido, mas no como se da visão, já que o verdadeiro trabalho do orador consiste em transformar, como é sublinhado por Plutarco, o ouvinte em espectador. A força da enargeia permite justamente colocar sob os olhos (pro omnaton tithenai; ante oculus ponere): ela mostra, ao criar um efeito ou uma ilusão de presença. Pela potência da imagem, o ouvinte é afetado à semelhança do que teria ocorrido se ele estivesse realmente presente.<sup>27</sup>*

<sup>25</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques *apud* DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, *op. cit.*, p. 330.

<sup>26</sup> HARTOG, François (2005). *Evidência da história*: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 11 e 12.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

Que a linguagem se origine precisamente na incerteza referencial é o que nos interessa aqui. Como se explicita em um estudo clássico sobre as figuras do discurso em língua francesa, “a alegoria [...] apresenta um pensamento sob a imagem de outro pensamento, mais apropriado para torná-la mais sensível ou mais surpreendente do que se fosse apresentada diretamente e sem nenhuma espécie de véu”.<sup>28</sup>

Tudo que nos interessa na alegoria já se encontra aí delineado, e espera-se que o possamos desvelar por meio de nossa escritura: a vacilação referencial explícita do alegórico, em oposição a qualquer univocidade apaziguadora, atrelada a seu caráter “icônico” e sua inclinação para o “mascaramento” que lhe é constitutivo (apresenta-se um pensamento sob a imagem de outro pensamento... “véu”). É da insistência por parte de Fontanier na existência do “véu” que se confirma a hipótese sintomal como mascaramento ou ainda como o “outro” reprimido da História em Walter Benjamin.<sup>29</sup> Nas palavras de Georges Didi-Huberman,

*Dizer aqui que a representação está submetida ao sintoma é constatar que sua estabilidade aspectual – sua vocação para suscitar um certo reconhecimento das formas, uma certa referencialidade – submete-se a qualquer coisa que se dá como a um só tempo como aparição, o aparecimento de um traço inesperado, impensável no tecido do representado, e como dissimulação, o desaparecimento do mundo em que este traço mesmo seria pensável. As fórmulas do patético segundo Warburg não se podem atribuir a uma simples teoria da expressão mas antes a uma teoria do sintoma.*<sup>30</sup>

É a partir desse ângulo de visão que se constitui a delimitação teórico-discursiva de nossa argumentação, uma vez que é de uma “aparição” – que no grego se atrela, como nos instrui François Hartog<sup>31</sup>, ao surgimento “em plena luz” do deus mesmo – que se surpreende no texto winckelmanniano como este “traço inesperado” e que perturba a ancoragem eucrônica – naquilo que a disciplina histórica estipula como “adequação” historiográfica<sup>32</sup>, do texto de que aqui nos ocupamos, de vez que o lemos à luz de uma contribuição que faz de nosso empreendimento interpretativo uma “escavação” das motivações alegóricas “mascaradas”, “dissimuladas” no tecido textual de Winckelmann.

A linguagem-objeto da História da Arte, para nós, desdobra-se em uma série de sucessivas miragens de natureza alegórica. A metalinguagem é a miragem por excelência. Aqui, a miragem é constitutiva de uma paisagem teórica em que a linguagem se mira num espelho autorreferente. A lingua-

<sup>28</sup> “L’allégorie [...] présente une pensée sous l’image d’une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile”. FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 2009, p. 114.

<sup>29</sup> Ver BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

<sup>30</sup> “Dire ici que la représentation est soumise au symptôme, c’est constater que sa stabilité aspectuelle – sa vocation à susciter une certaine reconnaissance des formes, une certaine référentialité – est soumise à quelque chose qui se donne à la fois comme *surgissement*, l’apparition d’un trait inattendu, impensable, dans le tissu du représenté, et comme *dissimulation*, la disparition du monde où ce trait lui-même serait pensable. Les ‘formules du pathétique’, selon Warburg, ne sont décidément pas à verser dans une simple théorie de l’expression, mais bien dans une théorie du symptôme”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus*. Paris: Gallimard, 2005, p. 30.

<sup>31</sup> Ver HARTOG, François, *op. cit.*

<sup>32</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, *op. cit.*

gem-objeto é miragem, ainda que operatória. Ela esbarra na opacidade que veda a possibilidade de transparência referencial:

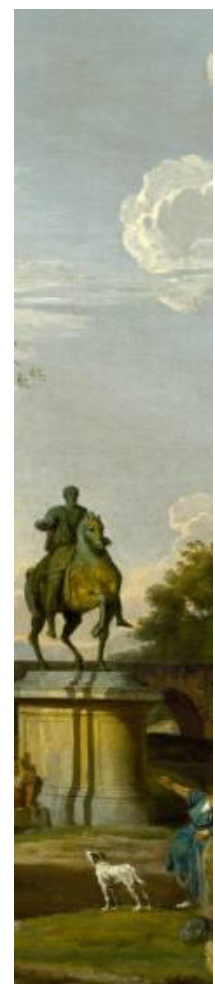
*Qualquer tentativa de metalinguajar, se assim posso me exprimir, demonstra isso. Ela não pode fazer outra coisa senão tentar partir daquilo que sempre definimos, toda vez que avançamos num esforço dito lógico: uma linguagem-objeto. Ora, nos enunciados de qualquer dessas tentativas lógicas, pomos o dedo em cima de que essa linguagem-objeto é inapreensível. É da natureza da linguagem – não digo da fala, digo da própria linguagem- que, no que concerne à abordagem do que quer que seja que o signifique, o referente nunca é o certo, e é isso que cria uma linguagem.<sup>33</sup>*

Gilson Iannini<sup>34</sup> detecta na máxima lacaniana de que “não há metalinguagem” a impossibilidade do amparo que sustentou o edifício logofonocêntrico ocidental em uma linguagem capaz de oferecer a garantia de metadiscursos ou instâncias extradiscursivas imbuídas do lugar de “fiadores da verdade”.

A filosofia nutre-se da dúvida que a constitui. E é por isso que o limite se articula à “passagem” no texto derridiano.<sup>35</sup> O limite impele as margens da circunscrição filosófica e a faz poder atravessar a fronteira do (im)pensável. Um pensar que, para Derrida, sempre se dará naquilo que seu escrito “toca” como literatura. O texto é sempre artefato literário em Derrida, o que não impede, ao contrário, viabiliza e sustenta o objeto de seu pensar: a língua, a linguagem, a escritura e seu traço de *différance* que se instala na página que é submetida a um tratamento gráfico, visual e poético, considerado excêntrico apenas quando se ignoram as escritas hegelianas ou heideggerianas, ambas centrais para a desconstrução do pensamento derridiano.<sup>36</sup>

Se nada mais, o objeto de nosso olhar desconstrucionista – a textualidade winckelmanniana – entrega-se à paixão do literário para veicular as sensações que subjazem à sua escrituralidade do grego pretérito e originam seu texto ao redor dos objetos de sua eleição. Este texto busca problematizar a escrita ao redor da arte na própria escritura que ora se oferece à leitura. O Outro é a ficção mais estruturante do discurso. O “passado” que se fabula a partir dos fragmentos e ruínas é o Outro inflacionado da fetichização referencial histórica.

O recurso a Lacan e a Derrida perturba qualquer fixidez que se possa almejar quando a cena em que nos encontramos implica a linguagem como rasgadura do cogito cartesiano e o que na linguagem em que se insinua – como sugere Lacan – ou se elide o sujeito vidente e o substitui pelo rastro da escritura – é o que nos dirá Derrida – indaga-se do que se pode passar com a imagem e os objetos da arte, uma vez que se pretende deles falar. Afinal, como ressalta Derrida: “O *telos* da imagem é a sua própria imperceptibilidade. Ao



<sup>33</sup> LACAN, Jacques (1971). *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse seu semblante*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

<sup>34</sup> Ver IANNINI, Gilson. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica: 2012.

<sup>35</sup> Ver DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia, op. cit.*, p. 12.

<sup>36</sup> Sobre o impacto não apenas teórico/filosófico das escrituras de Hegel e Heidegger para a filosofia, o estilo e a escritura de Derrida, ver DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974, e *idem, La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

cessar, a imagem perfeita, de ser outra coisa, ela respeita e restitui sua presença originária”.<sup>37</sup>

Que a “perfeição” da imagem, como professa Derrida, seja uma sua ilusória e certamente utópica singularidade como “coisa”, sem vínculo ou finalidade representacional situa a imagem – em sua perfeição “identitária” – em um terreno paradoxal e aporético no que tange à significação. Como amparar-se, no que nos oferece o *logos* como recurso para fazer algo significar se, uma vez que a imagem perfeita só se confirma como tal a partir do momento que não seja nada além “dela mesma”, a linguagem encontra-se “impedida” de, por meio, de sua estrutura, calcada nas remissões de significante a significante, poder significar, fazer disso sentido “redentor”?

Presentificar a imagem a ponto de, notemos o paradoxo, prescindir-se da linguagem, dispensá-la – dispensar a linguagem “mediadora” – como tal. Esse paradoxo impele-nos à compreensão da linguagem não como instância mediadora, mas como um “universo autorreferente” em que, mesmo quando cremos falar sobre algo, o que se fala é sobretudo fadado à ficcionalização constitutiva de nosso ser como ser da linguagem: o *parlêtre* (*falasser*) lacaniano.<sup>38</sup> Ao crer “falar sobre”, o que se passa é pura “ficção”, no sentido em que a ficção viabiliza uma crença de verdade do mundo, no mundo, sobre o mundo, o que parece ressoar no texto História, ficção, literatura: “Se a instância discursiva põe em cena o sujeito enquanto falante, já o discurso mostra o sujeito como falante-falado. Eu que, intersubjetivamente, só existo porque minha língua me permite que me nomeie, sou, na verdade, em princípio, falado por meu discurso”.<sup>39</sup>

Ao significar, a imagem desvencilha-se, segundo Derrida, de sua “substância” ontológica. Há algo, portanto, de irreduzível na imagem em sua posição de objeto. É o que afirmará Gérard Wacjman: “Fundamentalmente, eu defendo que nenhuma análise das motivações esgota o objeto daí produzido; há algo de intratável e irreduzível, que não se dá senão em si mesmo, na sua presença pura”.<sup>40</sup> A imagem perfeita – isto é, sua tradução no *logos* – parece, assim, envolver uma “perda” constitutiva, implicada em seu ingresso no registro do simbólico. A simbolização implica a “morte da coisa”<sup>41</sup> e, desse modo, ao falarmos de uma imagem, ao torná-la o “outro algo” a que a linguagem destina e condena os objetos que nela se veiculam, algo dessa imagem se perde irremediavelmente.

### Iconicidade e melancolia em Winckelmann

Que espécie de linguagem poderia, ainda que enviesadamente, “tocar” na *coisidade* da imagem, parece ser algo com que as obsessões estéticas melancólicas e enlutadas de Winckelmann acabam por “topar” – no sentido da surpresa que é o (des)encontro de uma *invenção*, nos termos sugeridos por Didi-Huberman ao falar de como as irrupções sintomais se podem “flagrar” na

<sup>37</sup> DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*, op. cit., p. 364.

<sup>38</sup> Ver LACAN, Jacques. Joyce, le symptôme. In: *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001, p. 565.

<sup>39</sup> LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 74

<sup>40</sup> WACJMAN, Gérard, op. cit., p. 180.

<sup>41</sup> LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem. In: *Escritos*, op. cit., p. 320.

encenação fotográfica histórica conduzida por Charcot.<sup>42</sup> É o que, em 1764, Winckelmann aparenta deixar patente:

*Embora, ao refletir sobre a destruição da arte, eu tenha sentido o mesmo desprazer que experimentaria um homem que, ao escrever a história de seu país, se visse obrigado a descrever o panorama de sua ruína após havê-la testemunhado, não pude me impedir de acompanhar o destino das obras da Antiguidade até onde minha vista pôde alcançar. Assim, uma amante em prantos fica parada à beira-mar e acompanha com os olhos a embarcação que lhe arrebatou o amante, sem esperança de revê-lo: em sua ilusão, ela crê ainda discernir na vela que se afasta a imagem do objeto amado [das Bild des Geliebten]. Tal como essa amante, já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios.*<sup>43</sup>

A obsessão melancólica de Winckelmann pela Antiguidade mítica o leva a procurar nas ruínas da Roma Antiga os vestígios do passado clássico. Seu primeiro contato – ocular e presencial – com a arte clássica se dá à luz de velas na escuridão noturna, hábito comum entre os jovens afortunados da época, cuja formação dependia do *grand tour*, viagem cultural reservada à elite e a qual Winckelmann tem acesso com considerável esforço, de vez que sua origem era modesta.

Em Roma, Winckelmann busca o aparente paradoxo do encontro com a Grécia Antiga. Uma busca marcada pela nostalgia do que a seus olhos seria a superioridade grega presente na *sophrosyné*, a temperança, a placidez, a majestade imóvel e congelada no tempo, o congelamento hierático e quase hagiográfico com que Winckelmann traduz para a palavra o espírito da cultura grega encarnado na escultura, objeto privilegiado da análise winckelmanniana. Uma escultura que ele transmuta em fragmento, ruína. É este o fetiche por definição psicanalítica que se torna operatório metonimicamente para o pensamento e a escritura winckelmannianos, como salienta Walter Benjamin:

*Esse olhar penetrante encontra-se ainda no estudo de Winckelmann Beschreibung des Torsos des Hercules im Belvedere zu Rom (Descrição do Torso de Hércules no Belvedere de Roma): no modo como ele, fragmento a fragmento, membro a membro, o percorre num sentido mais clássico. Não é por acaso que isso acontece com um torso. No campo da intuição alegórica a imagem é um fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o eidos, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior. Nos rebus áridos que restam há uma intuição ainda acessível ao pensador melancólico, por confuso que este seja.*<sup>44</sup>

A Antiguidade que interessa a Winckelmann encontra-se, assim, irremediavelmente perdida nas brumas do tempo, e é o gesto de sua restauração que, em última instância, funda uma longamente cultivada e reverenciada versão da disciplina “História da Arte”, pois é o arrebatamento diante do que pode a língua em Winckelmann evocar e, sustentaremos aqui, criar da Anti-

<sup>42</sup> Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*, op. cit.

<sup>43</sup> WINCKELMANN, Johann Joachim *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 17.

<sup>44</sup> BENJAMIN, Walter. Alegoria e o drama trágico. In: *A origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 187 e 188.

guidade grega, que assenta as bases discursivas para o campo de saber constituído como História da Arte, segundo Winckelmann.

A contragosto talvez, Winckelmann acaba por dar um passo decisivo, por meio de sua evocação ecfrasal, no sentido de que seu discurso se deixa marcar por uma subjetivação explícita que acentua o como um objeto de arte se “produz” enquanto objeto traduzido no *logos*. Em suas obras, anuncia-se um modo inteiramente novo de aproximação das obras de arte, mesmo que os espectros platônicos insistam em assombrá-lo e que não se desprenda por completo de uma *intentio recta*, de inclinação mimética, fortemente calcada no modelo que serve de referente, que se opõe explicitamente à *intentio obliqua*, dissonante em relação ao “modelo” classicizante.

Em larga medida, ele inventa uma particular perspectiva no trato da obra, em que se anuncia uma sensibilidade de inclinação romântica que marcará toda a crítica oitocentista e cujo espírito permanece em sua essencialidade como um motor da crítica contemporânea, como se pode constatar nas abordagens marcadas por uma explícita literariedade em John Ruskin e Walter Pater, eminentes críticos de arte do século XIX. Para além de suas fragilidades epistemológicas, o que se destaca em Winckelmann parece-nos resistir e insistir na contemporaneidade no discurso crítico em torno da arte: o imiscuir-se de uma subjetivação que sustenta o olhar, assim como a sobrevivência do recurso ecfrasal como via de acesso à aparição (*enargeia*) ou impressão da obra por meio de seus efeitos significantes.

É o que *Détruire la peinture*, de Louis Marin, deixa claro: há um “gozo”, uma “jouissance”, que se instala na linguagem ao falar/escrever sobre uma imagem. Ele indaga acerca da viabilidade de falar de uma pintura sob pena de destituí-la de seu gozo enquanto um objeto do olhar, em termos lacanianos.<sup>45</sup> Compreende, então, que uma outra forma gozosa se instale a partir da fala em torno do furo simbólico da imagem em que o desejo inscreve-se na decifração dos segredos figurais do quadro:

*Como encontrar o caminho da obra pictórica? E porque falar do quadro, se nos bastaria, a fim de cumprir a finalidade do ato de pintar, daí retirar prazer ou gozo? E falar do quadro, não equivaleria a matar-lhe o prazer, o gozo que ele oferece, as linhas e as cores em uma dada superfície, de modo a substituir o desejo que ele suscita ou o prazer que ele propicia por este outro prazer: o prazer de saber o enigma do ato pelo qual abre-se o espaço do desejo para o encerrar sobre a satisfação de decifrar-lhe o segredo, soletrar as letras ou a letra única de sua fórmula e enfim declarar o discurso do qual esta fórmula parece conter a formulação: fazer então do prazer do quadro ou de seu gozo, um prazer ou um gozo da linguagem.*<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Ver LACAN, Jacques. *O seminário, livro XI, op. cit.*

<sup>46</sup> “Comment trouver le chemin de l’oeuvre de peinture? Et pourquoi parler du tableau s’il suffit, pour accomplir la finalité de l’acte de peindre, d’y prendre plaisir ou jouissance? Et parler du tableau, n’est-ce pas le faire mourir au plaisir, à la jouissance qu’il donne, les lignes et les couleurs en quelque superficie, à moins de substituer au désir qu’il laisse ou au plaisir qu’il offre cet autre désir et cet autre plaisir : celui de savoir l’énigme de l’acte par lequel est ainsi ouvert l’espace du désir pour le renfermer sur son accomplissement, celui de déchiffrer le secret, d’épeler les lettres ou la lettre unique de sa formule et enfin de déclarer de discours dont cette formule recèle l’engendrement: faire donc du plaisir du tableau ou de sa jouissance, un plaisir ou une jouissance de langage”. MARIN, Louis. *Détruire la peinture*. Paris: Flammarion, 1977, p. 17.

