

albuquerque

revista de história

issn 1983-9472

e-issn 2526-7280

VOL.15, N.30, JUL-DEZ | 2023

DOSSIÊ:

Projetos e trajetos latino-americanos - cultura, arte, intelectuais e meios de comunicação



Albuquerque vol.15 n.3, jul. - dez. 2023

Expediente 4

Editorial 7

Autor(es) Aguinaldo Rodrigues Gomes, Miguel Rodrigues de Sousa Neto

Dossiê: Projetos e trajetos latino-americanos – cultura, arte, intelectuais e meios de comunicação

1. **Pensar A América Latina – Cultura, Arte, Intelectuais E Meios De Comunicação 10**

Autor(es) Mara Burkart, Iza Debohra Godoi Sepúlveda

2. **Punto Final: Entre la renovación del pensamiento revolucionario y la vanguardia artística la época de los sesenta 15**

Autor(es) Diana Gómez, Catalina Bargalló Castagnino

3. **De Santiago de Chile a México. El ciclo del Tercer Mundo en los estudios sobre comunicación y cultura (1970-1984) 41**

Autor(es) Facundo Nahuel Altamirano

4. **Derivas Da Arte Latino-Americana. Posições, Táticas E Movimentos No Debate Contemporâneo 74**

Autor(es) Ana Bugnone; Roberto Emiliano Sánchez Narvarte

5. **Entre Penas e Penas: Abordagens à Arte Correio e à Resistência às Ditaduras do Cone Sul numa Chave Cosmopolita 99**

Autor(es) Juliana Sandoval

6. **Mesma técnica, sentidos diferentes – as apresentações de Sinhôzinho Malta (Roque Santeiro, 1985) e Bruno Mezenga (O Rei do Gado, 1996) 127**

Autor(es) Iza Sepúlveda

7. **“Vera Verão, uma quase mulher”. A máscara do ator na TV brasileira a partir do Cross-Dressing 149**

Autor(es) Nathally Almeida Sena

8. **Corre Atrás Da Sua Melhor, Mano: Do Capital Disciplinado Ao Capital Improdutivo A Partir De O Invasor (2002), De Beto Brant** 165
 Autor(es) Felipe Biguinatti Carias
9. **“Para Ler Ao Som De Angela Ro Ro” : Uma Leitura Do Conto “Os Sobreviventes” De Caio Fernando Abreu** 181
 Carlos Alexandre da Silva Souza
- Artigos Livres:
10. **A Emergência Da Identidade Pan-Africana Nos Discursos E Obras De Mário Pinto De Andrade** 196
 Autor(es) Fábio Eduardo Cressoni, Wendel Damasceno Oliveira
11. **O Outro Nordeste: Djacir Mezenes E A Sociologia Do Sertão** 209
 Autor(es) Alexandre Barbalho
12. **A Infância No Tempo Da Construção Da Nova Capital Brasileira: Representações Nas Páginas Da Revista Brasília (1957-1960)** 227
 Autor(es) Gleuze Pereira Marinho Moura, Juarez José Tuchinski dos Anjos
13. **O Museu De Arte E De Cultura Popular (Macp) E A Construção De Identidade Em Mato Grosso: Estratégias Culturais Em Mato Grosso Nos Anos 1970** 246
 Autor(es) Thaís Leão Vieira
- Caderno Especial:**
14. **A primeira vez que vi Lorna Washington** 263
 Autor: Miguel Rodrigues de Sousa Neto
15. **As trocas (o Conto)** 278
 Autor: Cassio Rodrigues da Silveira
- Resenhas:
16. **Um Além-Mundo Gênero: Geopolíticas Do Saber E Sentidos Africanos Em “A Invenção Das Mulheres”, De Oyèrónké Oyewùmí** 281
 Autor(es) Jéssica Laiza Oliveira de Carvalho
17. **Guerras Na Idade Média (Séc. V - Xiii)** 290
 Autor(es) Joab Lima
18. **Pareceristas** 300



EXPEDIENTE

vol. 15, n. 30, jul. — dez. de 2023

Editores-Chefes

Aguinaldo Rodrigues Gomes, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

Miguel Rodrigues de Sousa Netto, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

Editores de Seção

Robson Pereira da Silva, Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Brasil

Antonio Ricardo Calori de Lion, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Assis), Brasil

Revisão de Língua Inglesa

Maíra Dutra de Oliveira, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais

Miguel Rodrigues de Sousa Netto, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

Conselho Consultivo

Alexandre Busko Valim - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Alexandre de Sá Avelar - Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Ana Paula Squinelo - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Camila Soares López - Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Durval Muniz de Albuquerque Junior - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Eduardo José Reinato – Pontifícia Universidade de Goiás (PUC Goiás), Brasil

Edvaldo Correa Sotana - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Fábio Henrique Lopes - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Brasil

Flávio Vilas Boas Trovão - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Helen Paola Vieira Bueno - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Iara Quelho de Castro - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Jiani Fernando Langaro - Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

João José Caluzi - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

João Pedro Rosa Ferreira - Universidade Nova de Lisboa (NOVA), Portugal

José Marin - Université de Genève, Suíça Leonardo Lemos de Souza – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Lúcia Helena Oliveira Silva- Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Lúcia Regina Vieira Romano - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Luisa Consuelo Soler Lizarazo – Universidad Autónoma de Chile (UA), Chile

Márcio Pizarro Noronha – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

Maria Betanha Cardoso Barbosa - Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), Brasil

Marcos Antonio de Menezes – Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil

Murilo Borges Silva - Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil

Nadia Molek - Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Patrícia Zaczuk Bassinello - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Raquel Gonçalves Salgado - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Regiane Corrêa de Oliveira Ramos – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Brasil

Renan Honório Quinalha - Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil

Robson Corrêa de Camargo - Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

Rosangela Patriota Ramos - Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Sebastián Valverde – Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Tadeu Pereira dos Santos - Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Brasil

Tanya Saunders - University of Florida (UF), Estados Unidos da América

Thaís Leão Vieira – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Tiago Duque - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Zélia Lopes da Silva - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Brasil

Capa

Imagem: Ana Mendieta - Silueta Series, 1980

Capa: Roger Luiz Pereira da Silva

Projeto Gráfico e Diagramação

Roger Luiz Pereira da Silva

Contato

albuquerque: revista de história

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Câmpus de Aquidauana

Unidade I

Praça Nossa Senhora Imaculada Conceição, 163 - Centro, Aquidauana/Mato Grosso do Sul, Brasil.

CEP 79200-000. Aquidauana - MS, Brasil

Telefone +55 67 3241-0309.

E-mail: revista.albuquerque@ufms.br

Editorial

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.20166>

Albuquerque: revista de história chega a sua década e meia de existência. São quinze anos e este é o trigésimo número do periódico. Sua trajetória tem sido exitosa, em que pesem as dificuldades encontradas para a manutenção de quaisquer periódicos no Brasil, especialmente aqueles publicados nas instituições públicas de ensino superior, uma vez que, não raro, as atividades inerentes à edição são pouco institucionalizadas e não reconhecidas. Outro fator importante, é que a elaboração e circulação de conhecimento tem sido atacada sobremaneira no último decênio. Há que mencionar, ainda, os processos de avaliação dos periódicos balizados por índices homogeneizantes que não conseguem captar a íntegra da complexidade e dos esforços envolvidos na elaboração dos periódicos e da circulação de conhecimento, nacional e internacionalmente.

Apesar das agruras cotidianas, é preciso reconhecer o esforço constante das pessoas todas que têm se dedicado à manutenção de **Albuquerque: revista de história**, principalmente as autoras e os autores que têm confiado nos processos editoriais e contribuído para sua continuidade. Esta revista nasceu voltada especialmente à área de História, o que se expressa em seu próprio título. Porém, os títulos podem ser ressignificados, o que fizemos em nosso número 21, em 2019, quando Albuquerque deixou de ser uma referência ao capitão-general Luiz de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres, governador da capitania de Mato Grosso no século XVIII, e passou a ser uma homenagem a Camila Albuquerque, mulher transexual executada em Salvador, Bahia, em 15 de março de 2017.

No Editorial daquele número já apontávamos para o fato de Albuquerque: revista de história ter se dedicado à publicação de artigos que, além do caráter interdisciplinar, se voltaram, sobretudo, para a compreensão das populações ou grupos sociais marginalizados, vulnerabilizados, silenciados, violentados, bem como das tensas relações havidas entre os grupos hegemônicos e aqueles outros tantos que estão fora dos centros de poder.

É premente considerar, na produção do conhecimento, o impressionante contingente de integrantes da população lgbti+ cujos assassinatos têm composto o cotidiano brasileiro, ao lado de feminicídios, da violência e eliminação física de negros e negras, dos povos originários, de pobres e miseráveis. Em uma sociedade tão desigual quanto esta, em um mundo também marcado pela violência em escalada.

Neste número temos o dossiê intitulado **Pensar a América Latina – cultura, arte, intelectuais e meios de comunicação**, organizado por Mara Burkart e Iza Debohra Godoi Sepúlveda, dedicado à cultura impressa de massas e os processos de mudanças políticas no Cone Sul. As organizadoras, autores e autoras articularam reflexões sobre a América Latina especialmente a partir das artes e dos meios de comunicação, seja no Cone Sul e no México, ou no Brasil da Ditadura Militar e dos anos do neoliberalismo. O intento das organizadoras foi trazer neste dossiê reflexões que considerem a imprensa, os intelectuais, artistas e suas obras.

Na seção de Artigos Livres Fábio Eduardo Cressoni e Wendel Damasceno Oliveira se voltam para as obras de Mário Pinto de Andrade para nelas buscar a emergência de uma identidade pan-africana, um debate muito relevante em fins do século XIX e no seguinte. Alexandre Barbalho dialoga com o pensamento social brasileiro, buscando, por um lado, situar a trajetória de Dijacir Menezes, e, de outro, analisar as ideias que permitem pensar o Nordeste e sua regionalização no período Vargas. Gleuze Pereira Marinho Moraes e Juarez José Tuchinski dos Anjos buscam compreender a infância no período em que a nova capital, Brasília, era construída no Centro-Oeste nacional. Já Thaís Leão Vieira e Natália Ramires voltam os seus esforços de interpretação acerca da construção de uma identidade em Mato Grosso a partir do Museu de Arte e de Cultura Popular, em Cuiabá, evidenciando a estratégia nacionalista de integração cultural no período da Ditadura Militar.

O Caderno Especial é composto por uma reflexão memorialística do ator transformista Celso Paulino Maciel, conhecido por sua persona, Lorna Washington, escrita por Miguel Rodrigues de Sousa Neto, e por um conto, **As trocas**, de Cássio Rodrigues da Silveira.

Finalizam o número a resenha de Joab Lima sobre a obra **História das Guerras** e a de Jéssica Laiza Oliveira de Carvalho sobre a obra de Oyèrónkẹ Oyèwùmí, **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos**

ocidentais de gênero.

Desejamos uma boa leitura e esperamos que nos auxiliem na divulgação de
Albuquerque: revista de história.

Aguinaldo Rodrigues Gomes
Miguel Rodrigues de Sousa Neto
Editores



PENSAR A AMÉRICA LATINA – CULTURA, ARTE, INTELLECTUAIS E MEIOS DE COMUNICAÇÃO


THINKING ABOUT LATIN AMERICA – CULTURE, ART, INTELLECTUALS AND MEDIA

PENSANDO EN AMÉRICA LATINA – CULTURA, ARTE, INTELLECTUALES Y MEDIOS

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.20144>

Mara Burkart¹


Universidad de Buenos Aires

 <https://orcid.org/0000-0003-3197-7458>

burkartmara@gmail.com

Iza Debohra Godoi Sepúlveda²

Universidade Federal de Mato Grosso

 <https://orcid.org/0000-0002-0817-633X>

izagsepulveda@gmail.com

Recebido em 20 de dezembro 2023

Aprovado em 21 de dezembro de 2023

1 Professora da Universidad de Buenos Aires, investigadora adjunta do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Currículo disponível em: https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=34464&datos_academicos=yes e Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3197-7458>.

2 Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em História, Linguagens e Cultura. Currículo Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5340812693327742> e Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0817-633X>.

Este dossiê se origina na interlocução de dois grupos de pesquisa, um no Brasil, o Grupo de Estudos e Pesquisa em História, Linguagens e Cultura (GEPHL-C)³, coordenado pela professora doutora Thaís Leão Vieira⁴ e pelo professor doutor Thales Biguinatti Carias⁵ e outro na Argentina, dedicado à cultura impressa de massas e os processos de mudanças políticas no Cone Sul, coordenado pela professora doutora Mara Burkart e pelo professor doutor Mariano Zarowsky⁶. A proposta foi pensar a América Latina por meio das artes e dos meios de comunicação. Na primeira parte do dossiê, o leitor encontrará reflexões sobre o Cone Sul e o México com apontamentos sobre as redes de esquerda, sua produção intelectual e o debate gráfico da imprensa, pensando a construção da opinião pública em meios as ditaduras que afetaram nossa região.

No segundo, voltamos ao Brasil em dois momentos históricos – A Ditadura Militar e os anos do neoliberalismo. Por meio de objetos artísticos variados, como a literatura de Caio Fernando Abreu até as performances de Jorge Lafond, pelos quais o leitor poderá pensar o Brasil a partir da imagem e da escrita. Neles encontraremos os embates das esquerdas brasileiras e das críticas ao processo de redemocratização no país.

No primeiro texto, do primeiro bloco, temos o texto intitulado *Punto Final: Entre la renovación del pensamiento revolucionário y la vanguardia artística de la época de los sesenta* de Diana Gómez e Catalina Bargalló Castagnino. O objeto de análise das autoras é a revista chilena *Punto Final*, numa reflexão sobre as modernizações da imprensa ligada à *Unidad Popular*. As reflexões passam pelo modelo de comunicação cubano, incorporando ao discurso revolucionário a estética da contracultura e, dependendo do momento de tensão, indo da pop-art ao sensacionalismo. As estratégias de comunicação da esquerda chilena e o resultado disso as vésperas do golpe de Estado permitirão ao leitor ver as tensões e disputas estéticas na odisseia dos anos 1960 e 1970.

O segundo texto, *De Santiago de Chile a México – El ciclo del Tercer Mundo en los estudios de comunicación y cultura (1970 -1984)* de Facundo Nahuel Altamirano também parte do contexto chileno e se desenvolve no México, mas tem ponto de intersecção as interpretações dos anos 1970 sobre a América Latina por meio

3 Link do Grupo cadastrado no CNPq: <https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/793007>

4 Currículo Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4604071943987756> Acessado em 19 jan 2024.

5 Currículo Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/1384796215804156> Acessado em 19 jan 2024.

6 Currículo Orcid disponível em: <https://orcid.org/0000-0003-4505-577X> Acessado em 19 jan 2024.

das elaborações acerca do conceito de Terceiro Mundo nas páginas da revista *Comunicación y Cultura*. A partir da trajetória intelectual de dois intelectuais, Altamirano nos apresenta um debate até hoje caro para pensarmos a América Latina e as disputas de projetos.

Em *Derivas del arte latinoamericano. Posiciones, tácticas y movimientos en el debate contemporáneo*, de Ana Bugnone e Roberto Emiliano Sánchez Narvarte, os autores lançam uma questão que até hoje encontra não apenas eco, mas é origem de importantes debates. Além do que seria uma arte Latino-americana, perguntam: “Podemos considerar que existe uma arte latino-americana?”. Pensar essa identidade originou um sem fim de teorias interpretativas sobre o nosso continente e, além disso, possibilitou a construção de projetos das mais variadas ordens, entre eles a própria ideia de uma arte. A documentação selecionada para essa reflexão são entrevistas com diversos artistas e circunscrevem uma dimensão importante onde se nega uma essência latino-americana de arte, mas que considera a partir de uma experiência histórica comum os pontos de contato que produziram essas similaridades interpretativas e disputas de projetos.

O quarto artigo *Entre plumas y plumas: el arte correo y la resistencia a las dictaduras del Cono Sur en clave cosmopolita* de Juliana Sandoval vai ao encontro dos apontamentos feitos nos artigos anteriores, trazendo o conceito de Cosmopolitismo para pensarmos como foi possível no mesmo conceito a efetivação de um projeto de extermínio da outridade pelas ditaduras do Cone Sul ao mesmo tempo em que uma ideia de humanismo também era mote para o combate às ditaduras. Esse imbróglio, à primeira vista, nos faz pensar numa forma paradoxal do conceito, mas os debates acerca dos valores universais e de como eles são interpretados à luz do projeto hegemônico em vigor desvelam um campo de disputa ainda maior.

Seguimos assim para a segunda parte deste dossiê. *Mesma técnica, sentidos diferentes – as apresentações de sinhôzinho Malta (Roque Santeiro, 1985) e Bruno Mezenga (O Rei do Gado, 1996)* de Iza Debohra Godoi Sepúlveda busca perceber como visões de mundo entram em disputa nas décadas de 1980 e 1990 no Brasil. Entre o fim da Ditadura e o início do processo de redemocratização, a autora mostra como as ideologias apresentadas nas telenovelas mudam de acordo com o contexto de produção. Por meio da apresentação de duas personagens que tem incrível similaridade na construção das cenas de apresentação, considera como esteticamente ambas ganham sentidos totalmente distintos.

Em *Vera Verão, uma quase mulher. A máscara do ator na TV brasileira a partir do Cross-dressing*, Nathally Almeida Sena se debruça sobre o artista Jorge Lafond e os meandros enfrentados por um artista negro, homossexual e que interpretava uma mulher. A partir das condições de sobrevivência, a autora situa Lafond por meio das táticas e estratégias compostas por ele para permanecer na televisão, trazendo ao leitor a importância dos espaços e como eles são ocupados. Se de um lado há uma pretensa interpretação sobre o reforço dos estereótipos de gênero, por outro, Lafond pode ser lido como um sujeito que jogou com esses estereótipos e que esteticamente se posicionou permeando entre a aceitabilidade e o confronto.

Felipe Bigunatti Carias em *Corre atrás da sua melhora, mano - do Capital disciplinado ao Capital improdutivo a partir de O Invasor (2002) de Beto Brant* revisita o cinema nacional, e se é possível, podemos lançar mão da pergunta: O que ficou depois da Ditadura? Em sua análise que já se passa no século XXI – como também seu objeto pertence a este século – Carias expõe uma gama de sensações trazidas pelo filme entregando ao leitor a relação entre técnica e violência na sociedade brasileira onde a consolidação do projeto de autoritarismo se apresenta na desresponsabilização dos sujeitos na sociedade neoliberal.

Encerrando o dossiê, temos o artigo '*Para ler ao som de Angela Ro Ro': Uma leitura do conto 'Os sobreviventes' de Caio Fernando Abreu* de Carlos Alexandre da Silva Souza. Embarcamos nos dilemas de um artista que encontra, entre a utopia e a distopia, uma maneira de olhar o mundo durante a Ditadura Militar brasileira. As formas de engajamento e resistência são múltiplas e, em Caio Fernando Abreu, encontramos um debate que trata de forma não dicotômica indivíduo e coletivo. Carlos Souza interpela o conto situando a obra e os debates que colocam o dedo na ferida de toda uma geração. Nas palavras de Carlos, "A derrota política é uma derrota de uma geração inteira". Os anseios individuais apontados na obra não podem ser lidos aqui como menores. A interpretação de Carlos Alexandre da Silva Souza caminha para que não haja separação entre o indivíduo e o coletivo, pois reconhecendo-se dentro dessa individualidade, reconhecesse como sociedade.

Acreditamos que este dossiê pode trazer ao leitor reflexões sobre esta parte do mundo. Caminhamos com a imprensa, com os intelectuais, com artistas e suas obras. Pensamos os meios de comunicação massivos, diversas linguagens, mas um ponto conflui todos os trabalhos: estratégias de ação anti hegemônicas (ainda que por meios hegemônicos). Pensar a América Latina sem cair numa

essencialização ou discurso de origem foi a intenção deste dossiê.

Desejamos um ótimo proveito deste material e que ele seja fonte de reflexões para os nossos tempos.



*PUNTO FINAL: ENTRE LA RENOVACIÓN DEL PENSAMIENTO REVOLUCIONARIO
Y LA VANGUARDIA ARTÍSTICA LA ÉPOCA DE LOS SESENTA*

*PONTO FINAL: ENTRE A RENOVACÃO DO PENSAMENTO REVOLUCIONÁRIO E A
VANGUARDA ARTÍSTICA DA DÉCADA DE 1960*


*FINAL POINT: BETWEEN THE RENEWAL OF REVOLUTIONARY THOUGHT AND THE
ARTISTIC AVANT-GARDE OF THE 1960S*

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19588>

Diana Gómez

Universidad Nacional de San Martín (Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio)
(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)
dgomez@unsam.edu.ar

Catalina Bargalló Castagnino

Universidad Nacional de San Martín (Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio)
(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)
 <https://orcid.org/0009-0001-9423-3563>
catalinabargallo@gmail.com

Recibido em 25 de outubro de 2023
Aceito em 27 de novembro de 2023

RESUMEN: En este artículo analizamos la inscripción de la revista Punto Final (1965-1973) dentro de la renovación de la gráfica chilena durante la época de los sesenta. En este sentido, identificamos sus características teniendo en cuenta las representaciones visuales y textuales de las que se apropia en las portadas de la revista. Planteamos como hipótesis que las tapas de Punto Final apostaron a construir, junto con la gráfica desarrollada durante la Unidad Popular en Chile, una nueva cultura gráfica de izquierda a escala nacional y regional.

Palabras Clave: Nueva izquierda; Revista Punto Final; Vanguardias artísticas; Época de los sesenta.

RESUMO: Esse artigo pretende analisar como se inscreve a revista Punto Final (1965-1973) dentro da renovação gráfica chilena durante a época de 1960. Nesse sentido, identificamos suas características, considerando as representações visuais e textuais das quais a revista se apropria. Temos como hipóteses que as capas de Punto Final apostaram em construir, junto com a gráfica desenvolvida pelo partido de Unidad Popular no Chile, uma nova cultura gráfica de esquerda em escala regional e nacional.

Palavras-chave: Nova esquerda; Revista Punto Final; Vanguardias artísticas; Época 1960.

ABSTRACT: In this article we analyze the inscription of the magazine Punto Final (1965-1973) in the Chilean graphic renovation during the epoch of the sixties. According to this, we identify the magazine's graphic characteristics considering its use of visual and textual representations. Our hypothesis is that the Punto Final cover took a chance to build, along the Unidad Popular graphic, a national and regional new left graphic culture.

Key words: New Left; Punto Final magazine; Artistic Vanguardies; Sixties epoch.

Punto Final fue una revista chilena publicada en dos períodos: entre 1965-1973 y entre 1989-2018. Esta publicación fue un espacio para la difusión de las ideas de la izquierda revolucionaria en América Latina, tanto en las voces de sus intelectuales como de sus militantes (Fernández, 2011). El contexto en el que surge la revista es la época de los "largos sesenta" (Gilman, 2012), caracterizada por la revalorización de la política y por una fuerte expectativa revolucionaria en América Latina, las cuales fueron potenciadas por la experiencia de la Revolución

Cubana y, más adelante, por la Unidad Popular en Chile. Para llevar adelante la batalla por la difusión de las ideas durante los años sesenta, la cultura -música, cine, editoriales, carteles, posters, etc.- y los medios de comunicación -revistas y diarios- se constituyeron como espacios privilegiados.

Esta época de los sesenta también se caracterizó en términos visuales por la renovación de una iconografía de la izquierda tanto en Cuba como en Chile. En Cuba, se constituyó un nuevo lenguaje gráfico a través del uso del cartel, el cual fue concebido como un grito, como expresión del arte popular (García Molinero, 2002). Por su parte, Mauricio Vico (2019) plantea que en Chile, entre 1964 y 1973, se construyó una iconografía contracultural que adoptó elementos de la vanguardia artística representada en el arte pop, en la op art y el art nouveau; así como elementos del movimiento hippie y de la psicodelia provenientes de Estados Unidos. Como parte de esa renovación iconográfica en Chile, experimentada principalmente en el cartel político que acompañó el proceso de la Unidad Popular, Vico incluye a la revista *Punto Final*, puesto que esta renovó la iconografía en sus portadas a partir de la reapropiación del diseño pop (2019, p. 33 y 251).

Partiendo de la inscripción de *Punto Final* dentro de la renovación de la gráfica chilena de los sesenta, analizaremos cómo se lleva a cabo este proceso y cuáles fueron sus características teniendo en cuenta las representaciones visuales y textuales de las que se apropia en las portadas de la revista entre 1965 y 1973. Para ello, hacemos énfasis en la materialidad de la publicación, en el uso del color, de la tipografía y de las imágenes y su relación con el texto escrito en los titulares en sus tapas. Partimos de preguntarnos ¿cómo se inscriben las portadas de *Punto Final* dentro de la cultura visual de la izquierda chilena en los sesenta?, y ¿es posible observar una articulación entre Nueva Izquierda y vanguardia artística en las tapas de *Punto Final*? Consideramos que más allá de generar una contracultura visual, las tapas de *Punto Final* apostaron a construir, junto con la gráfica desarrollada durante la Unidad Popular en Chile durante los años sesenta, una nueva cultura gráfica de izquierda a escala nacional y regional.

Recuperamos el concepto de época propuesto por Claudia Gilman (2012) como *campo de lo que es públicamente decible y aceptable*; un bloque histórico con coyunturas políticas y programas estéticos particulares. Tal como indica Aldo Marchesi (2019), durante este período hubo un encuentro entre la contracultura

global¹ y la izquierda latinoamericana en el marco de un “movimiento de movimientos”. Esto abarcó tanto corrientes intelectuales, estéticas, expresiones de la cultura popular, como movimientos sociales, organizaciones políticas, e incluso organizaciones políticas armadas. Estos grupos políticos y artísticos de vanguardia reaccionaron a la izquierda tradicional, desde una crítica al realismo socialista y una reivindicación del carácter latinoamericano de la revolución. Aunque estos militantes no se sintieran completamente representados por el hippismo, sí se sentían parte de una identidad juvenil global (Marchesi, 2019). En esta línea, durante este período la izquierda latinoamericana se vinculó con el campo de las artes, la publicidad y la prensa gráfica, la cual estaba en un proceso de modernización. Por tanto, a partir de la década de 1960 una nueva generación de artistas plásticos y publicistas colaboraron con la prensa de izquierda, modernizando las tipografías, ilustraciones y diseños (Horacio Tarcus, 2006).

Sobre esto último, nos interesa pensar las portadas de *Punto Final* como piezas visuales dentro de una trama narrativa y discursiva de la nueva izquierda. Adicionalmente, entenderemos la noción de *tapa* de semanario como dispositivo, en tanto herramienta que introduce cambios y/o rupturas de escalas en la circulación discursiva y, al mismo tiempo es entendida como puerta que permite el pasaje de una cierta dimensión a la otra (Cingolani, 2009). De esta forma, tomamos la noción de tapa desde su potencialidad de apertura e interconexión. Así también, consideramos a las portadas de las revistas como piezas gráficas que generan impacto visual y emotividad, carteles publicitarios de los medios de comunicación (González, 2015).