É um tal arrebatamento estético que marcará indelevelmente o discurso de Winckelmann ao redor dos objetos que eleger para recriar a Grécia Antiga dentro do enquadramento propiciado pelo antiquarismo que marca o século XVIII. Só o gozo da linguagem, de que nos fala Louis Marin, pode permitir a compreensão da ousadia e do alcance que o texto winckelmanniano poderá representar como fenda e fissura no tecido do discurso ao redor da imagem e dos objetos da arte. É esse interesse estético que singulariza a abordagem winckelmanniana em relação aos antiquaristas setecentistas.

Só uma História como a de Winckelmann, que muitos descartariam como uma “não história”, não apenas por sua “literariedade”<sup>47</sup>, mas sobretudo pelo fato de que, ao construir seu quadro interpretativo da Grécia Antiga, ele avizinha-se da narrativa romanesca – com começo, meio e fim – que hoje se reluta em associar a noção predominante de História. Sob vários aspectos, a História antecipa o formato do romance como o passamos a conhecer a partir do século XVIII. Suas estruturas narrativas, a maneira como se concebe o encadeamento do enredo (*plot*) e da intriga já se encontravam nos textos da História antes que surgisse o romance como gênero literário. É curiosamente esse modelo que se toma emprestado da *Naturalia* que marcará a lógica estrutural do romance com um começo, meio e fim: nascimento, vida e morte.

Assim, Winckelmann revela-nos a aurora da arte grega – perdida, eclipsada – nas brumas de um tempo em tudo oposto à melancolia vigente marcada pelo decadentismo barroco. A ruína – o fragmento – perdurará como um motivo alegórico que aparenta colonizar o discurso crítico posterior a Winckelmann. É um motivo sobrevivente em John Ruskin, por exemplo, que em *A lâmpada da memória* afirma, como que a ecoar Winckelmann: “A época de Homero está envolta em escuridão, sua própria personalidade, em dúvida. O mesmo não acontece com a época de Péricles: e está próximo o dia em que nós admitiremos ter aprendido mais sobre a Grécia através dos fragmentos esfacelados de suas esculturas do que os seus doces trovadores ou historiadores soldados”.<sup>48</sup>

A História em Winckelmann assume uma escrituralidade que confirma, ao mesmo tempo que congela, um determinado modo de fazer “História da Arte” que se converte em sua “especificidade” mesmo quando se a surpreende travestida. O texto winckelmanniano se apoia em tudo o que se configure como documento que possa validar sua aproximação. É o que ele diz logo no início de seu texto de 1764:

*A mesma observação aplica-se ao estudo da arte grega, assim como à sua literatura. Não se pode formar um juízo correto de uma ou de outra, sem haver lido, repetidamente tudo desta ou sem haver visto e investigado, se possível, tudo o que resta daquela. Mas como o estudo da literatura grega se faz mais difícil que aquele de todas as demais línguas juntas, pelo grande número de seus autores e comentadores, assim a incontável multitude dos vestígios/daquilo que resta da arte grega torna sua investigação infinitamente mais laboriosa que o estudo dos vestígios de outras nações/civilizações antigas; nenhum indivíduo pode observar esta totalidade.*<sup>49</sup>

<sup>47</sup> TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*

<sup>48</sup> RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. São Paulo: Ateliê, 2008, p. 55.

<sup>49</sup> “The same remark is applicable to the study of Greek art, as that of Greek literature. No one can form a correct judgement of either, without having read, repeatedly, everything in the later, and without having

A História da Arte em Winckelmann recorre à literatura grega e à presença de sua mitologia para que a interpretação winckelmanniana encontre um lugar de amparo. Seus textos servem-lhe de bússola estruturante, e o que resulta dessa “glosa imagético-textual”, por assim dizer, absorve do século XVIII a estrutura de uma “grade” ou “ordenação” classificatória, categorizante, tipológica, afeita, como aponta Didi-Huberman, às demandas epistêmicas do “século das luzes”: “os juízes esclarecidos” que em seu texto, como já vimos, arbitram no enredo que se desdobra duplamente em dois planos narrativos concomitantes – aquele do passado histórico “reconstituído” pelo escrito de Winckelmann em que se desenrolam “concursos de beleza” e aquele alegorizado por seus pares antiquários que julgarão seu mergulho na preteridade da Grécia Antiga.

O recurso ecfrasal em Winckelmann cristaliza-se como alegórico e é então capaz da fabulação e proposição de mundos, cujo corolário, para nós, seria a aproximação entre teoria e história como *poiesis*. Todo o arcabouço teórico circundante que se adota aqui serve ao propósito de sustentar a sobrevivência de estratégias alegóricas que se detectam em Winckelmann e insistem, a nosso ver, na contemporaneidade, pois que anunciam a radicalidade sígnica que caracteriza as teorias da linguagem a que nos filiamos.

### Winckelmann e a História da Arte como alegoria

É o alegórico que pauta a representação que se vê nos quadros de Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), explicitamente anacrônicos, conforme a proposta de Georges Didi-Huberman. Neles, veem-se personagens trajadas com roupas típicas do século XVIII. Entretanto, qualquer certeza quanto à fixidez temporal é perturbada, pois tais personagens passeiam por entre terrenos povoados por ruínas, monumentos, arquitetura antiga. A junção destes vestígios de uma antiguidade clássica no plano pictórico é o resultado de uma manipulação “retórica”, por ser capaz de sustentar sua existência como uma proposição que encontra, na imagem, a possibilidade de encenar uma apenas aparente “mentira” ou “imprecisão” histórica, porque o que tais imagens de Pannini “teatralizam” é precisamente uma alegoria: aquela de uma obsessão que perdura no “século das luzes” em que Winckelmann escreve seu texto.

Contudo, se considerarmos as galerias em que as paredes se abarrotam de representações fetichizadas de uma Roma Antiga, podemos ler as telas de Pannini como alegorias de ruínas que certamente inspiraram o imaginário do século XVIII. As ruínas tornam-se elas mesmas objeto de uma representação pictórica, o que se coaduna à nossa hipótese da escritura winckelmanniana como habilitada a catalisar e canalizar toda uma potência simbólica que marca a restauração neoclássica, a desprender-se da melancolia de um desejo que se confirma tão mais intenso quanto maior for sua impossibilidade de satisfação plena.

---

seen and investigated, if possible, all that remains of the former. But as the study of Greek literature is made more difficult than that of all other languages United, by the great number of its authors and commentators, so the countless multitude of the remains of Greek art renders the investigation of them far more laborious than that of the remains of other ancient nations; no one individual can possibly observe them all”. WINCKELMANN, Johann Joachim. *The history of ancient art among the Greeks*, *op. cit.*, p. 3.



Figura 1. *Fantasy view with the Pantheon and other monuments of Ancient Rome*, de Giovanni Paolo Pannini, 1757, óleo sobre tela, 172.1 cm × 229.9 cm.

A compulsão da representação pictórica das ruínas e fragmentos de uma Roma Antiga, em Pannini, articula-se, em nossa leitura, como o correlato pictórico da escrita winckelmanniana marcada pelo luto de um objeto irremediavelmente perdido: a arte antiga. Tal qual fabricam a arte antiga, a escrita de Winckelmann e a pintura de Giovanni Paolo Pannini estruturam, desse modo, a moldura representacional em que as figuras se movem contra o pano de fundo alegórico ao redor da inflação da ruína, do vestígio, da relíquia – *relicta*, resto de objeto – sobre cuja rasura se escreve e inscreve “histórico” e ficcional o neoclássico.<sup>50</sup>

A datação é ela mesma fruto de uma convenção, ainda que necessária, como se pode ler exemplarmente no texto *A História deve ser dividida em pedaços?*<sup>51</sup> Sua divisão em pedaços acomoda recortes epistêmico-discursivos. Assim, a associação de eventos a datas é o fruto de ‘arbitrariedade. A concomitância de distintos planos temporais é a alegoria que encobre, encampa e permite o significar de um fascínio: aquele do Ocidente pelo fetiche das ruínas, dos vestígios, dos destroços.<sup>52</sup> Como nos aponta Gérard Wajzman, a ruína, que em tudo remonta à alegoria barroca benjaminiana, é “um-menos de objeto para um-mais de memória”: “A ruína é uma pompa à memória. Um resto de objeto reinflado, completo, reedificado pela memória. Ou sobretudo uma ponta de objeto tornado suporte da memória – do próprio objeto e também, portanto, como uma mancha de óleo, pouco a pouco, de todo o resto que a acompanha. A ruína é um-menos de objeto que carrega um-mais de memória”.<sup>53</sup>

<sup>50</sup> Sobre a insistência, por parte de Giulio Carlo Argan, no uso de “neoclássico”, ao invés de “neoclassicismo”, ver ARGAN, Giulio Carlo. *O neoclássico. In: A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

<sup>51</sup> LE GOFF, Jacques. *A História deve ser dividida em pedaços?* São Paulo: Editora Unesp, 2014.

<sup>52</sup> Cf. RUSKIN, John, *op. cit.*

<sup>53</sup> “La ruine est une pompe à mémoire. Un reste d’objet regonflé, complet, réédifié par la mémoire. Ou plutôt un bout d’objet devenu suspensoir de la mémoire – de l’objet lui-même et aussi, donc, comme une



Figura 2. *Picture Gallery with views of Ancient Rome*, de Giovanni Paolo Pannini, 1757, óleo sobre tela, 172.1 cm × 229.9 cm.

Só a ruína, como “um-menos de objeto” para “um “mais de memória”, pode equacionar a devolução retardada (anacrônica) da preteridade que implica o retorno escritural da História. Inflaciona-se uma memória que é pura “encenação”, tal como se arranjam no impossível que dá a ver as pinturas de Pannini, por exemplo. São essas pinturas, contemporâneas de Johann Joachim Winckelmann, e não a Grécia inacessível, interdita pela clivagem temporal, que mais possibilitam compreender Winckelmann e sua escritura melancólica e pré-romântica. É o que ilumina exemplarmente Paul Ricoeur ao discorrer sobre a “fidelidade” que se problematiza a partir da lembrança: “A ameaça permanente de confusão entre rememoração e imaginação, resultante deste devir-imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. E, contudo.... E, contudo, nada temos de melhor que a memória para assegurar que qualquer coisa se passou antes que dela formemos uma lembrança”.<sup>54</sup>

A “lembrança”, no caso winckelmanniano, é pura “fabricação” e nada pode ser senão pura fabulação imaginativa, ainda que amparada pelos “suportes” documentais antiquários que o circundam em seu tempo. O “belo”, como se deslinda em Winckelmann, estabelece o fetiche antiquário que marca uma necrológica e determinante versão da História da Arte entre nós e seus marcos históricos materializados na periodização da Renascença ou da restauração neoclássica, por exemplo, como temporalidades marcadas pelo “resgate” e/ou reformulação do que se perdera irremediavelmente nas águas e névoas do passado da arte, como se o pode ler rem seu texto.

Cabe, portanto, traçar uma linha distintiva fundamental entre a lembrança testemunhal presencial e aquela que é o objeto de fabulação escritural

tache d’huile, de proche en proche, de tout le reste autor qui va avec. La ruine est un moins-d’objet qui porte un plus-de-mémoire”. WACJMAN, Gérard, *op. cit.*, p. 14.

<sup>54</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, *op. cit.*, p. 7.

por parte do historiador. Se, mesmo entre a lembrança “presencial” e sua transposição para o plano verbal já existe um hiato que abala o veritativo, a que espécie de “verdade” se pode aspirar no relato histórico? Não à toa, ele depende de seus vínculos genealógicos com o *mythos* (estrutura primordial da “intriga”), assim como da Epopeia, em que ao *aedo*, (sustentado pelo apoio que lhe é concedido pelas musas), sucede o *histor*, aquele responsável por narrar a história dos homens na terra e torna-se simbolicamente responsável por aquilo que narra e relata.

A função da História, nesse sentido, seria aquela de criar as condições de reconstituição não apenas ou exatamente desse objeto irremediavelmente perdido, mas de enxergar na sua perda a causa mesma do desejo de uma História da Arte que o restaurasse por meio da língua, as estruturas linguísticas e tropológicas que veiculam as narrativas históricas.<sup>55</sup> Assim, ainda que Winckelmann nos tenha ofertado uma percepção da passagem do tempo presentificada nas mutações e metamorfoses morfológicas incrustadas em suas análises da aparência formal dos objetos ao longo do tempo e detectar aí a temporalidade associada à História como um conjunto, um compêndio de efeitos do tempo na materialidade dos objetos, sua história é natimorta. Sua escritura, viva em seus eflúvios “literários”. Em sua potência eterna para o retorno, como este a pautar nosso esforço reflexivo. Algo que se poderia encapsular sob a seguinte fórmula: “A morfologia temporal da materialidade da Arte”. É nesta visada do morfológico que se incrusta – a escultura grega, no caso winckelmanniano, e é a partir dela – sob a lógica de efeitos, impressões, ressonâncias – que se pode pensar o belo enviesadamente, objeto privilegiado e fantasmal de todo o tecido discursivo e escritural da “História da Arte” forjada pela escritura de Winckelmann.

Com a delimitação conceitual concernente ao lugar e sentidos do passado no discurso histórico, pareceu-nos admissível que se analisem as configurações sígnicas da emergência desse passado em construção em textualidades cujo enraizamento se finca no solo da imagem. Em particular, a imagem artística como que inserida em um simulacro espectral e alegórico, em que verdades mais substanciais criam-se com base em uma simulação ficcional (*poiesis*) na qual as narrativas estruturam-se em tropos cuja averiguação veritativa não encontra razão para além da cena da obra, como é sugerido aqui em Winckelmann, em sua visada ecfrasal das esculturas gregas com seu poder de sedução que guia seus escritos e erige o arcabouço estruturante a partir do qual se ficcionaliza tropologicamente o que se convencionou nomear “verdade”.

Winckelmann, portanto, vive uma espécie de entre-histórias, no sentido de que comunga da herança cartesiana que se infiltra na obsessão catalogal e categorial que toma conta da prática do colecionismo na Europa, desdobrando-se na prática do enciclopedismo, ao mesmo tempo em que abraça a corrente sensualista de contornos fenomenológicos e sensoriais que caracterizam a emergência do tempo da apreciação estética no horizonte filosófico ocidental.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Cf. White, Hayden, *op. cit.*

<sup>56</sup> Cf. a argumentação em TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2023.

Estranhamente, essa é a intuição winckelmanniana, cuja preservação seria desejável ou ao menos compreensível para nós, uma vez que sua “historiografia” é marcada por erros históricos apontados posteriormente. Algo dessa (re)criação, (re)fabulação por meio daquilo que pode a palavra evocar, que sugere a noção de imagem como *phantasia* ou representação verbal dependente do significante, insiste na virada linguística que emergiu nos meios intelectuais universitários na década de 70 do século XX.

A escrita é nada senão ficção, encenação. A escrita histórica é o sustentáculo de uma fantasia do impossível do passado perdido, revisitação de uma necrópole da qual só os fantasmas insistem. São os mortos de que nos fala François Hartog em *Evidência da história: os que os historiadores veem*. E o que veem os historiadores, o que tocam “seus olhares”? Nos ossos dos mortos, aos quais o escrito reenvia como se agarram as relíquias – restos mortais, despojos, vestígios –, tudo que é ruína torna-se fetiche referencial da escrituralidade histórica. “Continuador e rival do *aedo*, memória e memorialista, o *histor* pretende salvar do esquecimento os atos, as palavras, os monumentos dos homens”.<sup>57</sup>

Aqui, arriscar-se-ia, uma aproximação com a base fenomenológica que Paul Ricoeur procurará emprestar à memória em sua já mencionada *A história, a memória, o esquecimento*. Há algo da memória que é da ordem de uma insistência que é própria da reminiscência, uma insistência que, em Aby Warburg<sup>58</sup>, se batiza de *Nachleben* (as sobrevivências) para além do aprisionamento de uma temporalidade estanque. Portanto, as eclosões sintomais, ligadas ao objeto da falta e causa do desejo, poderão apresentar facetas insuspeitadas dos cruzamentos entre uma espécie de paleontologia do passado – a imagem como fóssil vivo – e sua relevância para uma compreensão amplificada do presente em sua relação retrospectiva com este passado reconstruído.

O texto winckelmanniano move-se entre essas duas cenas: a ordenação enciclopédica e “cerebral” setecentista e a “teimosia” da insistência winckelmanniana em “enfrentar” o estético em seu texto, a despeito das inquestionáveis, ainda que estruturantes complexidades, aí presentes. Essas cenas são “(des)harmonizadas” em Winckelmann como resultado da hesitação desestabilizadora que os efeitos estéticos assumem em seu texto, constituindo, por assim dizer, sua própria estrutura esquelética. O “estético” é o Outro estruturante e inacessível da arte que se esgueira sob a forma fantasmal. Só esse desvio gráfico – (des)harmonia – pode apontar para o que efetivamente se dá no entre-histórias winckelmanniano.

É o que cremos que se ancora no tom “literário” do texto de Winckelmann que ali figura patente: incapaz de conter-se, acaba por “esfacelar” o pétreo aparente do edifício escultórico categorial, classificatório, morfológico que o chancelaria como um “intelectual do “século das luzes”. Seu texto não se reduziria jamais a um mero conjunto de “erros historiográficos”. Ele tangencia as margens de um “tratado estético” em que sua posição subjetiva protagoniza a cena da escritura e anuncia a dimensão poético-estética de uma “História da Arte” ainda por vir e que sobrevive na fabulação escriturária da crítica de

<sup>57</sup> HARTOG, François, *op. cit.*, p. 148.

<sup>58</sup> Ver WARBURG, Aby. *L’art du portrait et la bourgeoisie Florentine*. In: *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990.

arte e mesmo nas análises de obras de arte de base fenomenológica de um historiador da arte como Giulio Carlo Argan.<sup>59</sup> A “História-Imagem” da arte reclama o retorno crítico desse porvir ao texto de Winckelmann.

*Artigo recebido em 15 de fevereiro de 2025. Aprovado em 24 de junho de 2025.*

---

<sup>59</sup> Cf. MAMMI, Lorenzo. Prefácio à edição brasileira. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da antiguidade a Duccio*. São Paulo: Cosac Naify, 2023, p. 10.

## Ritmos e saberes ancestrais em *Djeliya*, de Juni Ba



*Djeliya*, de Juni Ba, 2021,  
cartaz publicitário da edição  
brasileira mostrando Awa  
Kouyaté, fotografia do autor,  
montagem (detalhe).

### *Márcio dos Santos Rodrigues*

Doutor em História pela Universidade Federal do Pará (Ufpa). Professor do Instituto Federal do Maranhão-campus de Coelho Neto. Coorganizador, entre outros livros, de *História e quadri-nhos: contribuições ao ensino e à pesquisa*. Belo Horizonte: Letramento, 2021. [marcio.strodrigues@gmail.com](mailto:marcio.strodrigues@gmail.com)

## Ritmos e saberes ancestrais em *Djeliya*, de Juni Ba

*Rhythms and ancestral knowledge in Djeliya, by Juni Ba*

Márcio dos Santos Rodrigues

### RESUMO

*Djeliya*, álbum em quadrinhos criado pelo artista senegalês Juni Ba, explora visualmente as cadências do sonoro das tradições culturais da África Ocidental. A obra segue uma *djeli*, em um mundo pós-apocalíptico, enfatizando os significados culturais da memória cultural e ancestralidades. Ritmos e sons são visualizados a todo momento em sua estrutura gráfica, evidenciando a importância de práticas orais e musicais na construção de histórias e circulação de saberes ancestrais. Discute-se neste artigo como *Djeliya* configura uma reelaboração contemporânea das tradições *djeliw*, atualizando a figura do narrador tradicional para o contexto dos quadrinhos contemporâneos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Djeliya*; ancestralidade; história em quadrinhos.

### ABSTRACT

*Djeliya*, a comic book created by Senegalese artist Juni Ba, visually explores the cadences of sound in the cultural traditions of West Africa. The work follows a *djeli* in a post-apocalyptic world, emphasizing the cultural significance of memory and ancestries. Rhythms and sounds are visualized constantly in its graphic structure, highlighting the importance of oral and musical practices in the construction and circulation of ancestral knowledge. *Djeliya* reimagines the legacy of the *djeliw*, reinventing the traditional storyteller for the world of contemporary comics.

**KEYWORDS:** *Djeliya*; ancestry; comic book.



Lançado nos Estados Unidos em 2021 pela TKO Studios, *Djeliya: a west African fantasy epic*<sup>1</sup>, do desenhista senegalês Juni Ba<sup>2</sup>, é um álbum em qua-

<sup>1</sup> BA, Juni. *Djeliya: a west African fantasy epic*. Garden City-New York: TKO Studios, 2021. Detalhes: a) em português, a pronúncia de *Djeliya* seria aproximadamente “Gí-lia”. Trata-se de uma palavra mandinga, da língua falada por diversos povos do grande grupo linguístico mandê da África Ocidental; b) o plural de *djeli* vem com “w” no final, seguindo as convenções das línguas *mande*, faladas principalmente em regiões que hoje incluem países como Mali, Guiné, Costa do Marfim e Senegal. A obra recebeu tradução para o português pouco após sua publicação original nos Estados Unidos. Fui o responsável por essa versão brasileira, lançada sob o título *Djeliya: uma antasia épica africana* (BA, Juni. *Djeliya: uma fantasia épica africana*. Traduzido por Márcio dos Santos Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2021), trabalho em que procurei preservar ritmos, cadências e nuances culturais presentes no álbum, adequando-os ao contexto editorial brasileiro sem perder de vista sua autoinscrição nas tradições da África Ocidental.

<sup>2</sup> Nascido em 1992 em Dakar, Senegal, Juni Ba é um quadrinista que tem ganhado destaque no cenário dos quadrinhos com seu estilo dinâmico e cartunesco. Sua primeira obra autoral, *Djeliya*, foi seguida pela série *Monkey meat* (Image Comics) e *Mobilis* (2023, TKO Studios). Ele também ilustrou em 2017 *Kayin and Abeni: Afro space adventures* (que serviu de base para *Djeliya* e que contou com a colaboração de Keenan Kornegay) e contribuiu para as antologias da nigeriana *Kugali*. Pela Dark Horse Comics, fez a arte da

drinhos notável tanto pela autoria africana quanto pela maneira como aborda temas de ancestralidade, tradição oral e memória cultural. Na história em quadrinhos (HQ), Ba cria uma intersecção entre oralidades e elementos de modernidade, integrando sons e ritmos ancestrais a elementos contemporâneos. A obra, como demonstraremos neste artigo, coloca em evidência ritmos e cadências das *performances* orais em sua estrutura narrativa e visual, permitindo que o leitor experimente a história tanto pelo fluxo das imagens quanto pela sensação de oralidade transmitida.

Ba, originário do Senegal, nos oferece uma obra que expressa o contexto sociocultural da África Ocidental, em um nível abrangente, e, de forma mais específica, a atmosfera cultural do Senegal. Para desenvolver sua narrativa, Ba explora a função de uma figura central na preservação e disseminação de saberes ancestrais: o *djeli*. Conhecido no mundo ocidental como *griot* (no singular) e *griotte* (no feminino singular), o *djeli* é fundamental na manutenção da memória de suas comunidades, como bem destaca Thomas A. Hale em seus estudos sobre tradições orais em contextos africanos.<sup>3</sup> Essa figura desempenha a função de músico, narrador e historiador oral, contribuindo para que saberes e memórias culturais em diversos contextos das sociedades da África Ocidental sejam reinterpretados e recriados. Em *Djeliya*, Ba utiliza a uma *djeli* (ou, no sentido ocidental, de uma *griotte*) como personagem principal. É justamente essa *djeli* que concentra um conjunto de responsabilidades que ultrapassa a simples narração de feitos e se articula como um modo de conhecimento. “*Djeliya*”, portanto, refere-se à arte e prática dos *djeliw*, esses já citados músicos e historiadores orais na África Ocidental. A *djeliya* envolve *performances* orais, música, contação de histórias e de genealogias, funcionando como uma ferramenta de educação e preservação cultural. Relativamente a essas dinâmicas, um etnomusicólogo como Kwabena Nketia, em *The music of Africa*<sup>4</sup>, destaca que as sonoridades africanas, incluindo a *djeliya*, estão profundamente enraizadas em suas sociedades e culturas específicas, o que impede sua universalização. Cada expressão sonora traz significados, funções e contextos particulares. Ruth Stone, em *Music in west Africa*<sup>5</sup>, salienta que o conceito de “música” na África vai além do que é comumente entendido nas culturas ocidentais, que tendem a focar principalmente no ritmo dos instrumentos, *performances* de dança, canto e verbal. Para Stone, “música” em cenários ditos africanos abrange uma gama mais ampla de expressões artísticas do que meramente a produção sonora, sendo uma experiência holística, orgânica e interconectada com a vida cotidiana e as tradições das comunidades. Paul Stoller, em *Embodying colonial memories*<sup>6</sup>, enfatiza a importância do corpo e da *performance* na narração oral africana – particularmente na cultura do povo de lín-

---

história em quadrinhos *The unlikely story of Felix and Macabber* (2023). Atualmente colabora com várias editoras dos EUA, incluindo Marvel, Image, IDW e DC Comics. Por esta última, colaborou com *The boy wonder*, focada no personagem Robin.

<sup>3</sup> Ver HALE, Thomas A. *Griots and griottes: masters of words and music*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

<sup>4</sup> Ver NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The music of Africa*. New York: W. W. Norton, 1974.

<sup>5</sup> Ver STONE, Ruth M. *Music in west Africa: experiencing music, expressing culture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

<sup>6</sup> Ver STOLLER, Paul. *Embodying colonial memories: spirit possession, power, and the hauka in West Africa*. Londres: Routledge, 1995.

gua Songhay, na República do Níger –, argumentando que a *performance* é parte essencial da história.

Mas do que trata a HQ *Djeliya*? A trama inicia com a referência ao feiticeiro Soumaoro, que anteriormente reinava de forma tranquila e harmoniosa. Contudo, em determinado ponto, um acontecimento devastador, provocado por suas próprias atitudes, gera caos e destruição. Primeiramente, o evento é mostrado como uma ação sem maiores detalhes, os quais serão esclarecidos ao longo da história em quadrinhos. Por boa parte da trama, Soumaoro é retratado como uma figura enigmática e imponente, isolado em sua torre feita de marfim. A destruição dos reinos produz um mundo em que grande parte dos sujeitos vive sem memória do passado. A torre, deslocando-se de lugar, torna-se figura temida e instável, sintoma da desorientação gerada pela ruptura das relações com as tradições. Como debateremos, será através da música e da figura do *djeli* que a reconexão com a ancestralidade se dará, permitindo que a comunidade recupere seu senso de identidade e continuidade histórica.

A trama desenvolve-se em torno de um trio peculiar (Figura 1), cujo objetivo é encontrar Soumaoro, “o homem mais perigoso do mundo”.



Figura 1. Awa, Mansour e Oriundo, um trio peculiar.<sup>7</sup>

À frente do grupo está Awa Kouyaté, uma *djeli* vinculada à linhagem de Mansour Keita, último herdeiro de uma dinastia cuja memória se desdobra pela transmissão oral. Ao lado de Mansour encontra-se Oriundo, um inventor cuja presença introduz artefatos técnicos que contrastam com repertórios ancestrais. Atravessam um cenário marcado por ruínas e por um arranjo de elementos que, à primeira vista, poderia sugerir afinidades com o afrofuturismo ou com a ficção científica. No entanto, o universo construído por Ba se alinha

<sup>7</sup> BA, Juni, *op. cit.* (publicação original), p. 5.

de maneira mais precisa ao que Nnedi Okorafor define como africanofuturismo, perspectiva que parte das experiências, cosmologias e realidades do continente africano, reimaginando futuros possíveis não a partir da diáspora atlântica, mas de tradições, histórias e sensibilidades locais.<sup>8</sup> Essa moldura torna improdutivo aplicar categorias políticas ou estéticas oriundas de debates ocidentais que pressupõem regimes de visibilidade e partilha do sensível formulados em outras matrizes históricas. Em *Djeliya*, o que está em jogo não é a reorganização do campo político segundo lógicas estéticas europeias, e sim o funcionamento de temporalidades e sistemas de conhecimento próprios das culturas mandê, nos quais memória, som e transmissão estruturam relações sociais de modos irredutíveis à teoria ocidental. Por isso, Awa, Mansour e Oriundo atravessam desafios que se inscrevem em outra gramática: enfrentam figuras como o inescrupuloso Mbam, um porco antropomorfizado<sup>9</sup>, Bouki, um mercenário marcado por características de hiena<sup>10</sup>, e a presença ameaçadora de Soumaoro e sua torre, configurando um campo de tensões que só se esclarece plenamente quando lido com base em epistemologias africanas que informam a narrativa.

*Djeliya* é também uma releitura da Epopeia de Sundiata, um conto épico que narra os feitos de Sundiata Keita, fundador do Império do Mali no século XIII. Esta versão recontextualiza os eventos históricos dentro de um cenário pós-apocalíptico e africanofuturista, conectando o passado épico à luta por um futuro esperançoso. O cenário é visualmente marcado por desenhos e onomatopeias expressivas, que intensificam o dinamismo das interações entre os personagens. Trata-se de uma obra em que modulações do sonoro são traduzidas para o visual, em uma simbiose entre palavras e imagens que é característica das HQs, porém aqui elevada a um nível um tanto distinto pela carga cultural e simbólica das tradições orais e ancestralidades africanas. Estão catalisados em *Djeliya* processos sonoros em suas complexidades e, por isso mesmo, este texto apresentado ao dossiê propõe uma análise de como sonoridades são incorporadas e transformadas na narrativa da HQ.

### Vazios e silêncios na trama de *Djeliya*

A leitura organiza-se em três movimentos: a análise da materialidade inicial do álbum – guardas, brancos, silêncios e emergência das notas – como ancoragem sonora pré-diegética; o exame de como Ba reinscreve o djeli no horizonte das tradições mandê em diálogo com mediações técnicas e globalização; e, por fim, a discussão dos interlúdios e do epílogo musical como reflexão sobre memória e resignificação cultural. A articulação desses três movimentos permite interpretar *Djeliya* como reelaboração contemporânea de práticas narrativas africanas, em que ritmo, cadência e sonoridade estruturam a forma gráfica e o modo de figurar ancestralidades.

Para examinarmos *Djeliya*, este texto recorre a pesquisadores que se debruçam sobre as oralidades e culturas do continente africano, além de

<sup>8</sup> Ver OKORAFOR, Nnedi. Africanfuturism defined. Nnedi's Wahala Zone Blog, 2019. Disponível em <<https://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html>>. Acesso em 25 dez. 2023.

<sup>9</sup> Mbam é porco na língua wolof (uma das línguas faladas no Senegal e em partes da Gâmbia).

<sup>10</sup> Bouki significa hiena em wolof.

teóricos da área dos quadrinhos. O historiador e etnólogo maliano Amadou Hampatê Bâ<sup>11</sup> e o filósofo camaronês Achille MBembe<sup>12</sup> serão colocados em diálogo com as formas visuais utilizadas nessa HQ. Adicionalmente, este estudo dialoga com pesquisas sobre música e cultura oral em contextos africanos, como as de Joseph Hanson Kwabena Nketia<sup>13</sup>, Eric Charry<sup>14</sup> e Ruth Finnegan.<sup>15</sup> O texto ainda situará a obra de Ba no contexto mais amplo das representações culturais atribuídas ao continente africano, estabelecendo um paralelo entre as técnicas narrativas utilizadas por Juni Ba e os conceitos desenvolvidos por Mbembe, especialmente no que diz respeito à ideia de “afropolitanismo”<sup>16</sup> – isto é, a noção de uma África moderna em diálogo com o global, enraizada em suas próprias tradições e especificidades culturais.

A análise adota como referência principal a edição estadunidense publicada pela TKO Studios em 2021, cuja paginação, paratextos e organização gráfica orientam as descrições feitas ao longo do artigo. Em passagens específicas, recorro à edição brasileira por mim traduzida e editada, utilizada como material complementar quando determinadas escolhas gráficas ou textuais auxiliam a explicitar aspectos da leitura proposta. Ainda assim, o eixo descritivo e interpretativo permanece ancorado na edição original, permitindo que a discussão se desenvolva dentro de uma abordagem africanista, atenta às especificidades históricas, estéticas e conceituais das tradições da África Ocidental que estruturam *Djeliya* e orientam sua inscrição no horizonte contemporâneo das narrativas visuais africanas.<sup>17</sup>

Ao iniciar a leitura de *Djeliya*, o leitor é recebido primeiramente por uma folha de guarda completamente vazia, seguida por uma página que apresenta a imagem da imponente torre de marfim. A ausência de detalhes visuais na folha branca funciona como uma espécie de prólogo silencioso. Da torre emergem notas musicais. Essas notas conduzem o leitor pelas páginas subsequentes, revelando desde os primeiros momentos a ligação entre som e narrativa visual. Continuando nas páginas seguintes, vemos que as notas musicais provêm de um rádio carregado por uma coruja, um símbolo visual que integra as sonoridades à trama da história, guiando a progressão da história e o desenvolvimento dos personagens. Tudo isso é visto na sequência abaixo, organizada por nós em um *layout* alternativo (Figura 2), abrangendo um total de seis páginas que numeramos de modo a facilitar a compreensão.

<sup>11</sup> Ver BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ERBO, Joseph (org.). *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010.

<sup>12</sup> Ver MBEMBE, Achille. As formas africanas de autoinscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, Rio de Janeiro, 2001.

<sup>13</sup> Ver NKETIA, Joseph Hanson Kwabena, *op. cit.*

<sup>14</sup> Ver CHARRY, Eric. *Mande music: traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

<sup>15</sup> Ver FINNEGAN, Ruth H. *Oral literature in Africa*. Cambridge: Open Book, 2012.

<sup>16</sup> Ver MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*, v. 4, n. 2, São Carlos, jul.-dez. 2015. Disponível em <<https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/74>>

<sup>17</sup> Em outro artigo examino desafios e implicações metodológicas da publicação de obras produzidas no continente africano para circuitos editoriais externos a seus contextos de origem, discussão que esclarece escolhas de paginação, paratextos e organização gráfica nas diferentes edições de *Djeliya*. Tal estudo integra minha pesquisa contínua sobre quadrinhos africanos, campo ao qual tenho me dedicado nos últimos anos, incluindo a manutenção de um canal do *YouTube* voltado à difusão crítica dessas produções. Ver RODRIGUES, Márcio dos Santos. Edição e tradução de quadrinhos africanos: relato de uma experiência. *Cadernos de África Contemporânea*, v. 5, n. 9, s./l., 2022. Disponível em <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/cac/article/view/16380>>.



Figura 2. A coruja carregando um rádio cujas notas representam a fusão entre o ancestral e o moderno.<sup>18</sup>

O elemento mais recorrente, como se pode observar, é a linha de notas musicais que percorre as páginas, sugerindo especificamente movimento e som. Esta linha, semelhante a um fio musical, desempenha um papel estruturante na organização rítmica da narrativa, ao mesmo tempo em que evidencia uma continuidade inerente à tradição oral de matriz africana. Esse fluxo está intrinsecamente ligado aos conceitos de oralidades e memórias, valorizados por Hampâté Bâ em suas reflexões.<sup>19</sup>

Hampâté Bâ afirma que “em África, quando morre um velho, arde uma biblioteca inteira”<sup>20</sup>, metáfora que ilustra a complexidade das memórias e conhecimentos vinculados às práticas orais. Com essa observação, Hampâté Bâ assinala a centralidade das práticas orais na configuração de determinadas culturas do continente, através das quais se articulam formas de transmissão de saberes, histórias e valores que se relacionam diretamente com contextos específicos e dinâmicas sociais diversas. Essas práticas orais desempenham papéis importantes na preservação e recriação de memórias coletivas, funcionando como mecanismos que conectam gerações e permitem a adaptação dos conhecimentos às transformações vividas pelas comunidades. A metáfora sugere a riqueza dos saberes configurados pela oralidade e evidencia a vulnerabilidade desses processos diante de mudanças culturais e históricas que podem ameaçar sua continuidade. Em *Djeliya*, essa ideia se manifesta visualmente desde o início na difusão das notas musicais, que figuram a passagem de narrativas, saberes e músicas ao longo de diferentes temporalidades.

Voltando à questão das guardas, é importante lembrar que nos referimos aqui às páginas de abertura e fechamento de um livro ou revista, frequentemente sem numeração, que funcionam como espaços antes e depois do conteúdo principal, podendo estar em branco ou mesmo decoradas com elementos gráficos. Na análise dos quadrinhos, as partes que compõem uma obra nem sempre recebem a devida atenção, já que os pesquisadores tendem a enfatizar o conteúdo explícito das páginas narrativas, muitas vezes negligenciando os elementos materiais e/ou estruturais de uma publicação. Do ponto de vista paratextual, porém, esses componentes integram aquilo que Gérard Genette descreve como o conjunto de dispositivos liminares que enquadram uma

<sup>18</sup> Ver BA, Juni, *op. cit.*, s./p.