El presente artículo se divide en tres apartados. En el primero, realizaremos una breve caracterización de *Punto Final* y del lugar que ocupó dentro de las revistas de izquierda chilenas durante los años sesenta. En el segundo, daremos cuenta de las características de la gráfica de la izquierda chilena durante los sesenta, teniendo en cuenta las condiciones materiales que posibilitaron su desarrollo. En el tercero, analizaremos las tapas de *Punto Final*, teniendo en cuenta los cambios producidos a nivel gráfico entre 1965 y 1973; así como en relación a las

1 Si bien el autor hace mención del surgimiento de una “contracultura global” durante la década de 1960, también remarca que esta definición está en debate. Retomando a otros autores, expresa que este movimiento, más que contracultura, podría definirse como un *lenguaje de disenso internacional* impulsado por la generación de los *baby-boomers*, jóvenes socializados en las universidades (Marchesi, 2019).

vanguardias estéticas de la izquierda chilena y latinoamericana. Finalmente, a modo de conclusión expondremos unas reflexiones finales.

Punto Final: la tribuna de la “nueva izquierda chilena”

Punto Final fue una revista chilena publicada en dos periodos: entre los años 1965-1973 y entre 1989-2018. En 1973, debido al golpe de Estado, fue clausurada definitivamente y sus miembros fueron perseguidos y muchos de ellos asesinados. Sus fundadores fueron los periodistas Manuel Cabieses y Mario Díaz Barrientos, quienes además se desempeñaron como director y subdirector, respectivamente. Los dos pertenecieron a la intelectualidad de la izquierda chilena. Para el momento de la fundación de *Punto Final*, en septiembre de 1965, Cabieses había decidido abandonar su militancia en el Partido Comunista y, tras su viaje a Cuba durante ese mismo año, había empezado a inclinarse por la experiencia cubana. Según él, a través de la propuesta del Partido Comunista “no iba la historia que comenzaba a escribirse en América Latina” (Cabieses Donoso, 2013, p. 37). El conocer de manera directa la experiencia de la revolución cubana lo llevó a cuestionar los dogmas del Partido Comunista y la validez de la vía electoral para llegar al poder. Ese viaje significó para él una ruptura ideológica. Ruptura que quedó registrada en el artículo que publicó en *Última Hora* titulado “Un glorioso aventurero”; el cual tenía como protagonista a Fidel Castro, al Movimiento 26 de julio y el asalto al Cuartel Moncada.

Punto Final empezó a publicarse como un folletín quincenal cuyos objetivos fueron presentar los grandes temas de su época a través de un periodismo libre que permitiera tratar temáticas en profundidad, hasta llegar a un “punto final”, de ahí el nombre de la publicación. Al comienzo, los propios Cabieses y Díaz Barrientos la vendían verbalmente en la calle por \$1 Escudo –Moneda Chilena de ese momento– (Castillo Rojas, 2018) y su financiación provenía, en principio, del salario como periodistas de sus dos fundadores y de la incorporación de publicidad en sus páginas². A partir de 1966 parte de su financiación provenía de las suscrip-

2 Para promocionar la revista Cabieses y Díaz Barrientos vendían los ejemplares a viva voz en Café Haití y los financiaban con sus propios sueldos del diario *Última Hora*. En su testimonio Cabieses comenta: “Augusto Carmona, que era jefe de prensa del Canal 9 de TV de la Universidad de Chile, nos mandó a filmar cuando vendíamos la revista y eso nos sirvió mucho de publicidad” (Cabieses Donoso, 2015).

ciones que, en principio, fueron nacionales, pero más adelante también internacionales, dado que la revista se vendía tanto en países de la región como en Estados Unidos, Asia, África y Europa. Sin embargo, estimamos que pudo haber recibido ayuda financiera de Cuba a partir de 1966 dada su estrecha relación con el gobierno cubano³. La revista se imprimió en un primer momento en la Sociedad Impresora Horizonte, imprenta propiedad del Partido Comunista Chileno. A partir de febrero de 1966 se imprimió en Prensa Latinoamericana S.A., imprenta del Partido Socialista. *Punto Final* tuvo formato A4, usó color en la portada y, más adelante, en el humor gráfico que se publicaba en la contraportada. Las páginas del contenido textual fueron impresas siempre a blanco y negro en papel prensa reforzado. La cantidad de páginas no siempre fue permanente.

A partir del n° 10, agosto de 1966, hubo un cambio editorial significativo en *Punto Final*. La revista se posicionó hacia la izquierda renovadora del pensamiento revolucionario en América Latina impulsado por la Revolución Cubana y se definió como antiimperialista y antioligárquica. Su objetivo pasó a ser la construcción de una cultura revolucionaria. Esta renovación, según Cabieses (2015), fue impulsada por el economista Jaime Barrios Meza, quien trabajó en Cuba con el Che Guevara en el Ministerio de Economía y, a su regreso a Chile inyectó energía y optimismo a *Punto Final* y propuso que la revista se posicionara como vanguardia de la izquierda; así como mantenerse cercana ideológicamente al recién creado Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)⁴ y a la Revolución Cubana. Sin embargo, la revista nunca se planteó como el órgano de difusión oficial del MIR, ya que mantuvo autonomía con respecto a las decisiones políticas de este; a pesar de que Cabieses se incorpora como militante orgánico del MIR en 1969.

Para dar respuesta a esa posición renovadora de la izquierda, incorporó a su staff de redacción a los periodistas Mario Díaz, Augusto Olivares y Carlos Jorquera Tolosa y al abogado Alejandro Pérez Arancibia; completaron el equipo los

3 Dos de sus integrantes del *staff* de redacción, Jaime Barrios Meza y Hernán Uribe, estuvieron relacionados con Cuba. El primero como asesor económico de Ernesto “Che” Guevara y, el segundo como corresponsal de Prensa Latina. En este sentido, destacamos que Jaime Barrios Meza, había sido asesor económico de Ernesto “Che” Guevara. También, al exiliarse, Cabieses vivió tres años en Cuba, donde lideró el Comité de Solidaridad de Chile cubano (Cabieses Donoso, 2015).

4 El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) fue una organización político-social marxista-leninista y guevarista chilena, fundada en agosto de 1965 bajo el liderazgo de Miguel Enriquez. El MIR actuó como un movimiento guerrillero y vanguardista de los sectores obreros y campesinos durante los años sesenta y setenta. Estuvo influenciado por el impacto de la revolución cubana en América Latina y por el surgimiento de movimientos guerrilleros en la región.

dibujantes Eduardo de la Barra (Jecho) y Melitón Herrera (Click). Al mismo tiempo, *Punto Final* incorpora nuevas temáticas, tales como la situación de América Latina, el avance de las guerrillas en el continente y la política interna chilena. Su viraje a la vanguardia revolucionaria y la incorporación de nuevos miembros en su staff tuvo como objetivo entablar una discusión con los partidos comunista y socialista chilenos y disputarse un lugar en el campo de la izquierda chilena y latinoamericana (Fernández, 2011).

Al final de 1967, la revista configura una comunidad intelectual de izquierda a partir de la incorporación de un grupo de colaboradores nacionales y extranjeros⁵; así como las voces de los protagonistas de las experiencias de las luchas revolucionarias en América Latina⁶. La incorporación de este grupo de colaboradores le permitirá a *Punto Final* constituirse en el núcleo de difusión de ideas centradas en identificar el rol de la izquierda revolucionaria en el continente y, al mismo tiempo, construir una comunidad en el plano de la labor intelectual para América Latina (Fernandez, 2011). De esta manera, la revista se fue constituyendo en una formación cultural emergente (Williams, [1977] 2019) que contribuyó a la creación y difusión de nuevos significados, valores y prácticas de la nueva izquierda chilena y latinoamericana. Puesto que en sus páginas se remarcó la necesidad de que los intelectuales se conviertan en verdaderos revolucionarios, por lo tanto, debían participar directamente de las guerrillas y de los enfrentamientos armados. Esta noción de intelectual se enmarca en un proceso de transformación cultural chilena, que se origina durante la década de los sesenta pero que se profundiza a partir del triunfo de Salvador Allende. En ese contexto, los intelectuales fueron considerados organizadores y agentes creadores en pos de la construcción de un *hombre nuevo*, una nueva sociedad, una nueva hegemonía y una nueva cultura (Monsálvez Araneda y Máximo Nascimento, 2022).

A pesar de la postura castrista y guevarista que asumió *Punto Final* y de las diferencias que sostuvo con las posiciones “gradualistas” de los partidos Comunista y Socialista chilenos, decidieron apoyar el gobierno de la Unidad Popular. Los editores de la revista le confirieron legitimidad revolucionaria al proceso chi-

5 Por sus páginas pasarán intelectuales socialistas, comunistas, miristas, cristianos e independientes chilenos que se complementarán con intelectuales de izquierda extranjeros como Régis Debray, Jean Paul Sartre, Roberto Fernández Retamar, Stokely Carmichael y Angel Rama, entre otros.

6 *Punto Final* publicó textos de Ernesto Guevara, Fidel Castro, Carlos Mariaguella y entrevistas a miembros de las organizaciones guerrilleras del continente.

leno tras el triunfo electoral de Allende; para ellos, Chile estaba en una importante etapa del proceso revolucionario (Máximo Nascimento, 2017, p. 115). En la toma de esta decisión fue significativa la visita de Fidel Castro a Chile en diciembre de 1971 en la que el líder cubano reconoció el carácter revolucionario de la experiencia chilena. Sin embargo, los editores de *Punto Final* consideraban que el gobierno de la Unidad Popular debía crear las condiciones para la construcción del poder popular, es decir, de la conquista del poder por los trabajadores. Mientras que la revista *Chile Hoy* concebía la transferencia del poder “desde arriba” o desde el Estado hacia el pueblo a través del liderazgo de Salvador Allende (Máximo Nascimento, 2017, p. 116).

Debido a que en *Punto Final* se defendió y se combatió la adopción de una izquierda revolucionaria tanto en Chile como en América Latina, recibió críticas de algunos de los sectores tradicionales de la izquierda chilena, especialmente del Partido Comunista y del ala allendista del Partido Socialista. Polémica que se lleva a cabo a través del diario comunista *El Siglo*, desde el cual se acusó a la revista de ultraizquierdista y separatista (Máximo Nascimento, 2017, p. 117). Situación que se profundiza cuando *Punto Final* empieza a chocar con la Unidad Popular debido a que percibió la imposibilidad que tenía el gobierno de generar una nueva institucionalidad para el ascenso de los trabajadores al poder. Por tanto, llamó desde sus páginas a sobrepasar la institucionalidad vigente. Por un lado, fomentaba el recrudecimiento de la lucha de clases que llevaría al conflicto armado, lo que generaría las condiciones materiales para la batalla revolucionaria. Por otro lado, apoyaba las tomas de terrenos y la instalaciones de cordones industriales, los cuales permitirían la organización del pueblo.

La gráfica de izquierda en Chile durante la época de los sesenta

Durante la época de los sesenta muchos artistas se adhirieron o militaron en los proyectos que desde la izquierda se produjeron para el gran público y que intentaron llevar sus ideas y propuestas de transformación social, política y cultural a “las masas”. Por ello, canciones, historietas, diarios, revistas, películas, afiches y murales que hacían alusión a la construcción de una sociedad más justa estuvieron al servicio de los proyectos de transformación que fueron cada vez más radicales. En este contexto, Chile vivió una expansión del lenguaje gráfico

que estuvo en sintonía con la renovación de la izquierda al interior del país y que contribuyó a la construcción de un imaginario simbólico de la época (Cristi y Manzi, 2016). Esta renovación gráfica tuvo su mayor expresión en el cartel político que utilizó el gobierno de la Unidad Popular, dada la necesidad que tenía de transmitir los nuevos contenidos de transformación social y económica que planificaba llevar a cabo. En esta línea, la creación teórica y artística intelectual debía acompañar los procesos de liberación que se estaban llevando a cabo en Chile (Monsálvez Araneda y Máximo Nascimento, 2022).

El cartel de izquierda en Chile asimiló las vanguardias plásticas de principios del siglo XX. El *op art* -que pretendía crear ilusiones ópticas como una manera de hacer partícipe al espectador-, y el *pop art* se manifestaron en el cartel por ser esencialmente contraculturales y elementos sintomáticos de la sociedad industrial y de consumo (Vico y Osses, 2016). Hechos que coinciden también con el desarrollo de los medios de comunicación de masas, los cómics y la publicidad, y que despertaron interés en los intelectuales de izquierda, especialmente, de la Cuba revolucionaria; originando lo que se ha denominado el cartel cubano. Este surgió como una forma de apoyo y difusión a la Revolución Cubana, la cual retomó, además del *op art* y del *pop art*, elementos del cartel soviético y polaco, el *art nouveau*, el *sachplakat* -o *plakatsil*-, e incluso el origami japonés (García Molinero, 2022). La fusión de estos elementos le aportaron al cartel cubano reconocimiento internacional y fama mundial, lo que será significativo en Chile también, puesto que los intelectuales y artistas de izquierda lo retoman en sus creaciones.

Tanto el cartel cubano como el cartel de izquierda chileno durante el gobierno de Salvador Allende compartieron la economía de elementos visuales que le permitieron una decodificación de la imagen de mayor impacto, el compromiso político, el desarrollo de un nuevo lenguaje, el uso de la metáfora visual, la apelación al símbolo icónico y combinaron abstracción, collage y el fotomontaje al uso policromo del *pop art* (Vico y Osses, 2016, p. 113) (Ver imagen 1). En Chile, el cartel de izquierda recibió además influencias del Estilo Tipográfico Internacional, el cual le aportó legibilidad tipográfica a los afiches a través del uso de la fuente *sans serif*, el uso de márgenes y una jerarquización entre imagen y texto (Vico, 2019). Adicionalmente, recibió influencias de los grabadores y muralistas nacionales para recuperar un dibujo y estilo más característico del mundo popular y de la lucha proletaria (Ver imagen 1).

Por otra parte, el surgimiento de las escuelas de diseño al inicio de los años

sesenta fue fundamental en el desarrollo del cartel de izquierda chileno. El desarrollo que tuvo el diseño gráfico estuvo relacionado en Chile con los cambios en la currícula que impulsó la Reforma Universitaria, la cual tuvo tres objetivos: democratización, modernización y compromiso social de la academia con la sociedad. La gran mayoría de los cartelistas chilenos se educaron en los recién creados Talleres de Diseño de la Universidad Católica, de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile; así como en el Taller Gráfico de la Universidad Técnica del Estado (Torres Vásquez, 2021). Entre los cartelistas destacados de Chile durante estos años se encuentran Waldo González, Pablo Carvajal Gnecco, Tomás "Tano" Pérez Lavín y el taller de los hermanos Larrea, Antonio y Vicente. Junto a estos últimos trabajaban también el diseñador Luis Albornoz, quien se encargó de diseñar la gran mayoría de los carteles de promoción de las políticas públicas que el gobierno llevaba adelante (Ver imagen 1).

Imagen 1. Carteles chilenos. El primero, realizado por los hermanos Larrea; el segundo, realizado por Waldo González; el tercero, realizado por Luis Albornoz.



El desarrollo de nuevas técnicas gráficas influyó de manera determinante en la circulación de soportes impresos. El uso de la impresión offset a cuatro colores y la serigrafía se transformaron en medios de representación más accesibles y económicos. El cartel de izquierda, como un nuevo soporte de expresión y de comunicación, representó en Chile a los sectores populares, se hizo eco de sus demandas sociales y los reinterpretó (Vico y Osses, 2016).

La estética visual de la “nueva izquierda” en *Punto Final*

En *Punto Final* fue tan importante el mensaje como la forma en que fue transmitido. Por ello, sus tapas se convirtieron en verdaderos posters o carteles que acompañaron la vanguardia de izquierda en la que se inscribieron. Más aún, se destaca que la estética visual de la revista acompañó, a lo largo de todos sus números, la posición política de *Punto Final*. Es decir, en la medida que la publicación fue fortaleciendo su identidad política hacia una “nueva izquierda” o izquierda revolucionaria sus tapas expresaron esa línea editorial. En este sentido, destacamos el rol que tuvo el director artístico de *Punto Final*, Enrique “Penike” Cornejo, en la conformación de la identidad visual de la revista y su inserción en movimientos artísticos de vanguardia de la época.

Penike fue un humorista y dibujante chileno de izquierda que nació en 1913. Sus dibujos y caricaturas estaban influenciadas artísticamente por el cartel internacional, las caricaturas del español Luis Bagaría y el uruguayo Toño Salazar, y la impronta onírica y surrealista de Pablo Picasso. Junto a Click (Melitón Herrera), Penike es considerado como precursor del dibujo político de izquierda (Ulbarri, 1972). En esta línea, consideraba que con el humor gráfico se actuaba activamente en la escena política. Entre los años 1944 y 1951 vivió y trabajó en Buenos Aires en el diario *Argentina Libre*, donde realizó caricaturas de Perón y Evita. En Chile, participó de diversas revistas como *Ercilla*, *La Estrella* y *El Peneca* –revista infantil–. Sin embargo, decidió nunca participar de la revista *Topaze*, ya que aunque consideraba que había “excelentes dibujantes”, discrepaba de la línea ideológica de la publicación.

En *Punto Final*, Penike participó desde su inauguración en 1965. En un comienzo, entre los números 1 y 9 –septiembre de 1965 a febrero de 1966– figuró como “Director Artístico”. Entre el 10 y el 54 –agosto de 1966 a abril de 1968– su nombre no aparece; sin embargo, consideramos que sí intervino en el diseño de la misma, e incluso escribió una columna⁷. A partir del n.º 54, hasta el último nú-

⁷ Esto es así ya que hemos encontrado que en una sección de humor de *Punto Final* titulada “La Piedra en el Ojo” –la cual aparece en varios de los números en los cuales el nombre de Penike está ausente– se utiliza una fotografía de caracoles para ilustrar esta columna. La sección estaba firmada bajo el seudónimo de “Polifemo”. Penike fue un dibujante que utilizaba con frecuencia imágenes de caracoles para expresar repudio, asco o desprecio hacia alguna temática en particular (González, s/f). Por tanto, se considera que es posible que Penike haya participado durante esos dos años que su nombre no figuró oficialmente, haciéndolo bajo el seudónimo de Polifemo. Si esto es así, podemos considerar que Enrique Cornejo diagramó y dirigió el arte de *Punto Final* de principio a fin.

mero de la revista, aparece como el encargado de la “Presentación Gráfica”.

Desde los inicios de *Punto Final*, en las portadas se incorporaron dibujos, fotografías, collages y caricaturas. De todas formas, esta identidad visual no fue homogénea, ya que los cambios en la línea editorial también se vieron expresados en la gráfica de la revista. Las tapas fueron dando cuenta de las decisiones y reposicionamientos ideológicos hacia una “nueva izquierda”. En este sentido, se destacan tres etapas visuales diferenciadas: un primer período durante el año 1965, uno segundo entre 1966 y mediados de 1967 y, finalmente, el tercero que va desde fines de 1967 hasta la clausura de la publicación en 1973.

En la primera etapa, entre los números 1 y 10 de *Punto Final*, se observan portadas con colores tenues, algunas fotografías de personalidades de la política chilena e ilustraciones. En cada tapa hay dos o tres colores sólidos, principalmente el rojo, negro, amarillo y verde. El logotipo está compuesto por un círculo con puntos blancos y una gota, acompañado por la frase: “Ediciones Punto Final” (Ver imagen 2). En comparación a la segunda y tercera etapa visual de *Punto Final*, en esta primera los titulares son informativos, ya que no se observa un uso de retórica sensacionalista. La fuente utilizada es tipo Impact –sans serif–. Durante este primer año de la publicación hay una incipiente búsqueda artística desde el pop-art, la cual se observa en la saturación y contraste del color, y la inserción de fotografías sobre recuadros de colores sólidos. De todas formas, durante esta fase la revista aún no había posicionado su línea ideológica (Fernandez, 2011) ni conformado su identidad visual (ver imagen 2). En comparación con las próximas etapas, las portadas en el año 1965 no se configuraron como carteles gráficos publicitarios, sino que estuvieron más cercanas a una estética editorial.

Imagen 2. *Punto Final*, portadas n° 4, 5 y 6 de 1965.



Consideramos que la sobriedad de la apuesta gráfica en esta primera etapa de *Punto Final* puede vincularse a los escasos recursos con los que contaban el director y el jefe de redacción al momento de lanzar la revista. Como se mencionó previamente, esta apuesta editorial surgió tras un viaje de Cabieses a Cuba, y un acuerdo con Díaz Barrientos sobre la necesidad de contar con un medio propio que tratara los temas en profundidad. Por tanto, en un principio, la revista fue un “folleto de un solo tema” (Cabieses Donoso, 2015), y es posible que el aspecto visual haya estado relegado en un segundo plano, por debajo del contenido textual. Así también, consideramos que durante esta primera etapa *Punto Final* intentó ubicarse dentro del campo periodístico y gráfico chileno de mediados de los sesenta y, posiblemente trató de acercarse estéticamente a publicaciones del amplio espectro de la izquierda chilena, como el MIR o el Partido Comunista, especialmente en el tono crítico de los titulares, las fotografías y los dibujos que aparecen en las tapas. Sin embargo, a partir del número 10 –agosto de 1966–, la línea editorial de la revista se posicionará desde la izquierda, lo cual se verá expresado en la producción gráfica de las portadas.

En la segunda etapa, que va desde 1966 a mediados de 1967, hay un cambio en el uso del color. Sobre fondos blancos podemos encontrar los colores rojo y negro. Hay una mayor recurrencia de fotografías de perfil de personalidades políticas, principalmente chilenas, tales como Eduardo Frei Montalva, Jorge Alessandri, Radomiro Tomic, Felipe Herrera, entre otros. Adicionalmente, empiezan a incluir en sus portadas, aunque en menor medida, imágenes y titulares de los procesos revolucionarios en otras latitudes, como es el caso de la “Revolución Cultural” que inicia Mao Tse Tung en 1966 en China o del movimiento insurgente del Che Guevara en Bolivia (Imagen 3). Estos cambios que observamos en las portadas a partir de 1966 se condicen con el reposicionamiento político que *Punto Final* realiza hacia la izquierda revolucionaria a partir del n°10 (Fernandez, 2011; Maximo Nascimento, 2017).

Estos cambios lo podemos observar en sus tapas en dos aspectos. En primer lugar, en los titulares *Punto Final* incorporó con mayor fuerza las críticas al gobierno de Frei Montalva y a su partido, la Democracia Cristiana, a través del

sensacionalismo y de expresiones populares⁸; así como también observamos una búsqueda por diferenciarse de la izquierda tradicional chilena a través de titulares como “Reformismo o reforma, dilema para la izquierda” del n° 10, “La izquierda afina la puntería” del n° 14, “El FRAP ¿es el motor de la revolución?” n° 23. En segundo lugar, en la utilización de los colores rojo y negro. Si bien, el uso de estos dos colores pudo obedecer a las condiciones técnicas de la época para la impresión de revistas en dos tintas y de bajo costo, consideramos que la elección del rojo y el negro no fue ingenua por parte de los editores de *Punto Final*, puesto que estos colores poseen una fuerte carga simbólica. Si bien el rojo ya estaba vinculado a los movimientos de izquierda desde la Revolución Francesa⁹, el rojo y el negro serán una combinación fuertemente arraigada en los movimientos de liberación nacional latinoamericanos durante la época de los sesenta¹⁰, y a la Revolución Cubana.

8 Algunos ejemplos de estos titulares son “BASE YANQUI EN PASCUA” del n°11; “MILITARES MARCHA A PASO DE GORILA” del n°15; “¿Marcha Frei al fascismo?” del n°21; “La OLIGARQUÍA financiera CHILENA” del n°23.

9 Eguzki Urteaga (2016) indica que en las sociedades antiguas el rojo estuvo vinculado, principalmente, al fuego y a la vida. En el cristianismo, se lo asoció a la sangre del cristo crucificado, y por metonimia, al vino en la mesa en representación de esta. A partir del siglo XVIII, durante la Revolución Francesa, la simbología del rojo cobra un nuevo significado y se cristaliza en un “rojo-político”. Ese rojo va a crecer en las luchas sociales del siglo XIX europeo. A partir de allí se va a establecer una correspondencia entre el rojo y los adjetivos tales como “socialista”, “comunista” o “revolucionario”. Por primera vez en la historia un color se va a arraigar fuertemente a una corriente ideológica. Esto mismo se encarnará en dos objetos emblemáticos: el gorro frigio –símbolo de las clases populares– y la bandera roja que se convertirá en símbolo de la revolución. Este rojo alcanzará una escala europea a mediados del siglo XIX, y se convertirá en plenamente internacional a principios del XX, cuando el comunismo extienda su influencia y lo convierta en signo común. Tras la Revolución Rusa, en 1917, la URSS eligió la bandera roja como símbolo. Esta bandera roja será adoptada progresivamente por los sindicatos, regímenes y partidos que reivindiquen al comunismo en todo el globo.

10 Particularmente, los colores rojo y negro están presentes en la bandera del Movimiento 26 de julio –movimiento cubano liderado por Fidel Castro el cual liberó a Cuba de la dictadura de Fulgencio Batista–. Así también, observamos esta combinación cromática en los casos del ELN boliviano (Ejército de Liberación Nacional), el FSLN nicaragüense (Frente Sandinista de Liberación Nacional), el ELN colombiano (Ejército de Liberación Nacional), el MIR chileno, el ERP argentino (Ejército Revolucionario del Pueblo) y el MLN-T uruguayo (Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros).

Imagen 3. *Punto Final*, portadas n° 19, 20 y 21 de 1967

Otro cambio que podemos observar en esta segunda etapa es la transformación del logotipo de *Punto Final*; este pasa a estar arriba y hacia la izquierda en la diagramación de la portada. La palabra "Punto" se ubicará por arriba de "Final", y esta última formará un recuadro con la "F" y la "L". En los números 10 y 11 el logotipo será en su totalidad del color negro (Ver imagen 4). Luego, entre el número 12 y el 49 -1966 y principios de 1968- la palabra "Punto" será en color blanco sobre un recuadro rojo. "Final" conservará el negro (ver Imagen 5).



(Imagen 4)



(Imagen 5)

En la tercera etapa, que va desde mediados de 1967 hasta 1973, encontramos en las portadas un mayor uso del color y de técnicas artísticas de vanguardia. En este período se incorporan fotografías de grandes personalidades de la izquierda, tanto chilena como latinoamericana, así como también técnicas visuales vinculadas a la psicodelia, el arte pop, el op art, el modernismo geométrico, entre otras. Entre esos años la línea política de *Punto Final* irá profundizando su alineamiento con Cuba y en temáticas latinoamericanistas. En este sentido, las figuras del Che y de Fidel serán recurrentes en las tapas. En el plano nacional, la revista dará apoyo al gobierno de Allende y a la Unidad Popular, a la vez que le pedirá una radicalización en sus políticas estatales. Esto mismo se verá expresado en los

titulares, los cuales irán acrecentando la propuesta de impacto emotivo, a la par de la experimentación artística.

En mayo de 1967, en el n° 29, se quiebra la bicromía del rojo y el negro al incorporarse el amarillo en la portada. Esto supone el inicio de una nueva etapa visual en las portadas de *Punto Final*. En este número la tapa está diagramada en dos mitades: hacia la izquierda encontramos una fotografía de Frei acompañado por funcionarios, hacia la derecha está el titular: “El oscuro negocio del túnel Lo Prado”. Por debajo, un recuadro infográfico de fondo amarillo fluorescente y letras rojas que enuncian “Criminal FUGA DE DÓLARES” (Ver imagen 6). Este tono crítico continúa con la tendencia de oposición hacia el gobierno de Frei que se venía dando desde principios de *Punto Final*. A partir de este momento, ininterrumpidamente, las tapas de *Punto Final* comenzarán a integrar más colores y técnicas visuales en su diseño gráfico.