<sup>19</sup> Ver BÂ, Amadou Hampaté, *op. cit.*

<sup>20</sup> *Idem apud* ALTUNA, Raul Luiz. *Cultura tradicional Bantu*. São Paulo: Paulinas, 2006, p. 36.

obra qualquer, moldam expectativas e modulam a relação entre o leitor e o texto antes mesmo que a leitura se inicie.<sup>21</sup> No caso de *Djeliya*, as guardas brancas, tanto no início quanto no final, possuem uma função que vai além do mero espaço de transição para a página seguinte. Elas atuam como portas, uma de entrada e outra de saída, separando o mundo exterior do universo narrativo da obra.

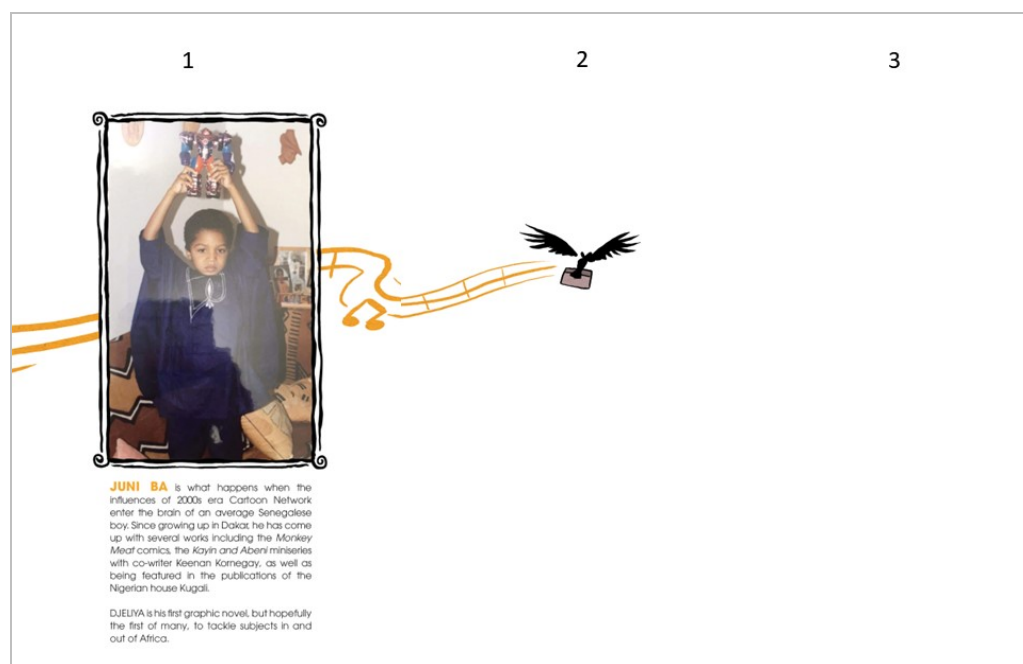


Figura 3. As três últimas páginas, representando convergências entre memória, ancestralidade e sonoridade.<sup>22</sup>

As últimas três páginas lado a lado estão organizadas acima (conforme numeração vista na Figura 3). A primeira página revela uma fusão de elementos gráficos, fotográficos e textuais que compõem uma narrativa visual biográfica sobre Juni Ba, que aqui assume o papel de sujeito central, autor da obra. Temos aqui sua fotografia de infância. O ato de levantar um brinquedo acima da cabeça pode ser lido como uma metáfora do encontro, indicando uma infância marcada por um diálogo culturalmente amplo com produtos culturais globalizados, desde a programação do Cartoon Network dos anos 2000 até robôs gigantes – os chamados *mechas*, termo japonês derivado do inglês *mechanical* e amplamente difundido em animes, mangás e jogos eletrônicos. Essa influência é explicitamente articulada pelo texto adjacente, que contextualiza a imagem numa experiência transnacional, simultaneamente senegalesa e globalizada através da mediação televisiva. Com base nisso, *Djeliya* se apresenta como um palimpsesto cultural que configura uma identidade para Ba. É nesse momento que temos uma expressão de afropolitanismo, conceito de Achille Mbembe que descreve a última geração de sujeitos africanos e suas diásporas,

<sup>21</sup> Ver GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê, 2009.

<sup>22</sup> Cf. BA, Juni, *op. cit.*, s./p.

que transitam por diferentes culturas e línguas, não se identificando com um único lugar ou tradição, mas com múltiplas geografias e narrativas culturais.<sup>23</sup>

Notas flutuam na página e convergem para um rádio carregado por uma coruja, voando rumo a um horizonte abstrato. O final da edição sugere um desfecho decisivo e ao mesmo tempo aberto, com a imagem do pássaro em voo simbolizando a continuidade de tradições além das páginas do livro. A folha de rosto branca, por sua vez, traduz visualmente o encerramento do percurso narrativo. O vazio que ela instaura funciona como horizonte interpretativo, convidando o leitor a tirar suas conclusões.

Para um teórico do campo dos quadrinhos como Scott McCloud<sup>24</sup>, a importância das lacunas e dos espaços em branco entre os quadros é fundamental para a construção de sentidos e para a participação ativa do leitor na narrativa. Em *Understanding comics*, McCloud descreve esses intervalos como zonas de indeterminação que convocam o leitor a produzir continuidade, operando como momentos de suspensão que ampliam a potência interpretativa da montagem. O teórico belga Thierry Groensteen<sup>25</sup>, por sua vez, ressalta que espaços assim só adquirem força plena quando integrados à estrutura global da obra segundo relações de rede que ele conceitua como *arthrologie*<sup>26</sup>, uma lógica de articulação que ultrapassa o mero encadeamento sequencial e organiza o sentido por meio de constelações visuais. A sequência, nesse quadro, não se reduz ao deslocamento de um quadro para outro. Ela se constitui como que um campo de tensões, no qual cada elemento se inscreve em uma malha de conexões que o excede.

Essa discussão ganha densidade quando associada ao pensamento de Benoît Peeters, sobretudo em *Lire la bande dessinée*<sup>27</sup>, no qual o autor insiste que a legibilidade de uma narrativa em quadrinhos depende de uma dramaturgia das passagens, isto é, de uma economia narrativa que organiza as transições entre planos, tempos e regimes expressivos. Nenhuma vinheta existe isoladamente: “Olhar para um quadro como se fosse uma imagem isolada é impossível; os demais quadros estão sempre já presentes, de modo mais ou menos explícito”.<sup>28</sup> Esse enunciado desloca o foco da imagem singular para a rede em que ela se insere, pois um quadro qualquer (ou até mesmo uma página) passa a ser pensado como elemento de um tecido espacial que antecede qualquer tentativa de autonomização estética. O leitor, como lembra Jean-Claude Forest na formulação retomada por Peeters, realiza primeiro uma leitura global<sup>29</sup> impregnando-se pelo todo antes de acompanhar o desenrolar da narrativa; essa leitura panorâmica, anterior à decifração linear, antecipa e condiciona toda percepção minuciosa. A partir dessa base teórica, a montagem deixa de ser mero encadeamento e converte-se em ato de composição, no qual o leitor percorre um espaço narrativo cujo sentido emerge da orquestração das dife-

<sup>23</sup> Ver MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição, *op. cit.*

<sup>24</sup> Ver MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

<sup>25</sup> Ver GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*, p. 11, 12, 141 e 158.

<sup>27</sup> Ver PEETERS, Benoît. *Lire la bande dessinée*. Paris: Flammarion, 2002.

<sup>28</sup> No original: “Aucun regard ne peut appréhender une case comme une image solitaire ; de manière plus ou moins manifeste, les autres vignettes sont toujours déjà là”. *Idem, ibidem*, p. 23.

<sup>29</sup> No original: “lecture globale”. *Idem*.

renças internas à página e à dupla página. Em *Djeliya*, tal dramaturgia se materializa no modo como Ba conduz o olhar por meio das notas musicais, convertendo cada transição entre páginas (aqui apresentados na função sequencial de quadros) em prolongamento rítmico que integra a tessitura sonora e visual responsável por estruturar o livro como um conjunto.

A leitura das páginas de *Djeliya* encontra também ressonância direta nos termos que Benjamin Fraser emprega para descrever a narração gráfica como substância distribuída, ou seja, uma dinâmica em que imagem, ritmo, movimento e afeto formam um mesmo corpo expressivo. Quando Ba faz as notas musicais serpentarem pela página como fio condutor da experiência narrativa, ele realiza, no plano visual, aquilo que Fraser identifica como expressão de um corpo que pensa e age simultaneamente – um modo de existência cuja unidade não se fragmenta, mas se sustenta naquilo que o autor chama de uma articulação inseparavelmente pensamento e extensão. O vínculo é evidente quando se argumenta que, nos quadrinhos, a narração “é um movimento expressivo, que compreendemos ora pelo texto, ora pela imagem”.<sup>30</sup> Esse mesmo princípio aparece quando se considera que a leitura de uma HQ envolve perceber simultaneamente escalas e relações, já que “relações de página devem ser consideradas em relação às presentes na obra inteira”.<sup>31</sup> Essa formulação permite interpretar a linha de notas musicais em *Djeliya* como a inscrição de um movimento sensorial, encarnado e corporificado, muito mais do que um simples recurso estilístico. Envolve uma operação que converte ritmo em estrutura, modulando o espaço da página como se cada deslizamento das notas configurasse uma pulsação interna da obra. Essa leitura se afina com a afirmação de Fraser de que a página funciona como um território em que pensamento e espacialidade se entrelaçam. Em *Djeliya*, esse princípio ganha forma quando a linha musical articula zonas distantes do livro, fazendo da travessia visual um processo análogo ao percurso sonoro da *djeliya*. O leitor avança pela materialidade gráfica como quem acompanha a propagação de um timbre que reverbera no corpo do livro e reorganiza a percepção. A musicalidade não ilustra a narrativa: funda um regime de sentido em que o gesto ancestral da *performance* ecoa em cada variação do traço e em cada deslocamento no espaço da página, instaurando uma corporeidade que atravessa a obra por inteiro e projeta, na superfície gráfica, a cadência própria das tradições mandê.

### Na cadência da *djeliya*

Outro ponto decisivo para compreender a articulação entre a obra e a música está no modo como os *djeliw* configuram seu ofício. Nesse universo, a música aparece vinculada à transmissão e à guarda de saberes, não como ornamento, e sim como forma de conhecimento que se realiza no som. Os *djeliw* instauram uma experiência sensorial que une narrativa, música e poesia, apoi-

<sup>30</sup> No original: “comics narration is an expressive movement, which we understand now through text, and now through image”. FRASER, Benjamin. *Comics beyond text and image: on the substance of visual narration*. Abingdon-New York: Routledge, 2025, p. 14.

<sup>31</sup> No original: “page relations must be considered in relation to those present across the entire work”. *Idem*, *ibidem*, p. 59.

ada em instrumentos que ampliam a dimensão performativa da fala. A *kora*, instrumento híbrido de harpa e alaúde com 21 cordas presas a um braço longo inserido numa cabaça ressonante, o *khalam* (ou xalam), de estrutura próxima ao alaúde e ao banjo, com corpo de madeira e duas a cinco cordas, o *goje* (ou *n'ko*, na língua mandinga), espécie de violino de uma única corda tocado com arco, e instrumentos de percussão como o balafo, semelhante a um xilofone, o *junjung*, conhecido como tama ou tambor falante e característico de regiões do Senegal e da Gâmbia, e o *djembe*, um dos tambores africanos mais reconhecidos internacionalmente, compõem esse repertório sonoro que funciona como prolongamento direto da narrativa. Quanto à função e importância desses músicos na sua sociedade, John Miller Chernoff<sup>32</sup> diz-nos que

*Em idiomas musicais africanos, um aspecto da especialização do músico [...] envolve a compreensão de questões profundas e o consequente cumprimento de certos papéis morais que nossa sociedade delega a outras profissões. Os músicos são frequentemente os guardiões de conhecimentos esotéricos; em contextos menos formais, é seu dever emprestar o poder da música ao apoio do comportamento civil. Os “griots” do Sudão Ocidental, por exemplo, são uma casta hereditária de músicos cujo dever político é preservar e recitar as grandes tradições históricas.*<sup>33</sup>

Essa intersecção entre música e narrativa na África Ocidental ressalta o papel ativo dos *djeliw*, que performam, recriam e reinterpretam conhecimentos, histórias e valores em suas práticas. A música e a oralidade, em suas apresentações, se tornam instrumentos de construção e ressignificação cultural, utilizados para narrar eventos, compartilhar perspectivas e fortalecer laços sociais. Essas ideias são exploradas por autores como Francis Bebey, em *African music: a people's art*<sup>34</sup>, e Isidore Okpewho, em *The epic in Africa: toward a poetics of the oral performance*<sup>35</sup>, para demonstrar como a oralidade e a música são ferramentas importantes para a manutenção e reinvenção da memória cultural em cenários marcados pela presença desses guardadores de tradições. Os *djeliw* operam como agentes criativos ao combinarem música, instrumentos e narrativa oral para criar experiências para além do simples propósito de divertir. Suas apresentações são dinâmicas, ajustando-se às circunstâncias e às características do público, o que lhes permite reinterpretar conhecimentos e agregar novos sentidos às tradições.

A função dos *djeliw* também foi bem estudada nos trabalhos de diversos pesquisadores e etnomusicólogos, além de Chernoff. Entre estes, Eric Charry, que, com o seu livro *Mande music: traditional and modern music of*

<sup>32</sup> Ver CHERNOFF, John Miller. *African rhythm and African sensibility: aesthetics and social action in African musical idioms*. Chicago: University of Chicago Press, 1979, p.71.

<sup>33</sup> No original: “In African musical idioms, one aspect of the musician's specialization, as we shall see, involves insight into deep issues and the consequent fulfillment of certain moral roles which our society delegates to other professions. Musicians are often the guardians of esoteric knowledge; in less formal contexts, it is their duty to lend the power of music to the support of civil behavior. The “griots” of the Western Sudan, for example, are a hereditary caste of musicians whose political duty it is to preserve and recite the great historical traditions”. *Idem*.

<sup>34</sup> BEBEY, Francis. *African music: a people's art*. New York: Lawrence Hill, 1975.

<sup>35</sup> OKPEWHO, Isidore. *The epic in Africa: toward a poetics of the oral performance*. New York: Columbia University Press, 1979.

the Maninka and Mandinka of western Africa<sup>36</sup>, centrou-se nas funções sociais destes narradores orais em cenários como celebrações, cerimónias e vida cotidiana. No seu estudo, Charry explora a diversidade de contextos em que os *djeliw* atuam, desde a música dos caçadores, associada à harpista *simbi*, até a *djeliya*, a música dos músicos hereditários tocada em instrumentos de corda. A *djeliya* (grafada no trabalho de Charry como *jeliya*) é particularmente detalhada no capítulo três do livro, no qual é examinada a inserção dos *djeliw* no tecido social, político e histórico das comunidades Maninka e Mandinka. Os *djeliw* desempenham tanto papéis de músicos ou de cantores quanto de cronistas e moldadores do passado e do presente dos grupos que representam. Ruth Finnegan, em seu *Oral literature in Africa*<sup>37</sup>, salienta a importância desses oradores, destacando também que em muitas sociedades africanas a música e a narração oral de histórias são inseparáveis. Finnegan, acertadamente, lembra ainda que os *djeliw* são personagens de uma região específica. São figuras encontradas principalmente entre os povos mandê da África Ocidental.

Existem vários termos utilizados no continente africano para se referir a contadores de histórias em contextos africanos, cada um refletindo as peculiaridades culturais de diferentes regiões. É importante destacar que o próprio termo *djeli*, embora equivalente ao amplamente conhecido *griot*, não consegue abranger toda a diversidade de contadores de histórias em África. Por exemplo, na cultura fang, da Guiné Equatorial, temos o *mbom-mvet* (ou, o tocador de *mvet* – instrumento de cordas da família das cítaras de vara, feito de um tronco tubular com três ressonadores de cabaça), que se assemelha a um trovador.<sup>38</sup> Da mesma forma, a figura do contador na Mauritània é conhecida como *iggio* (termo de origem berbere também grafado como *iggiw* ou *iggow*), distinta do *geséré*, uma figura proeminente entre os soninké da Mauritània e Mali, e diferente também do *azmari* da Etiópia, conhecidos por suas apresentações como cantores, poetas e tocadores de instrumentos como o *masenqo* – caracterizado por ser um alaúde de arco com uma única corda – e o *krar* – uma lira de cinco ou seis cordas dispostas em uma estrutura em forma de tigela. Sua arte envolve improvisação poética, muitas vezes usada para comentar eventos sociais ou políticos da cultura etíope.<sup>39</sup> Ainda temos o *imbongi*<sup>40</sup> entre os xhosas na África do Sul, com sua poesia, conhecida como *izibongo*, através da qual celebram feitos de líderes, guerreiros e membros importantes da comunidade.

Cada um dos termos e figuras acima representa tradições e papéis específicos dentro de suas respectivas culturas, não podendo ser agrupados indiscriminadamente sob o rótulo de *griot*. Essas distinções realçam a diversidade de papéis que os narradores orais desempenham nas diferentes culturas do continente africano. No outro lado do Atlântico, observa-se uma tendência similar de generalização e simplificação das tradições culturais africanas,

<sup>36</sup> CHARRY, Eric, *op. cit.*

<sup>37</sup> FINNEGAN, Ruth H, *op. cit.*, p. 97 e 98.

<sup>38</sup> Cf. ALEXANDRE, Pierre. Introduction to a Fang oral art genre: Gabon and Cameroon *mvet*. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, v. 37, n. 1, London, 1974.

<sup>39</sup> Cf. GEBREMARIAM, Simeneh Betreyohannes. The Azmari tradition in Addis Ababa: change and continuity. *Northeast African Studies*, v. 18, n. 1-2, East Lansing, 2018.

<sup>40</sup> Cf. OPLAND, Jeff. *Xhosa oral poetry: aspects of a black South African tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

apoiada na ideia de que todo narrador em comunidades do continente é automaticamente um “griot”, desconsiderando as diversas funções e especificidades culturais desses personagens.