Imagen 6. *Punto Final*, portada n° 29 de 1967



Como se menciona previamente, a partir del n°29, durante el año 1967, las portadas de *Punto Final* incorporarán el color verde, amarillo, azul y rosa. Las imágenes-fotografías y dibujos- pasarán a estar encuadradas en bordeados rojos. De todas formas, en algunos números las imágenes se encuadran en círculos: en el n°40 -octubre de 1967- figura una imagen del Che; en el n°41 -noviembre de 1967- aparece una fotografía de Lenin; en el n°43 -diciembre de 1967- vemos un puño junto al titular: “Sangre del pueblo ahogó la revolución en libertad” (Ver imagen 7). En síntesis, podemos observar que hay una búsqueda visual en el uso de los colores, la diagramación, las técnicas visuales y los recuadros en dar un

sentido revolucionario.

Imagen 7. *Punto Final*, (arriba) portadas n° 35, 37, 39, (abajo) 40, 41, 44 de 1967



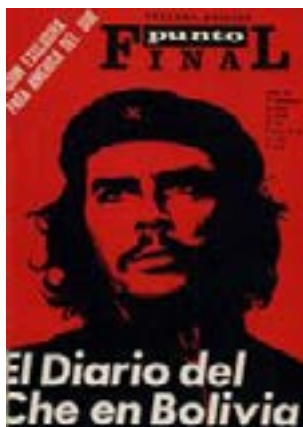
En líneas generales, durante los años 1967 y 1968 primará en *Punto Final* la crítica hacia el gobierno de Frei. Esto se verá expresado en titulares tales como: “mister HERRERA, CANDIDATO “made in USA” del n°32; “Gobierno Procesa a la izquierda” del n°33; “Cómo funciona la poruña¹¹ demócrata cristiana” del n°51; “Frei y la DC llevan el país al caos” del n°54; “Los penúltimos escándalos de la DC” del n°58 y “5 nuevos escándalos de la DC” del n°61. El señalamiento del vínculo entre el gobierno socialdemócrata y Chile se verá expresado en titulares tales como: “Los boinas verdes, super asesinos del Pentágono” del n°50 o “La CIA en Chile” del n°62. Adicionalmente, la revista empezará a incorporar cada vez con mayor frecuencia en sus titulares de portada problemáticas vinculadas a la realidad latinoamericana: “Bolivia: la mecha en el polvorín” del n°30; “Colombia, la guerrilla al ataque” del n°47; “La verdad de lo que dijo Fidel” del n° 63 y “Exclusivo: chile-

11 En la nota editorial del n°51 de *Punto Final* se expresa que la “poruña” hace referencia a “una pequeña pala metálica que se utiliza en los almacenes para manipular productos como azúcar, arroz, harina”. Por extensión, en Chile “poruña” significa hacer dinero de forma “no muy clara”. En este caso, se hace alusión a la gestión deshonesta del gobierno de la Democracia Cristiana y la presidencia de Frei Montalva.

nos combaten en la guerrilla de Venezuela” del n° 71. En octubre de 1968, tras la muerte del Che, *Punto Final* publicará en el n°40: “El gran desafío del Che Guevara, ¡Hasta la victoria siempre!”. En el último número de ese año la revista proclamará: “Che Guevara, EL HOMBRE DEL AÑO”. En el año 1968 el Che aparecerá como figura principal en cuatro portadas –n° 50, n° 56, n°59¹² y n°65–. El número 65, en octubre del ‘68, es un homenaje al líder cubano a un año de su muerte: el titular expresa: “¡Che Guevara Vive!”.

La portada del ejemplar n°59 (Ver imagen 8) –el diario del Che en Bolivia– estará compuesta por la icónica imagen del Che tomada en 1960 por el fotógrafo cubano Alberto Korda –en negro– sobre un fondo rojo. En el extremo izquierdo superior de la portada se expresa: Edición exclusiva para América Latina. Abajo estará el titular en letra Impact: “El Diario del Che en Bolivia”. Se destaca que en esta tapa la fotografía no tendrá recuadro, generando el impacto visual de que la imagen del Che se expande sobre la portada. Esto mismo aparecerá con mayor asiduidad en años posteriores de la revista.

Imagen 8. *Punto Final*, portada n° 59.



12 El número 59 de *Punto Final* es El Diario del Che en Bolivia. Tal como menciona Cabieses (2015), el diario había llegado a Chile traído por Víctor Zannier Valenzuela, un abogado boliviano de Cochabamba. Lo traía en una película fotográfica, oculto en dos o tres discos de música folclórica. Al llegar a Chile Zannier fue a la oficina de Punto Final, donde lo recibió Cabieses. El periodista se llevó a su casa las películas, y le pidió a Luis Fernández Oña - funcionario del Departamento América del Partido Comunista de Cuba en Chile- que vaya a su casa para comprobar que fueran auténticas. Al verlas, Fernández Oña reconoció la letra del Che y constató su autenticidad. A partir de allí le avisó a su jefe en Cuba, Comandante Manuel Piñeiro, que lo iban a llevar a La Habana. Fue Mario Díaz quien llevó el diario a Cuba, pasando por México, en una muñeca que parecía un regalo para una niña. Fue Flora, la mujer de Cabieses, quien escondió el diario de esa forma.

Desde el año 1968 se integran a las portadas mayor cantidad de colores pastel y la apuesta gráfica se vincula fuertemente al pop-art. El recuadro circular, que había aparecido incipientemente a fines del año 1967 se vuelve mayoritario. Durante el año 1968 se utilizará una escala cromática más amplia y una mayor preponderancia de la fotografía sobre el dibujo. También, hay un mayor uso de la técnica del collage. Se observa que algunas portadas tienen un acercamiento al surrealismo, como es el caso del ejemplar número 50 –dentro del contorno de un militar con boina verde hay un collage fotográfico donde se representa la muerte del Che y se la vincula a la crucifixión de Cristo–, o el n° 58 –una imagen compuesta por la huella de una mano, una pistola y siluetas de hombres en marcha– (Ver imagen 9).

Imagen 9. *Punto Final*, portadas n° 50 y 68 de 1968



En el año 1969 la tipografía se volverá más grande y los titulares serán cada vez más sensacionalistas: “Señor FREI, usted es responsable” en el n° 77; “La violencia es policial” en el n°81; “Sedición derechista en marcha” en el n°85; “¡Es escándalo de las torturas!” en el n°93. Con respecto a lo gráfico, se conservará la variabilidad cromática que se observaba en años anteriores y la preponderancia del uso de fotografías sobre dibujos. A partir del n°78 –mayo de 1969– los colores serán en tonos pastel. La estética se vincula preponderantemente al pop-art, con algunas derivas del op-art (Ver imagen 10).

Imagen 10. *Punto Final*, (arriba) n° 78, 86, 89, (abajo) 91, 92, 93 de 1968



Entre el año 1970 y 1971 las portadas pasarán a asemejarse a carteles urbanos e incluso cinematográficos. Durante este período se pueden observar fuertes vínculos visuales con el cartel cubano y chileno. En estos casos, los encuadres desaparecen y las figuras y objetos ocupan toda la página de la portada. Son imágenes de colores fuertes y alto impacto emotivo. Es interesante resaltar que en la portada del n°147 –diciembre de 1971– encontramos cierto resquicio del arte gráfico japonés, el cual también está presente en el cartel cubano (ver imagen 11).

Imagen 11. *Punto Final*, (arriba) n° 117, 118, 140, (abajo) 146 y 147 de 1971

Sobre los titulares, se destaca que en noviembre de 1971 Fidel Castro visitó Chile con el fin de conocer y legitimar el proceso socialista liderado por Salvador Allende. Todo ese año la revista fue publicando en sus portadas referencias sobre Castro. Esto se verá en los titulares: “Fidel Castro: “porque iré a Chile” del n°123; “Chile y Cuba, juntos contra el imperialismo” del n°142; “Fidel en Chile” del n°144; “El mensaje de Fidel: Unidad contra el Imperialismo” del n°145 y “Fidel trapeo con la derecha” del n° 146.

Entre el año 1972 y 1973 se observa cierta continuidad visual, diferenciada de años anteriores. Como característica central, notamos que en las portadas de esos años se conserva el encuadre donde se ubica el logotipo de *Punto Final*. Sin embargo, a diferencia del año 1973, en el año 1972 hay una leve preponderancia del rojo sobre los demás colores. Durante estos dos años encontrando semejanzas con el pop-art, el op-art y el surrealismo. Esto se observa en el uso de los contrastes, fotografías con colores saturados, collages, arte geométrico y juegos de perspectiva. La última portada, la correspondiente al número 192, es del ejemplar publicado el 11 de septiembre de 1973. El fondo de esta tapa es la bandera chilena. El titular expresa: “Soldado: LA PATRIA ES LA CLASE TRABAJADORA (Ver imagen 12)”.

Imagen 12. *Punto Final*, portadas (arriba) n° 150, 154, 155 de 1972; (abajo) 177, 180, 192 de 1973.



En este período los titulares darán aviso de un posible golpe en Chile organizado por la derecha y la Democracia Cristiana. Ejemplos de esto: “El fascismo resucita en Chile” del n°153; “Los que están detrás del golpe” del n°155; “Derecha y reformismo crean aislamiento del gobierno. JAQUE a la UP” del 164; “LA BURGUESÍA EN ARMAS” del 166; “LA INSURRECCIÓN DE LA BURGUESÍA” del 169. También, se observa un apoyo a la Unidad Popular: “EL PUEBLO QUIERE EL SOCIALISMO. Hay hartos ÑEQUE para AVANZAR” del 156; “Luz roja en el camino al poder, ¿consolidar qué?” –junto a una imagen de Allende dando un discurso–. Esto mismo se reafirmará en 1973, cuando *Punto Final* exija la entrega del poder a los trabajadores, con titulares tales como: “El poder a los trabajadores” del n°176; “AVANZAR HACIA EL PODER” del n°177; “AVANZAR SIN TRANZAR, ¡NADIE PARA AL PUEBLO!” del n°179; “AFIRMARSE EN LA CLASE OBRERA QUE VAMOS A GALOPAR” del n°183; “¡Y AHORA UNA DICTADURA POPULAR!” del n°187; “Soldado, LA PATRIA ES LA CLASE TRABAJADORA” del n°192.

Se puede indicar que durante esta tercera etapa de las portadas de *Punto Final* la identidad visual fue heterogénea. Como constante, notamos una búsqueda identitaria en la imagen a partir de la cultura psicodélica y el pop art. Se puede vislumbrar, también, vínculos con el cartel cubano y el chileno. En síntesis,

podemos establecer que durante estos años (1967 a 1973) la constante fue la *búsqueda de una identidad visual en Punto Final*. Esto lo vemos en los reiterados cambios en las portadas; cada dos o tres números se observan marcados giros estéticos. Así también, los códigos visuales de estas expresiones artísticas terminaron por convertirse en una “imagen corporativa” de los movimientos contraculturales de los años sesenta (Vico y Osses, 2009). Así también notamos la incorporación cada vez mayor de fotografías que podríamos considerar junto a Cora Gamarnik (2010 y 2020) como herramienta de lucha por el impacto visual y emotivo que construyeron sobre los líderes cubanos y latinoamericanos en sus tapas (Ver imagen 13).

Imagen 13. Los dos primeros carteles son cubanos realizados durante 1968 y 1969; los dos últimos son carteles realizados en Chile por el taller de los hermanos Larrea en 1969.



Reflexiones finales

En principio, consideramos que la revista *Punto Final* fue una publicación en la cual su estrategia estética se articuló con su posicionamiento político. Surgió en una época de cambios sociales y culturales, que se vieron expresados en la cultura visual y la producción gráfica. Por tanto, se vinculó a estrategias de vanguardia artística chilena influenciada por corrientes visuales del propio Chile, de Cuba, América Latina e incluso Estados Unidos. Si bien estas expresiones artísticas fueron rechazadas por las izquierdas tradicionales chilenas, se integraron a una gráfica “militante” como estrategia para llevar el mensaje a la mayor cantidad de lectores posibles (Vico y Osses, 2009).

Aún más, *Punto Final* se ubicó dentro de una corriente de “nueva izquierda”, nacida durante las décadas de 1960 y 1970, la cual criticó a los partidos de izquierda tradicionales Socialista y Comunista por su estrategia “gradualista” para la llegada al poder de los trabajadores y se identificó con la Revolución Cubana. Esta nueva generación militante impulsó cambios a nivel social y cultural en los países de América Latina (Marchesi, 2019). En esta línea, consideramos que las portadas de la revista dieron cuenta de esta posición ideológica en los usos de técnicas artísticas, como también en un alineamiento pro Cuba y un llamado revolucionario para Chile en sus titulares. Por tanto, siguiendo a Williams ([1977], 2009), consideramos que esta publicación se configuró como una formación cultural emergente que articuló elementos de las vanguardias artísticas con un pensamiento revolucionario de “nueva izquierda” en Chile, pero con proyección hacia América Latina.

También, destacamos que estas portadas se conformaron como piezas gráficas dentro de un campo cultural y periodístico, convirtiéndose en verdaderos carteles propagandísticos de las ideas de una generación militante que consideraba necesario que la izquierda chilena y latinoamericana impulsara una revolución de tipo socialista, siguiendo la experiencia cubana. Estas tapas retomaron la estética de los carteles de la Unidad Popular, así como de diversas corrientes artísticas de vanguardia como el cartel cubano, el pop-art, el op art, el surrealismo, entre otras. A partir de la incorporación de estas vanguardias, *Punto Final* buscó generar un impacto emotivo en el lector, y de esa forma potenciar la transmisión del mensaje revolucionario. En este sentido, mencionamos el rol que tuvo Enrique “Penike” Cornejo en el diseño de la revista y en su propuesta gráfica, aunque consideramos que resta ahondar en la reconstrucción de su trayectoria profesional, y si fue ayudado por otros humoristas y diseñadores en esta labor.

Referencias Bibliográficas

BRAVO, Patricia (2010). Notas para una historia de “Punto Final” en *Rebelión*, 17 de septiembre. <https://rebellion.org/notas-para-una-historia-de-punto-final/>

BRAVO, Patricia (s/f). Historia en *Memoria Viva*. <https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-b/barrios-meza-jaime/>

CABIESES DONOSO, Manuel. (2015). *Punto Final. Autobiografía de un rebelde*. Ed.: Punto Final.

- CASTILLO ROJAS, Antonio (2018). Revista Punto Final, A Story of a Militant and Radical Journalism en İletişim Çalışmaları Dergisi Sayı 4 Yıl 1 Nisan, pp. 45-68.
- CRISTI, Nicole y MANZI, Javiera. (2016). *Resistencia gráfica: Dictadura en Chile*. APJ-Tallersol. Santiago de Chile: LOM.
- FERNÁNDEZ, Manuel (2011). Los intelectuales de izquierda y la construcción de un imaginario revolucionario para Chile y América Latina. La Revista Punto Final entre 1965-1973 en *Tiempo Histórico*, N°2, pp. 65-84.
- GARCÍA MOLINERO, Alberto (2022). "El cartel cubano: la construcción de un nuevo lenguaje gráfico" en *La imagen tricontinental: La feminidad, el Che Guevara y el Imperialismo a través del arte gráfico de la OSPAAAL*. Santiago de Chile, Ed.: Ariadna Ediciones.
- GAMARNIK, Cora (2010). Fotografías que conmueven, fotografías que transforman, fotografías espectáculo en *Artefacto visual*, vol. 4, núm. 7, pp. 145-149.
- GAMARNIK, Cora (2020), El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia SIGLA (1975). Buenos Aires, Ed. ArtexArte. Introducción y Capítulo 4.
- GILMAN, Claudia (2012): "Los sesenta/setenta considerados como época", en *Entre la pluma y el fusil. Debate y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Bs. As., Siglo XXI.
- GONZÁLEZ, Horacio (2015) en De Tapas. Ilustraciones originales de portadas de revistas. Año 1. N° 1. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- GONZÁLEZ, Gustavo (s/f). Guillermo Montecinos: El ineludible Tguardia rojo en *Morir es la noticia*. <https://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/reporter/capVI17.html>
- MARCHESI, Aldo (2019). Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro. Buenos Aires. Siglo XXI Editores Argentina, 2019
- MÁXIMO NASCIMENTO, Maíra (2017). Cultura, intelectuales y política en la vía chilena al socialismo. Debates en las revistas *Chile Hoy*, *La Quinta Rueda* y *Punto Final*. Tesis para optar al grado de Magister en Historia, Dpto. de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad de Concepción.
- MÁXIMO NASCIMENTO, Maíra y MONSÁLVEZ ARANEDA, Danny (2022) "El intelectual durante la Unidad Popular: un análisis a través de las revistas *Chile Hoy*, *La Quinta Rueda* y *Punto Final*" en Cuadernos de Historia 56, Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile.
- MEMORIA CHILENA. (s/f). Colección Novelistas contemporáneos de América (1943-1947). <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-350094.html>
- ROJO VIVOT, Alejandro (2021). Apuntes ciudadanos: el humor y el poder en *Ahora Calafate*. <https://ahoracalafate.com.ar/contenido/4273/apuntes-ciudadanos-el-humor-y-el-poder>
- SLIPAK, Daniela (2015). *Las revistas montoneras: cómo la organización construyó su identidad a través de sus publicaciones*. Bs. As., Siglo XXI.
- TARCUS, Horacio (2006). 111 Años de gráfica política de izquierdas en Indij (ed.) *Gráfica política de izquierdas*. Segunda reimpresión. La Marca Editora.
- TORRES VÁSQUEZ, Rita. (2021). *Revolución en los papeles. Producción editorial e imaginarios visuales en el Taller Gráfico UTE y la Revista de la Universidad Técnica del Estado (1969-1973)*.

Santiago de Chile: LOM.

TORRES GAONA, Guillermo y VIDAL, Virginia (s/f). "La dictadura mató periodistas, pero no al peronismo" en *Morir es la noticia*. <https://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/reporter/capV01.html>

ULIBARRI, Luisa. (1972). *Caricaturas de ayer y de hoy*. Santiago de Chile: Quimantú.

URTEAGA, Eguzki (2016). "PASTOUREAU, Michel. Rouge: histoire d'une couleur. París: Seuil" en *Anales de Historia del Arte*. Ediciones Complutense.

VICO, Mauricio. (2019). *Todos juntos: Iconografía de la contracultura en Chile (1964-1974)*. Santiago de Chile: Editorial Fulgor.

VICO, Mauricio y Osses, Mario (2016). *Un grito en la pared. Psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*, Santiago de Chile, Ocho Libros.

WILLIAMS, Raymond. ([1977], 2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.



DE SANTIAGO DE CHILE A MÉXICO. EL CICLO DEL TERCER MUNDO EN LOS ESTUDIOS SOBRE COMUNICACIÓN Y CULTURA (1970-1984)

DE SANTIAGO DO CHILE AO MÉXICO: O CICLO DO TERCEIRO MUNDO NOS ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E CULTURA (1970-1984)

FROM SANTIAGO DE CHILE TO MEXICO: THE CYCLE OF THE THIRD WORLD IN THE STUDIES OF COMMUNICATION AND CULTURE (1970-1984)

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19580>

Facundo Nahuel Altamirano
Universidad Nacional de San Martín/Universidad de Buenos Aires
 <https://orcid.org/0000-0002-7944-4426>
fnaltamirano@gmail.com

Recebido em 12 de outubro de 2023.
Aceito em 25 de novembro de 2023.

RESUMEN: El artículo se propone reconstruir el ciclo, de ascenso y declive, del tercermundismo en los estudios sobre comunicación y cultura en América Latina, desde una perspectiva de historia intelectual. Para ello, reconstruye las trayectorias diplomáticas de Juan Somavía y Fernando Reyes Matta (Chile), desde Santiago de Chile hacia México, focalizando en las actividades relacionadas al debate internacional sobre información promovido por el Movimiento de Países No Alineados (MPNA) en la UNESCO. En el trazado del ciclo, el artículo puntualiza en las tramas materiales de una esfera pública transnacional de comunicación, puntualmente en un segmento articulado en torno a las redes de Somavía y Reyes Matta, en el que confluían el ILET y la revista Comunicación y Cultura. Finalmente, para dar cuenta del cierre del ciclo, se demuestra a modo de ejemplo la problematización sobre el concepto Tercer Mundo que en los años ochenta se formuló en las páginas de la revista.

Palabras Clave: Tercer Mundo; NOMIC; Comunicación y Cultura; ILET.

ABSTRACT: The article proposes to reconstruct the cycle of rise and decline of Third Worldism in the studies of communication and culture in Latin America, from a perspective of intellectual history. To do this, it reconstructs the diplomatic trajectories of Juan Somavía and Fernando Reyes Matta (Chile), from Santiago de Chile to Mexico, focusing on the activities related to the international debate on information promoted by the Non-Aligned Movement (NAM) at UNESCO. In tracing the cycle, the article focuses on the material threads of a transnational public sphere of communication, specifically on a segment articulated around the networks of Somavía and Reyes Matta, in which the ILET and the journal Comunicación y Cultura converged. Finally, to account for the closure of the cycle, it is demonstrated by way of example the problematization of the concept of the Third World that was formulated in the pages of the journal in the 1980s.

Key words: Thir World; NOMIC; Comunicación y Cultura; ILET.

RESUMO: O artigo propõe reconstruir o ciclo de ascensão e declínio do terceiro-mundismo nos estudos de comunicação e cultura na América Latina, a partir de uma perspectiva de história intelectual. Para isso, reconstrói as trajetórias diplomáticas de Juan Somavía e Fernando Reyes Matta (Chile), de Santiago do Chile a México, focando nas atividades relacionadas ao debate internacional sobre informação promovido pelo Movimento dos Países Não Alinhados (MPNA) na UNESCO. No traçado do ciclo, o artigo pontua nas tramas materiais de uma esfera pública transnacional de comunicação, especificamente em um segmento articulado em torno das redes de Somavía e Reyes Matta, no qual convergiam o ILET e a revista Comunicação y Cultura. Finalmente, para dar conta do fechamento do ciclo, demonstrase a modo de exemplo a problematização sobre o conceito Terceiro Mundo que nos anos oitenta se formulou nas páginas da revista.

Palavras-chave: Terceiro Mundo; NOMIC; Comunicación y Cultura; ILET.

Introducción

Las investigaciones sobre historia intelectual han coincidido en caracterizar a los años setenta latinoamericanos como un momento de acelerada radicalización de los intelectuales, sujetos que en la década del sesenta, en el cruce entre modernización cultural y renovación de las ciencias sociales, habían atravesado un fuerte proceso de politización. En el contexto de la “Guerra Fría Interamericana” (Harmer, 2013), bajo la atmósfera de la “Guerra Fría Cultural” (Franco y Calandra, 2012) y con la novedad de la Revolución Cubana, la politización había definido la formación de lo que para el caso argentino Oscar Terán (2013) llamó una “nueva izquierda intelectual”, que también puede ser identificada — con sus peculiaridades— en otros países del cono sur como Chile y Uruguay, en un proceso que adquirió una dinámica transnacional (Marchesi, 2019; Zarowsky, 2023). Además de su rechazo al marxismo soviético y a las tácticas políticas de la izquierda tradicional en América Latina, entre los rasgos sobresalientes de esta nueva formación ideológica se destacó una intensa simpatía hacia el Tercer Mundo, que cristalizó en un amplio repertorio simbólico que englobó ideas y prácticas —artísticas e intelectuales— que le imprimió sentido a una porción de la cultura contestaria que caracterizó al período. Este ciclo latinoamericano de politización de los intelectuales, y más ampliamente de la cultura progresista del período, se habría cerrado drásticamente en la región —sobre todo en su Cono Sur— a partir de una seguidilla de acontecimientos que se anudaron entre los golpes de Estado en Bolivia (1971) y en Argentina (1976), señalándose como punto de inflexión el *putsch*, en 1973, contra la Unidad Popular de Salvador Allende en Chile.

Ahora bien, si bien es verdad que los proyectos políticos progresistas y de transformación social en el Cono Sur fueron derrotados en este período—una mirada geográficamente localizada sobre los escenarios nacionales de Chile, Argentina, Uruguay confirma el reflujo de aquellos aspectos que habían caracterizado al proceso, a causa de la política represiva de las dictaduras que se instalaron en el poder— cierto es también que si se puntualiza en algunos segmentos del campo intelectual y político de América Latina se podría matizar la dinámica de este ciclo regional. Por ejemplo, una mirada sobre una franja del campo de los estudios sobre comunicación en América Latina, fuertemente implicada con el debate a escala global sobre los flujos internacionales de noticias, desestabiliza todos

los intentos de periodización demasiados esquemáticos que impiden identificar ciertas continuidades entre épocas o etapas que suelen diferenciarse con rigidez. Si ampliamos la perspectiva y escala de análisis podemos identificar, al menos en el campo de la comunicación, una temporalidad particular que engloba distintos momentos en los que conviven elementos de ruptura, pero también de continuidad, entre etapas o momentos que tienden a superponerse antes que a diferenciarse rígidamente. Concretamente, podríamos preguntarnos: ¿con la clausura del ciclo de politización y radicalización política en el Cono Sur perdieron fuerza también las ideas y los proyectos latinoamericanos inspirados por ese tercermundismo que había nutrido a la cultura contestaria del período? ¿Qué sucede si se adopta una perspectiva transnacional que indague, por un lado, en los contactos internacionales entre los intelectuales que habían abrazado ideas y proyectos tercermundistas y, por el otro, siga los desplazamientos geográficos de sus trayectorias vitales?

En el presente artículo nos proponemos reconstruir la proyección de una dupla diplomática chilena integrada por Juan Somavía y Fernando Reyes Matta (Chile), que durante el gobierno de Salvador Allende —y posteriormente cuando se radicó en México, hasta 1983— contribuyó a la conformación de una esfera pública transnacional de la comunicación, acoplada al debate internacional sobre información que por entonces tenía lugar en la UNESCO. Como veremos, estas figuras diplomáticas, que en México crearon el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET), contribuyeron a configurar en el campo de las relaciones internacionales la discusión sobre el nuevo orden informativo, que durante una década —o más— ocupó a un segmento de los intelectuales del campo de la comunicación en América Latina. En la región, como en otras partes del mundo, el movimiento internacional por el nuevo orden estuvo inspirado por la creencia de una comunidad de intereses entre los países del Tercer Mundo, que a partir de la década del ochenta —dificultades del NOMIC mediante— comenzaría a ser cuestionada por algunas figuras de la constelación tercermundista que en México orbitó en torno al ILET y a la revista *Comunicación y Cultura*.

En el primer segmento del artículo, siguiendo las trayectorias de Somavía y Reyes Matta, reconstruimos cómo la Unidad Popular de Allende fue un actor fundamental, al interior del campo diplomático integrado por los países del Tercer Mundo, en la configuración de la propuesta de un nuevo orden informativo, posteriormente plasmada formalmente —cuando esta dupla se había radicado en

México— en las Naciones Unidas. Luego, reconstruimos las redes diplomáticas e intelectuales del desarrollo y de la información que, en torno a Somavía, desembocarían en la creación del ILET en México. Este proceso es relevante, no solo por la importancia que este Instituto tuvo en el debate internacional, sino también porque permite dar cuenta de las conexiones —en las que nos adentramos— entre el centro y la periferia o, más específicamente, entre dos mundos. A continuación, reconstruimos las tramas materiales del tercermundismo en la comunicación, que se proyectaron sobre esa plataforma de proyección hacia el Tercer Mundo que fue el México de los años setenta, especialmente durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976), aunque después también. De Santiago de Chile a México, este itinerario en la década del setenta latinoamericana marcó en los estudios sobre comunicación un capítulo de esa “trayectoria fulgurante”, más amplia, que describió Martín Bergel (2019) sobre el concepto Tercer Mundo, que en los años sesenta y setenta “gozó de una presencia abrumadora y virtualmente universal” (p. 130). Por último, reponemos brevemente, leyendo a la revista *Comunicación y Cultura* —especialmente a su director, Héctor Schmucler—, cómo se produjo el cierre del ciclo tercermundista en los estudios sobre comunicación en América Latina, a raíz del declive del movimiento internacional que lo había sostenido y que las dos figuras diplomáticas que aquí seguimos habían contribuido a fomentar.

La “Unidad Popular” en el Tercer Mundo

En 1969 Juan Somavía, abogado por la Pontificia Universidad Católica (PUC) de Chile y con estudios de posgrado sobre desarrollo económico en La Sorbona, asumía la presidencia de la Junta Ejecutiva del Pacto Andino.¹ Recomendado

1 El Pacto Andino, formalmente Acuerdo de Cartagena —acta de nacimiento de la Comunidad Andina (CAN)—, había sido rubricado el 26 de mayo de 1969 por los gobiernos de Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela. Ese mismo año, el presidente Eduardo Frei (1964-1970) firmó la adhesión de Chile. Frei suscribió al Acuerdo con la idea de fomentar un espacio económico subregional alternativo a la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC) (Fernandois, 2004, p. 317).

por Hernán Santa Cruz,² desembarcaba allí tras ser convocado por el ministro de Relaciones Exteriores de Chile, Juan Gabriel Valdés Subercaseaux.³ Luego de asumir la presidencia de la Junta, convocó a Fernando Reyes Matta (entrevista con el autor, 2021)—periodista e historiador por la Universidad de Chile, que desde 1964 impartía clases en la Escuela de Periodismo de la PUC— para que lo asesorara en asuntos sobre información y comunicación. La incorporación de esta dupla al Pacto Andino —y al ámbito selecto de la diplomacia internacional— sería ratificada por Salvador Allende, quien durante su presidencia decidió profundizar la alianza subregional promovida por su antecesor, Eduardo Frei Montalva (Fernandois, 2004, pp. 317-318). En una visita oficial a la sede del Pacto Andino, Allende enlazaba las transformaciones radicales que promovía en Chile con el destino común de los países asociados, dado que —declaraba— “si fracasamos o nos detenemos estaremos abiertos y sin defensa a las formas modernas de colonialismo” (citado en Medina Valverde, 2006, p. 104).

Durante la presidencia de Allende, la acción diplomática de Somavía y Reyes Matta en el Pacto Andino contribuiría a la creación de un enfoque transnacional sobre el accionar de las empresas extranjeras, entre ellas las agencias informativas. Fue a raíz de las discusiones en torno a la “Decisión 24” del Régimen Común Andino de Tratamiento de Capitales Extranjeros que este enfoque comenzó a perfilarse. La normativa firmada por los estados miembros, obligaba a las empresas de capitales extranjeros instaladas en la subregión a reconvertirse en sociedades mixtas. En la reunión constitutiva del Comité Asesor Económico y Social del organismo, en la que se evaluaba la implementación de la medida — que generaba fuertes rechazos internos—, Somavía afirmaba que “nuestra es la integración y nuestros son los beneficios” por lo que las empresas extranjeras debían someterse al régimen supranacional y evitar repetir “ciertas prácticas del

2 En 1946, Santa Cruz había sido designado representante permanente de Chile ante la Organización de Naciones Unidas (ONU) por el presidente Gabriel González Videla. En 1948 integró el comité de ocho miembros que redactó la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Ese mismo año encabezó la creación de la Comisión Económica de las Naciones Unidas para América Latina (CEPAL), cuya sede principal fue instalada en Santiago de Chile. Durante el gobierno de Frei (1964-1970), actuó como embajador de Chile ante la ONU, función que también desempeñó durante el gobierno de Allende (1970-1973). Somavía se había casado con Verónica Santa Cruz, hija del experimentado diplomático chileno. Sobre la trayectoria de Hernán Santa Cruz, véase Ross, 2014 y Medina Valverde, 2019. Sobre el rol de Santa Cruz en la creación de la CEPAL, véase Fajardo, 2019.

3 Elaboración propia sobre la base de los *currículums vitae* de Somavía que se pueden consultar en línea, especialmente en el sitio web de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), de la que sería Director General en el período 1999-2012.

pasado”, en referencia al sistema colonial en América (Citado en Medina Valverde, 2006, pp. 112-113).

La “Decisión 24” fortalecía la posición de los Estados nacionales frente a las empresas multinacionales. En especial, se dirigía a contrarrestar el *modus operandi* de las empresas multinacionales en la subregión, que operaban sobre la región a escala transnacional. Este accionar implicaba un desafío para la soberanía de los Estados y añadía una dificultad adicional al problema de la dependencia. Somavía fue uno de los primeros en captar la cuestión y de inmediato comenzó una tarea de persuasión entre intelectuales y dirigentes políticos de la Unidad Popular.⁴ En un memorándum dirigido a Almeyda en 1973, Somavía intentaría convencer al canciller y explicaba que “si algún símbolo fuera necesario para visualizar las formas encubiertas y veladas o evidentes y visibles en que se expresa la dominación del sistema imperialista sobre los países subdesarrollados; este símbolo son las empresas transnacionales” (citado en Medina Valverde, 2006, p. 113).

Durante el gobierno de Allende, las agencias internacionales de noticias con alcance en Chile y América Latina —UPI, AP, Agence France-Press y Reuters— no escaparon a las querellas formuladas por la diplomacia chilena contra las empresas extranjeras.⁵ En este caso, fue Reyes Matta quién en un ejercicio de traducción adecuó al ámbito informativo las formulaciones de Somavía. En este período, Reyes Matta comenzaba a indagar acerca de los mecanismos transnacionales empleados por las agencias informativas para la selección, producción y circulación de las noticias.⁶ Más tarde, durante su estadía en México y cuando ya había delineado —como veremos más adelante— un campo de estudios transnacionales al interior del Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET), evocaba las discusiones al interior del Pacto Andino y

4 Casi en simultáneo, Osvaldo Sunkel (1971) publicaba en la Universidad de Chile un artículo sobre el “capitalismo transnacional” en la región.

5 En septiembre de 1971 un cable internacional de noticias de la UPI, que daba por cierto una información falsa publicada por el diario *El Tiempo* de Colombia luego de una visita oficial de Allende al país, generó un conflicto diplomático entre Chile y Estados Unidos. Allende había dispuesto el cierre de las oficinas que la agencia tenía en Santiago, pero la medida no llegó a concretarse debido a una negociación bilateral iniciada por el gobierno de Richard Nixon.

6 En agosto de 1973 la revista jesuita *Mensaje* publicó un breve artículo, que según Reyes Matta (entrevista con el autor, 2021) fue confeccionado en el marco de los cursos que él dictaba entonces en la Escuela de Periodismo de la PUC. El texto, titulado concluyentemente “El bombardeo de la UPI”, presentaba un análisis de las noticias suministradas por la agencia a los periódicos *El Mercurio*, *Clarín* y *La Tercera* durante la semana del 1 al 7 de julio de 1972. Véase Pérez Iribarne (1973).

recordaba, a modo de ejemplo del accionar transnacional de las agencias, que la Decisión 24 “había provocado reacciones coordinadas entre el Council of the America (presidente D. Rockefeller) y la estructura transnacional de información de las agencias de noticias con sede en Nueva York (AP y UPI)” (Reyes Matta, 1978, pp. 82-83).

En abril de 1971 Reyes Matta fue convocado por el ministro de Relaciones Exteriores de Chile, Clodomiro Almeyda, para trabajar en la cancillería como asesor en asuntos informativos (Reyes Matta, entrevista con el autor, 2021).⁷ A partir de entonces —en un período que apenas duró dos años— participó en diversas cumbres y conferencias como integrante de las comitivas internacionales de la Unidad Popular, especialmente en aquellas que se desarrollaban como parte de la proyección, hacia el Tercer Mundo, de la “vía chilena al socialismo”. La primera de ellas fue la Conferencia de Naciones Unidas sobre Comercio y el Desarrollo (UNCTAD por sus siglas en inglés), realizada en Santiago de Chile entre el 13 de abril y el 21 de mayo de 1972. Reyes Matta fue parte de la delegación anfitriona, en el equipo de asesores de Almeyda. En las reuniones preparatorias la delegación chilena había impulsado la incorporación de un área de trabajo sobre “empresas transnacionales y Tercer Mundo”. De acuerdo al testimonio retrospectivo de Reyes Matta (entrevista con el autor, 2021), la participación de Somavía en aquellas reuniones explica por qué finalmente la cuestión fue incorporada a la agenda de discusiones. También, señala, que fue el propio Somavía quien en una reunión informal con Allende y Santa Cruz —amigo personal del presidente, designado entonces embajador de Chile ante la Conferencia— persuadió al líder de la Unidad Popular acerca de la importancia de incorporar en su discurso una referencia crítica al accionar de las empresas transnacionales.

Para evaluar hasta qué punto el presidente chileno tomó en cuenta la recomendación de Somavía, basta con regresar al discurso inaugural pronunciado el 13 de abril en el edificio Gabriela Mistral, que el gobierno de la Unidad Popular había diseñado especialmente para la reunión. En el edificio, Allende (1973) se dirigió a los representantes de todas las delegaciones internacionales y enfatizó que “para que los análisis y decisiones de la Conferencia (...) sean realistas y relevantes” los grupos de trabajos no podían soslayar que “la expansión de las

⁷ Además de su trabajo en el Pacto Andino, Reyes Matta era desde 1970 el Director de Informaciones y Comunicaciones de la PUC, en el rectorado del reformista Fernando Castillo Velasco (Reyes Matta, entrevista con el autor, 2021).

grandes compañías transnacionales (...) burla en la práctica los acuerdos entre gobiernos” (p. 375). Si bien la querrela contra las empresas extranjeras en el Tercer Mundo y en la periferia —hay que recordar que por entonces Chile era también el epicentro de la elaboración de las teorías sobre la dependencia (Beigel, 2010)— no era un planteo exclusivo de la comitiva chilena,⁸ la conceptualización en torno al accionar transnacional de las empresas del centro capitalista en la región, a la que Somavía había contribuido a identificar y caracterizar, en palabras del presidente Allende adquiriría mayor relevancia política.

A partir de la UNCTAD III, la diplomacia chilena adoptó —allí donde influían Somavía y Reyes Matta— este punto de vista transnacional y lo proyectó globalmente como una problemática internacional, común, para los países del Pacto Andino, también del Movimiento de Países No Alineados. En julio de 1972, poco tiempo después de la Conferencia, se celebró en Lima (Perú) una cumbre de cancilleres del Pacto Andino. Almeyda presidió la comitiva chilena, que también incluyó a Reyes Matta. En el viaje, el periodista asesor recomendó al canciller promover una reunión sobre información internacional. Almeyda accedió y delegó en Reyes Matta la representación de Chile (Reyes Matta, entrevista con el autor, 2021). Durante la cumbre promovió entre los integrantes de las otras comitivas el encuentro y logró que sesione en paralelo a la reunión de cancilleres una comisión sobre información, donde se discutió “la realidad de los intercambios comunicacionales en la región y el origen de las agendas dominantes” (Reyes Matta, 2018, p. 997). Los participantes acordaron sugerir a los cancilleres incorporar, en el documento final de reunión, una mención a la cuestión sobre la cuestión informativa con el propósito de explicitar una posición de los Estados miembros sobre la problemática. Puede leerse, entonces, en la Declaración Final de la Cumbre de Cancilleres que los países del Pacto Andino percibían, hacia 1972, con preocupación que “los mayores volúmenes de información circulantes entre nuestros países son procesados fuera de la subregión” (citado en Reyes Matta, 1978, p. 83) por agencias extranjeras. Esta declaración constituía, sino la primera, una de las más importantes expresiones institucionales, en una cumbre de alto nivel político, contra el orden informativo internacional.

Enseguida, la IV Cumbre de Argel del Movimiento de Países No Alineados (MPNA) pondrá sobre relieve que la preocupación por la información internacional

⁸ Al respecto, véase el “Informe de la Tercera Comisión” en UNCTAD III, pp. 238-261.

no era únicamente una inquietud de la Unidad Popular, sino de un conjunto más amplio de países que por entonces se identificaban bajo el sintagma Tercer Mundo.⁹ Celebrada entre el 5 y el 9 de septiembre, en representación de Chile — Allende lamento no poder asistir personalmente—¹⁰ viajó una numerosa comitiva liderada por el canciller Almeyda y Santa Cruz. Uno de los tripulantes del avión que partió desde Santiago hacia el continente africano era Reyes Matta, quien desde agosto participaba en el comité organizador. Entre las comisiones de trabajo acordadas para la reunión, se había decidido incorporar una sobre “Los flujos de información en la descolonización informativa”. Al igual que en Lima, Almeyda definió que Reyes Matta participe en ella. La incorporación de esta comisión en una cumbre internacional tan relevante, dada la cantidad de países que congregaba, indica que la problemática de la información internacional se había convertido en una cuestión que preocupaba a amplios sectores del Tercer Mundo, para quienes aún la herida colonial no solo no había sanado, sino que se mantenía abierta ante lo que era percibido como nuevas formas de dominación política y cultural. Esta preocupación quedó plasmada en la declaración final de la Cumbre (MPNA, 1973), en un segmento en el que los firmantes alertaban sobre la necesidad de “un análisis más científico del imperialismo cultural y una estrategia más específica para resistirlo”. Esta apelación tenía fundamento, según el documento, en que era “un hecho establecido que las actividades del imperialismo no están confinadas solamente a los campos político y económico, sino que cubren también los campos cultural y social”. De esta manera, la cumbre instaba a discutir “una acción concertada en el campo de las comunicaciones masivas” ya que estas, juzgaban, se asentaban en el “legado de un pasado colonial”

9 El MPNA era entonces una organización de países del denominado Tercer Mundo. En el primer lustro de la década del setenta, el MPNA elaboraría un programa de reformas denominado Nuevo Orden Económico Internacional. En ese contexto, los países tercermundistas impulsaron en el seno de la UNESCO un programa de democratización de las comunicaciones a escala global, sintetizado en la consigna de Nuevo Orden Mundial de la Comunicación y la Información (NOMIC). Véase Argumedo (1984) y Del Arenal (1985).

10 El día previo a la partida de la delegación chilena hacia Argel, Allende le confesó a Santa Cruz —que sería una de las cabezas de la delegación junto a Almeyda— que “puchas que tengo ganas de ir a Argelia” pero que resultaba imposible porque “las cosas están muy graves aquí”. Para apaciguar el desasosiego que le generaba esta imposibilidad, escribió una carta personal para Boumédiène y le encomendó a Santa Cruz que se la entregara en mano al presidente argelino (Zager, 1988).

(MPNA, 1973).¹¹

Entre dos mundos. Información y desarrollo en las redes diplomáticas de Somavía.

En abril de 1973, cuando la UP —en medio de las dificultades internas— buscaba afianzar su proyección hacia los países del Tercer Mundo para fortalecer el frente externo, Somavía promovía —junto a intelectuales tercermundistas— la creación del Foro del Tercer Mundo, cuya reunión constitutiva se llevaba a cabo en la sede central de la CEPAL, en Santiago de Chile (Devés, 2006).¹² Por entonces, el país trasandino era un “centro periférico” (Beigel, 2010, p. 65) en el sistema académico mundial. El sistema chileno estaba nutrido por intelectuales que llegaban a Santiago para incorporarse a los proyectos de investigación, como así también por los miembros de la diplomacia chilena que trabajaban para obtener recursos que permitieran su financiamiento e internacionalización. En el cruce entre academia y diplomacia, intelectuales y funcionarios comenzaron a forjar una mayor disposición a las relaciones académicas y políticas con especialistas y políticos del Tercer Mundo.

Esta disposición hacia el Tercer Mundo también existía entonces en países del centro capitalista, lo que facilitó el entendimiento y el intercambio entre naciones del centro y de la periferia. La “vía chilena al socialismo” es un ejemplo de estas relaciones, tejidas al margen de la “Guerra Fría Cultural” —aunque en su atmósfera—, donde las organizaciones no gubernamentales desempeñaron un rol de apertura o ampliación de las relaciones entre países, como en el caso de Chile y Suecia. Entonces, el país escandinavo era muy activo al interior del campo filantrópico (Quesada, 2010) global. Durante la presidencia de Olof Palme (1969–1976), la Agencia Sueca para la Cooperación en la Investigación con los Países en Desarrollo (SAREC) fue muy proactiva en la promoción —inclusive a veces

11 Dada esta preocupación, en 1975 por iniciativa de la agencia estatal de noticias de Yugoslavia, Tanjung, se creó el Pool de las Agencias de Prensa No Alineadas, el primer *pool* de agencias internacionales de estas características que reunía agencias de África y Asia del Sur.

12 Creado en 1973, el Foro del Tercer Mundo reunió a intelectuales comprometidos con el debate y la formulación de alternativas de desarrollo para los países de Asia, África y América Latina. Sus objetivos concretos se encuentran formulados en la Declaración de Santiago de Chile, redactada en abril de 1973 (Foro del Tercer Mundo, 1975). En la reunión inaugural, además de Somavía, participaron Enrique Iglesias (Uruguay) —posteriormente director de la CEPAL—, Padma Desai (India), Osvaldo Sunkel (Chile), Samir Amin (Egipto), Mahbub Ul Haq (Paquistán), H.M.A. Onitiri (Nigeria) y B. Thapa (Senegal), entre otros (Devés, 2006).

con ayuda económica— de sus programas de desarrollo para el Tercer Mundo. Asimismo, una vía alternativa de cooperación internacional, enfocada en la promoción de programas de intercambio académico y cultural, era la Fundación Dag Hammarskjöld, un actor también muy dinámico en el campo filantrópico global. En el marco de las relaciones bilaterales entre Chile y Suecia, que durante las presidencias de Allende y Palme “fueron las mejores de su historia” (Camacho Padilla, 2006),¹³ Somavía estableció una relación personal con Sven Hamrell, integrante del elenco diplomático de Suecia y al cabo director ejecutivo de la Dag Hammarskjöld.¹⁴

Las conexiones de Somavía con estos actores proclives a cooperar con el Tercer Mundo fueron profundizadas, productivamente, tras el golpe de Estado de Pinochet en Chile. La dictadura provocó la primera gran diáspora política e intelectual de la historia chilena (Perry, 2020, p. 9); antes de recalar finalmente en México, donde se radicaría entre 1975 y 1983, Somavía se exilió por un corto período en Europa, primero en Nyon (Suiza) donde fue recibido por Marc Nerfin —entonces director de la Fundación Internacional para Alternativas de Desarrollo (IFDA, por sus siglas en inglés)— y luego en Geijersgården (Uppsala, Suecia), sede de la Dag Hammarskjöld, cuya dirección lo incorporó al Comité Asesor de la revista *Development Dialogue*, perteneciente a la Fundación (Somavía, 2012). Tras una breve estadía, regresó a Suiza, esta vez a Ginebra, capital de la diplomacia mundial en la que su suegro, Hernán Santa Cruz, contaba con múltiples contactos. Aquel epicentro de las relaciones internacionales no era un sitio desconocido para él; hacía fines de la década del sesenta había residido allí cuando impartió cursos sobre comercio internacional en el GATT. Ahora, su estadía en Suiza estaba vinculada a su trabajo en la Comisión de Personas Eminentes sobre Corporaciones Transnacionales que la ONU había creado en 1973 y a la que había

13 En una investigación sobre el movimiento de solidaridad del país escandinavo con Chile durante la Guerra Fría, el historiador Camacho Padilla (2014) destacó que el triunfo electoral de Allende coincidió con la consolidación en el gobierno sueco de una nueva generación de militantes, pertenecientes al Partido Socialdemócrata, que con posiciones de izquierda y afines al tercermundismo en boga por aquellos años, ejecutó una política de acercamiento a los países “en vías de desarrollo”, entre otros motivos para amenizar las tensiones internacionales provocadas por la Guerra Fría. Entre los nuevos dirigentes de aquella generación, menciona a Olof Palme, Sten Andersson y Pierre Schori, este último al cabo integrante del Consejo Directivo del ILET a partir de 1976 en México (ILET, 1981).

14 La relación comenzó luego de una reunión de la CEPAL celebrada en Santiago de Chile, en la que participaron, entre otros, Somavía Hamrell y Marc Nerfin, un diplomático suizo que también formaría parte del Consejo Directivo del ILET (Somavía, 2012).

ingresado gracias a la forja de un nombre propio tanto en el campo de estudios sobre empresas transnacionales como en el circuito selecto de las relaciones internacionales. En ella no solo profundizó sus conocimientos sobre el fenómeno de la “transnacionalización”; encontró también una vía para ampliar sus redes de contacto, en tanto su trabajo en parte implicaba establecer nexos entre la comisión y los especialistas de los Estados miembros de la ONU. En el desempeño de estas tareas, donde la investidura institucional de las Naciones Unidas le confería la máxima legitimidad a sus intervenciones expertas, viajó a México en 1975 para participar de una ronda de trabajo con funcionarios del área económica del gobierno. En cumplimiento de la agenda oficial de actividades, concretó una entrevista con el presidente Luis Echeverría,¹⁵ con quién había estrechado una amistad personal durante la celebración de la UNCTAD III en Santiago de Chile (Reyes Matta, entrevista con el autor, 2021), cuando el mandatario presentó la “Carta de los Derechos y Deberes Económicos de los Estado”, luego incorporada por el MPNA a la propuesta de un nuevo orden económico presentada por los países del Tercer Mundo ante la ONU en 1974.¹⁶

Trayectorias como las de Somavía, entonces, permiten observar cómo ciertos agentes de la diplomacia internacional fueron un vector de confluencia entre los programas de desarrollo para el Tercer Mundo y la maduración de una posición crítica respecto a los desequilibrios en el flujo internacional de la información. Un momento de cristalización de esta convergencia tuvo lugar con la celebración, en septiembre de 1975, del Foro de Periodistas del Tercer Mundo —entre los asistentes concurrieron periodistas de *Inter Press Service*, presidida

15 En México, el exilio chileno tendría un “trato preferencial” (Rojas Mira, 2016) por parte del Estado, a raíz de la amistad personal que Echeverría había trabado con Allende. Además, junto con Cuba, en la primera mitad de la década del setenta Chile y México habían sido los principales promotores del tercermundismo en América Latina. En el período, sostiene Sánchez Barría (2014), las relaciones diplomáticas de México con Chile significaron un cambio histórico en su política exterior. En diciembre de 1972, en ocasión de la visita oficial de Allende a México, Somavía formó parte de la delegación oficial del país trasandino (*El informador*, 1972).

16 El programa del NOEI se formalizó con las Resoluciones 3201 (VI) y 3202 (VII), aprobadas el 1 de mayo de 1974 por la Sexta Sesión Extraordinaria de la Asamblea General de la ONU. La asamblea había sido convocada a petición del Movimiento de Países No Alineados.

por Roberto Savio¹⁷ convocado por la Dag Hammarskjöld en Nueva York, paralelo a la celebración de la Séptima Asamblea de Naciones Unidas, donde la Fundación sueca presentaba su propuesta de “otro desarrollo”.¹⁸ El Informe — que también recogía algunos planteos formulados por el Foro del Tercer Mundo en la Declaración de Santiago de Chile— funcionó como disparador para el debate sobre los desequilibrios Norte-Sur en los flujos informativos,¹⁹ como así también para alertar acerca del fenómeno de la concentración de la producción periodística en manos de unas pocas agencias transnacionales. Finalmente, la reunión acordó —entre otros puntos— delegar a Somavía un doble mandato. Por un lado, encomendó el diseño e implementación de un proyecto de investigación destinado a desentrañar “los aspectos principales de la dependencia del Tercer Mundo en la información y la comunicación”; por el otro, lo facultó para avanzar en la preparación de un documento que contuviera “propuestas concretas destinadas a cambiar la situación” (Reyes Matta, 1977, p. 12).

Con esta agenda de trabajo, Somavía concurreó en octubre de 1975 a un seminario convocado en Niza (Francia) para “analizar la vinculación de la información y los contenidos de la Carta de los Derechos y Deberes Económicos de los Estados” (Reyes Matta, 1977, p. 12). La reunión era organizada por el *Centre Internationale pour le Développement*²⁰ (CID) de París, centro en el que había recalado Santa Cruz luego de ser expulsado, por la dictadura de Pinochet, del servicio exterior de Chile. Al seminario, acudió con Reyes Matta, quien por entonces se encontraba radicado en México luego de una estancia de investigación, con una beca de la

17 La agencia *Inter Press Service* (IPS) había sido fundada en 1964 por los periodistas Roberto Savio (Italia-Argentina) y Pablo Piacentini (Argentina). Su origen se remonta a una reunión de periodistas tercermundistas celebrada en Eichholz (Alemania Federal), patrocinada por la Fundación Konrad Adenauer. El encuentro había confirmado la necesidad de impulsar el desarrollo de una agencia de noticias que difundiera información con una perspectiva afin a los países del Tercer Mundo. Su estatuto fundacional estipulaba que al menos dos tercios de los miembros deberían provenir de países del hemisferio sur (Hamelink, 1983, pp. 97-102). Su sede central se instaló en Roma. Gracias a los vínculos de Savio con Frei (Nocera, 2009) —probablemente mediados por Hernán Santa Cruz, quien era amigo personal de ambos—, la sede latinoamericana de IPS se afincó en Santiago de Chile.

18 En un párrafo de este informe, dedicado a la información internacional y el orden cultural, puede leerse: “un elemento básico del actual modelo jerárquico de dominación ideológica y cultural es el cuasi monopolio de las comunicaciones internacionales, incluidas aquellas entre los países del Tercer Mundo, por parte de las empresas transnacionales”. Fundación Dag Hammarskjöld (1975).

19 Sobre la cuestión de los flujos informativos y su tratamiento en la ONU, véase Schiller (1977) y Mattelart (2003).

20 El *Centre International pour le Développement* (CID) era una organización no gubernamental sin fines de lucro con sede en París destinada a estudiar y promover políticas de desarrollo para los países del Tercer Mundo. Santa Cruz fue su presidente entre 1973 y 1976.

Fundación Ford (Reyes Matta, entrevista con el autor, 2021) en la Universidad de Stanford, donde continuó investigando sobre agencias internacionales de noticias.²¹ Como en Nueva York, en Niza participaron periodistas –entre ellos, nuevamente, miembros de *Inter Press Service*– y académicos.

Estos encuentros permiten identificar, hacia mediados de la década del setenta, la existencia de una zona de confluencia entre desarrollo e información, en la que confluían –junto a intelectuales, profesionales de la comunicación y funcionarios de la diplomacia internacional– centros de investigación, fundaciones y agencias de los países del centro capitalista dispuestos a transferir recursos, técnicos y financieros, para promover la investigación social en el Tercer Mundo. Posicionados en esta zona, Somavía y Reyes Matta optaron por capitalizar sus relaciones. Instalados en Niza durante el otoño francés, enviaron por correo postal un proyecto que contemplaba la creación de un centro de investigación abocado a los “estudios transnacionales” –una zona de investigación poco desarrollada por entonces– que orientaría sus investigaciones a la elaboración de alternativas de desarrollo para el Tercer Mundo. Dos copias del proyecto fueron remitidos a través de un buzón postal del correo oficial de Francia: uno dirigido al fondo de cooperación internacional de Holanda (NOVIB-CEBEMO), el otro a la SAREC (Suecia). *Rápidamente* ambas agencias informaron la aprobación del proyecto y de los fondos solicitados para su ejecución (Reyes Matta, entrevista con el autor, 2021). De este modo, con recursos provenientes de Suecia y Países Bajos, Somavía y Reyes Matta se disponían a inaugurar un nuevo centro de investigación en la Ciudad de México, por entonces capital del tercermundismo latinoamericano.