Os *djeliw* (Figuras 4 e 5) e outros narradores orais confirmam e transmitem o patrimônio cultural, ensinamentos, valores e memória coletiva da comunidade. Através de *sua voz*, o *djeli* recita o passado e o atualiza, adaptando-o às circunstâncias presentes, como sugeriu o crítico nigeriano Isidore Okpewho em análises sobre *performances* orais em contextos africanos.<sup>41</sup> Segundo Isidore Okpewho, narradores orais em sociedades africanas possuem um papel ativo na construção do significado, moldando a narrativa conforme o contexto de sua enunciação. Suas histórias, assim, deixam de ser simples recontos de eventos e se afirmam como atos de criação cultural.



Figuras 4 e 5. À esquerda, *djeli* senegalês tocando xalam.<sup>42</sup> À esquerda, *djeli* com a kora.<sup>43</sup>

Na HQ de Juni Ba, o papel do *djeli* é reinterpretado através da personagem Awa Kouyaté. A história, com seu tom mítico e apocalíptico, não possui recortes temporais precisos e faz referências ao feiticeiro Soumaoro e à destruição dos reinos. Awa, nesse cenário, atua como um elo entre temporalidades, conjugando elementos de um passado mítico com questões e estéticas

<sup>41</sup> Ver OKPEWHO, Isidore. *African oral literature: background, character, and continuity*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

<sup>42</sup> FORTIER, Edmond. *Afrique Occidentale – Sénégal: Halamkat Sénégalais*. *Collection générale Fortie* (cartão postal, 1880-1905). Disponível em <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA\\_Af-A49-153](https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Af-A49-153)>. Acesso em 1 jan. 2024.

<sup>43</sup> FORTIER, Edmond. *Sénégal – Griot ou Grewel*. *Collection générale Fortier* (cartão postal, 1900 e 1912). Disponível em <<https://edmondfortier.org.br/fr/postal/senegal-griot-ou-grewel-les-gritos-sont-pour-la-plupart-des-musiciens-qui-accompagnent-les-chefs-en-chantant-leurs-louanges/>>. Acesso em 1 jan. 2024.

modernas. Manuseando um balafo que combina tradição musical ancestral com traços de inovação tecnológica, Awa encarna uma visão dinâmica da memória cultural, através da qual o antigo e o novo se entrelaçam. Da mesma forma, seus fones de ouvido atuam como uma metáfora dessa integração entre o passado e o presente.



Figura 6. Cartaz publicitário de *Djeliya* mostrando Awa Kouyaté de perfil.<sup>44</sup>

Na ilustração do cartaz promocional de *Djeliya* (Figura 6), presente na edição brasileira, vemos Awa de perfil, sem os fones de ouvido habituais, com uma abóbora de onde saem notas musicais. Esta imagem metafórica destaca a intersecção entre o ancestral e a modernidade, tornando a composição visual uma síntese simbólica da narrativa apresentada por *Djeliya*. Ao longo da trama, Awa enfrenta a necessidade de adaptar suas habilidades tradicionais de *djeli* para sobreviver em um mundo moderno e tumultuado, imposto por valores globalizados. A narrativa explora a tensão entre tradição e modernidade, tema comum na literatura e no cinema africano contemporâneos. No mundo de Awa, sem reis para aconselhar, os *djeliw* são reduzidos a meros animadores em discotecas. Essa transformação simboliza uma perda significativa do significado cultural e social do grupo. Nas primeiras páginas, o cenário da discote-

<sup>44</sup> Retirado de BA, Juni. *Djeliya: uma fantasia épica africana, op. cit.*

ca Temple (Figura 7) ilustra de forma pessimista o declínio e a banalização da função social dos *djeliw*. A música, que outrora narrava e preservava a memória coletiva, agora ressoa num caos de luzes e sons distorcidos, expressando uma desconexão com as raízes culturais africanas.



Figura 7. O cenário de um clube noturno.<sup>45</sup>

O texto da página compara a antiguidade ao presente. Antes, os *djeliw* aconselhavam reis e educavam o povo através da música e contação de histórias, prática conhecida como *djeliya*. No mundo moderno, sem reis e com menos respeito pela tradição, os *djeliw* atuam em discotecas, onde a educação não

<sup>45</sup> BA, Juni, *op. cit.* (publicação original), p.10.

é o foco. Suas habilidades são usadas para entreter os ricos e poderosos, que buscam esquecer os problemas do mundo durante festas indulgentes, regadas a drogas, suor e vinho de palma (Figura 7). A cena da discoteca é caótica e energética, com pessoas dançando freneticamente ao som de um “DJ.ELI”, sugerindo um afastamento das práticas comunitárias que outrora uniam o coletivo. Há aqui uma ironia que recai totalmente sobre o uso de “DJ”. O termo, associado a entretenimento veloz e consumo imediato, captura e distorce a figura do *djeli* ao convertê-la em símbolo de uma prática sonora sem vínculo com memória ou transmissão comunitária. O título impresso na cabine não atualiza a tradição; reduz seu alcance, transformando o narrador e guardião de histórias em animador de festa, operador de um ritmo que nada exige além de excitação momentânea. Isso é refletido nos diálogos entre Awa e o príncipe, nos quais o tom pessimista destaca a luta de Awa para manter viva a tradição, enquanto muitos de seus pares preferem ambientes indiferentes ou hostis às suas raízes culturais.

Conforme a narrativa avança, Awa transforma sua compreensão sobre seu papel em um mundo destruído, uma alegoria da modernidade imposta aos africanos. Inicialmente resistente, Awa percebe que seu ofício não se limita a contextos históricos específicos, sendo adaptável e relevante em diferentes ambientes. Ba destaca que, embora a globalização e a modernidade conflitem, em algum nível, com as tradições ancestrais, elas também oferecem novas oportunidades para a ressignificação de um legado cultural. A abordagem artística de Ba, alinhada com o pensamento de Mbembe<sup>46</sup>, expressa a capacidade das formas africanas de autoinscrição se adaptarem às mudanças em escala global. Mbembe destaca uma “plasticidade”, indicando que as culturas do continente africano nunca foram estáticas, estando sempre em constante reinvenção, mesmo antes do colonialismo.

Outro destaque é a tensa interação entre Awa e Mansour Keita, o último descendente de uma dinastia outrora poderosa. Como salientamos, Awa enfrenta o desafio de navegar num mundo em que as tradições perderam o seu lugar e significado, e no qual contadores de histórias como ela são reduzidos a meros *dee jays* em festas, ou seja, fornecedores de entretenimento superficial e distante.

A arte ancestral se torna relegada a um papel secundário, limitada a proporcionar diversão superficial. Por outro lado, Mansour, como herdeiro de uma linhagem real, carrega o fardo de manter o legado da família. Ele se encontra em um mundo onde a autoridade da família real estão em declínio. Há um momento em que se revela que Mansour perdeu sua armadura ancestral, simbolizando a erosão das estruturas de poder tradicionais frente aos símbolos autoritários. A torre de Soumaoro, o feiticeiro, lança uma sombra de opressão, permitindo que personagens como Mbam (mencionado na sequência da Figura 8) e Bouki consolidem seus interesses. Esses personagens representam o poder autoritário e opressivo, funcionando como metáforas das forças coloniais que ainda moldam os destinos de muitas nações africanas.

<sup>46</sup> Ver MBEMBE, Achille. As formas africanas de autoinscrição, *op. cit.*



Figura 8. A interação entre Awa – aqui vista com seu balafom ancestral e tecnológico – e Mansour.<sup>47</sup>

### Interlúdios e escolhas em aberto

O terceiro capítulo de *Djeliya* é um interlúdio, apresentando um *djeli* que visualmente lembra bastante Olufela Olusegun Oludotun Ransome-Kuti (1938-1997), mais conhecido como Fela Kuti, influente músico nigeriano do gênero *afrobeat*. Os gráficos em preto e branco contrastam com a paleta vibrante do restante dos quadrinhos, criando uma sensação de *flashback* ou de narrativa paralela. O *djeli*, tocando um tambor semelhante ao *djembe*, conta a história de Soumaoro, que começa como um líder protetor e admirado por seu povo, mas acaba se transformando em um tirano destruidor. Após essa apresentação, a ação se desloca para uma aldeia remota e pacífica, que gradualmente se torna um palco de rumores e superstições com a aparição da torre do mago. Os habitantes da aldeia, incluindo um velho sábio, um casal, estranhos em busca de refúgio, o senhor da aldeia e um vigia, são apresentados em páginas que destacam suas relações e o impacto da torre em suas vidas. Desconhecendo as intenções de Soumaoro, os habitantes presumem que sua presença presagia desastre. Enquanto alguns buscam explicações racionais, outros sucumbem ao medo e à superstição, vendo a torre e seu criador como ameaças. A comunidade é tomada pelo medo e paranoia, com acusações e suspeitas envolvendo Soumaoro e outros elementos, inclusive musicais.

<sup>47</sup> Retirado de BA, Juni. *Djeliya*, *op. cit.* (publicação original), p. 9.

Há uma referência específica nesse interlúdio à banda Black Sabbath, gerando tensão na narrativa. Esta banda de metal, formada na Inglaterra em 1968 por Tony Iommi (guitarrista), Ozzy Osbourne (vocalista), Geezer Butler (baixista) e Bill Ward (baterista), é conhecida mundialmente por seu som pesado e sombrio, com letras frequentemente explorando temas como ocultismo e terror, tanto sobrenatural quanto político. A música do Sabbath, ouvida pelo vigia da aldeia, provoca um choque cultural, evidenciando o contraste entre os elementos tradicionais da aldeia e a influência externa representada pelo som denso e obscuro da banda. Em um ambiente tradicionalmente afastado da música ocidental moderna, a sonoridade da banda simboliza a intrusão de valores ocidentais, sendo percebida como “demoníaca”. Para muitos, o som dissonante e perturbador do Black Sabbath torna-se uma espécie de presságio auditivo, alimentando a crença de que a aldeia está à beira de um grande mal.

Esse interlúdio de *Djeliya*, para além de expor os efeitos da globalização em comunidades tradicionais, oferece ao leitor um símbolo alegórico representativo dessas pressões. Além disso, aborda debates envolvendo a percepção em um mundo cada vez mais interligado, no qual culturas distintas se cruzam, dialogam e, por vezes, entram em conflito. *Djeliya* conclui com uma sequência que se desenrola ao longo de umas dez páginas, cada uma delas impregnada de simbolismo e imbuída da temática da música como motor narrativo responsável por transformações e reconciliações. A torre não é mais uma ameaça. É revelado que o mago estava morto quando o mundo colapsou, mas suas ex-escravizadas mantiveram uma imagem maligna dele, ainda mais porque se sentiram ameaçadas pelos reinos sobreviventes que poderiam se vingar. Temendo represálias e a dissolução da ordem remanescente, as agora não mais escravizadas alimentaram a lenda da maldade de Soumaoro, transformando-o numa figura mitológica, permitindo-lhes manipular o medo coletivo como estratégia de autopreservação. Por fim, transferem o poder da torre para Awa, que decide iniciar um novo ciclo, mobilizando ritmos e sons não como instrumentos de controle, e sim como meios de recompor a harmonia comunitária e de reativar vínculos com tradições ancestrais.

Nas páginas finais, a narrativa explora a dimensão da escolha e da responsabilidade, simbolizadas pela música. O dilema de compartilhar ou ocultar o conhecimento é representado por notas musicais flutuantes, com cada quadro intensificando essa tensão. A influência do coletivo nos dons individuais é destacada, reforçando o papel de cada pessoa no tecido social e cultural. As interações que vemos entre crianças, idosos e vizinhos enfatizam a importância da comunidade na formação da identidade e na transmissão de conhecimento. Estes, além da *djeli*, são verdadeiros guardiões da tradição, figuras-chave na orientação das decisões da sociedade.



Figuras 9 e 10. Início da sequência final de *Djeliya*.<sup>48</sup>

### Abrindo em vez de concluir

Na última sequência de *Djeliya*, as notas musicais projetadas para o espaço em branco reforçam um final aberto, incentivando o leitor a continuar a história em sua mente, como em uma música que sem um fim definido que continua a ressoar no espírito de quem a escuta. Esses acordes suspensos simbolizariam o potencial ainda não realizado das narrativas que permanecem ocultas em cada decisão que tomamos. Tal abertura final, porém, passa longe ser tão somente uma escolha estética: ela condensa a maneira como Juni Ba reconhece e ressignifica a ancestralidade e a projeta como horizonte de criação.

Atravessado por notas, as mesmas que inauguravam o percurso visual no início do álbum, o branco final reativa questões que foram se adensando ao longo da leitura. A folha de guarda silenciosa e as primeiras linhas sonoras já indicavam que *Djeliya* se funda numa articulação entre som, vazio e imaginação. Esse princípio retorna no desfecho, mas sob outra chave, filtrado pela trajetória de Awa e pelas transformações produzidas no interior da narrativa.

Os movimentos intermediários que vão do exame do papel dos *djeliw*, à presença de temporalidades heterogêneas e à tensão entre repertórios ancestrais e mediações globais produzem o enquadramento necessário para que o desfecho não funcione como simples retorno a um motivo inicial. Ele desloca o leitor para um ponto em que ritmo e memória já não se confundem com preservação, e sim com operação crítica. A *djeliya* como prática cultural então se faz dinâmica de criação contínua, não como depósito de formas herdadas, mas

<sup>48</sup> BA, Juni. *Djeliya*, op. cit. (publicação original), p.156 e 157.

como dispositivo que reorganiza sentidos a cada novo contexto. Assim, o encerramento não repete a abertura; desdobra-a. O espaço vazio, antes limiar de entrada, converte-se em campo de projeção, no qual o leitor é convidado a reconhecer que a tradição se sustenta pela capacidade de se rearticular diante de novos cenários. A última página, ao deixar a narrativa em suspensão sonora, explicita que o percurso iniciado nas primeiras notas não encontra resolução definitiva. Encontra, isso sim, uma forma ampliada de continuidade, na qual ritmos e saberes ancestrais persistem porque se recriam.

*Artigo recebido em 27 de dezembro de 2024. Aprovado em 30 de junho de 2025.*

**Sentidos vitales en los Andes y más allá:**  
para una etnomusicología de la  
política y la canción



*Laura Jordán González*

Doutora em Musicologia pela Université Laval, de Quebec/Canadá. Professora do Instituto de Música da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso/Chile. Coautora de *Trafülkantun: cantos cruzados entre Garrido y Curilem*. Santiago: Ariadna, 2022. [laura.jordan@pucv.cl](mailto:laura.jordan@pucv.cl)

## Sentidos vitales en los Andes y más allá: para una etnomusicología de la política y la canción

*Vital senses in the Andes and beyond: for an ethnomusicology of politics and song*

Laura Jordán González

MENDÍVIL, Julio. *Biografía social de las músicas: la tradición vista por un etnomusicólogo aguafiestas*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2024, 272 p.



Esto no es un libro sobre música peruana ni se limita a la música de los Andes o a prácticas culturales latinoamericanas. Aunque a lo largo de sus capítulos Julio Mendívil despliegue un rico conocimiento sobre géneros, espacios y sujetos musicales de los Andes, *Biografía social de las músicas: la tradición vista por un etnomusicólogo aguafiestas* ofrece, ante todo, una entrada a sus formas de interrogar la labor de la etnomusicología, proponiendo claves teóricas que no se restringen a nuestra región. No se trata de textos nuevos. Los capítulos de esta obra fueron previamente publicados de manera separada en revistas especializadas o en otros libros; su novedad en este formato está dada por la interrelación que establecen y por la actualización que promete en la sección final. Mendívil explica que, tras su primera publicación – la mayor parte en idiomas distintos al español y/o en tirajes de alcance reducido –, estos textos no circularon de manera profusa, por lo que su compilación aquí obedece, en parte, al deseo de difundirlos ante un público hispanohablante.

Organizado en tres partes, los capítulos se conectan entre sí bajo la agenda que un subtítulo sugiere: “Escribiendo biografías”, “Releyendo a Arguedas” y “Pensando la protesta y la memoria”. No se trata de una aglomeración, sino de proponer una narración original a través del orden y de los significados que dicho orden potencia.

Como decía más arriba, la mayoría de los textos compilados tuvo escasa circulación en español, aunque no es el caso de dos de los tres capítulos que integran la primera parte. A riesgo de exagerar, y a juzgar por su posición en el ranking de citas de Google Académico del autor, estos textos podrían constituir un pequeño canon de aciertos escriturales, por describir publicaciones que alcanzaron mayor lectoría y que se integraron a discusiones académicas. Es, sin duda, el caso del primer capítulo, del que el libro completo toma prestado su título. En

“¿La canción es la misma? Sobre las biografías sociales de las canciones”, Mendívil establece un plan de lectura que sirve como pivote para buena parte de lo que sigue. En breve, el artículo original planteaba el argumento de que los significados atribuidos a las canciones eran co-construidos socialmente y se constituían en las vidas de las personas que las escuchaban, explorando un abanico de ejemplos que iba del *schlager* alemán al huayno andino. Desde esa primera versión, el autor posiciona a la música de los Andes como un repertorio más dentro de un argumento completamente distanciado de las narrativas identitarias nacionales, alejándose también de cualquier práctica autoexotizante que pretendiera defender la excepcionalidad de la música andina y, por extensión, de la cultura latinoamericana.<sup>1</sup>

El tema del primer capítulo da título al libro e instruye a quien lee a explorar, en primer lugar, una línea argumental transversal que se hace cargo de la biografía social de las músicas. ¿No es este ejercicio, desde ya, un juego que pone a los textos a desarrollar nuevas biografías de ellos mismos? Mendívil explica en su introducción que las biografías “generan narrativas haciendo uso de aspectos ficcionales y pueden ser sumamente subjetivas” (p. 19), además de asegurar que no se limitan a las personas, sino que pueden dedicarse a cosas, espacios y diversas entidades. Los objetos de estudio son notablemente variados en su escala: una canción, un género musical, un intelectual con sus ideas, un conflicto social y las derivaciones creativas de su coyuntura.