Tramas materiales del tercermundismo sudamericano en México

Al inaugurar la sede del Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET) en una casona –perteneciente a Luis Echeverría (Roncagliolo, entrevista con el autor, 2020; Reyes Matta, entrevista con el autor, 2021)– ubicada al sur de la Ciudad de México, Somavía y Reyes Matta elegían instalarse en el nuevo centro regional de las ciencias sociales en América Latina (Beigel, 2010; Lechner,

21 Véase Reyes Matta, 1975. Una vez concluida su estancia en Stanford a fines de 1974, Reyes Matta se trasladó a Ciudad de México para trabajar en un proyecto sobre planificación familiar y comunicación en la sede mexicana del Fondo de Población de Naciones Unidas (UNFPA).

1990, p. 24), desplazado hacia el país Azteca luego del golpe de Estado en Chile. Además, México era entonces la “Meca del exilio latinoamericano” (Yankelevich, 2010, p. 330) y un polo de irradiación de ideas y formaciones culturales con una impronta latinoamericana y tercermundista. En efecto, durante el período presidencial de Echeverría (1970-1976) existió, como veremos en este segmento del artículo, una potente plataforma de proyección político-cultural hacia el Tercer Mundo,²² asentada especialmente en las acciones de la diplomacia mexicana.²³

En torno a las redes diplomáticas del desarrollo y de la información que orbitaban alrededor de Somavía y Reyes Matta, se organizó al interior del ILET una División de Comunicación y Desarrollo (ILET, 1983).²⁴ Impulsada por la plataforma tercermundista construida entonces en México por el Estado mexicano, pero también por las conexiones establecidas por esta dupla durante la “vía chilena al socialismo”, la División promovió fuertemente entre 1975 y 1980 —tanto al interior de la UNESCO, como en su periferia— la propuesta de un nuevo orden informativo, insinuada por los países del Tercer Mundo en la IV Cumbre del MPNA (Argel), con la participación de Reyes Matta, y formulada expresamente en la XIX Conferencia General de la Unesco, celebrada en Nairobi (Kenia) entre el 26 de octubre y el 30 de noviembre de 1976.²⁵ En este segmento presentamos una reconstrucción, acotada a las actividades del ILET, de las tramas materiales del debate mundial sobre información y comunicación. Al interior de estas tramas, los especialistas del ILET —aquí puntualizamos en las participaciones de Reyes Matta, Somavía y Rafael Roncagliolo (Perú)— contribuyeron a la construcción de un “nosotros” tercermundista en el campo de los estudios sobre comunicación y cultura de América Latina.

Una de las primeras actividades internacionales organizadas por el ILET fue un seminario sobre “El papel de la información en el nuevo orden internacional”.

22 En una investigación reciente, Israel Rodríguez (2021) analizó el tercermundismo cinematográfico mexicano impulsado por el régimen de Luis Echeverría, como parte de un proyecto político-cultural más amplio dirigido a conquistar los principales foros y espacios del Tercer Mundo.

23 Para un análisis de los fundamentos del gobierno de Echeverría para proyectar a México hacia el Tercer Mundo, véase Anguiano, 1977.

24 Entre 1976 y 1980 se incorporaron a esta división: Gregorio Selser (Argentina); Norenee Janus (Estados Unidos); Rafael Roncagliolo (Perú); Diego Portales (Chile); Alcira Argumedo, Nicolás Casullo y Héctor Schmucler (Argentina). Para una reconstrucción del proceso de formación y desarrollo del ILET, desde el prisma de la historia intelectual de los estudios sobre comunicación y cultura en América Latina, nos permitimos citar DATO EXTRAÍDO A LOS FINES DE LA EVALUACIÓN.

25 Para un resumen sobre la trayectoria del debate internacional sobre información y comunicación en la UNESCO, véase Quirós, 2013.

Las reuniones preparatorias se celebraron en la sede mexicana del Foro del Tercer Mundo (Reyes Matta, 1977, p. 15) y el seminario se reunió entre el 24 y el 28 de mayo de 1976 en Ciudad de México. La reunión contó con el patrocinio de la Fundación Dag Hammarskjöld y el apoyo del Estado mexicano, a través del Instituto Mexicano de Comercio Exterior y de la Subsecretaría de la Presidencia de México (Reyes Matta, 1977, pp. 14-15). Al seminario concurren importantes agentes de la diplomacia internacional, como Gunnar Naesselund (Dinamarca), asesor en comunicación y cultura de Amadou-Mahtar M'Bow (Senegal), por entonces director general de la UNESCO; funcionarios del gobierno de Echeverría, como Mauro Jiménez Lezcano, subsecretario de la Presidencia; importantes referentes, a escala mundial, de los estudios sobre comunicación, como Herbert Schiller (Estados Unidos) y Armand Mattelart (Bélgica); y representantes de agencias internacionales de noticias, como Roberto Savio, presidente de IPS y cercano a Somavía y Santa Cruz.

En 1977, Reyes Matta editó un libro publicado por el ILET, titulado *La información en el nuevo orden internacional*, las intervenciones, documentos y conclusiones del seminario. La edición incluía un prólogo redactado por Somavía y una introducción institucional —sin firma, aunque presumiblemente escrita por Reyes Matta— en la que el ILET vinculaba el problema de la información con los desafíos que implicaba la constitución de un “nuevo orden internacional”. En el prólogo, Somavía afirmaba que “los países del Tercer Mundo y, en particular, el Movimiento de Países No Alineados” al ratificar “la necesidad de modificar el actual orden informativo internacional” emprendían políticamente “la batalla por su liberación de la estructura dominante en materia de información internacional” (Somavía, 1977, p. 7), y al final enfatizaba que esta emancipación “no es independiente de la liberación económica, política y cultural de los pueblos del Tercer Mundo” (Somavía, 1977, p. 9). Este marco presentado por Somavía había sido enfatizado durante la inauguración del seminario por el Subsecretario de la Presidencia de México, quien en la reunión había afirmado que “los esfuerzos por llevar a la práctica acciones concertadas de descolonización económica, cultural, científica y tecnológica implican, necesariamente, una transformación en los medios informativos de los países del Tercer Mundo” (Reyes Matta, 1977, pp. 14-15).

En consonancia con estos postulados, en la contraportada del libro se incorporaba un destacado. Allí, el ILET explicitaba que se situaba “en una perspectiva de superación de los modelos miméticos de desarrollo imperantes en gran parte

del Tercer Mundo”, a la vez que daba crédito a la alternativa de “otro desarrollo” elaborada por la Dag Hammarskjöld. La relevancia que la propuesta de la Fundación tenía para la dupla fundadora del ILET puede leerse también en el prólogo de Somavía. Allí, el Director Ejecutivo del Instituto —entonces también integrante del Comité Asesor de la revista *Development Dialogue*— afirmaba que en materia informativa la perspectiva de “otro desarrollo” para el Tercer Mundo —en oposición a la implementación de modelos de desarrollo y consumo “miméticos”, gestados en los países industrializados e “inaplicables a las realidades del subdesarrollo”— permitiría evidenciar “la necesidad de otra noticia, despojada de su carácter mercantil y etnocéntrico” (Somavía, 1977, p. 9).

Unos meses después de la publicación del libro —había sido publicado en enero—, el ILET organizó junto a la Universidad de Ámsterdam un seminario sobre “Comunicación internacional y participación del Tercer Mundo: un marco conceptual y práctico”. Celebrado en Países Bajos, entre el 5 y el 8 de septiembre de 1977, el seminario fue organizado para discutir y proponer “un nuevo marco de responsabilidad jurídica internacional para el ejercicio responsable de la acción informativa” (Reyes Matta, 1977, p. 25), una de las recomendaciones elaboradas en el seminario de México. En Ámsterdam presentaron estudios Somavía, Reyes Matta, Roncagliolo, Cees Hamelink (Países Bajos) y Alberto Ruíz Eldredge (Perú).²⁶ También participaron especialistas destacados como el jurista chileno Eduardo Novoa, quien en 1971 había redactado el texto constitucional que declaraba la nacionalización del cobre; el experto en derecho internacional Hilding Eek (Suecia); y el referente en derecho de la información y economía política de la comunicación Oswaldo Capriles, integrante del ININCO (Venezuela), entre otros. Tras las reuniones, los participantes estuvieron de acuerdo en la necesidad de adecuar el marco jurídico de la comunicación a las condiciones de un mundo dominado por el “poder transnacional”, con el objetivo de contrarrestar el predominio de las agencias transnacionales en los países del Tercer Mundo (Ruiz Eldredge, 1979). En 1979 el ILET, a través de una coedición con la editorial

26 Somavía presentó una ponencia sobre “Participación del Tercer Mundo en las comunicaciones internacionales: perspectivas desde Nairobi. Consideraciones conceptuales y proposiciones prácticas”; y Roncagliolo sobre “Comunicación: cambio social y necesidad de un nuevo marco conceptual” (Archivo Selser).

Nueva Imagen,²⁷ publicó en México una selección de las ponencias realizadas en Ámsterdam, con el título *El desafío jurídico de la comunicación internacional*.

Al interior de estos intercambios, que daban forma a una esfera pública transnacional de la comunicación que trascendía los ámbitos especializados de la UNESCO, Roncagliolo también desempeñó una función de articulación entre agentes e instituciones pertenecientes al Tercer Mundo. En la primera quincena de noviembre de 1977 participó, en representación del ILET, de una gira internacional en la que recorrió países de Asia y Europa. Primero se trasladó hasta Bagdad (Irak), donde participó —del 1 al 6 de noviembre— en un simposio sobre “Descolonización de la información y el papel de los medios de comunicación masiva en el desarrollo y en la creación del nuevo orden económico internacional”. El simposio era organizado por la Unión de Periodistas Iraquíes y la Organización Internacional de Periodistas, núcleos profesionales con los que Somavía y Roncagliolo estaban relacionados a través de la Federación Latinoamericana de Periodistas (FELAP).²⁸ En Irak, Roncagliolo (1977) presentó una ponencia sobre “libre flujo internacional de noticias y libertad de prensa”. Luego del simposio, se dirigió hacia Belgrado para participar en la “Semana Latinoamericana” organizada por el Studenski Kulturni Centar de Yugoslavia, cuyas sesiones transcurrieron entre el 6 y 13 de noviembre. En el contexto de los terrorismos de Estado en sudamérica, aquellas jornadas eran propicias para denunciar las políticas de censura y represión de las dictaduras militares en la región. Aquí interesa subrayar que en ambas intervenciones el peruano situaba el problema de la información en el seno de una tradición de “conciencia latinoamericana frente al problema de la colonización informativa” (Roncagliolo, 1977), encarnada —según sus palabras—

27 La editorial Nueva Imagen nació en México, en 1976, producto de la asociación entre el editor argentino Guillermo “Willie” Schavelzon y el promotor cultural mexicano Sealtiel Alatríste. Schavelzon había arribado a México, al igual que muchos sudamericanos, como exiliado. En Argentina había formado parte de la editorial Jorge Álvarez y dirigido su propio proyecto editorial con Galerna, que entre otros títulos había editado las revistas *Los libros* y *Comunicación y Cultura*, de Héctor Schmucler. Bajo la dirección de Schavelzon y Alatríste, Nueva Imagen imprimió en México cientos de títulos —en colecciones de literatura, historieta, historia, salud y ciencias sociales—, algunos de ellos en coedición con el ILET y el Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo (CE-ESTEM), este último creado por Luis Echeverría al culminar su mandato presidencial. Estas coediciones contribuyeron entonces a difundir, entre el mercado y el campo intelectual latinoamericano, la propuesta tercermundista de un nuevo orden económico internacional y un nuevo orden informativo.

28 El congreso fundacional de la FELAP se había desarrollado en junio de 1976, en México. Allí, por intermedio del economista peruano, Jaime Gianella, se conocieron Somavía y Roncagliolo (Roncagliolo, entrevista con el autor, 2020).

por “académicos”, “periodistas” y “organizaciones populares” que se inspiraban en “los trabajos de Armand Mattelart antes y durante el gobierno de la Unidad Popular” (Roncagliolo, 1977). Asimismo, construía una cronología sobre el debate internacional que colocaba a América Latina en una posición de vanguardia. En efecto, hacía hincapié en que con anterioridad a la Declaración de la IV Cumbre del MPNA, se había efectuado en sudamérica una declaración ministerial de los países del Pacto Andino en la que sus cancilleres habían señalado —como ya vimos— su preocupación ante la evidencia de que “los mayores volúmenes de información internacional que circulan entre nuestros países son producidos fuera de la región” (Roncagliolo, 1977).

Todas estas actividades en las que se discutía sobre el orden informativo —y que transcurrían entre instituciones y formaciones culturales; diplomáticos y especialista; intelectuales y periodistas— eran complementarias a las cumbres y conferencias internacionales impulsadas por la UNESCO y el MPNA.²⁹ Por dentro y fuera de los organismos confluían, entonces, en una misma discusión actores muy heterogéneos. Al interior de esta confluencia heterogénea Somavía y Reyes Matta habían establecido una serie de conexiones que otorgaban a sus figuras —y por ende al centro de estudios que dirigían— ciertas ventajas comparativas al interior de esta esfera pública transnacional en la que tenía lugar el debate mundial sobre información. Esta es una de las razones que permiten comprender cómo y por qué estos especialistas, entre la diplomacia y la investigación sobre comunicación, lograron instalarse en ámbitos de disputa internacional, a raíz de las reformas promovidas por los países del Tercer Mundo en las Naciones Unidas.

Quizás el mejor ejemplo de esta proyección internacional se pueda

29 Entre ellas, los eventos más importantes fueron, en orden cronológico: el Simposio de Países No Alineados sobre Información celebrado en Túnez (26-30 marzo, 1976); la Conferencia de Ministros de Información de los Países No Alineados celebrada en Nueva Delhi (8-13 julio, 1976); la Primera Conferencia Intergubernamental sobre Políticas y Comunicaciones en América Latina y el Caribe organizada por la UNESCO en San José de Costa Rica (12-21 julio, 1976); la V Reunión de Jefes de Estado de Países No Alineados reunida en Sri Lanka (16-19 agosto, 1976); y la XIX Reunión de la Conferencia General de la UNESCO reunida en Nairobi (26 octubre-30 de noviembre, 1976) (Argumedo, 1984, pp. 259-292). La presión internacional ejercida por los países del Tercer Mundo mediante estas reuniones, como así también la formación de una intensa formación intelectual transnacional conformada por intelectuales y especialistas que promovieron congresos, conferencias y seminarios, entre ellos los mencionados en este artículo, persuadieron a la UNESCO acerca de la necesidad de organizar una comisión de especialistas para canalizar las tensiones generadas por el accionar de las agencias internacionales de noticias. Como veremos, estas reuniones derivarían en la conformación de la denominada “Comisión MacBride”.

encontrar en la conformación de la “Comisión Internacional para el Estudio de los Problemas Vinculados con las Comunicaciones y la Información”. Presidida por el Premio Nobel de la Paz, Sean MacBride, fue convocada por la UNESCO para analizar la composición y la estructura del escenario informativo mundial, con el propósito de proponer un programa de medidas para revertir la situación. Conformada por dieciséis integrantes –todos ellos requeridos por el director general de la UNESCO, Amadou-Mahtar M’Bow–, su composición era problemática dadas las tensiones internacionales que esta compulsaba suscitaba en dos ejes superpuestos: los conflictos Este-Oeste, propios de la Guerra Fría; y las tensiones Norte-Sur, entre “desarrollo” y “subdesarrollo”. Para su conformación, entonces, se tuvieron en cuenta tanto criterios técnicos y académicos como políticos y se buscó un equilibrio al incorporar a expertos provenientes de distintas regiones del mundo. Resulta altamente significativo, entonces, que la “representación” latinoamericana haya recaído en las figuras de Somavía y Gabriel García Márquez.³⁰ En un testimonio retrospectivo, Roncagliolo (entrevista con el autor, 2020) indicó que al momento de conformarse la Comisión fue el diplomático peruano Germán Carnero Roqué, asistente de M’Bow, quien recomendó a Somavía para que ocupara uno de los dos cupos que el organismo había reservado para representantes de la región. Somavía gozaba ya de un nombre propio en Naciones Unidas y era uno de los expertos con mayor experiencia y conocimiento en asuntos transnacionales.³¹ En todo caso, es fácil advertir que su nombramiento en la Comisión podía explicarse tanto por sus contactos en las altas esferas de Naciones Unidas como por su *expertise* en problemáticas sensibles a las relaciones internacionales. Seguramente este sea el motivo que explica por qué Somavía integró el grupo de trabajo de la UNESCO sobre comunicación y no así Reyes Matta, quien sin dudas tenía mayores conocimientos en cuestiones vinculadas a la información internacional.

30 Los otros catorce miembros de la “Comisión Internacional para el Estudio de los Problemas de la Comunicación” presidida por Sean MacBride fueron: Elie Abel (USA), Hubert Beuve-Mery (Francia), Elebe Ma Elie Ekonzo (Zaire), Sergei Losev (Unión Soviética), Mochtar Lubis (Indonesia), Mustapha Masmoudi (Túnez), Michio Nagai (Japón), Fred Isaac Akporuaro (Nigeria), Bogdan Osolnik (Yugoslavia), Gamal El Oteifi (Egipto), Johannes Pieter Pronk (Holanda), Boobli George Verghese (India) y Betty Zimmerman (Canadá).

31 En una entrevista concedida a la revista *Chasqui* en 1981, Somavía explica que los integrantes de la Comisión habían sido convocados por la UNESCO “a título personal y sin representación gubernamental” y destacaba que las personas seleccionadas tenían entre sí “perspectivas culturales, ideológicas, profesionales, políticas y sociales muy diversas” (Tormo, 1981, p. 7).

La segunda plaza latinoamericana fue ocupada por el escritor colombiano Gabriel García Márquez. En esos días, García Márquez ya vivía en México, en un barrio cercano a la casa del ILET y a las residencias de Somavía y Reyes Matta. Cuando Somavía tuvo la posibilidad de acaparar la representación latinoamericana, tanto él como M'Bow estuvieron de acuerdo en convocar a una figura de renombre internacional que, al igual que el premio Nobel MacBride, agregara una cuota de prestigio y legitimidad al trabajo de la comisión. Fue entonces cuando Somavía convocó a García Márquez (Reyes Matta, entrevista con el autor, 2021), quien desde entonces y hasta 1983 (ILET, 1983) aparecerá en los documentos institucionales del ILET como miembro de su Consejo Directivo.

La comisión trabajó entre 1978 y 1980 en ocho sesiones itinerantes, cuatro de ellas realizadas en París —incluidas la primera y la última—, una en Estocolmo (Suecia), una de Dubrovnik (Yugoslavia), una en Nueva Delhi (India) y una en Acapulco (México), es decir, nunca en el hemisferio sur aunque sí en países que por entonces promovían una política tercermundista como Suecia, Yugoslavia, India y México. Con el propósito de incorporar al informe final una serie de propuestas afines a los países del Tercer Mundo, tales como independencia informativa y flujo equilibrado entre el Norte y el Sur, Reyes Matta y Roncagliolo se trasladaron hacia París para participar —en diciembre de 1979— en la redacción del documento que debía ser presentado ante la asamblea general de la UNESCO, próxima a celebrarse en Belgrado (Reyes Matta, entrevista con el autor, 2021). Las sesiones de trabajo se extendieron durante dos semanas y luego de intensas deliberaciones los participantes consensuaron un documento preliminar que incluía algunas recomendaciones. Empero, dadas las tensiones, estas fueron redactadas con altos niveles de abstracción y sin definir planes concretos de acción (Argumedo, 1984, pp. 275-277).

Tal como había sido estipulado por la UNESCO, el documento fue debatido en la XXI Conferencia General del organismo, reunida en Belgrado (Yugoslavia). En el cónclave, realizado en octubre de 1980, sesionó una "Comisión para la Cultura y las Comunicaciones" que adoptó por consenso el informe preparado en París. Si bien puede leerse en algunos pasajes (MacBride, 1980)³² un intento por reponer una genealogía histórica del sistema informativo a partir de su carácter "colonial"

32 El documento final lleva como título *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. Una versión resumida del mismo, preparada especialmente por la Unesco, fue publicada en 1980 por la editorial Fondo de Cultura Económica en México.

y, al mismo tiempo, se ensaya una querrela contra el papel de las empresas transnacionales,³³ lo cierto es que a grandes rasgos y como veremos a continuación, el documento generó insatisfacción en algunos de los representantes del Tercer Mundo, entre ellos Somavía y García Márquez. Esta disconformidad puede leerse en la sección “Comentarios Generales” de una versión, reducida del informe, editada por el Fondo de Cultura Económica para difundir la propuesta del nuevo orden en el mercado editorial latinoamericano. El apartado había sido incluido para incorporar una serie de objeciones al informe final, a nombre de algunos miembros de la Comisión. En este apartado, Somavía y García Márquez (1980) afirmaban que:

La insistencia que se hace en la necesidad de desarrollar infraestructuras de comunicación en los países del Tercer Mundo es correcta y necesaria, pero no debe exagerarse. No pueden resolverse los problemas contemporáneos de la comunicación solo mediante el dinero y el adiestramiento. La idea de un “Plan Marshall” para el desarrollo de las comunicaciones del Tercer Mundo es inadecuada y tenderá a reproducir los valores occidentales y los intereses transnacionales en las sociedades del Tercer Mundo. Deberán seleccionarse cuidadosamente las acciones de este campo para no reforzar las estructuras de poder minoritarias dentro de los países del Tercer Mundo e impedir que sirvan como un vehículo de la dominación cultural (Somavía y García Márquez, 1980, pp. 263-264).

Estas observaciones representan, de algún modo, las perspectivas tercermundistas que Somavía y Reyes Matta habían cosechado como agentes destacados al interior de esta trama material que aquí iluminamos parcialmente, confeccionada en el cruce entre instituciones y formaciones culturales; diplomáticos y especialista; intelectuales y periodistas, sobre la que se constituyó una esfera pública transnacional para el debate mundial sobre información. Pero, debajo de la dinamicidad de esta esfera pública transnacional, el grado de cohesión del movimiento internacional por un nuevo orden informativo era endeble, debido a las diferencias internas entre los elementos que confluían en ese agregado por demás heterogéneo, incluso contradictorio, que se reunía bajo la idea de Tercer Mundo.

33 Véase “El fenómeno de la ‘transnacionalización’”, en MacBride, 1980, pp. 106-114.

El Tercer Mundo, una unidad problemática

Entrada la década del ochenta, el fervor latinoamericanista y tercermundista comenzaba a menguar en un sector de los intelectuales sudamericanos exiliados en México. En la revista *Controversia*, José María Aricó (1981), al reflexionar sobre las dificultades para caracterizar la peculiaridad del marxismo latinoamericano, afirmaba que el primer obstáculo residía en la presunta homogeneidad del campo geográfico que el análisis suponía al dar por hecho la cohesión de esa “unidad problemática” que se escondía detrás del vocablo América Latina. Al interior de los estudios sobre comunicación y cultura en América Latina, por entonces tenía lugar una operación de problematización similar que escrutaba críticamente la idea de un Tercer Mundo homogéneo, precisamente al reflexionar sobre las dificultades en las que se encontraba empantanada la propuesta de un nuevo orden mundial de la información.

Vale recordar que originalmente la nomenclatura Tercer Mundo —calcada del sintagma *tiers-etat*, que remitía a la mayoría sin derechos del Antiguo Régimen— había sido empleada por el demógrafo francés Alfred Sauvy en 1952 para referir al agregado de países, en la coyuntura de la Guerra Fría, que mantenían posiciones equidistantes respecto a los dos polos de la disputa. Luego, el término fue resignificado en la coyuntura de los procesos de liberación nacional en Asia y África, por lo que comenzó a adquirir connotaciones cada vez más precisas. En efecto, hacia las décadas del sesenta y setenta el vocablo había dejado de ser una etiqueta descriptiva para referir a los países neutrales en la contienda global. Más ampliamente, había cristalizado como un concepto con fuertes implicancias políticas que designaba, de algún modo, una “comunidad imaginada” transnacional, articulada en torno a ideales de autodeterminación e igualdad que tendían a confluir con el repertorio de ideas radicales que por entonces ponían en cuestión el orden mundial. El historiador Aldo Marchesi (2019, p. 72), en un análisis sobre el tránsito de las guerrillas latinoamericanas entre 1960 y 1990, puso sobre relieve cómo en el período se trazó un nuevo “mapa” en América Latina en el que las fronteras nacionales fueron borradas simbólicamente para que, bajo el vocablo “Tercer Mundo”, se articularan diversos lenguajes, prácticas intelectuales y políticas.

No parece casual entonces que, ante la ofensiva de las potencias capitalistas y el agotamiento del movimiento internacional por un nuevo orden, el Tercer Mundo también emergiera como una “unidad problemática” para

un grupo de intelectuales vinculados a la esfera pública transnacional sobre comunicación. En efecto, la XXI Reunión General de la UNESCO había marcado un quiebre. Tras su aprobación en Belgrado, la propuesta del nuevo orden enfrentó una violenta contraofensiva por parte de los gobiernos de Margaret Thatcher y Ronald Reagan. La arremetida incluyó la renuncia de Estados Unidos a la UNESCO en 1985. A la vez, las propuestas y recomendaciones del informe final perdieron impulso entre los países del Tercer Mundo.³⁴ Tal como habían advertido Somavía y García Márquez (1980), ese bloque de países se enfrentaba ante el dilema de aceptar o no la asistencia técnica y financiera internacional. ¿Cómo traducir al ámbito nacional aquellas reformas, incluidas las dirigidas a la democratización de la cultura y la comunicación recomendadas por la Comisión MacBride, en un contexto de dependencia económica pese a las proclamas de soberanía que aún se sostenían? Este dilema no era accesorio; antes bien, ponía sobre relieve la crisis constitutiva entre la “dimensión universal” sobre la que se fundaba el concepto de Tercer Mundo, y sus “concreciones particularistas”, que tal como señaló Martín Bergel (2019) había marcado el derrotero político y cultural de los proyectos que abrazaron el tercermundismo durante la segunda mitad del siglo XX (Bergel, 2019).

Esta problematización sobre la idea de Tercer Mundo empuñada en el debate mundial, especialmente en los espacios relacionados con la UNESCO, puede leerse en las páginas de la revista *Comunicación y Cultura*.³⁵ La publicación, fundada en sudamérica por Héctor Schmucler y Armand Mattelart en 1973 —y que desde 1978 se editaba en México— era uno de los foros latinoamericanos con posiciones más críticas respecto a los presupuestos que organizaban el debate internacional. Junto al ILET —y a la editorial Nueva Imagen— formaba parte de una constelación transnacional al interior de la esfera pública sobre comunicación, cuya figura puede ser trazada a partir de las conexiones entre los intelectuales que mediaban entre estos espacios diferenciados. Precisamente por ello, para comprender la dinámica del ciclo tercermundista en los estudios sobre comunicación, es necesario dar cuenta de estas críticas publicadas por la

34 Mastrini y De Charras (2004) atribuyen “el comienzo del declive de la lucha por el NOMIC” después de Belgrado a “un cambio sustantivo del contexto político”. Según los autores, “no puede considerarse la derrota de los planteos de MacBride desligada de la derrota del movimiento político que la impulsaba” (pp. 3-4).