En el primer capítulo se introducen nuevos ejemplos que merecen ser mencionados. “El cóndor pasa” ilustra profundas transformaciones en el formato – desde una zarzuela hasta una canción pop – y las diversas audiencias que dan sentido a esta melodía canónica andina. El huayno peruano “El hombre” ofrece aproximaciones a la performance que resultan sugerentes: en la conversión del significado de una canción originada para protestar una masacre de estudiantes en otra percibida como himno de protesta ante masacres policiales y militares en distintos contextos nacionales participan los estilos expresivos de quienes cantan. Se menciona, por ejemplo, la atenuación que puede producir el *crooning* o el efecto de las alternancias entre sentidos de sumisión y rebeldía operados por la voz cantante. Aunque breves, estas alusiones habilitan una comprensión de la maleabilidad del sonido y de sus importantes efectos sobre la interpretación de lo que las canciones significan. Las páginas que abordan este nuevo ejemplo (p. 42-45) establecen asimismo un vínculo con la tercera parte del libro cuando se sostiene que, al evocar la lucha y un tiempo pretérito, con esta canción – y otras

---

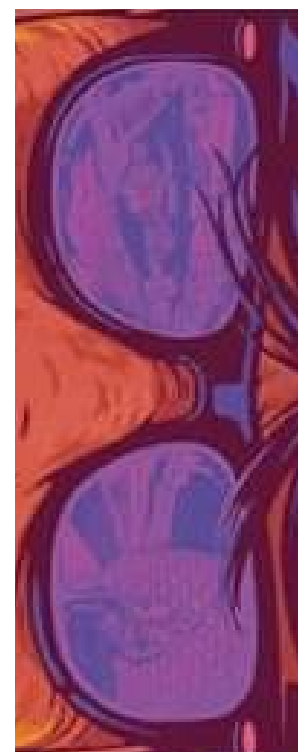
<sup>1</sup> José Manuel Izquierdo discute este problema respecto a la historiografía musical en América Latina, pero la crítica sería perfectamente extensible al quehacer de la investigación folclórica y etnomusicológica. Ver IZQUIERDO, José Manuel. Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX). *Resonancias*, v. 20, n. 38, Santiago, 2016.

que se comentan más adelante – la protesta se convierte en un instrumento de nostalgia. A su vez, “El hombre” ocupa en este capítulo el lugar de “Flor de retama”, cuyo estudio se reubica hacia el final del libro en un acápite extendido y propio.

Ante la incorporación de estos nuevos ejemplos, valiosos por la especificidad de sus contextos peruanos, surge la duda acerca de su tenue impacto en la argumentación y en las conclusiones de los capítulos. Que el argumento no se transforme sustancialmente puede entenderse como una fortaleza de las ideas, ya que consiguen comprobarse indistintamente con ejemplos variopintos; pero, al mismo tiempo, interroga la capacidad de los casos de iluminar las teorías. En ese sentido, se agradecería un epílogo que pusiera en valor las novedades de los capítulos y ofreciera un balance de lo que aportan a nivel conceptual. Eso sí, la ausencia de tal epílogo reclama que ese balance lo realicemos quienes nos dedicamos a reseñar, una tarea que intento cumplir aquí.

Como es costumbre del autor, su escritura acusa su pertenencia a un campo disciplinar ampliado desde la etnomusicología hacia los estudios culturales, donde se evidencian lecturas de filosofía política marxista, de teoría histórica narrativista y de estética, por mencionar las principales. Central es la premisa de la condición eminentemente co-construida de cualquier relato histórico, pero también de los significados atribuidos a la música. En concreto, desde la introducción se advierte un posicionamiento crítico respecto de los discursos “primordialistas” que, según argumenta, han observado un retorno al alero de las críticas al eurocentrismo y al falso universalismo del pensamiento racionalista. Con ello, especialmente en el campo de estudios de música de los Andes, han revivido retóricas esencialistas dentro de la producción académica que dificultan una comprensión distanciada de los discursos *emic*. En los capítulos dos y tres, dedicados respectivamente al huayno y al harawi, se expresa dicho posicionamiento: la relativización del pedestal seguro de “la tradición” – respecto de la cual invita a entrar y salir – y el cuestionamiento de “algunos lugares comunes” cumplen la tarea de proporcionar sólidos marcos de análisis y cuantiosos antecedentes para, al mismo tiempo, reivindicar la importancia de estos géneros de los Andes y rechazar los relatos fantasiosos que replican tanto ejecutantes y oyentes como intelectuales.

El capítulo 2, titulado “Huaynos híbridos. Estrategias para entrar y salir de la tradición”, que es precisamente uno de los textos más citados de Mendívil, no presenta mayores cambios en esta edición. Basándose en el análisis de huaynos heterogéneos como “Plegaria”, “Trilce” y “Piel de ángel”, propone que la clásica tensión entre puristas y modernizadores debe entenderse como posiciones en un campo común: el de la tradición siempre cambiante. En cuanto a la biografía social de las músicas, la conclusión original sorprende al aclarar, anticipadamente, una potencial confusión conceptual: “El huayno no tiene vida por sí



mismo, es objeto de estudio y no sujeto. Somos nosotros quienes otorgamos o denegamos significaciones a las cosas”. Y más adelante sostiene que “debemos consentir la volubilidad del huayno y aceptar que todos, tanto los híbridos de ahora como los híbridos de antaño, son auténticos puesto que hemos cambiado a través de la historia” (p. 76). Así, sin cambiar las palabras, en este nuevo contexto del libro el caso estudiado de la hibridez constitutiva del huayno explicita una noción de biografía que atraviesa al objeto de las vidas humanas que lo construyen, volviendo más nítida la acepción de biografía con la que se está trabajando.

En cambio, el capítulo 3, “El harawi prehispánico. Apuntes para cuestionar algunos lugares comunes”, está construido a partir de dos entregas previas, como una versión actualizada de un asunto que ha preocupado al autor a lo largo de los años y respecto del cual incorpora bibliografía reciente: el estatuido parentesco entre harawi y yaraví. Plantea tres hipótesis, a saber: que el supuesto de que el harawi antecede al yaraví se funda en un relato que hace parecer lógico el vínculo genealógico; que el supuesto rol del harawi en la historia del yaraví condiciona la visión actual del primero; y que ha sido una “visión trágica” la que se le impone a través de la narración histórica del yaraví. Mientras que, en un primer momento, el capítulo analiza las estrategias discursivas de las fuentes escritas que han difundido este relato, luego indaga en las características actuales del harawi para revelar que la variedad de temáticas y usos pone en evidencia la ausencia del asunto romántico que ha sido esgrimido como prueba del vínculo con el yaraví posterior. También se comenta que el harawi no se limita a tener un carácter triste – que se le había adosado ostensiblemente en el marco del tópico de la melancolía indígena –, sino que son múltiples sus formas expresivas.

A Mendívil le fascina el metanálisis de la historiografía musical andina. Eso ya lo sabíamos por sus *Cuentos fabulosos* y otros trabajos previos.<sup>2</sup> Lejos del puro revisionismo, lo que parece animar al autor es evidenciar la implicación de los investigadores – sí, mayoritariamente varones – en la reproducción de narrativas míticas, donde se vuelve difícil distinguir con certeza la imaginación de la comprobación fáctica. Para el caso de las músicas de los Andes, esto involucra más puntualmente la reiteración de tópicos ancestralistas que articulan observaciones contemporáneas con fantasías del pasado remoto. Aunque el libro atraviesa múltiples músicas andinas, el tópico de la tristeza india asoma

---

<sup>2</sup> Ver MENDÍVIL, Julio. *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y la escritura de la historia de la etnomusicología*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP, 2018, y *idem*, *Wondrous stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica*. *Resonancias*, v. 16, n. 31, Santiago, 2012.

recurrentemente, desde el harawi hasta variadas expresiones del huayno.

La misma fascinación se expresa en la segunda parte del libro, que reúne dos capítulos temáticos: “El rumoroso mundo. La música en la obra de José María Arguedas” y “La suerte del tambobambino. Sobre archivos musicales y una canción indígena de los Andes peruanos”. En “El rumoroso mundo...”, vuelve sobre los escritos de José María Arguedas – “fuente sustancial para los estudios etnomusicológicos sobre los Andes” (p. 108) – para indagar en el pensamiento estético andino, en el que la música parece operar como mediador entre cultura y naturaleza. Sirviéndose de una comparación heurística con el modelo medieval tripartito de Boecio, que distingue entre música mundana, música humana y música instrumentalis, desglosa de la prosa arguediana principios que definen, de modo análogo, tres niveles.

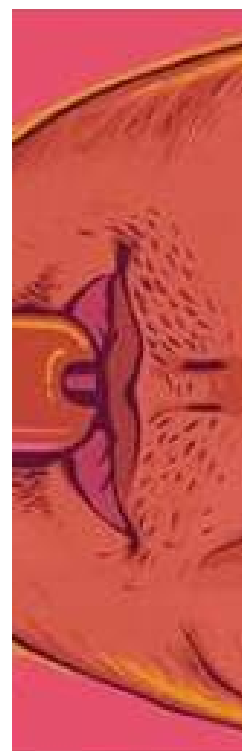
Primero, uno que conecta las sonoridades de las palabras con las esferas del universo, con una “naturaleza cantante”, evidenciando que en la obra de Arguedas la música aparece como un símbolo mágico-poético. Segundo, serían los momentos de conexión cósmica entre la humanidad y el universo aquellos que describen al mundo como un espacio en vibración infinita, fuente de inspiración para la música humana y al que se alude especialmente como añoranza. La compenetración con la naturaleza, eso sí, excede la dimensión sonora para dar cuenta de una multiplicidad de referencias sensoriales. Tercero, los cantos y danzas “son enunciados performativos del mundo” (p. 122). Para Arguedas, dice Mendívil, las prácticas musicales andinas buscan transmitir contextos rituales o mágico-religiosos y dan cuenta de estrategias para delinear la geografía cultural de un mundo vivido en la sierra. Dichas prácticas eminentemente colectivas “no solamente conforman una cartografía cultural de la región, sino al mismo tiempo un canal de aproximación a la musicalidad cósmica del mundo andino” (p. 127). Para finalizar, incluye referencias a estudios más recientes sobre músicas de los Andes y establece un diálogo con la acustemología de Steven Feld. Allí el autor enfatiza aspectos que parecen transversales a una estética de la región, como la dimensión ecológica y la concepción multisensorial de los fenómenos que interesan a la etnomusicología.

En el capítulo 5, “La suerte del tambobambino...”, el trabajo de Arguedas se analiza desde un punto de vista diferente: ya no es tanto lo que Arguedas piensa y escribe como lo que hace y performa mediante sus decisiones investigativas. Más precisamente, se reflexiona sobre el uso de la grabación sonora empleada con un fin de conservación en la década de 1960. Presentado esta vez como un “portavoz de un realismo correctivo sobre lo indígena” (p. 135), Arguedas es retratado a lo largo de un acápite biográfico que precede a la biografía social de una canción en específico, aquella que registrara con su propia voz como “Carnaval de Tambobamba”. Mendívil reflexiona sobre el destino de esa

grabación y adscribe al interés manifiesto por Alan Merriam, en su clásico *The anthropology of music*, por observar las transformaciones de las prácticas musicales y los repertorios. La grabación entonces, más que vehículo de rescate y fijación, operaría – según lo muestra el caso de esta canción, cuyas numerosas versiones son revisadas en función de sus aspectos performáticos y performativos – como un facilitador de la transformación. En efecto, el capítulo arguye que, al convertir la canción del carnaval en “archivo”, Arguedas habilitó sin saberlo su regreso al “repertorio”, siguiendo a Diana Taylor. Tal retorno, sostiene Mendívil, se materializa como producto comercial, “trastocando así aspectos musicales, textuales, tecnológicos, jurídicos y afectivos de la canción” (p. 162). Con ello, se arroja luz sobre el rol de los archivos en el acceso a bienes culturales que resultan ineluctablemente resignificados en la producción cultural.

Mediante un complejo y delicado contrapunto entre la experiencia individual y las relaciones sociales, Mendívil insiste al abordar el vínculo entre memoria histórica y música. La tercera y última parte se dedica a esta encrucijada, enfocándose en la protesta política. En “Cultos o comerciales. Representando a Ayacucho en la escena musical andina”, aborda – remitiendo al concepto de distinción bourdieusiana – la disputa de sentidos que se ocasiona por la concurrencia de valores entre dos generaciones de músicos ayacuchanos atravesados por la guerra interna: la generación de la guerra y la generación de la postguerra. Llama la atención en este capítulo el ingreso ocasional de la primera persona, no solo como observador con perspectiva propia, sino también como parte de un grupo de sujetos que protagonizara la escena de música ayacuchana anterior. En ese sentido, al interpretar las posiciones alejadas de una y otra generación y la desconfianza que expresa la primera respecto de la deriva comercial de la segunda, se entrelee el deseo de entender y aun de interpelar a unos pares que acaso juzgan sin reconocer su sesgo de clase. Cobra así especial interés la forma en que esta disputa local alimenta también una discusión más amplia en torno a lo que es capaz de nombrar el concepto de “pueblo” y la “popularidad” de ciertas prácticas mediadas por la alta cultura (p. 176).

Si es la participación casi protagónica en una escena ayacuchana la que dota de tenor político el capítulo recién comentado, en el siguiente, “Cantando por el agua y contra el oro. Música y políticas de representación en Cajamarca”, el autor toma posición para defender la intervención de la etnomusicología en pro de la preservación, no solo de las músicas sino también de quienes las producen, en un contexto de explotación medioambiental y defensa del agua. El objeto de análisis es, una vez más, transgeneracional. Se analizan las canciones de los rondos, campesinos y propietarios de ganado organizados en rondas para defenderse del abigeato en Cajamarca en la década de 1980. En aquellas que interpretan en espacios de socialización se distingue una variedad



de temáticas políticas, como el reclamo por el abandono del gobierno y la promoción de la autogestión y la autodefensa. Sin embargo, se sorprende el autor, no hay en las letras alusiones a la violencia política ocurrida entonces. En cuanto a otras más recientes sobre el conflicto medioambiental y la defensa del agua en la misma zona, el autor observa las estrategias llevadas a cabo por campesinos para producir registros audiovisuales depurados que los presentan en paisajes bucólicos con el fin de defender los territorios. Se reflexiona así sobre las mediaciones tecnológicas y las decisiones performativas que buscan hacer circular en medios nacionales versiones alternativas de la situación en Cajamarca. Ambos momentos históricos – el de los ronderos organizados en los años 1980 y el de los campesinos que cantan en la década de 2010 para defender el agua – son interpretados por Mendívil, siguiendo a Ana María Ochoa, como expresiones de una transculturación auditiva con fuerte potencial político.

Finalmente, “Espectros de guerra. Música, fantología y memoria sobre el conflicto armado” sostiene “que no existe ningún vínculo natural entre música, memoria e historia” (p. 223), sino que corresponde a los agentes sociales saciar su necesidad de construir relaciones aparentemente “verosímiles y legítimas” (p. 223) entre ellas. Mendívil desarrolla tres capas: 1) la memoria; 2) el carácter imaginario de la misma; y 3) las ambivalencias relacionales entre prácticas musicales y memoria. Para ello recurre a variada literatura, rescatando de algunos autores conceptos que permiten asir su dimensión sensorial, racional y emocional (San Agustín), así como la intersubjetividad que opera al articular una memoria interna (personal) y una memoria externa (social e histórica) (Maurice Halbwachs). Reconoce en ambas aproximaciones dos cuestiones centrales: la naturaleza restringida de la memoria y su acceso imaginativo como representación, siendo crucial el ambiente social para reproducir los recuerdos. La narrativa sobre el pasado, afirma el autor, se halla socialmente consensuada, mientras que la memoria opera como acoplamiento y procesamiento personal de influencias externas. Con todo, ni la memoria colectiva ni la individual se encuentran nunca exentas de estructuras de poder. Por ello, “la objetivación material de una memoria aparece estrechamente ligada a la dominación y, por tanto, a la selección de lo que debe recordarse mañana” (p. 226).

A pesar de ello, la memoria es ficcional y mutable, y las manifestaciones performativas que la construyen incesantemente pertenecen, muchas de ellas, al uso cotidiano. Es lo que intenta demostrar al analizar el caso del huayno “Flor de retama”, recurriendo al concepto derridiano de fantología. Se trata entonces de sopesar cómo cierta moda retro ha hecho refloatar “canciones ausentes” de una época de gran violencia política. Estas canciones ayacuchanas, interpretadas en versiones recientes, “hablan de un pasado virtual, que por naturaleza difiere del pasado real que vivimos en los años ochenta, y, por otro, si se me per-

mite continuar con la metáfora, de un futuro fantasmagórico referido a la violencia política como amenaza por venir” (p. 234).

Este corpus incómodo se ubica entre un ser y no ser de la violencia pasada como advertencia de futuro. El análisis no solo se sustenta en la identificación e interpretación de decisiones performáticas y arreglísticas – melodías, timbres vocales, elementos de la producción –; los significados de una canción movilizan marcos conceptuales relativos a las vivencias que las personas tienen con cada canción. Por eso, las versiones admiten discrepancias de sentido en cuanto a cómo y qué se recuerda con “Flor de retama” – de una masacre estudiantil a la oposición a la violencia de Estado o a un himno genérico contra la represión –, discrepancias que tienen implicaciones más que estéticas. Aquí se juega un conjuro – parafraseando a Mendivil – que consiga convocar la memoria y expulsar al mismo tiempo la violencia que acecha.

*Biografía social de las músicas* deambula entre la imaginación precolombina y el tiempo presente del Perú, y se detiene en las heridas – y los deseos de reconciliación – de su guerra reciente. La propia condición del autor de víctima de la violencia es tematizada en el capítulo que funciona como cierre, dialogando con su libro testimonial sobre Uchuraccay<sup>3</sup> y exhibiendo cómo se entrelazan las vivencias más íntimas con la conceptualización teórica: el manifiesto de la biografía social de las músicas está entretejido por una serie de experiencias personales que involucran la familia, la militancia, la diversión, la actividad artística y la intelectual.

No leo un etnomusicólogo aguafiestas; encuentro un estilo de investigación musical que no se cansa de celebrar las vidas.

*Resenha recebida em 13 de dezembro de 2025. Aprovada em 28 de dezembro de 2025.*

---

<sup>3</sup> Ver *idem*, *Uchuraccay y nosotros: la ausencia de mi hermano Jorge y de la nación*. Lima: Punto Cardinal, 2024.

# Lo inca y la nación como ficción sonora



## *Julio Mendivil*

Doutor em Etnomusicologia pela Universität zu Köln/Alemanha. Professor do Institut für Musikwissenschaft da Universität Wien/Áustria. Autor, entre outros livros, de *La biografía social de las músicas: la tradición vista por un etnomusicólogo aguafiestas*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2025.  
julio.mendivil@univie.ac.at

## Lo inca y la nación como ficción sonora

*Inca culture and the nation as sonic fiction*

*Julio Mendívil*

WOLKOWICZ, Vera. *Reimaginando la música inca: discursos indigenistas en la música de América Latina, 1910-1930*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2024, 284 p.



*Reimaginando la música inca: discursos indigenistas en la música de América Latina, 1910-1930* es la versión en español del libro *Inca music reimagined: indigenist discourses in Latin American art music, 1910-1930*<sup>1</sup>, con el que Vera Wolkowicz ganó el prestigioso Premio Robert Stevenson de la American Musicological Society el año 2023. Como su nombre lo indica, el trabajo revisa la producción de música de tradición escrita de corte indigenista en las primeras décadas del siglo XX en tres naciones sudamericanas: Argentina, Ecuador y Perú. A decir de la autora, una argentina afincada en el Reino Unido, el libro analiza cómo la civilización incaica o, mejor dicho, una imaginada cultura imperial cuzqueña, fungió como fuente de inspiración para la creación de una música académica nacional por parte de las elites culturales de los tres países en cuestión. El eje vinculante de esta selección territorial, que a primera vista puede parecer arbitraria, lo encuentra Wolkowicz en tres puntos coincidentes dentro de esos discursos: la recurrencia a un supuesto sistema musical incaico de corte pentatónico, la importancia otorgada al estilo poscolonial del yaraví como *pars pro toto* del mestizaje musical en Sudamérica y la producción de óperas nacionalistas de temática “incaica”. La investigación se sustenta en un impecable trabajo bibliográfico de archivo en los tres países, así como en el análisis musical de las partituras de óperas “incaicas” del comienzos del siglo pasado.

El primer capítulo lo dedica Wolkowicz a mostrar el afán panamericanista de los discursos nacionalistas. Al tener las jóvenes naciones latinoamericanas la necesidad de distanciarse culturalmente de la “Madre Patria”, sus eruditos musicales, nos dice, voltearon la mirada a la producción de las poblaciones indígenas que hasta entonces habían ignorado, poniendo en el tapete una serie de dicotomías que pronto pasaran a regir las disputas intelectuales: la relación entre costa y sierra, la cuestión de la raza y las confluencias entre lo académico y lo folklórico o popular. Como bien anota la autora, estos procesos fueron realizados siguiendo modelos occidentales y eurocentristas: lo inca

<sup>1</sup> WOLKOWICZ, Vera. *Inca music reimagined: indigenist discourses in Latin American art music, 1910-1930*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

representaba un factor de legitimación cultural al ser considerado evolutivamente superior a otras sociedades indígenas prehispánicas, pero solo alcanzaba el nivel de universal tras su conversión en un lenguaje musical europeizante. Tomando una clasificación del musicólogo mexicano Alejandro Madrid<sup>2</sup>, Wolkowicz diferencia, además, entre lenguajes indianistas e indigenistas, señalando que, mientras el primero tomaba elementos indígenas para exotizar las obras, el segundo hacía de dichos elementos una parte integral de la propuesta estética.

El segundo capítulo está dedicado a los discursos indigenistas en el Perú. Wolkowicz pasa revista a los proyectos de nación peruanos y a su relación con el pasado prehispánico y muestra, con sustentación sólida, cómo el Estado oligárquico pasó de una visión pasadista de lo incaico – que lo desconectaba de la nación – a otra más dinámica que, a partir del oncenio del presidente Augusto B. Leguía, habrá de pretender incluir el aporte indígena a la nación, aunque otorgándole un rol evidentemente subalterno. En este contexto, Wolkowicz retrata la manera cómo el indigenismo progresista del antropólogo cusqueño Luis E. Valcárcel impulsó una escuela cusqueña en música que habrá de poner en entredicho la conservadora e hispanista supremacía capitalina. El capítulo se centra, principalmente, en José María Valle Riestra, limeño formado en Europa, y en el huanuqueño Daniel Alomía Robles, figura central en el discurso sobre la música incaica a comienzos del siglo XX, y más tangencialmente en el movimiento indigenista en Puno y Arequipa. Este es, a no dudarlo, un punto más que acertado, pues confirma lo que las investigaciones más recientes nos vienen diciendo: que es difícil hablar del indigenismo como si se tratara de una corriente musical unitaria.<sup>3</sup>

En el capítulo tres Wolkowicz analiza la producción musical indigenista en Ecuador y tematiza la convergencias y las divergencias con la experiencia peruana. Si en este último caso la oposición era entre identidades de la costa y de la sierra, en Ecuador la disputa será entre un imaginado Reino de Quito y un gobierno imperialista cusqueño, tenido como una fuerza invasora. Wolkowicz analiza aquí la obra escrita y musical de figuras centrales del país ecuatorial como Pedro Traversari, Segundo Luis Moreno y Sixto M. Durán, todos ellos compositores y precursores de los estudios musicológicos en Ecuador. El abundante material de primera mano que revisa le permite evidenciar cómo riñas personales y posicionamientos en el campo social fueron determinantes para la construcción de un discurso sobre la música prehispánica y su aprovechamiento para la producción de música escrita. Dice hacia el final: “En suma, el progreso musical de Ecuador quedo, en cierta forma, reducido a la voluntad individual de cada compositor” (p. 157).

<sup>2</sup> Ver MADRID, Alejandro L. *Los sonidos de la nación moderna*. La Habana: Fondo Editorial de la Casa de las Américas, 2008.

<sup>3</sup> Ver ROMERO, Raúl. Nacionalismos y anti-indigenismos: Rodolfo Holzmann y su aporte a una música peruana. En: *Todas las músicas: diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017, *idem*, Música, indigenismo y política: la primera generación de músicos peruanos en el siglo XX. En: MENDÍVIL, Julio y ROMERO, Raúl. *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2022, y VEGA SALVATIERRA, Zoila. Incaísmo y costumbrismo en la escena lírica peruana del siglo XX: los casos de Mariano Béjar y Benigno Ballón Farfán. *Per Musi*, v. 24, Belo Horizonte, 2023.

El capítulo cuarto se aboca a lo que Wolkowicz llama “la apropiación del pasado incaico” en Argentina. A decir de nuestra autora, un grupo de estudiosos “interesados en mostrar al resto del mundo (especialmente a Europa occidental) que su ‘nuevo mundo’ podía presumir de una historia antigua y grandiosa que se remontaba a las civilizaciones inca y azteca” (p. 160) emprendió la tarea de vincular la tradición musical argentina con los lenguajes musicales considerados herederos del imperio incaico, sobre todo para el caso de la vidala del norte argentino. Un aspecto de especial interés en esta mirada es el rol de lo incaico en el imaginario del Río de la Plata. Mientras que en Perú el indigenismo progresista llegó a desestabilizar la hegemonía limeña – al menos por un instante –, en el caso argentino, lo inca, no representó en ningún momento una amenaza para el Estado-nación, pues poseía un carácter fundamentalmente minoritario. Lo inca, por eso, sostiene Wolkowicz, no pasó en Argentina de ser un tipo de maquillaje exotizante, una moda que no logró mayor consenso, ni en el caso de la obra literaria de Ricardo Rojas ni en el activismo artístico del compositor Alberto Williams a través de su revista *La Quena*.

El último capítulo se refiere al teatro musical de corte incaico, es decir, a las óperas con temática prehispánica, una moda que, en verdad, Sudamérica hereda de Europa central y de sus afanes primitivistas en música. Aquí Wolkowicz analiza las óperas peruanas *Ollanta*, de Valle Riestra, y *Illa Cori*, de Robles, la ópera ecuatoriana *Cumandá*, de Sixto M. Durán, trabajada posteriormente por Traversari, así como las obras argentinas *Ollantai*, de Constantino Gaito y *Corimayo*, de Enrique Mario Casella. Wolkowicz muestra que el uso de músicas tradicionales o folklóricas fue un recurso casi extractivista de compositores ciudadanos que ansiaban forjar un lenguaje supuestamente nacional y propio.

En las páginas finales del libro, Vera Wolkowicz concluye:

*Desde Ecuador hasta Argentina, el imperio incaico ofrecía una visión del perfecto pasado que podía ser reavivado para competir exitosamente con la narrativa de la civilización europea. Sin embargo, la concurrente creencia en la superioridad social de los latinoamericanos descendientes de españoles dictaba que la cultura incaica podía celebrarse en el pasado, pero no incorporarse tan fácilmente como parte del presente, para así eludir cualquier reclamo de pertenencia por parte de las comunidades indígenas contemporáneas (p. 238).*

Además anota que, si bien es cierto que la música incaica en ninguno de los tres países llegó a convertirse en la principal fuente de creación de la música académica, ella sí devino, a principios del siglo XX, en un elemento importante para la construcción de una identidad nacional y continental. De este modo, el libro cierra con la dimensión política que la música tuvo en la formación de la nación moderna en tres lugares de Sudamérica. En efecto, Wolkowicz remarca el carácter continental de estos empeños compositivos, mas indicando la importancia de tomar en cuenta las diferencias locales al momento de estudiarlos.

*Reimaginando la música inca: discursos indigenistas en la música de América Latina, 1910-1930* es un libro convincente en sus postulados, en cuanto a su metodología y a sus conclusiones, las cuales se remiten siempre al pro-



fundo conocimiento que posee la autora de la historia cultural y política de cada uno de los países analizados. En ese sentido, el libro nos acerca a una literatura que pocas veces ha sido discutida en la academia y que, a menudo, se asume como incuestionable por el mero hecho de tener una antigüedad considerable. También es un libro de redacción afable que invita a entender procesos sumamente complejos y que no se enreda innecesariamente en disquisiciones teóricas, una decisión que siempre se agradece. La edición, preparada por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, revela un trabajo minucioso que está a la altura del contenido.

Algunos aspectos menores sí merecen cierto criticismo. Por ejemplo, el problemático uso del concepto de tribu para referirse a grupos étnicos, un término que ha sido ya cuestionado y, en gran parte, desechado por la antropología por ser reduccionista y peyorativo<sup>4</sup>, y que fue mal usado por la musicología comparada para expresar supuestas diferencias evolutivas en las músicas africanas.<sup>5</sup> Este trato se dispensa, empero, si se tiene en cuenta que Wolkowicz escribe desde la musicología histórica y no desde los debates actuales en etnomusicología. Igualmente, hubiese sido útil desarrollar con más detenimiento la pertinencia de aplicar a los países sudamericanos las diferenciaciones – indianismo e indigenismo – que Alejandro Madrid propone para México, lo que habría permitido, al menos, matizar las particularidades históricas de cada caso. Por último, diré que llama la atención la exclusión de Bolivia. Es cierto que Wolkowicz la sustenta, aduciendo que, durante el período que ella aborda, “los compositores bolivianos escribieron, principalmente, piezas para piano o para pequeños grupos de instrumentos” (p. 25 y 26). Pero puestos a criticar, podría objetarse que lo mismo ocurrió en Ecuador y Perú<sup>6</sup>, donde los compositores poco cultivaron las grandes formas europeas, algo que la misma autora afirma en el libro.

Pero nada de ello disminuye en absoluto la inmensa labor realizada por Vera Wolkowicz en este libro que abre muchas puertas a la investigación sobre la llamada música incaica. *Reimaginando la música inca: discursos indigenistas en la música de América Latina, 1910-1930* es un libro escrito para convertirse en un clásico de la musicología latinoamericana. Será imposible estudiar la música nacionalista de tradición escrita en Argentina, Ecuador y Perú sin consultar esta obra que derrocha sabiduría y elegancia conceptual y discursiva en cada una de sus páginas.

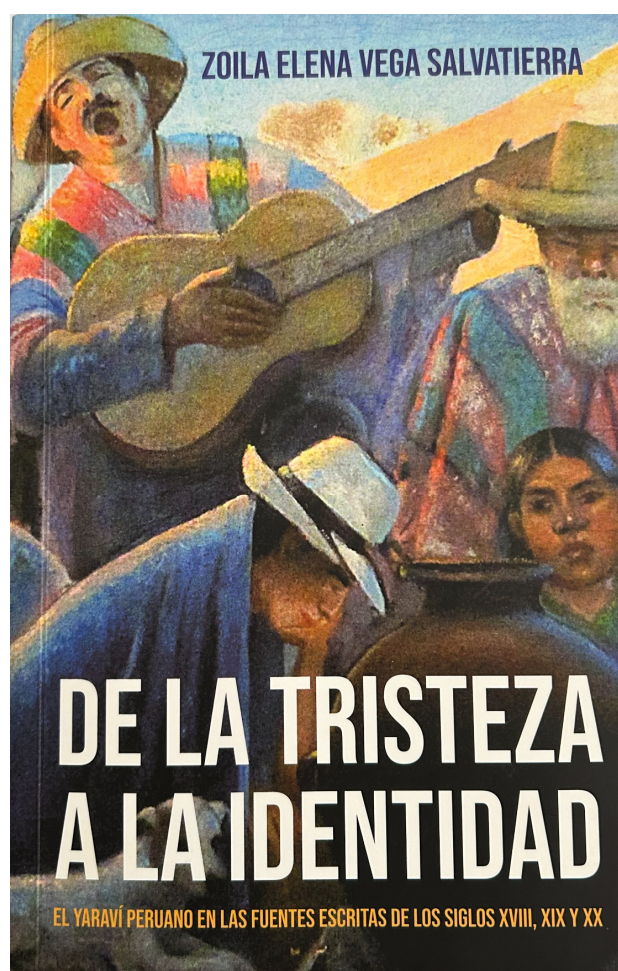
*Resenha recebida em 17 de setembro de 2025. Aprovada em 20 de outubro de 2025.*

<sup>4</sup> Ver ASAD, Talal. Introduction. En: *Anthropology and the colonial encounter*. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1973, y WOLF, Eric R. *Europe and the people without history*. Berkeley-Los Angeles-New York: University of California Press, 1982.

<sup>5</sup> Cf. EICHLER, Patrick. Miradas sobre el cambio y el pasado de la música en Uganda: un Análisis de colonialidad en la investigación musical. *Revista Argentina de Musicología*, v. 24, n. 2, Buenos Aires, 2023.

<sup>6</sup> Cf. ROMERO, Raúl. Música, indigenismo y política, *op. cit.*

## El yaraví arequipeño: nuevas propuestas para la investigación de un género musical



*Gérard Borrás*

Doutor em Estudos de América Latina pela Université Toulouse Le Mirail (hoje Universidad Jean Jaurès/França), com habilitação para dirigir investigação pela Université Sorbonne Nouvelle. Professor emérito da Université Rennes 2/França. Autor, entre outros livros, de *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. 2. ed. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUC-Perú), 2025. gerardo.borras@gmail.com

## El yaraví arequipeño: nuevas propuestas para la investigación de un género musical\*

*The yaraví of Arequipa, new proposals for the exploration of a musical genre*

*Gérard Borrás*

VEGA SALVATIERRA, Zoila Elena. *De la tristeza a la identidad: el yaraví peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX*. Arequipa: Universidad Nacional San Agustín de Arequipa, 2025, 296 p.



El título del libro publicado por Zoila Vega guía al lector desde el inicio: *De la tristeza a la identidad*. Se nos propone entender un proceso, un camino en apariencia singular, o sea, pasar de los sentimientos, de la emoción, la tristeza, a un concepto más colectivo y a menudo político, la identidad. El subtítulo nos guía aún más: “El yaraví peruano en fuentes escritas desde los siglos XVIII, XIX y XX”, es decir que se nos invita recorrer un largo camino cronológico, pero con la ayuda de fuentes escritas, de las cuales sabemos de sus limitaciones (la autora las evoca), pero también de sus grandes ventajas si se las analiza y usa con las herramientas idóneas. Un viaje en la historia, pero un viaje documentado, en torno a un género musical icónico sobre el que se ha escrito mucho y desde temprana época, y cuyos contornos, formas, contenidos, prácticas recepción, seguían siendo extremadamente borrosos. Esta investigación, este libro, no solo aclaran el camino, sino que aportan respuestas contundentes.

El libro está estructurado en cuatro capítulos que cubren los diferentes momentos que deja entrever el título de la obra. Sin embargo, el primero sirve de antesala en la que Zoila Vega hace gala de cómo se puede, se debe posicionar una investigadora, un investigador, frente a los objetos musicales y las fuentes que pretende analizar, entender y difundir. Hablando de un género musical como el yaraví, era difícil evitar el gran tema de “la tradición”. El análisis, discusión y uso del concepto, muy acertados, sirven de valla para impedir o limitar una lectura atrevida o incorrecta del término. Zoila, citando a Stephen Bloom, insiste también en el aspecto cambiante de las tradiciones como preparándonos a la lectura de estas dinámicas que ella presenta en los capítulos siguientes.<sup>1</sup>

\* Texto leído en el marco del II Congreso Internacional de la Asociación Peruana de Musicología (Aspemus), en Lima, ago. 2025.

<sup>1</sup> Ver BLUM, Stephen. Prologue. En: BLUM, Stephen, BOHLMAN, Philip Vilas y NEUMAN, Daniel M. *Etnomusicologists and modern music history*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.

Otro de los puntos presentado y enfocado de manera excelente en este capítulo concierne el tema de las fuentes. La autora usa un amplio abanico de materiales: partituras, obras religiosas, de cámara, de salón, recopilaciones diversas, testimonios de viajeros, crónicas coloniales, investigaciones musicológicas. Pero estas fuentes, lejos de ser verdades incuestionables, ameritan ser tomadas con muchas precauciones como nos advierte Zoila Vega en el caso de las anotaciones musicales: “la partitura posee en sí una intencionalidad que la aleja del sonido que pretende representar” (p. 34). Por eso, según la autora, es imprescindible el uso de las fuentes textuales coetáneas a las musicales para mejor entender las intenciones de los creadores, porque, y evocando a Peter Burke, nos recuerda que las fuentes escritas, musicales o no, carecen de inocencia.<sup>2</sup>

Otro punto que quisiera comentar tiene que ver con esta relación a veces maltratada entre música e historia y que Zoila Vega enfoca de manera muy estimulante. Retomando a Alan Merriam<sup>3</sup>, nos dice: “si la música es parte de la cultura y esta se mueve en el tiempo la música, puede aproximarnos a cierto tipo de historia y de esa manera su estudio puede contribuir a una mejor comprensión de los fenómenos históricos” (p. 28). Y el método da resultados notables a lo largo de la lectura.