35 Sobre *Comunicación y Cultura*, véase Badenes (2021) y Lenarduzzi (1998).

revista en los números 7 (1982) y 11 (1984) dedicados al nuevo orden informativo.

En el número 7, la revista anunciaba en su portada la temática de la edición: “Los límites del debate internacional sobre comunicación”. En su mensaje “Al lector”, Héctor Schmucler (1982) ligaba los avatares en la trayectoria de la revista —y en el curso que había adoptado el debate internacional sobre comunicación— a los avances y retrocesos en “la historia concreta de los pueblos”, que demostraba “cada vez más claramente los límites de algunas ideas y la energía de ciertos conceptos que hace algunos años se esbozaban” (p. 5). Estas líneas, a menudo interpretadas como justificación de los desplazamientos conceptuales en los estudios sobre comunicación —que sus directores (Schmucler y Mattelart, 1982) anticipaban en el mismo número—, deben ser leídas también en la clave de una querrela contra esa “unidad problemática” que había planteado el movimiento internacional tercermundista, tanto en el aspecto económico de la compulsión, como en su faceta informativa. Por ejemplo, en el mismo mensaje, Schmucler señalaba que un modo de distorsionar los objetivos concretos que se planteaban en la compulsión consistía en simplificar sus aspectos más problemáticos. Uno de ellos era la aparente homogeneidad del bloque tercermundista, ahora expuesta por “las dificultades de intereses contrapuestos entre países que parecían unificados en la común situación de marginalidad” (p. 6). Esta unificación era un efecto de las tácticas de las empresas transnacionales, cuyo accionar se desenvolvía sobre un conjunto heterogéneo de naciones. Entonces, lo que unificaba al Tercer Mundo era el polo opuesto de la contienda —los países del centro capitalista y el sistema transnacional— y no un programa de intereses comunes, que tuviera en cuenta las particularidades de cada una de las naciones afectadas. Por ello, cuando presentaba el artículo de Reyes Matta³⁶ (1982) sobre “Información y desarrollo bajo la contraofensiva Reagan” —donde el chileno señalaba las características de la nueva ofensiva de Estados Unidos contra el NOMIC— enseguida aclaraba que la arremetida “no puede analizarse con viejos esquemas” (Schmucler, 1982, p. 6). Asimismo, al presentar los artículos de Armand Mattelart y Nicolás Casullo —el primero sobre un proyecto de comunicación experimental con televisión en Maputo (Mozambique); el segundo, un análisis de la función de los medios como mediadores del ordenamiento nacional en una

36 Reyes Matta junto a Casullo y Schmucler fueron los integrantes de la División de Comunicación y Desarrollo del ILET que publicaron artículos en la etapa mexicana de la revista. Roncagliolo había publicado en el número 1, en 1973 cuando se editaba en Chile.

experiencia de gobierno socialista, a raíz del libro sobre Mozambique de Mattelart *Comunicación y transición al socialismo*—, el director de la revista elegía remarcar que ambos trabajos mostraban “otro rostro de esa variada realidad del llamado Tercer Mundo” (Schmucler, 1982, p. 6).

Estas advertencias eran retomadas por Schmucler y Mattelart en el artículo que ambos escribieron, el primero de la serie que analizaba “los límites del debate internacional sobre comunicación”. El texto, titulado “Construir la democracia”, ampliamente transitado en los estudios metahistóricos del campo de la comunicación dada su impronta programática, había sido confeccionado para profundizar en el análisis sobre las causas que por entonces condicionaban seriamente el futuro del NOMIC, a casi diez años de la IV Cumbre de Argel. Aquí, los directores argumentaban que las transformaciones provocadas por el sistema transnacional en la división internacional del trabajo había modificado la relación entre sí de los países del Tercer Mundo. Sumado a que esto también afectaba la relación de las naciones del Tercer Mundo con los países centrales, era necesario comprender que “ha estallado la vieja idea de la comunidad de aspiraciones políticas y sociales de estos países” (Schmucler y Mattelart, 1982, p. 8). Entonces, a causa de los cambios, ya nadie podría encontrar semejanza entre las naciones que constituían el bloque del Tercer Mundo. Incluso, la precariedad de las democracias en algunos de estos países —recordemos que por ejemplo en sudamérica en Chile, Uruguay y Argentina aún estaban instaladas las dictaduras militares— volvía “factible reconocer comunes aspiraciones democráticas entre los habitantes de algunos de esos países y los de algunas naciones del mundo central” (p. 8).

En 1984 nuevamente las páginas de *Comunicación y Cultura* volvían a tratar sobre el NOMIC. La portada del número 11 adelantaba el contenido de la edición: “después del año mundial de la comunicación” la perspectiva de aquel debate que había concitado el interés y el entusiasmo de un amplio conjunto de intelectuales y diplomáticos tercermundistas ahora se dirimía entre “nuevo orden informativo o nuevo desequilibrio mundial”. La apertura del balance correspondía, nuevamente, a Schmucler con un texto que a falta de un editorial puede ser leído como síntesis del ánimo que imperaba entonces, perceptible también en los textos de Reyes Matta y Casullo incluidos en la publicación. En “Año mundial de la comunicación. Con penas y sin gloria” el codirector de la revista formulaba una crítica terminante sobre el pasado reciente del debate internacional y un diagnóstico sombrío

respecto al presente: “a diez años de la reunión de los Países No-Alineados en Argel (...) y a siete de la Conferencia de San José” el Año Mundial de las Comunicaciones “mostró la pobre realidad de una ilusión con porvenir incierto” (Schmucler, 1984, p. 3). De acuerdo a su análisis, el movimiento internacional había delimitado los enemigos; sin embargo, “no fue tan nítido, en cambio, el campo de los ‘amigos’”, dado que los sujetos que lo impulsaban no había sabido “otorgar al concepto los rasgos semánticos que permitieran una coincidencia más o menos precisa” (Schmucler, 1984, p. 3), haciendo de este modo alusión a la incapacidad para imprimirle cierta unidad a ese movimiento compuesto por elementos sumamente heterogéneos. En ese sentido, remarcaba que en medio de su crisis —que estaba a punto de alcanzar su clímax, con la renuncia de Estados Unidos a la UNESCO— el devenir del nuevo orden “pone en evidencia la crisis de un modelo de entender el mundo donde parecía existir algo homogéneo que se llamaba Tercer Mundo” (Schmucler, 1984, p. 4).

En una línea similar, Casullo (1984)—quien había formado parte de la comitiva del ILET que viajó a Belgrado en 1980— publicaba una crónica que recuperaba desde una perspectiva latinoamericana algunos puntos sobresalientes de las discusiones que tuvieron lugar en la XXI Conferencia de la UNESCO. Para Casullo, la conferencia había expuesto “un importante número de contradicciones generalmente poco analizadas” (p. 133), especialmente para los países de América Latina. El debate respecto a la ayuda tecnológica, había expuesto en opinión de Casullo que la trayectoria de América Latina aún estaba debía “hacerse presente en su especificidad dentro del contexto tercermundista” (pp. 133-134), dado que su situación relativa dentro del Tercer Mundo —con relación a los países del centro capitalista— planteaba para esta región problemas específicos que no podían desligarse del problema democrático que permanecía sin resolverse o con un futuro incierto. Una vez más, la crítica se dirigía al problema de la traducción entre un movimiento internacional, que buscaba reunir fuerzas juntando elementos sumamente heterogéneos entre sí en la formulación de una síntesis superadora que, si se alcanzaba, luego resultaba sumamente problemática trasladar a los contextos nacionales particulares, ya que, sostenía Casullo, la perspectiva del NOMIC “no ha formulado todavía con la necesaria claridad *la índole de los proyectos nacionales que realmente puedan generar un nuevo orden informativo de real democracia y participación de los pueblos*” (p. 136, destacado en el original).

Cierre

De Santiago de Chile a México, planteamos una reconstrucción del ciclo del tercermundismo en los estudios sobre comunicación de América Latina, durante la década del setenta e inicios de los ochenta, siguiendo las trayectorias de Somavía y Reyes Matta. En los dos últimos segmentos incorporamos las intervenciones de Roncagliolo, Schmucler y Casullo —estos dos últimos a través de sus reflexiones en *Comunicación y Cultura*— que nos permitieron trazar con mayor precisión la figura que aquí quisimos representar.

En el primer segmento analizamos las mediaciones efectuadas por Somavía y Reyes Matta que proyectaron al Chile de la Unidad Popular como uno de los promotores, al interior del Movimiento de Países No Alineados, de una querrela contra las agencias internacionales de noticias, que luego llevaría —en un desplazamiento más amplio, en el que intervinieron otros actores— a la formulación de un nuevo orden informativo.

A continuación, en el segundo segmento, identificamos en torno a la figura de Somavía, la confluencia de las redes internacionales de la información y el desarrollo, entre Europa y México, que están en el origen de la creación del ILET. Este Instituto, identificado con los nombres de Somavía y Reyes Matta, aunque en sus estudios sobre comunicación incorporó a referentes de ese campo, participó en la gestación de una esfera pública transnacional de la comunicación, que se acopló al debate internacional que se desenvolvía en torno a la UNESCO y el MPNA.

A continuación, reconstruimos las tramas materiales de esa esfera pública transnacional. En ellas se articuló un “nosotros” tercermundista, forjado en torno a viajes, seminarios internacionales, conferencias y reuniones diplomáticas que derivaron en la reunión de Belgrado, donde se aprobó el denominado Informe MacBride. Paradójicamente, este hito marcó el inicio del declive del movimiento internacional que lo había impulsado.

Por último, dimos cuenta cómo —en un sector acotado, pero significativo— el agotamiento del movimiento internacional por un nuevo orden informativo fue acompañado por una reflexión que comenzó a cuestionar esa “unidad problemática”, subyacente al concepto Tercer Mundo. Esta reflexión se llevó a cabo dentro de la esfera pública transnacional, más concretamente al interior de la constelación que incluyó al ILET y a la revista *Comunicación y Cultura* —que en su trayecto-

ria marcó un ritmo de autonomía respecto a los debates acaecidos en los ámbitos diplomáticos que reseñamos aquí. Esta reflexión imprimió cierta autoconciencia a los sujetos que participaron del debate y en cierta medida expresó el cierre del ciclo tercermundista que trazamos en este artículo.

Referencias

Allende, Salvador. Anexo VIII-Otros documentos básicos. Discurso pronunciado por el Sr. Salvador Allende Gossens, presidente de la República de Chile, en la ceremonia inaugural, celebrada el 13 de abril de 1972. En UNCTAD III, **Actas de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo, Volumen I- Informes y Anexos**. Nueva York: Naciones Unidas, 1973.
DATO EXTRAÍDO A LOS FINES DE LA EVALUACIÓN.

Anguiano, E. México y el Tercer Mundo: racionalización de una posición. **Foro Internacional**, vol. 18, núm. 69, 1977.

Archivo Selser, Centro Académico de la Memoria de Nuestra América, Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Argumedo, Alcira. **Los laberintos de la crisis. América Latina: poder transnacional y comunicaciones**. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.

Aricó, José. América Latina como una unidad problemática. En **Controversia**, año III, núm. 14, México, agosto, 1981, pp. 19-20.

Badenes, Daniel. Tramas de la comunicología crítica en América Latina: orígenes y contextos de *Comunicación y cultura*. En Weinberg, Liliana (coord.), **Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada**, Ciudad de México: UNAM, 2021, pp. 521-548.

Beigel, Fernanda (dir.). **Autonomía y dependencia académica. Universidad e investigación científica en un circuito periférico: Chile y Argentina (1950-1980)**. Buenos Aires: Biblos, 2010.

Bergel, Martín. Futuro, pasado y ocaso del 'Tercer Mundo'. En **Nueva Sociedad**, núm. 284, noviembre-diciembre, 2019, pp. 130-144.

Camacho Padilla, Fernando. La diáspora chilena y su confrontación con la Embajada de Chile en Suecia, 1973-1982. En Del Pozo Artigas, José, **Exiliados: emigrados y retornados: chilenos en América y Europa**. Santiago de Chile: Ril Editores, 2006, pp. 37-62.

Camacho Padilla, Fernando. El movimiento de solidaridad sueco con Chile durante la Guerra Fría. En Harmer, T. y Riquelme Segovia, A. (eds.), **Chile y la Guerra Fría Global**. Santiago de Chile: Ril Editores, 2014, pp. 225-256.

Casullo, Nicolás. 1980. La UNESCO discute el Informe MacBride. En **Comunicación y Cultura**, México, núm. 11, marzo, 1984, pp. 132-138.

Comunidad Andina. **Acuerdo de Cartagena**. 1969. Consultado: 4 de agosto, 2022. Disponible en: <https://www.comunidadandina.org/quienes-somos/>.

Del Arenal, Celestino. El nuevo orden mundial de la información y de la comunicación. En **Revista de estudios internacionales**, vol. 6, núm. 1, enero-marzo, 1985, pp. 7- 39.

Devés, Eduardo. Los científicos económico sociales chilenos en los largos 60 y su inserción en las redes internacionales: la reunión del foro tercer mundo en Santiago en abril de 1973. En **Universum (Talca)**,

núm. 21, 2006, pp. 138-167.

El informador. Llegan hoy a las 9 los presidentes Salvador Allende y Luis Echeverría. Guadalajara, sábado 2 de diciembre, 1972, p. 1.

Fajardo, Margarita. **The world that Latin America created. The United Nations Economic Commission for Latin America in the Development.** Estados Unidos/Inglaterra: Harvard University Press, 2019.

Fernandois, Joaquín. **Mundo y fin de mundo.** Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 200.

Franco, Marina y Calandra, Benedetta. **La guerra fría cultural en América Latina.** Buenos Aires: Biblos, 2012.

Foro del Tercer Mundo. El Foro del Tercer Mundo. En **Nueva Sociedad**, núm. 21, noviembre-diciembre, 1975.

Fundación Dag Hammarskjöld. ¿Qué hacer? Otro Desarrollo. Informe Dag Hammarskjöld. En **Developed Dialogue**, 1975, núm. 1-2.

Hamelink, Cees. **Hacia una autonomía cultural en las comunicaciones mundiales.** Ediciones Paulinas: Buenos Aires, 1983.

Harmer, Tanya. **El gobierno de Allende y la guerra fría interamericana.** Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

ILET. **1981. Latin American Institute for Transnational Studies.** México: documento institucional, 1981.

ILET. **División de Comunicación y Desarrollo. Oficina Buenos Aires.** Buenos Aires: documento institucional, 1983.

Lechner, Norbert. **Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política.** Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Lenarduzzi, Víctor. **Revista Comunicación y Cultura: itinerarios, ideas y pasiones.** Buenos Aires: Eudeba, 1998.

MacBride, Sean. **Un solo mundo, voces múltiples.** México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Marchesi, Aldo. **Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas de los 60 a la caída del muro.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.

Mastrini, G. y De Charras, D. 20 años no es nada: del NOMIC a la CMSI. Ponencia al **Congreso IAMCR**, Porto Alegre, Brasil, 2004.

Mattelart, Armand. Otra ofensiva de las transnacionales. Las nuevas tecnologías de comunicación. En Reyes Matta, F., **La información en el nuevo orden internacional.** México: ILET, 1977, pp. 107-149.

Mattelart, Armand. **La comunicación-mundo.** España: Siglo XXI Editores, 2003, pp. 240-266.

Medina Valverde, Cristián. Chile, la Unidad Popular y la integración Latinoamericana. En **Tzintzun. Revista de Estudios Históricos**, núm. 44, julio-diciembre, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo: Morelia, 2006, pp. 101-124.

Medina Valverde, Cristian. Outline of a Diplomatic Leader in the International Community: Hernán Santa Cruz and his Works at the United Nations. En **Humans Rights Quarterly**, núm. 4, vol. 41, Universidad Johns Hopkins, 2019, pp. 962-981.

Movimiento de Países No Alineados (MPNA). **Declaración final de la IV Conferencia de jefes de Estado y Gobierno de los Países No Alineados.** Argel, 1973.

- Nocera, Raffaele. Las relaciones diplomáticas y políticas-partidistas italo-chilenas durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva. En **Historia**, vol. II, núm. 42, julio-diciembre, 2009, pp. 435-470.
- Pérez Iribarne, Eduardo. El bombardeo de la UPI. En **Mensaje**, núm. 221, agosto, 1973, pp. 363-368.
- Perry, Mariana. **Exilio y renovación. Transferencia política del socialismo chileno en Europa Occidental (1973-1988)**. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2020.
- Quesada, Fernando. La marea del Pacífico. La fundación Ford en Chile (1963-1973). En Beigel, F. (dir.), **Autonomía y dependencia académica. Universidad e investigación científica en un circuito periférico: Chile y Argentina (1950-1980)**. Buenos Aires: Biblos, 2010, pp. 89-101.
- Quirós, Fernando. El debate sobre la información, la comunicación y el desarrollo en la UNESCO durante el siglo XX. En **Revista Comunicación y Ciudadanía Digital**, vol. 2, núm. 2, 2013, pp. 7-38.
- Reyes Matta, Fernando. América Latina, Kissinger y la UPI: errores y omisiones desde México. En **Comunicación y Cultura**, núm. 4, Buenos Aires, Galerna, 1975, pp. 55-72.
- Reyes Matta, Fernando. **La información en el nuevo orden internacional**. México: ILET, 1977.
- Reyes Matta, Fernando. Información e integración andina y la estrategia transnacional. En **Nueva Sociedad**, número 37, julio-agosto, 1978, pp. 81-87.
- Reyes Matta, Fernando. Información y desarrollo bajo la contraofensiva Reagan. En **Comunicación y Cultura**, México, núm. 7, enero, 1982, pp. 51-62.
- Rojas Mira, Claudia. Los anfitriones del exilio chileno en México, 1973-1993. En **Historia Crítica**, Colombia, Universidad de Los Andes Bogotá, núm. 60, abril-junio, 2016, pp. 123-140.
- Rodríguez, Israel. La aventura tercermundista del cine mexicano. Producción filmica y diplomacia latinoamericana, 1971-1976. En **Secuencia**, núm. 111, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i111.1951>
- Roncagliolo, Rafael. **Libre flujo internacional de noticias y libertad de prensa**. México: ILET-División de Estudios de la Comunicación, 1977.
- Ross, César. Hernán Santa Cruz: Del pensamiento a la acción. En **Horizontes Latinoamericanos**, vol. 2, núm. 1, junio, 2014, pp. 79-92.
- Ruiz Eldredge, Alberto (comp.). **El desafío jurídico de la comunicación internacional**. México: ILET-Nueva Imagen, 1979.
- Schiller, Herbert. La libre circulación de la información y la dominación mundial. En Reyes Matta, F., **La información en el nuevo orden internacional**. México: ILET, 1977, pp. 89-103.
- Silva Cuadra, Esteban. **Chile y Argelia. Una historia de mutua solidaridad que resistió el paso del tiempo (1954-2021)**. Embajada de la República Argelina Democrática y Popular en Chile: Santiago de Chile, 2022.
- Somavía, Juan. Prólogo. En Reyes Matta, F., **La información en el nuevo orden internacional**. México: ILET, 1977, pp. 7-10.
- Somavía, J. y Oyarce, P. (eds.). **Chile actor del sistema multilateral. Una tradición nacional, Santiago de Chile**. Publicación de la Academia Diplomática de Chile "Andrés Bello" - Ministerio de Relaciones Exteriores-Secretaría General Iberoamericana: Santiago de Chile, 2018, pp. 837-860.
- Sánchez Barría, Felipe. En la lucha contra el imperialismo, México y Chile de pie'. Salvador Allende en la política tercermundista de Luis Echeverría en la Guerra Fría Interamericana. En **Foro Internacional**, Santiago de Chile, 2014, pp. 954-991.
- Schmucler, Héctor. Al lector. En **Comunicación y Cultura**, México, núm. 7, enero, 1982, pp. 5-6.

- Schmucler, Héctor. Año mundial de la comunicación. Con penas y sin gloria. En **Comunicación y Cultura**, México, núm. 11, marzo, 1984, pp. 3-8.
- Schmucler, Héctor y Mattelart, Armand. Construir la democracia. En **Comunicación y Cultura**, México, núm. 7, enero, 1982, pp. 7-10.
- Somavía, J. y García Márquez, G. Apéndice 2. Comentarios Generales. Gabriel García Márquez y Juan Somavía. MacBride, Sean. **Un solo mundo, voces múltiples**. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 263-264.
- Somavía, Juan. Congratulatory Messages. En **Development Dialogue. 50 Years Dag Hammarskjöld Foundation**, Uppsala, número 60, agosto, 2012, p. 6.
- Sunkel, Osvaldo. Capitalismo transnacional y desintegración nacional. En **Estudios Internacionales**, Universidad de Chile, vol. 4, núm. 16, 1971, pp. 3-61.
- Tormo, Cecilia. El derecho a la información. En **Chasqui**, núm. 1, segunda época, Quito, 1981.
- Terán, Oscar. **Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- Trajtenberg, R. y Vigorito, R. Economía y política en la fase transnacional. En **Comercio Exterior**, México, vol. 32, núm. 7, 1982, pp. 712-726.
- Yankelevich, Pablo. **Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983**. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Zager, Mary. Allende, el amigo. En **Archivos Salvador Allende**, 1988. Disponible <http://socialismo-chileno.org/PS/sag/biografia/testimonios/Santa%20Cruz.pdf>.
- Zarowsky, Mariano. **Allende en Argentina. Intelectuales, prensa y edición entre lo local y lo global (1970-1976)**. Temperley: Tren en Movimiento, 2023.

Entrevistas

- Reyes Matta, Fernando. Entrevista con el autor, 16 de abril de 2021.
- Roncagliolo, Rafael. Entrevista con el autor, 27 de julio de 2020.



DERIVAS DEL ARTE LATINOAMERICANO. POSICIONES, TÁCTICAS Y MOVIMIENTOS EN EL DEBATE CONTEMPORÁNEO

SHIFTS OF LATIN AMERICAN ART. POSITIONS, TACTICS AND MOVEMENTS IN THE CONTEMPORARY DEBATE

DERIVAS DA ARTE LATINO-AMERICANA. POSIÇÕES, TÁTICAS E MOVIMENTOS NO DEBATE CONTEMPORÁNEO

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19521>

Ana Bugnone

Universidade Nacional da Prata

 <https://orcid.org/0000-0002-6674-717X>

anabugnone@gmail.com

Roberto Emiliano Sánchez Narvarte

Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (UNTDF)

 <https://orcid.org/0000-0002-5407-3681>

resancheznarvarte@untdf.edu.ar

Recebido em 21 de outubro de 2023

Aceito em 23 de novembro de 2023

RESUMEN: En este artículo se analizan las modalidades en que la idea de "arte latinoamericano" ha sido discutida y reelaborada en el debate cultural contemporáneo. Mediante entrevistas a referentes del campo artístico de la región, como teóricxs, académicxs, críticxs y curadorxs, se problematiza el carácter identitario de lo "latinoamericano" en un escenario de intercambios simbólicos, circularidad cultural y relaciones de desigualdad en un mercado artístico globalizado.

Palabras Clave: arte latinoamericano; intelectuales; identidad; arte contemporáneo

ABSTRACT: This article analyzes the ways in which the idea of "Latin American art" has been discussed and rethought in cultural contemporary debate. Based on interviews with representatives of the artistic field of the region such as theorists, academics, critics and curators, the identity character of "Latin American" is problematized in a scenario of symbolic exchanges, cultural circularity and relations of inequality in a globalized artistic market.

Key words: Latin American art; intellectuals; identity; contemporary art

RESUMO: Este artigo analisa as formas como a ideia de "arte latino-americana" tem sido discutida e reelaborada no debate cultural contemporâneo. Através de entrevistas com representantes do campo artístico da região, como teóricos, acadêmicos, críticos e curadores, o caráter identitário do "latino-americano" é problematizado num cenário de trocas simbólicas, circularidade cultural e relações de desigualdade num mercado artístico globalizado.

Palavras-chave: arte latino-americana; intelectuais; identidade; arte contemporânea.

Introducción

"¿Podemos considerar que existe un arte latinoamericano?" fue una de las preguntas que realizamos a veinte intelectuales vinculados al campo artístico y que originó el trabajo que presentamos a continuación. La necesidad de volver sobre esta cuestión, como una aporía, está dada por su actualidad. No solo fue un problema central en torno a la reflexión sobre el arte durante el siglo XX, sino que sigue generando controversias en la actualidad.

La crítica de arte Marta Traba comienza uno de sus libros con la siguiente frase:

Ver en su conjunto el arte moderno latinoamericano cuando uno sabe que procede de más de 20 países con tradiciones, culturas y lenguas distintas, siempre ha sido una dificultad casi insalvable al intentar escribir su historia (...). Sin embargo, tal obra es indispensable para situar el arte continental dentro del siglo [veinte], no como un mero apéndice de las culturas fuertes (particularmente la europea y la estadounidense), sino como un trabajo conjunto que dé imagen propia a una comunidad cuyo mayor empeño, desde fines del siglo pasado, ha sido definir lo peculiar de su cultura. (TRABA, 1994, p. 1)

Hoy en día, volver a poner el foco en América Latina, lejos de ser anacrónico, es una cuestión que se renueva en tanto los acontecimientos sociales, políticos, económicos y culturales de las últimas dos décadas reformularon las relaciones entre los países que componen esta zona del mundo en un contexto en que lo local y lo global no dejan de entrecruzarse con distintas consecuencias. Según Eduardo Grüner (2011), la pluralidad de procesos acontecidos en Latinoamérica nos ha interpelado a volver a pensarla desde una multiplicidad de puntos de vista.

En este contexto, la pregunta por la producción artística latinoamericana y/o en América Latina tiene una larga trayectoria. Desde principios de los años sesenta se elaboraron reflexiones y producciones teóricas en torno al arte en América Latina, acerca de sus delimitaciones conceptuales, estilísticas, su carácter más o menos modernista, nacionalista o crítico en relación con la tradición cultural y los distintos proyectos políticos-culturales de la región (TRABA, 1961, 1972, 1973 [2005]; CASTEDO, 1969; BAYÓN, 1974). La pregunta sobre la existencia de “un arte latinoamericano contemporáneo como una expresión” (BAYÓN, 1976, p. 26), distinta a las producidas en otros continentes, ocupó las agendas de congresos, bienales, simposios y encuentros de artistas, teóricxs, críticxs e intelectuales vinculados a la producción artística. En ese sentido, no sólo se trataba de su existencia sino de su “identidad” (EDER, 1980) y de las modalidades en que lxs artistas latinoamericanxs podían producir independientemente de “los intereses extranjeros” y hasta qué punto respondían a las circunstancias inmediatas que experimentaban. En este sentido, es necesario mencionar una serie de intervenciones que se desarrollaron en “perspectiva latinoamericanista”, como en la 1º Bienal Hispano-americana de Madrid en 1951, la 2º Bienal Hispano-americana de La Habana en 1954, la 3º Bienal Hispano-americana de Barcelona en 1956, la Bienal de Córdoba en 1958, 1960 y 1962 y la Bienal de Cortejel en Medellín en 1968, 1970 y 1972 (BARRAGÁN, 2019). Por otra parte, un espacio fundamental de discusión sobre el arte latinoamericano fue la I Bienal Latino-Americana de São Paulo, realizada en 1978. Algunas de las personas entrevistadas participaron

de la misma, por lo cual es interesante ver los desplazamientos ocurridos en este sentido.