Este capítulo dedica también una parte importante al tema de la identificación y de la clasificación de las escalas usadas para componer un yaraví. En esta parte muy documentada, con varios cuadros que sintetizan las posibilidades, Zoila Vega propone aclaraciones de gran interés: “La segunda dificultad radica en la proliferación de categorías a partir de la presencia de una simple alteración”. Y sigue: “Si se escribiera una escala por cada vez que aparece una alteración accidental, esta categoría de análisis se volvería estéril” (p. 46). Se confirma con estas líneas una característica muy clara de este libro, no solo un deseo de análisis riguroso sino también el deseo de guiar a las lectoras, a los lectores con una nítida perspectiva pedagógica.

El capítulo dos inicia el recorrido cronológico anunciado en el título. Una de las temáticas inevitables cuando se habla del yaraví es su posible origen y sobre todo su parentesco con el harawi de la época incaica. La advertencia de Zoila Vega es clara: “Definir una genealogía precisa del yaraví y relacionarlo con el harawi tampoco es fácil debido a la carencia de fuentes y a la falta de precisión de los términos” (p. 66). Pero, recurriendo a testimonios de cronistas y a la síntesis propuesta por Julio Mendívil<sup>4</sup>, se evidencia la multiplicidad de formas y de sensibilidades del género incaico. De la misma manera, Zoila Vega moviliza textos de la época, testimonios de viajeros, que permiten mejor entender como se percibía este género en su contexto histórico y como la riqueza emocional del yaraví se redujo en estas épocas a una constante, la melancolía y la tristeza.

<sup>2</sup> Ver BURKE, Peter. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza, 2000.

<sup>3</sup> Ver MERRIAM, Alan. The use of music as a technique of reconstructing culture history in Africa. En: CREIGHTON, Gabel y BENNET Norman Bennet (eds.). *Reconstructing Africa culture history*. Boston: University Press, 1967.

<sup>4</sup> Ver MENDÍVIL, Julio. El harawi histórico incaico y sus reminiscencias en los Andes actuales. En: LIENHARD, Martin (ed.). *La memoria popular y sus transformaciones*. Frankfurt: Iberoamericana, 2000.

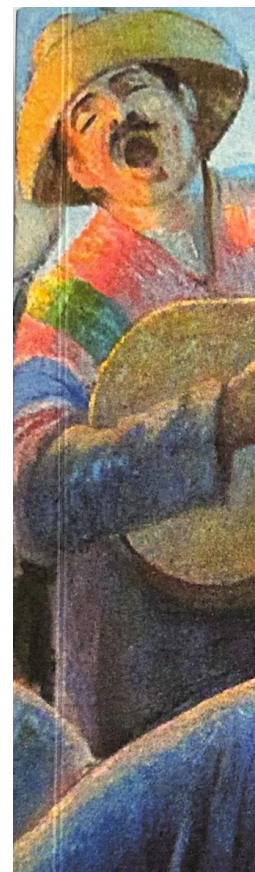
Pero la parte del análisis musicológico es impresionante. Si se habla de yaraví, es importante saber como suena y como es musicalmente, como son sus escalas, sus modos, las ornamentaciones, los compases, las cadencias, las voces, las introducciones. Con 24 ejemplos, transcripciones y análisis correspondientes, 5 tablas, 3 figuras, Zoila Vega nos permite entender a cabalidad como es y como suena el yaraví en sus diferentes espacios (en el templo, en el salón...). Quisiera insistir en esta parte, no solo porque estamos en un congreso de musicología, sino porque metodológicamente Zoila Vega deja muy claro como se debe investigar un género musical y las conclusiones a la que uno puede llegar con la ayuda de un análisis riguroso:

*estos yaravíes contenían elementos como escalas menores, cromatismo y letras de dolor que se aceptaban como indígenas sólo por ser tristes, los cuales se combinaban con otros tópicos, esquemas y modelos de la música de cámara o de salón imperante en la época. Sin embargo, por ahora, no es posible determinar con certeza si tales características son, en efecto, indígenas. La mayoría de ellas, tal como se ha analizado en este capítulo, provienen de teorías de prácticas occidentales de la música vigente en los siglos 17 y 18 (p. 143).*

Si de yaraví y de Arequipa se trata, no se podía evitar los dos monumentos que son Mariano Melgar y Pedro Ximénez Abril. De eso trata el tercer capítulo. Se han escrito muchas cosas sobre la relación entre Arequipa, el yaraví y Melgar, “creador del yaraví” como se lee en un compendio de partituras editadas por conocido compositor arequipeño Benigno Ballón Farfán.<sup>5</sup> Zoila Vega nos propone: “Reflexiones en torno al ‘problema Melgar’”. Analiza con mucha minucia porque y como Melgar se convirtió en este referente y como las construcciones posteriores a su muerte sirvieron intereses diversos, empezando por la construcción de una imagen local. Nos acercamos paso a paso a la identidad.

Si bien no disponemos hasta ahora de músicas escritas de puño y letra de Melgar, es muy diferente de su contemporáneo que vivió en Arequipa y Sucre. La riquísima producción de Ximénez tanto profana como religiosa, vocal o instrumental se presta a un análisis tan riguroso como en el capítulo anterior lo que permite a Zoila Vega evidenciar como sonaba el yaraví en salones de Arequipa o Sucre a mitad del XIX.

El cuarto capítulo lleva por título “El yaraví romántico y nacionalista”. Capítulo apasionante donde Zoila Vega evidencia el cambio de categoría social del yaraví. Lo que el siglo XVIII se miró como música de los “otros”, de los indígenas, en el XIX se define como “música de nosotros”, como este género empieza a ser visto y bautizado como canción nacional. Una vez más, los diferentes testimonios de la época, intelectuales peruanos o viajeros (Tschudi, Marcoy, Denis, Paz Soldán, Larrabure y otros más<sup>6</sup>), las producciones o reco-



<sup>5</sup> Ver BALLÓN FARFÁN, Benigno. *Cantares arequipeños: álbum de yaravíes, marineras y pampeñas*. Lima: Maldonado, 1940.

<sup>6</sup> Ver TSCHUDI, Johan. *Travels in Peru during the years 1838-1842*. Londres: David Bogue, 1847, MARCOY, Paul. *Scènes et passages dans les Andes*. Paris: Hachette, 1861, PAZ SOLDÁN, Mateo Paz. *Geografía del Perú*. Paris: Fermin Didot, 1862, y LARRABURE, Eugenio y UNANUE U. *Clemente Altaus: estudios literarios*. Lima: Imprenta Liberal, 1867.

pilaciones musicales (Rebagliati, d’Harcourt...<sup>7</sup>) aportan argumentos muy convincentes que evidencian estos cambios paulatinos en un contexto construcción nacional y de búsqueda de lo propio, de lo nacional, de lo peruano. No podía faltar “el caso arequipeño”, el yaraví en la Ciudad Blanca, que también conoce muchos vaivenes y que la autora analiza con la misma precisión y eficacia.

Zoila Vega nos entrega un libro hermoso, de gran nivel académico, en el que la impresionante cultura musical e histórica de la autora permite seguir, de manera convincente, los derroteros del yaraví a lo largo del tiempo. Nos aporta un modelo de investigación que abre muchas posibilidades de análisis para otros géneros musicales de América latina y más allá. En la página 24, la autora aclara de manera muy modesta: “Quizás este estudio pueda servir a su vez para establecer rutas de investigación para otros géneros otras tradiciones o miradas, así como para enriquecer la literatura sobre el yaraví”. Después de más de 200 páginas, el tono se hace más afirmativo, con una síntesis elocuente del método que este libro acaba de ofrecernos:

*El análisis musical de elementos melódicos, armónicos, rítmicos y formales, relacionados con teorías musicales más amplias y con procesos históricos más complejos puede contribuir a determinar con mayor precisión los procesos de cambio y permanencia y los géneros musicales y refutar orígenes y procedencias atribuidas en literatura previa construida sin el concurso de pruebas musicales. [...] De lo contrario sus historias seguirán dando origen a literatura poco precisa e incluso a mitologías (p. 263).*

Así, con virtuosismo y permanente preocupación analítica y pedagógica, Zoila Vega nos permite entender las metamorfosis y características del yaraví peruano, y de paso nos da a leer, retomando la famosa expresión del sociólogo Marcel Mauss<sup>8</sup>, una musicología social y cultural total.

*Resenha recebida em 2 de dezembro de 2025. Aprovada em 17 de dezembro de 2025.*

<sup>7</sup> Ver REBAGLIATI, Claudio. *Album sudamericano*: colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano. Fort Worth: Filarmonica [1870], 2010, y D’HARCOURT, Raoul et Marguerite. *La musique des incas et ses survivances*. Paris: Paul Goethner, 1925.

<sup>8</sup> Ver MAUSS, Marcel. *Essai sur le don: forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques*. *L’Année Sociologique*, tome 1 (1923-1924), Paris, 1925.

# Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre DALÍ, Salvador. *O sono*, 1937, óleo sobre tela, 51 cm x 78 cm, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://salvadordali103.blogspot.com/2014/06/o-sono-51x78cm-oleo-sobre-tela.html>>. Acesso em 10 dez. 2025.
- p. 9 KLIMT, Gustav. *Morte e vida*, 1910–1915, óleo sobre tela, 178 cm x 198 cm, fotografia, montagem (detalhe). Leopold Museum, Viena/Áustria. Disponível em <[https://www-dailyartmagazine-com.translate.goog/gustav-klimt-death-and-life/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=pt&\\_x\\_tr\\_hl=pt&\\_x\\_tr\\_pto=tc](https://www-dailyartmagazine-com.translate.goog/gustav-klimt-death-and-life/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc)>. Acesso em 30 dez. 2025.
- p. 27 MAGRITTE, René. *O filho do homem*, 1946, óleo sobre tela, 116 cm x 89 cm, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <[https://www-renemagritte-org.translate.goog/the-son-of-man.jsp?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=pt&\\_x\\_tr\\_hl=pt&\\_x\\_tr\\_pto=tc](https://www-renemagritte-org.translate.goog/the-son-of-man.jsp?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc)>. Acesso em 18 nov. 2025.
- p. 41 Haut-les-murs. Mural Lucien Febvre em Saint-Amour/França, 2019, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <[http://www.trompe-l-oeil.info/Murspeints/details.php?image\\_id=47980](http://www.trompe-l-oeil.info/Murspeints/details.php?image_id=47980)>. Acesso em 11 nov. 2025.
- p. 53 Antônio Gonçalves Dias. Memorial Gonçalves Dias, São Luis/Brasil, 10 ago. 2023, fotografia sem autoria, montagem (detalhe). Disponível em <<https://www.instagram.com/p/DNMB9OmJfAz/>>. Acesso em 24 nov. 2025.
- p. 69 Xica Manicongo. *Abre-Alas* (terça-feira). Rio de Janeiro, Liesa, 2025, p. 94, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://liesa.org.br/carnaval/livro-abre-alas.html>>. Acesso em 12 dez. 2025.
- p. 78 Comissão de frente da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti. *ICL Notícias*, s./l., 5 mar. 2025, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://iclnoticias.com.br/sinto-vingando-xica-manicongo-diz-erika-hilton/>>. Acesso em 12 dez. 2025.
- p. 82 DALÍ, Salvador. *O sono*, 1937, óleo sobre tela, 51 cm x 78 cm, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://salvadordali103.blogspot.com/2014/06/o-sono-51x78cm-oleo-sobre-tela.html>>. Acesso em 20 nov. 2025.
- p. 103 MALTA, Eduardo. *Retrato de Amália Rodrigues*, 1949, óleo sobre tela, 39 cm x 30 cm, fotografia, montagem (detalhe). Museu do Caramulo, Caramulo/Portugal. Disponível em <<https://romainversa>>.

- com/amalia-rodrigues-biografia-discografia-principal/>. Acesso em 10 dez. 2025.
- p. 117 Capas de oito álbuns de Jards Macalé (1943-2025). *Itapoá News*, Itapoá, 18 nov. 2025, fotografias, montagens (detalhes). Disponível em <<https://itapoanews.com.br/entretenimento/conheca-jards-macale-em-oito-albuns-expressivos-da-discografia-dissonante/>>. Acesso em 29 dez. 2025.
- p. 122 PAPINI, Giovanni. *Il crepuscolo dei filosofi*. 7. ed. Florença: Vallecchi, 1953, capa do livro, fotografia da autora, montagem (detalhe).
- p. 135 DANTAN, Édouard Joseph. *Le lancer du disque*, 1875, óleo sobre tela, 115,5 cm x 213,5 cm, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Edouard-Joseph-Dantan/108647/Jogando-o-disco,-1875.html>>. Acesso em 18 out. 2025.
- p. 146, 152, 154 e 159 CARDONA, René. Trechos e cartaz de *Las luchadoras contra la momia*, 1964, Cinematográfica Calderón, 1h 25 min, fotografias, montagens (detalhes). Disponível em <<https://anamaria-canseco.com/muere-la-actriz-lorena-velazquez-la-mujer-vampiro-del-cine-mexicano/lorena-luchadoras/>>; <<https://www.imdb.com/pt/title/tt0058304/>>; <<https://www.sensacine.com/buscar/?q=Las+luchadoras+contra+la+momia>>. Acesso em 29 dez. 2025.
- p. 156 CARDONA, René. Trecho de *Las luchadoras contra el médico asesino*, 1963, Cinematográfica Calderón, 1h 30 min, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://www.lamansiondelterror.net/critica-la-luchadoras-contra-el-medico-asesino-1963/>>. Acesso em 29 dez. 2025.
- p. 162 CARDONA, René. Trecho de *Doctor of doom* [*Las luchadoras contra el médico asesino*], 1963, Cinematográfica Calderón, 1h 30 min, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://bigdamnsPIDer.com/?s=Doctor+of+doom+>>. Acesso em 29 dez. 2025.
- p. 165 Logo do *Inekaren*: Organización Revolucionaria de Jóvenes Canarios, 2008, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <[https://www.inekaren.org/web/index.php?option=com\\_content&view=article&id=234&Itemid=24&lang=es](https://www.inekaren.org/web/index.php?option=com_content&view=article&id=234&Itemid=24&lang=es)>. Acesso em 18 set. 2025.
- p. 173 Logo do Movimiento por la Autodeterminación e Independencia del Archipiélago Canario (MPAIC) e das Fuerzas Armadas Guanches (FAG), s./d., fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<http://nacioncanaria.blogspot.com//2012/>>. Acesso em 18 set. 2025.
- p. 180 RÍOS, Teodoro y Santiago. *Los guanches*. Oscimc del Cabildo de Tenerife, video, 37 min, 1995, cartaz do DVD; LOS SABAN-

- DEÑOS. LP *Cantata del mencey loco*. Madrid, Columbia, 1975, capa do disco; CALDAS, Javier. *La isla del infierno*. Caldas y Caldas F.C., 1 h 30 min, 1998, cartaz do filme, fotografias do autor, montagens (detalhes).
- p. 184 HERNÁNDEZ-ABAD, Juan José González [Pepe Abad]. *Mencey Adjona*, escultura, 2015, fotografia do autor, montagem (detalhe). Candelaria/Santa Cruz de Tenerife.
- p. 184 Pirâmides de Chacona. Parque Etnográfico y Jardín Botánico Pirâmides de Güimar, 2025, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://www.piramidesdeguimar.es/es/>>. Güimar/Tenerife. Acesso em 18 set. 2025.
- p. 200 COSTA, Gal. LP *Gal Costa*. Rio de Janeiro, Philips, 1969, capa do disco, fotografia do autor, montagem (detalhe).
- p. 206 FERNANDES, Nathan. Expedição pelo Rio Amazonas, século XIX. Selva mitológica. *Veja*, São Paulo, 22 out. 2021, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://veja.abril.com.br/agenda-verde/selva-mitologica/>>. Acesso em 3 dez. 2025.
- p. 238 PANNINI, Giovanni Paolo. *Fantasy view with the Pantheon and other monuments of Ancient Rome*, 1757, óleo sobre tela, 172.1 cm × 229.9 cm, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://artvee.com/dl/fantasy-view-with-the-pantheon-and-other-monuments-of-ancient-rome/>>. Acesso em 18 ago. 2025.
- p. 239 PANNINI, Giovanni Paolo. *Picture Gallery with views of Ancient Rome*, 1757, óleo sobre tela, 172.1 cm × 229.9 cm, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/437244>>. Acesso em 18 ago. 2025.
- p. 246, 249, 250, 257, 259 e 261 BA, Juni. *Djeliya: a west African fantasy epic*. Garden City-New York: TKO Studios, 2021, fotografias do autor, montagens (detalhes).
- p. 255 FORTIER, Edmond. Afrique Occidentale – Sénégal: Halamkat Sénégalais. *Collection générale Fortier*. Cartão-postal, impressão fotográfica em preto e branco, 13.82 cm x 8.90 cm, entre 1880-1905, fotografia, montagem (detalhe). Acervo do British Museum, número de registro: Af,A49.153. Disponível em <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA\\_Af-A49-153](https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Af-A49-153)>. Acesso em 1 jan. 2024.
- p. 255 FORTIER, Edmond. Sénégal – Griot ou Grewel. *Collection générale Fortier*. Cartão-postal, impressão fotográfica em preto e branco, 13,82 cm x 8,90 cm, entre 1900 e 1912, fotografia, montagem (detalhe). Disponível em <<https://edmondfortier.org.br/fr/postal/senegal-griot-ou-grewel-les-gritos-sont-pour-la-plupart-des-musiciens->

qui-accompagnent-les-chefs-en-chantant-leurs-louanges/>. Acesso em 1 jan. 2024.

p. 256 BA, Juni. *Djeliya*: uma fantasia épica africana. Florianópolis: Skript, 2021, cartaz publicitário mostrando Awa Kouyaté, fotografia do autor, montagem (detalhe).

# Normas de publicação

## Aos colaboradores

*ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte publica artigos e resenhas inéditos da área de História, com interlocuções com o campo das Artes e da Cultura em geral. Para facilitar o trabalho de editoração, pede-se aos colaboradores que sigam as seguintes normas:

1. O material para publicação deverá ser encaminhado para [artcultura@inhis.ufu.br](mailto: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](mailto:artcultura@inhis.ufu.br)  
Home-page: [www.artcultura.inhis.ufu.br](http://www.artcultura.inhis.ufu.br)  
Instagram: @revistaartcultura