Como podemos ver, la pregunta sobre el carácter latinoamericano del arte interpeló, además de a lxs propixs artistas, a lxs teóricxs e intelectuales en cuanto a la necesidad de producir conocimiento en clave latinoamericano acerca del arte. Así, hubo indagaciones concernientes a la articulación entre prácticas artísticas y la toma de conciencia crítica en los países del llamado “Tercer Mundo” de lo que las naciones latinoamericanas tenían en común en términos culturales y políticos (FERREIRA GULLAR, 1979). Algunos investigadores, como Aldo Marchesi (2019), sostienen que eso puede ser comprendido a la luz de que desde los años sesenta hasta finales de los años setenta, la idea de “tercer mundo” en América Latina, trazó un “mapa” (p. 72) y una serie de equivalencias que fueron borroneando las particularidades nacionales, permitiendo la articulación de diferentes lenguajes y prácticas intelectuales, artísticas y políticas. Fue un contexto formado por una “sensibilidad” de cambio que proyectó una “apertura de horizontes” en el que, siguiendo las reflexiones de Perry Anderson, vieron emerger “figuras del futuro” que oscilaron entre la posibilidad de un nuevo tipo de capitalismo o de “una erupción de socialismo” ([1984] 1993, p. 112).

Esa “sensibilidad de cambio” también se hizo presente en los espacios vinculados al arte. Morais(1979) planteaba que América Latina “necesitaba producir teorías eficaces para transformar y nutrir” las aspiraciones y acciones políticas (p. 23). Por esos años y ante la proliferación de estudios sobre movimientos emergentes como las neovanguardias en México (CONDE, 1979), la producción artesanal en Perú (LAUER, 1982), la pregunta sobre cómo podían leerse los dilemas sociales en el arte brasileiro (AMARAL, 1984; MARI, 2022) y “el arte de avanzada en Chile” (RICHARD, 1987, p. 9), intelectuales y teóricxs postulaban la necesidad de asumir una posición que los países latinoamericanos “tenemos que marchar juntos, pensar juntos nuestra realidad” y “resistir” y “liberarse” a partir de la elaboración de lenguajes conjuntos que posibilitaran la comprensión colectiva de los problemas que se estaban dando simultáneamente en la región (MORAIS, 1990, p. 3). Este fue un contexto, como sostiene Serviddio (2012), en el que proliferaron interrogantes acerca de cómo el arte podía representar “distintivamente a la cultura latinoamericana en el concierto mundial de propuestas plásticas” (p. 30).

La pregunta por la relación entre arte, política e identidad en América Latina fue asumiendo distintas modalidades a finales del siglo XX (MORAIS, 1997)

y principios del XXI. Luego del último tercio del siglo XX, considerado como un tiempo de “confrontación”, crítica y “discrepancia política, estética e ideológica” de lxs artistas latinoamericanxs (DEBROISE y MEDINA, 2007 p. 10), se fue produciendo un desplazamiento en torno a la necesidad de dejar de lado el carácter “identitario” de ciertas ideas que remitían a cierto esencialismo, inmutabilidad y permanencia del “ser” latinoamericano. Esto comenzó a presentarse en distintos estudios más generales vinculados al arte producido en la región como los de Mosquera (2001a, 2001b, 2003 y 2010) y Richard (2007 y 2014), entre otros. Estudios más específicos, como el de Giunta (2018), plantearon cómo las categorías y clasificaciones presentes en la práctica artística como “pueblo”, “masa” y “multitud” que, si bien habían sido fuente de legitimidad, prestigio y valor en el arte latinoamericano entre los años sesenta y finales de los ochenta, se fueron volviendo cada vez más “frágiles” para explicar los procesos de producción simbólica (p. 200). Aun atendiendo a las derivas, modulaciones y rupturas, la relación entre arte, poder, política e identidad, persiste en los debates entre intelectuales, artistas, críticxs y académicxs vinculados a la historia y teoría del arte en América Latina.

El artículo desarrolla interrogantes y reflexiones en torno al arte latinoamericano a partir de una serie de entrevistas realizadas a teóricxs, investigadorxs y curadores que han venido trabajando en y sobre prácticas artísticas desde diversos espacios institucionales (universidades, museos, colectivos). Este trabajo de campo se enmarca en un proyecto de mayor alcance que venimos desarrollando en (texto suprimido para mantener el anonimato) desde 2022¹.

La discusión en torno al arte latinoamericano

En este trabajo, nos interesa partir de la pregunta acerca de lo que sostienen un grupo de intelectuales del campo artístico sobre la existencia de un arte que pueda considerarse latinoamericano. Para analizar los distintos posicionamientos seleccionamos las entrevistas realizadas a Cuauhtémoc Medina, Cecilia Fajardo-Hill, Néstor García Canclini, Aracy Amaral, Ana Longoni, Rita Eder, Gerardo Mosquera, Ticio Escobar, William López Rosa, Ivonne Pini, Mari Carmen Ramírez,

¹ Este proyecto incluye la publicación de un libro que recoge las respuestas de veinte teóricxs, curadores e investigadorxs latinoamericanxs sobre sus trayectorias, sus intervenciones en el campo de debates latinoamericano, sus percepciones e ideas sobre el arte contemporáneo y sobre la relación entre arte y política. El libro se encuentra en preparación.

Nanda Leonardini, Luis Pérez Oramas y Suely Rolnik. Los criterios de selección se fundamentan en que se trata de intelectuales con un amplio reconocimiento y trayectoria en el campo y que nacieron y/o vivieron en países latinoamericanos. Algunxs de ellxs, hoy en día, trabajan en otros países, como Estados Unidos y España, aunque mantienen el interés intelectual en América Latina. Además, con el objetivo de elaborar un mapa de posiciones a escala regional procuramos que las personas entrevistadas provengan de diferentes países: México, Uruguay, Argentina, Chile, Colombia, Puerto Rico, Venezuela, Perú, Cuba, Brasil, Uruguay y Paraguay.

Las entrevistas tomaron la forma semiestructurada, ya que se realizaron en base a ciertos ejes previstos con anterioridad -y compartidos con lxs entrevistadxs antes del encuentro-, aunque se contó con la posibilidad de repreguntar, reformular las preguntas e incorporar cuestiones que no habían sido prefijadas. Se buscó conocer el punto de vista de la persona entrevistada, dando centralidad a las tomas de posición expresadas.

Las conversaciones se dieron de forma virtual entre noviembre de 2022 y octubre de 2023, excepto en los casos de Néstor García Canclini y Rita Eder, que se desarrollaron de manera presencial en la Ciudad de México. Dos entrevistas se hicieron por escrito, las de Aracy Amaral y Mari Carmen Ramírez.

La vigencia del cuestionamiento sobre la posibilidad de concebir un arte latinoamericano está dada también por lo que sostiene la curadora Lisa Blackmore: "el arte producido en y sobre América Latina ya no reside en las periferias del mapa global del arte contemporáneo, sino que se ha hecho cada vez más visible" (DE MAYO, 2020, p. 17). En nuestra investigación, la pregunta ha derivado en una variedad de respuestas nunca sencillas y más bien provocadoras. No obstante, pudimos observar líneas de contacto y visiones en común.

Las diferentes trayectorias, los puntos de vista teóricos, las experiencias vitales y las convicciones políticas han sido elementos constitutivos de los posicionamientos adoptados por lxs referentes consultadxs. La posibilidad de participar en eventos artísticos e institucionales donde la discusión sobre el arte latinoamericano fue central también moduló las respuestas. Asimismo, la forma en que se vincularon con lo local y lo global, con sus cruces o rechazos, potenció las diferencias entre lxs entrevistadxs. Vinculado con esto, las posturas adoptadas en relación con una pregunta que puede remitir a la modernidad, cuando ciertos sujetos e identidades parecían englobar toda la vida social, o bien

a una posmodernidad en la que se asiste a la desintegración de los mismos, fueron fundamentales para comprender sus significados. En algunos casos, además, la mirada acerca de la colonialidad que actuó y que sigue siendo parte constitutiva de nuestras economías, culturas y saberes, orientó las miradas acerca del arte latinoamericano.

Entendemos que las tomas de posición de lxs entrevistados representan puntos de vista, ideas, juicios y representaciones relacionadas con sus posiciones (BOURDIEU, 1990b). Según Bourdieu (1990a), específicamente en el campo del arte, las tomas de posición son “el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo – obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.” (p. 4). Sin embargo, en nuestra investigación, estas tomas de posición no son puntos de vistas fijos, cerrados, sino que coincidimos con Ticio Escobar cuando, tomando una idea de Didi-Huberman, diferencia de la “toma de partido” en la política, con la “la toma de posición [que] se sitúa no ante identidades temáticas, sino ante cuestiones abiertas: contenidos capaces de discutir las significaciones seguras convirtiéndolas en nuevas cuestiones” (ESCOBAR, 2021, p. 671-2).

En el análisis de las entrevistas, observamos, una serie de coincidencias que desarrollaremos en primer lugar. Luego, para una mejor organización de los resultados de la investigación, hemos clasificado las respuestas, a riesgo de caer en simplificaciones, pero con la necesidad de entender mejor las tomas de posición de lxs entrevistadxs. Así, creamos cuatro categorías emergentes que nos permitieron ordenar las respuestas y hacerlas más inteligibles: 1) temas y problemas comunes, 2) tácticas y movimientos en el campo artístico, 3) proyecto político y redes regionales, 4) posiciones encontradas.

Seguidamente, pasaremos al análisis de las mismas.

Confluencias y modulaciones de una idea

Una de las tomas de posición más recurrentes en las entrevistas fue la de negar la existencia de un arte latinoamericano. Es decir que, al realizar la pregunta, casi inmediatamente, la mayoría de lxs entrevistadxs, sostuvieron que no podía concebirse que hubiera un arte propio de Latinoamérica como una identidad general, como esencia ni como sustancia. En este sentido, la relación entre la

idea del arte latinoamericano y una identidad permanente y unificada, fue parte del proceso reflexivo que cada entrevistadx hizo casi inmediatamente. Es interesante destacar que el concepto de identidad no formaba parte de la pregunta, sin embargo, fue una de las relaciones que surgieron al inicio de la mayoría de las respuestas.

Las identidades, especialmente las de tipo cultural, han pasado por distintos momentos. Tal como sostiene Hall (2010), la identidad moderna se entendía a partir de una concepción de sujeto de la Ilustración: siempre igual a sí mismo, con capacidad de conciencia, razón y acción. Sin embargo, según el autor, en la sociedad contemporánea, fundamentalmente por efecto de la globalización, se generaron cambios en las instituciones tradicionales, en la estructura de espacio y tiempo, en las formas de relación social, así como se produjo la dislocación de los centros de poder. Así, ya no podemos pensar en identidades fijas, sino en la producción de diferentes posiciones de sujeto en sociedades marcadas por la diferencia.

Para nuestrxs entrevistadxs, la justificación de la negativa a concebir un arte latinoamericano se basó, en general, en argumentaciones acerca de la gran heterogeneidad social y cultural de América Latina, por lo que afirmaron que las enormes diferencias entre las producciones artísticas de los países no podían ser asimiladas bajo una única etiqueta.

En cuanto a la idea de una identidad latinoamericana, única y englobante, sus inicios se remontan al pensamiento de José Martí, Juan Bautista Alberdi, José Enrique Rodó, entre otros, quienes señalaron un origen común para la historia América Latina y sostuvieron que allí se basa la identidad compartida por los pueblos (SALADINO GARCÍA, 2010). Más tarde, la teología de la liberación, la teoría de la dependencia, la pedagogía de la liberación y la filosofía de la liberación, coadyuvaron a la formación del latinoamericanismo (SALADINO GARCÍA, 2010).

En este sentido, se sostenía una idea esencialista respecto de la identidad latinoamericana. Según Larraín (1996),

La idea principal de las corrientes esencialistas es que los procesos de modernización tan deseados y buscado en América Latina no podían sino llevar al fracaso en la medida que no respetaban esa identidad latinoamericana que, aunque olvidada, sigue siendo la verdadera esencia que hay que recobrar (p. 57).

En el campo artístico, en los años sesenta se establecieron posiciones latinoamericanistas en contraposición a las de carácter más internacionalista, es

decir aquella que proyectaba el arte producido en los distintos países al consumo internacional, apoyándose en las tendencias y demandas de los centros de arte del mundo. La primera, en cambio,

plantea la existencia de una diferencia en las condiciones estructurales que producen, configuran y definen al arte latinoamericano, entendido desde una otredad, la cual no necesariamente tiene que ser representada como una forma de inferioridad ni exotización, sino que se plantea desde una lógica de lo distinto a partir de una identidad artística particular, no equiparable con el arte del circuito internacional debido a su especificidad, pero con el mismo valor que cualquier arte producido en cualquier parte del globo. (BERRÍOS GONZÁLEZ, 2011, p. 13)

Es probable que esta mirada latinoamericanista haya sido la referencia para objetar la posibilidad de pensar en un arte latinoamericano en las entrevistas realizadas. En un sentido semejante al que hemos expuesto en el párrafo anterior, Ticio Escobar, sostuvo que

esa idea concebía América Latina como región compacta, homogeneizada por su pasado indígena, su historia colonial, el infortunio de las dictaduras latinoamericanas y su vocación libertaria, tal modelo es puesto en cuestión por la crítica de todo tipo de fundamento metafísico y de sustancia estable (información verbal)².

Según el crítico paraguayo, la idea de una identidad latinoamericana y de una región homogénea se sostenía, en parte, debido a la cohesión que se necesitaba en la región para hacer frente a las dictaduras cívico-militares de la segunda mitad del siglo pasado. Ahora bien, la finalización de esos procesos represivos, se plasmó en un relajamiento de la necesidad de pensar en conjunto. En ese momento, “al decaer la idea de una esencia latinoamericana comienza a afirmarse la de región plural, impulsada por constructos políticos, pragmáticos, y alimentada de culturas diversas” (información verbal)³. Así, Escobar afirma que “el término ‘arte latinoamericano’ corresponde a un constructo que pretendió en un momento cargarse de un contenido sustancialista; no creo, pues, que exista un arte latinoamericano”, así, las heterogeneidades de la región “desmienten toda pretensión de sostener la ficción de una Latinoamérica morena, mestiza y resistente, creadora de un arte provisto de notas comunes” (información verbal)⁴.

Escobar hace referencia a las reuniones mantenidas en el contexto de la Primera Bienal Latinoamericana de 1978, cuando la discusión sobre el arte

2 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

3 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

4 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

latinoamericano tuvo un punto de inflexión. El teórico cuenta que allí hubo diversas posiciones: Aracy Amaral defendía la necesidad de continuar con las bienales latinoamericanas, pero otros sostenían que, al hacerlo, se estarían separando del arte universal, como Marta Traba, Jorge Glusberg, Jorge Romero Brest, Damián Bayón y Rita Eder. Esta postura fue la que prevaleció, entendiéndose que no podía hablarse de un arte latinoamericano de carácter autónomo, razón por la cual la Bienal Latinoamericana no volvió a repetirse.

En un tono semejante, Aracy Amaral retoma en la entrevista las discusiones de los años setenta y señala la diferencia respecto de lo que observa en el campo artístico en la actualidad.

Há uns 50 anos havia a preocupação de um grupo de críticos, curadores e museólogos, eu inclusive, de que deveríamos estabelecer um vínculo seguro e constante com a produção cultural da América Latina (origem luso-hispânica), na forma de circulação de exposições, diálogo em simpósios, publicações, etc. Inclusive pela analogia de situações limite em que vivíamos, época de domínio militar e censura em vários de nossos países. Mas os tempos passaram, o internacionalismo venceu. Parece, pensando agora, um passado muito distante. A fascinação por bienais e feiras de arte - e qual exatamente a distinção hoje entre elas? - por todo o mundo, o poder avassalador do mercado sobre os artistas e os colecionadores, alteraram por completo a natureza do meio artístico. E, salvo raríssimas exceções, [esse é] o comportamento dos artistas e dos críticos e curadores dentro da sociedade (información escrita)⁵.

Cabe señalar que, tal como indicó Escobar, Amaral tuvo un rol central en las discusiones que se dieron en la I Bienal Latino-Americana de São Paulo en 1978. Allí, ella sostuvo que era necesario continuar con la bienal latinoamericana para que representara la producción artística de la región⁶.

Para Ivonne Pini, de la misma manera, la discusión de los años sesenta

5 “Hace unos 50 años existía la preocupación entre un grupo de críticos, curadores y museólogos, entre los que me incluyo, de que debíamos establecer un vínculo seguro y constante con la producción cultural de América Latina (origen luso-hispánico), en la forma de circulación de exposiciones, diálogo en simposios, publicaciones, etc. Inclusive por la analogía de las situaciones extremas que vivimos, una época de régimen militar y censura en varios de nuestros países. Pero los tiempos pasaron, ganó el internacionalismo. Pensándolo ahora, parece un pasado muy lejano. La fascinación por las bienales y las ferias de arte -¿y cuál es exactamente la diferencia entre ellas hoy en día?- en todo el mundo, el poder abrumador del mercado sobre los artistas y coleccionistas ha cambiado completamente la naturaleza del medio artístico. Y, con muy pocas excepciones, [este es] el comportamiento de los artistas, críticos y curadores dentro de la sociedad” (traducción propia). Entrevista concedida a lxs autorxs, 4 de agosto de 2023.

6 Puede verse el análisis del cierre de la Bienal realizado por Frederico Morais en Apêndice: I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1979), disponible en el archivo de Documents of Latin American and Latino Art del Museum of Fine Arts de Houston, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/777145#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1334%2C-123%2C4367%2C2444>

y setenta fue fundamental para forjar una idea de arte latinoamericano. En la entrevista expresó que, en ese contexto, fueron importantes los libros de Marta Traba (1973) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* y de Damián Bayón (1974) *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972*, en los que entendían que podía hablarse de un arte latinoamericano, y lo hacían desde una posición de enfrentamiento al papel hegemónico de Europa y de Estados Unidos. En el caso del pensamiento de Traba, según Pini, se trataba tanto de oponerse a la idea de que la producción de arte en América Latina era el resultado de una copia de lo que ocurría en los centros del norte, como una discrepancia respecto de “los clichés sobre exotismo y nacionalismo, que era la nota dominante respecto al tema de la identidad” (información verbal)⁷. Esta mirada hacia Latinoamérica, de acuerdo con Pini, iba de la mano de una pregunta más ontológica sobre el arte, así como metodológica. Indagar qué era el arte y cómo estudiarlo hacían patente la necesidad de crear teorías latinoamericanas, ya que las que provenían de Europa y de Estados Unidos, no eran suficientes o no contenían las categorías que se necesitaban para entender lo que se producía en esta zona del mundo. Sin embargo, para la historiadora, el arte latinoamericano es una categoría creada desde afuera, ya que la heterogeneidad es tal entre los países, que resulta difícil pensar en una idea que se pueda generalizar.

Por su parte, Mari Carmen Ramírez en la entrevista coincide en afirmar que no existe el arte latinoamericano.

Ahora ni nunca ha habido algo llamado “arte latinoamericano”. Para comenzar, el término (en sí) remite a un esencialismo sin fundamento en una realidad plural inclusive en cada uno de la veintena de países que integran dicho “constructo”. Debido a su legado histórico colonial/colonizador, los países de habla hispana en el continente han tenido muy poca relación entre sí en el campo de la cultura; son países que comparten una historia de la colonización con obvia subordinación económica a los centros de poder, una lengua (castellano) y una religión mayoritaria (católica). Lejos de apoyarse en un proyecto regional o hemisférico en común, sus anhelos de todo tipo siempre han estado enfocados hacia el Norte (Europa o Estados Unidos) (información escrita)⁸.

Ramírez, de manera semejante a otrxs entrevistadxs, historizó los intentos de pensar aspectos comunes, con autores como José Vasconcelos, Alfonso Reyes y José Martí, que ofrecieron un discurso basado en la idea de “una entidad singular: una América Latina de mitología criolla, ‘nuestra América’” (información

7 Entrevista concedida a lxs autores, 8 de agosto de 2023.

8 Entrevista concedida a lxs autorxs, 29 de agosto de 2023.

escrita)⁹. En el campo artístico, también menciona la relevancia de los debates donde Marta Traba, Damián Bayón y Frederico Morais tuvieron un rol preponderante para pensar ese constructo llamado arte latinoamericano: “lo plasman como categoría de resistencia cultural de la región entera ante los embates del capitalismo totalitario y del imperialismo norteamericano invasor” (información escrita)¹⁰. Sin embargo, para la curadora, estos proyectos no encontraron maneras concretas de llevarse a cabo.

Rita Eder, al ser entrevistada, también contextualizó la discusión y comentó que “creo que Mosquera y Juan Acha, aunque parezca muy contradictorio, son los primeros que no están de acuerdo con este esencialismo de una identidad latinoamericana” (información verbal)¹¹. Según la historiadora mexicana, hay que considerar que lo que se concibe como arte latinoamericano está relacionado con un cierto imaginario y las demandas que llegan desde el exterior, en las que se espera que todo tenga una impronta local, dejando por fuera expresiones abstractas, por ejemplo, por no parecer latinoamericanas. Así, Eder se pregunta:

¿qué es la identidad latinoamericana? En primer lugar, son 21 países distintos, que hablamos distintos, con un vocabulario diferente pero que, sin embargo, hay una relación cultural muy fuerte que viene de haber sido colonia española pero también (...) pasaron los franceses, ingleses, etc. No hay identidades únicas. Creo que la globalización tronó la idea de la identidad latinoamericana (información verbal)¹².

Asimismo, comenta que cuando organizó el seminario “Los estudios de arte de América Latina. Temas y problemas”¹³, descubrió que nadie hablaba desde América Latina, sino desde sus propios países. En definitiva, dice, “todo esencialismo ya no funciona” (información verbal)¹⁴.

Gerardo Mosquera ha sido uno de los actores principales en la discusión sobre el arte latinoamericano, rechazando esa categoría. En la entrevista, el curador cubano expresó que

el problema viene cuando intentamos construir relatos ontologizadores, totalizadores sobre esto. Porque realmente es muy difícil de hacer. A pesar de compartirse una can-

9 Entrevista concedida a lxs autorxs, 29 de agosto de 2023.

10 Entrevista concedida a lxs autorxs, 29 de agosto de 2023.

11 Entrevista concedida a lxs autorxs, 11 de noviembre de 2022.

12 Entrevista concedida a lxs autorxs, 11 de noviembre de 2022.

13 Se trata de una serie de encuentros que se llevaron a cabo bajo la dirección de Rita Eder entre 1996 y 2003 en diferentes países. Más información en: <https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/inicio.html>

14 Entrevista concedida a lxs autorxs, 11 de noviembre de 2022.

tividad de rasgos históricos, culturales, religiosos, lingüísticos, hay una gran diferencia en las historias de esta amalgama de países que tenemos aquí (información verbal)¹⁵.

Cecilia Fajardo-Hill contó en la entrevista que “la etiqueta latinoamericana, como sabemos, la hemos peleado a diestra y siniestra, yo la peleé tanto que (...) borré esa palabra de todo” (información verbal)¹⁶. A su vez, Ana Longoni, dijo: “no diría que hay una identidad fija latinoamericana, de ninguna manera” (información verbal)¹⁷. Por su parte, Luis Pérez-Oramas retoma la pregunta e indaga: “¿es el arte latinoamericano una noción? ¿Es un concepto que permite una atribución de diferencia estilística? No, no existe como tal. Pero tampoco existe el arte europeo y el arte africano, es decir, hay una futilidad muy grande en la noción” (información verbal)¹⁸. En un sentido semejante, Suely Rolnik sostuvo que, así como no cree en las identidades fijas, de género, ni de otro tipo, tampoco es factible hablar de un arte latinoamericano como tal (información verbal)¹⁹.

De esta manera, hubo coincidencias en entender que la idea de arte latinoamericano se trata más de una construcción intelectual -cuyo aprovechamiento merece un análisis que realizaremos en los apartados siguientes-, que de una realidad de la producción artística. El rechazo a las posiciones esencialistas fue un denominador común en las entrevistas realizadas.

Estas miradas comunes representan tomas de posición semejantes que consideramos relevantes como punto de partida para el análisis de sus ideas. No obstante, tras estos puntos coincidentes, la mayoría de lxs entrevistadx desarrolló con mayor profundidad una argumentación que dejó entrever operaciones de lectura y análisis sobre el arte producido en América Latina que nos proveyeron otros elementos significativos. Estos discursos nos permitieron encontrar formas de pensar confluentes que se convirtieron en cuatro grupos de respuestas.

Temas y problemas comunes

Como dijimos, desde posiciones políticas divergentes y más o menos cercanos a posiciones tercermundistas, la teoría de la dependencia, los movimientos

15 Entrevista concedida a lxs autorxs, 21 de diciembre de 2022.

16 Entrevista concedida a lxs autorxs, 29 de abril de 2023.

17 Entrevista concedida a lxs autorxs, 14 de abril de 2023.

18 Entrevista concedida a lxs autorxs, 23 de marzo de 2023.

19 Entrevista concedida a lxs autorxs, 11 de octubre de 2023.

de liberación nacional y anticoloniales, teóricxs como Mario Pedrosa, Marta Traba, Rita Eder y García Canclini, entre otros, identificaban ya hacia los años setenta, la persistencia de temas, objetos y problemas en los estudios y las prácticas vinculadas al arte.

Hoy podemos observar en las entrevistas que las tomas de posición se han modificado. Sin embargo, agrupamos un primer conjunto de respuestas que coinciden en negar un arte latinoamericano como una identidad común, pero encuentran ciertos temas y problemas comunes que podrían vincular las producciones artísticas creadas en América Latina. Entendemos que, si bien se denuncia de la idea de una identidad homogénea, propia de la modernidad, la posición de este grupo de entrevistadxs, permite observar que, al mismo tiempo, “el posmodernismo tiene la dificultad contraria: valora las diferencias y las discontinuidades históricas, pero le cuesta entender los elementos de humanidad compartida” (LARRAÍN, 1996, p. 60), en este caso, de esta zona del mundo.

De esta manera, la serie de encuentros pioneros que mencionamos antes, dirigidos por Rita Eder, dan cuenta de que es posible observar puntos en común en la producción artística latinoamericana. Al ser entrevistada, la investigadora mexicana, aunque, como dijimos, rechazó el esencialismo, se refirió a que “creo que lo que hay son problemáticas que se plantean y temas que se tocan” (información verbal)²⁰. Así, más que enfatizar en las diferencias y las discontinuidades, es posible entender esos elementos compartidos sin caer en reduccionismos ni esencialismos.

La postura de William López Rosas es semejante a la de Eder. En la entrevista, el investigador colombiano comentó:

Yo siento que uno puede, a partir de los lugares de enunciación de los artistas, de las artistas, encontrar ciertas invariantes continentales, ciertas invariantes regionales que en muchos sentidos unen sus preocupaciones, sus formas de articular su pensamiento poético, de situarse frente al campo artístico, situarse en la esfera internacional del arte (información verbal)²¹.

Según el crítico colombiano, estas pueden resumirse en:

1) La pregunta por el poder, puntualmente, la forma en la que se configura el poder político y las relaciones de dominación. Esta problematización se puede ver en la propia poética de los artistas y su reflexión sobre la materialidad de sus

20 Entrevista concedida a lxs autorxs, 11 de noviembre de 2022.

21 Entrevista concedida a lxs autorxs, 26 de junio de 2023.

trabajos. En principio, aparece como una reflexión sobre arte y militancia, arte y desobediencia política, pero en el momento contemporáneo ocurre de otras maneras, con las identidades disruptivas, las relaciones entre arte y género, arte y activismo político, arte y trabajo comunitario.

2) La importancia de las subjetividades, en especial la relación entre lo individual y lo colectivo como lugar de reflexión y de producción.

3) La articulación entre arte y memoria que surge a partir de las experiencias de violencia exacerbada que se vivieron en América Latina. Esto implica una pregunta por el pasado y el futuro, sobre todo, con la búsqueda de una forma muy productiva de la transformación tanto del lugar que tiene la obra de arte dentro del propio campo artístico como el lugar que tiene la obra de arte frente a las comunidades y a los espectadores.

4) la relación entre arte, modernidad y vanguardias. Esta cuestión fue central, aunque ahora se puede ver una cierta disminución de su centralidad.

5) los lazos entre arte y comunidad, que puede verse también en la relación entre arte y saberes ancestrales, es decir, con lo indígena.

De esta manera, en este primer grupo, lxs entrevistados han encontrado ciertos temas y problemas compartidos en la producción artística latinoamericana que ameritan hablar de aspectos en común, incluso sin considerarlos un rasgo identitario.

Tácticas y movimientos en el campo artístico

Este segundo grupo de respuestas en torno a la pregunta sobre la existencia del arte latinoamericano, al igual que los anteriores, en principio niegan cualquier tipo de identidad homogénea. Sin embargo, algunxs entrevistadxs convergen en sostener que puede ser una categoría útil para establecer ciertas tácticas y movimientos en el campo artístico, especialmente en el contexto del mercado internacional, donde lo específico tiende a diluirse.

Así, Mosquera, una de las figuras más importantes en esta discusión, sostiene que la idea de lo latinoamericano puede ser vinculada a una práctica “anti-homogeneizante” y que procura legitimar su diferencia dentro del ámbito “internacional”. Desde esta clave interpretativa, lo latinoamericano puede ser entendido según el teórico e investigador cubano, como una posición que identifica “lo glo-

bal desde una posición diferenciada” (MOSQUERA, 2003, p. 74).

En la entrevista, Mosquera, reconocido por contraponerse a cualquier idea esencialista sobre el arte latinoamericano, advierte que

El problema viene cuando intentamos construir relatos ontologizadores, totalizadores sobre esto. (...) Hay dimensiones de la autoconciencia que funcionan y que pueden ser usadas como un elemento de cohesión y de solidaridad, de una plataforma solidaria de lanzamiento hacia este campo duro de lo internacional (información verbal)²²

De este modo, hay un sentido que se puede rescatar en el uso de la categoría, ya que puede aunar, de modo solidario, ciertas producciones en el contexto actual del mercado internacional.

Desde un posicionamiento diferente, aunque convergente en cuanto a las posibilidades que la idea de arte latinoamericano permite, Cuauhtémoc Medina, además de cuestionar cualquier identidad y esencialismo, dice que “su realidad operativa es indudable, y eso hace que se vuelva un campo que acaba siendo mucho más interesante y productivo que las pálidas naciones artísticas que lo componen” (información verbal)²³. Así, Medina, a la par que rechaza la idea de nación, al menos en términos modernos, entiende que el arte latinoamericano, como categoría, puede ser productiva.

Por otro lado, Luis Pérez Oramas, se refirió directamente a que “es una posición táctica y hay que jugarla como tal, de ocupación de espacio. Pero queda la necesidad de construir narrativas que sean compartibles más allá de las coordenadas latinoamericanas. Sería importante como una tarea que tenemos” (información verbal).²⁴ Estas tomas de posición se comprenden en tanto una de las preguntas que interpelan a intelectuales, artistas y teóricxs vinculados al arte en la región, es qué hacer respecto del “arte latinoamericano” en un mercado que, es atravesado, simultáneamente, por las evanescencias de marcas de “tradiciones nacionales” o “continentales” que tiempo atrás entregaban inteligibilidad a estilos y obras (LADDAGA, 2006, p. 11) y por de procesos de identificación, clasificación y sistematización para su venta, por un mercado internacional cuyas prácticas contribuyen “a fijar el valor de las obras y de los artistas” (MOULIN, 1986, p. 369).

En su estudio sobre la mundialización del mercado del arte, la investigadora francesa Raymonde Moulin plantea que en las últimas décadas se produjo una

22 Entrevista concedida a lxs autorxs, 22 de diciembre de 2022.

23 Entrevista concedida a lxs autorxs, 9 de diciembre de 2022.

24 Entrevista concedida a lxs autorxs, 23 de marzo de 2023.

“eclosión” del mercado de arte latinoamericano y que desde “fines de la década del ‘70 se comenzó a agrupar al arte latinoamericano en ventas específicas” (2012, p. 10). Con puntos clave en París y Nueva York, desde 1979 en adelante –sigue Moulin–, el mercado artístico internacional –y en especial las casas de subastas– se constituyeron en espacios dedicados a la región, con “departamentos” que siguen, relevan y analizan las obras producidas en América Latina para “renovar” las “ofertas en el sector latinoamericano” e “integrándolo” dentro de la categoría de arte contemporáneo internacional (MOULIN, 2012, p. 10). Desde esta estrategia comercial y de valorización financiera al interior del mercado artístico, el “arte latinoamericano” tiene, desde las últimas décadas, una “trayectoria artística y financiera ascendente” (p. 11).

Las modalidades de inserción de lo que se considera “arte latinoamericano” en el mercado artístico internacional son aspectos que han sido analizados en la región por teóricxs como Giunta ([2001] 2015), desde una clave más bien histórica y atendiendo puntualmente al devenir del arte en Argentina, o por Gerardo Mosquera (2003) que ha planteado el problema de lo latinoamericano en el arte, como vimos, desde otro prisma.

Proyecto político y redes regionales

Otro de los grupos de respuestas que recibimos a partir de la pregunta sobre si puede concebirse un arte latinoamericano se caracterizó por negar su existencia en tanto identidad homogénea, pero lxs entrevistadxs reconocieron que podría pensarse como un proyecto político y operativo para la producción de redes regionales. Así, en este conjunto de respuestas encontramos la propuesta de Cecilia Fajardo-Hill, quien lo piensa como un “laboratorio” desde el cual actuar:

América Latina en general se mercadea desde lo internacional, pero, entonces yo lo considero un laboratorio importante para hablar de solidaridades, crear colaboración, hablar de colonialidades compartidas, sensibilidades compartidas, a mí me interesa crear conexiones, crear puentes (información verbal)²⁵.

En un sentido semejante, Ana Longoni sostuvo en la entrevista que el arte latinoamericano es una construcción, pero “existe en la medida que concita pasiones, intereses, intervenciones, modos de hacer que se reconocen y se

25 Entrevista concedida a lxs autorxs, 29 de abril de 2023.

retroalimentan, que entran en diálogo o en fricción”. Si bien no hay una identidad fija, hay “un campo de batallas, de deseos y de imaginación política que podemos intuir con esos bordes de ‘lo latinoamericano’” (información verbal)²⁶.

Ticio Escobar, por otra parte, sostuvo que

Como todo constructo, el correspondiente al llamado “arte latinoamericano” tiene un potencial político y una dimensión pragmática que deben ser atendidos. En determinados momentos se definen intereses compartidos y aparecen formas cuyas afinidades, aun contingentes, permiten trazar, provisionalmente, perfiles en los que reconocer rasgos comunes (información verbal)²⁷.

En este sentido, puede pensarse que el arte latinoamericano, si bien no existe como tal de modo homogéneo y es más bien una construcción intelectual o imaginaria, no es una categoría improductiva. En estas tomas de posición, la idea de arte latinoamericano permite la configuración de espacios de intercambio de ideas y acciones en torno al arte. Desde este punto de vista, aún en la pluralidad de contextos (LAHIRE, 2004) que habitamos, ciertas posiciones al interior de instituciones de colaboración e interacción, como museos y colectivos, permiten accionar desde la categoría de arte latinoamericano. Esto no implica hacer real una ficción que no tiene visos de realidad, sino que puede ser útil para acumular fuerzas, congeniar ideas y establecer lazos productivos al generar redes de intercambio y apoyo, así como espacios políticos desde los cuales producir discursos, muestras, resguardar archivos y denunciar jerarquías coloniales.

Uno de estos espacios, para muchxs de lxs entrevistadxs, puede ejemplificarse con la Red Conceptualismos del Sur²⁸ (de la que participantes de esta investigación como Ana Longoni, Suely Rolnik y Williams López Rosa forman parte), la cual logró nuclear diferentes prácticas de investigación y tácticas de intervención en curadurías, gestión de instituciones y archivos en torno a cierta producción artística latinoamericana y de otras regiones del llamado “sur-sur”. De manera semejante, el Museo del Barro, dirigido por otrxs de lxs participantes de esta investigación, Ticio Escobar, también fue mencionado como uno de

26 Entrevista concedida a lxs autorxs, 14 de abril de 2023.

27 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

28 En su acta instituyente se declara: “La Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) es una trama afectiva y activista que desde un posicionamiento plural sur-sur, busca actuar en el campo de disputas epistemológicas, artísticas y políticas del presente. Formada en 2007 la Red trabaja por incidir en la dimensión crítica de prácticas artísticas, archivísticas, curatoriales y de movimientos sociales, bajo la idea de que investigar es en sí un acto político, interviniendo sobre diferentes coyunturas que marcan los presentes no sincrónicos que habitamos” (RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, 2007).

estos espacios desde donde, estratégicamente, actuar. Este museo, ubicado en Asunción, Paraguay, cuestiona las distinciones entre “arte indígena”, “arte popular” y “arte erudito” y se posiciona como “pluricultural” y “multiétnico” (MUSEO DEL BARRO, s.f.)²⁹

Hemos visto, entonces, este tercer grupo de tomas de posición, vinculadas a la posibilidad de posicionar el arte producido en Latinoamérica para cubrir ciertas necesidades de establecer lazos, solidaridades, laboratorios de acción y deseos.

Posiciones encontradas

En este último grupo ubicamos tomas de posición encontradas, de tipo tanto afirmativa como negativa para concebir la existencia de un arte latinoamericano. Estas perspectivas son interesantes porque plantean ideas definitivas, sin los matices que advertimos en los tres grupos anteriores. Así, una de las respuestas que obtuvimos reconoce la posibilidad de pensar en un arte latinoamericano, remitiéndolo, puntualmente, a un pasado común. En este sentido, Nanda Leonardini, en la entrevista, argumenta su afirmación de esta manera:

América Latina es una comunidad cultural milenaria y, a partir de entonces existe arte latinoamericano modificado a través del tiempo debido, principalmente, a influencias occidentales, sin por ello perder su esencia indígena que en la actualidad reflota. Somos mestizos, multiculturales, y aunque hemos sido mal educados, aislados, divididos, nuestro denominador común es más profundo que las diferencias (comunicación verbal)³⁰.

La idea de un “denominador común” puede vincularse con las posiciones latinoamericanistas mencionadas arriba, donde se buscaba la integración de la región en base a una historia compartida, lo que, en el caso de Leonardini, no solo incluye a las culturas indígenas, sino también a los procesos de conquista, mestizaje e inferiorización sufridos por las poblaciones. La autora, sin embargo, sos-

29 Según su página web, “el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro abre una escena en donde se exponen, principalmente, las diversas expresiones visuales del Paraguay e Iberoamérica y se manifiesta el carácter pluricultural y multiétnico del país. El Arte Indígena y el Popular son considerados en pie de igualdad con respecto al llamado Arte Erudito. Se pretende así, confrontar las formas del arte del Paraguay con las de otros países iberoamericanos, particularmente los de la región del Mercosur” (MUSEO DEL BARRO, s.f.).

30 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

tiene que esto no significa entender que exista una “identidad única”, sino que, por el contrario, no debe olvidarse que “existe un gran abismo entre la producción artística latinoamericana y su realidad política y social, más aún hoy día cuando estamos inmersos en el siglo XXI” (comunicación verbal)³¹. Asimismo, esta postura puede entenderse en el contexto de lo que Grüner (2011) entiende como el retorno de la problemática sobre Latinoamérica como un “objeto de deseo”, tal como citamos antes.

En las antípodas de esta posición se encuentra la que afirma que es imposible pensar en la existencia de un arte latinoamericano como una entidad real, tanto porque no hay puntos en común, así como tampoco surge de otros usos y funciones que podrían ser productivas, tal como vimos en los tres grupos anteriores. Así, para Néstor García Canclini no puede hablarse de un arte latinoamericano porque

cualquier singularización de culturas nacionales o regionales sea arte, literatura, me parece simplificador. Hay artes que incluyen zonas de identificación con algunas culturas latinoamericanas. (...) Desde hace décadas lo vemos más bien como una manía del norte, en Europa y Estados Unidos, o una comodidad intelectual de las redes del primer mundo, y no tiene soporte empírico (información verbal)³².

Contrariamente al caso anterior, aquí no solo se rechaza la posibilidad de pensar en un arte latinoamericano, sino que resulta imposible hallar una referencia empírica que lo sostenga. Del mismo modo que lo planteó Mari Carmen Ramírez, García Canclini ubica la razón de esta nominación en los intereses de otros países más que en una realidad propia.

Puede entenderse que en esta posición resuenan elementos de una lectura posmoderna, donde la fragmentación de las identidades ocupa un lugar central, así como al fin de las metanarrativas. Según Larrain (1996), el discurso de la modernidad llevaba a hablar en nombre de lxs “otrxs” (negrxs, mujeres, pueblos colonizados, etc.), en cambio, con el posmodernismo se rechazan estos discursos totalizantes, sean religiosos, teóricos o políticos.

La posición de Ivonne Pini puede comprenderse en diálogo con la de García Canclini. La investigadora uruguaya, radicada en Colombia, dice

31 Entrevista concedida a lxs autorxs, 19 de diciembre de 2022.

32 Entrevista concedida a lxs autorxs, 10 de noviembre de 2022.

yo me cuestiono, digamos, la existencia de un arte latinoamericano como categoría. ¿Qué quiero decir con eso? Que hay en la historiografía europea, norteamericana e incluso en los seguidores locales en América Latina, se maneja la existencia de un arte latinoamericano como categoría, como una cualidad que se le puede aplicar a todo el continente, o sea hay ciertas características que son comunes a todo el continente (...). Yo no creo que sea posible hablar de un arte americano como categoría (información verbal)³³.

De esta forma, según Ivonne Pini, el arte latinoamericano es una categoría generalizante, construida muchas veces a requerimiento de exposiciones internacionales, producidas en otros países. El problema, entonces, reside en ver allí una verdad, en lugar de cuestionarla, en tanto se sostiene en determinismos y jerarquizaciones arbitrarias, sin ningún basamento empírico. En cambio, según Pini, lo que fuerza el uso de dicha categoría es el valor internacional de ciertas obras. A pesar de ello, considera que esto no imposibilita que algunxs artistas estén conectándose entre sí.

Hemos observado en este último grupo, las posiciones antitéticas con respecto al arte latinoamericano, en tanto su afirmación como su negación, ambas con basamento histórico, también son posibilidades que encontramos entre lxs intelectuales cuyas ideas indagamos.

Cierre

En este artículo, hemos analizado el problema de la posibilidad de concebir la existencia de un arte latinoamericano a partir de las tomas de posición de teóricxs, curadorxs e investigadorxs nacidos en Latinoamérica y particularmente interesadxs en la región. Analizamos perspectivas sobre el problema a partir de entrevistas realizadas para la investigación en la que este artículo se enmarca.

Desde finales de los años sesenta hasta entrada la década de los ochenta, una serie de tópicos y problematizaciones ocuparon la agenda de teóricxs y académicxs vinculadxs al arte y estuvieron presentes en distintos congresos y bienales de arte (FUENTE, 2018), principalmente, la búsqueda de una identidad del arte en América Latina, el cuestionamiento de los modos de conocer el arte y, así, distanciarse de los esquemas de comprensión europeos y los anudamientos entre arte y política en la región.

El compromiso ideológico que asumieron lxs artistas en el último tercio

33 Entrevista concedida a lxs autorxs, 8 de agosto de 2023.

del siglo XX puso de relieve la “situación neocolonial del campo artístico latinoamericano”, se acentuó la crítica al carácter “decadente del arte culto europeo” y se comenzaron a pensar nuevos horizontes al inscribir el arte en una “nueva aventura de utopía y liberación” (SERVIDDIO, 2012, p. 246). En relación con ello, gran cantidad de artistas participaron en distintas iniciativas para “constituir un movimiento latinoamericano en pos del ‘arte revolucionario’ que podía leerse en continuidad con el legado del internacionalismo de izquierdas” (LONGONI, 2014, p. 181).

Sin embargo, tal como hemos visto a lo largo del artículo, la idea de un latinoamericanismo ya sea tal como se dio a principios del siglo XX como en el último tercio del mismo, ha sido ampliamente cuestionada. Así, observamos que la mayoría de lxs entrevistadxs han negado la existencia de un arte latinoamericano en términos de una identidad homogeneizada, de una esencia o de una sustancia, cuestión que consideran imposible dada la gran diversidad y heterogeneidad de las condiciones sociales y políticas, así como, específicamente, de las producciones artísticas locales.

No obstante, advertimos que, seguidamente, muchxs de ellxs entendían que había cierta productividad de la idea, incluso negando una identidad compartida. Por consiguiente, las respuestas que recibimos frente a la pregunta de si puede considerarse que existe un arte latinoamericano, fueron agrupadas en cuatro conjuntos: el primero afirma que el arte producido en Latinoamérica tiene ciertos temas y problemas comunes; el segundo sostiene que no existe un arte latinoamericano pero desde esa categoría se pueden producir ciertas tácticas y movimientos en el campo artístico; el tercero dice que no conciben la entidad de un arte latinoamericano pero se posible pensarlo como un proyecto político y como productor de redes regionales; el cuarto representa las posiciones encontradas que, de manera opuestas, sostienen que sí hay un arte latinoamericano y otras que lo niegan rotundamente.

En base a estos posicionamientos, hemos podido conocer qué ideas admiten y/o rechazan hoy en día ciertos referentes intelectuales del campo artístico, qué matices y opciones encuentran, así como qué oportunidades vislumbran. En este sentido, creemos que este cuadro de situación de una cuestión compleja y todavía vigente, nos permite conocer las variaciones, modulaciones y derivas del arte latinoamericano.

Para cerrar, queremos citar una idea que surgió en la entrevista realizada

a Ivonne Pini, quien asegura que la heterogeneidad existente obliga a producir un discurso sobre el arte *desde* América Latina más que *sobre* América Latina. Ahora bien, esta heterogeneidad, que se da en el contexto de las tensiones entre lo global y lo local, no significa la imposibilidad del diálogo, sino que puede ser una oportunidad de encuentros y confluencias.

Referencias

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira - 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANDERSON, Perry. Modernidad y revolución. En Casullo Nicolas (comp.), **El debate modernidad-posmodernidad**. Buenos Aires: El cielo por Asalto, 1993, p. 107-126.

BARRAGÁN, Paco. 1978: el año en que América Latina dejó de creer en sí misma. **Artishock. Revista de arte contemporáneo**, 2019. Disponible en:

<https://artishockrevista.com/2019/04/15/1978-el-ano-en-que-america-latina-dejo-de-creer-en-si-misma/> Acceso en: 10 de agosto de 2023.

BAYÓN, Damián. **Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1974.

BAYÓN, Damián (comp.). **América Latina en sus artes**. París: Unesco, 1974.

BAYÓN, Damián. **El artista latinoamericano y su identidad**. Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.

BERRÍOS GONZÁLEZ, Pablo. **Estrategias de inserción del arte latinoamericano. El internacionalismo en Jorge Romero Brest y el latinoamericanismo en Marta Traba**. Tesis (Magíster en Estudios Latinoamericanos) - Universidad de Chile, Santiago, 2011.

BOURDIEU, Pierre. El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método, **Criterios**, n. 25-28, p. 1-26, 1990a.

BOURDIEU, Pierre. **Sociología y Cultura**. México: Grijalbo, 1990b.

CASTEDO, Leopoldo. **A History of Latin American Art and Architecture from Pre-Columbian Times to the Present**. Londres: Pall Mall, 1969.

DE MAYO, Andrea Hinteregger. **Nuances of Latin American Art / Matices del arte en América Latina**. Madrid: Turner Publicaciones, 2020.

DEBROISE, O y MEDINA, C. (Ed.). **La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997**. México: Unam Turner, 2007.

DEL CONDE, Teresa. **Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría**. México D.F: UNAM, IIE, 1979.

EDER, Rita. El arte público en México. **Artes visuales**, n. 23, p. I-V, 1980.

ESCOBAR, Ticio. **Contestaciones: arte y política desde América Latina: textos reunidos de Ticio Escobar (1982-2021)**. Buenos Aires: CLACSO, 2021.

FERREIRA GULLAR. **Vanguardia e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

FUENTE, David. **La disputa de la "ruptura" con el muralismo (1950-1970). Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano**. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018.

GIUNTA, Andrea. People, Mass, Multitude. En AAVV. **Memories of Underdevelopment. Art and the Decolonial Turn in Latin America, 1960-1985**. San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego, 2018, p. 171-202.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

GRÜNER, Eduardo. **Nuestra América y el pensar crítico: fragmentos del pensamiento crítico de Latinoamérica y el Caribe**. Buenos Aires: CLACSO, 2011.

HALL, Stuart. **Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Popayán, Lima, Bogotá, Quito: Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Envió Editores, 2010.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes**. Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

LAHIRE, Bernard. **El hombre plural: los resortes de la acción**. Barcelona: Bellaterra, 2004.

LARRAÍN, Jorge. Posmodernismo e identidad latinoamericana. Escritos. **Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje**, n. 13-14, p. 45-74, 1996.

LAUER, Mirko. **Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos**. Lima: CESCO, 1982.

MARCHESE, Aldo. **Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.

MOULIN, Raymonde. **El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías**. Buenos Aires: La marca editora, 2012.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MORAIS, Frederico. **Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio**. La

Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1990.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. En **Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997. p. 12-20.

MOSQUERA, Gerardo. From Latin American Art to Art from Latin America. **Art Nexus**, n. 48, agosto-octubre de 2003.

MUSEO DEL BARRO, **Objetivos**, s.f. Disponible en <https://www.museodelbarro.org/museo/objetivos> Acceso en: 10 de junio de 2022.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, **Declaración Instituyente**, 2007. Disponible en: <https://redcsur.net/declaracion-instituyente/> Acceso en: 1 de marzo de 2022.

RICHARD, N. (Coord.). **Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad**. Santiago de Chile: FLACSO, 1987.

SALADINO GARCÍA, Alberto (2010). El latinoamericanismo como pensamiento descolonizador. **Universum (Talca)**, v. 25, n. 2, p. 179-186, 2010. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762010000200011> Acceso en: 15 de septiembre de 2022.

TRABA, Marta. **Arte de América latina, 1900-1980**. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

TRABA, Marta. **Arte latinoamericano actual**. Caracas: EBUC, 1972.

TRABA, Marta. **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970**. México: Siglo XXI, 2005.

TRABA, Marta. **La pintura nueva en Latinoamérica**. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.




ENTRE PLUMAS Y PLUMAS: EL ARTE CORREO Y LA RESISTENCIA A LAS DICTADURAS DEL CONO SUR EN CLAVE COSMOPOLITA

ENTRE PENAS E PENAS: ABORDAGENS À ARTE CORREIO E À RESISTÊNCIA ÀS DITADURAS DO CONE SUL NUMA CHAVE COSMOPOLITA

BETWEEN FEATHERS AND LETTERS: APPROACHES TO MAIL ART AND RESISTANCE TO SOUTHERN CONE DICTATORSHIPS FROM A COSMOPOLITAN PERSPECTIVE

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19489>

Juliana Sandoval
Universidad de los Andes

 <https://orcid.org/0000-0002-5903-2379>
j.sandovalalvarezr@gmail.com

Recebido em 14 de outubro de 2023
Aceito em 29 de novembro de 2023

RESUMEN: El concepto de cosmopolitismo suele asociarle con ideas positivas de una humanidad común. No obstante, un estudio histórico en "clave cosmopolita" exige entender sus acepciones y usos, pues el cosmopolitismo ha sido motor de acciones concretas en contextos situados. Este es el caso de las dictaduras del Cono Sur y sus resistencias, específicamente el llamado "arte correo". Así, para comprender estos "choques cosmopolitas" debe partirse la definición de humanidad que subyace a estos proyectos, para comprender las acciones que de ellos se desprenden.

Palabras-clave: Cosmopolitismo; Dictaduras; Resistencia; Arte correo.

RESUMO: O conceito de cosmopolitismo frequentemente está associado a ideias positivas de uma humanidade comum. No entanto, um estudo histórico com uma "chave cosmopolita" exige uma compreensão das suas várias interpretações e aplicações, uma vez que o cosmopolitismo tem sido um motor por trás de ações concretas em contextos específicos. Isso é evidente no caso das ditaduras no Cone Sul e suas resistências, especialmente no contexto da "arte correio". Portanto, para compreender esses "conflitos cosmopolitas", é necessário começar com uma compreensão da definição subjacente de humanidade nesses projetos para entender as ações resultantes.

Palavras-chave: Cosmopolitismo, Ditaduras, Resistência, Arte Correio.

El 15 de Julio de 1975 en las calles Buenos Aires apareció el primer y último ejemplar de la revista *LEA*. Su fin era compartir un informe especial de un corresponsal fantasma en Ciudad de México sobre lo que denominó “La ‘vendetta chilena’”: una serie de asesinatos de chilenos exiliados, producto una campaña de depuración por diferencias políticas y “disputas por dinero” supuestamente organizada por una red difusa de pequeños grupos de guerrilleros “fanáticos juramentados”, galvanizados por órdenes superiores de la Junta Coordinadora Revolucionaria (JCR) como parte de una estrategia de escalada de la violencia subversiva en el Cono Sur (*LEA*, 1975, p.22). Este artículo fue reproducido por medios oficialistas del Cono Sur como *El Mercurio* chileno (*EL MERCURIO*, 1975) y en ellos apareció por primera vez una lista completa de las sesenta (60) víctimas de este fenómeno, cuya primer sacrificado fue David Silberman Gurovich, identidad atribuida al cadáver sin cabeza y sin manos que apareció en un sótano de la Calle Sarmiento en el Centro de Buenos junto a un letrero que rezaba “Dado de baja por el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) de Chile por el comando Exterminio Bolches. Firmado MMM”. A estas 60 muertes de chilenos se les sumarían otros 59 “extremistas” dados de baja en un operativo militar en Salta, Argentina.

Con estos muertos se completaría una lista de 119 bajas, que luego se comprobaría que correspondían con desaparecidos que la dictadura había definido como “extremistas” que habían viajado al exterior, pese a que muchos de ellos fueron vistos por sobrevivientes en centros clandestinos de detención y tortura chilena. Pese a la denuncia de varios medios internacionales de una campaña de muerte y noticias falsas, sólo hasta 1978, con la captura Arancibia Clabel -agente de la DINA, dirección de inteligencia de la dictadura de Pinochet, destinado a Buenos Aires- se comprobaría que la muerte de estas 119 personas había sido producto de la “Operación Colombo”, expresión de una de las expresiones de cooperación internacional más cruentas de lo que en 1992 se develaría como la llamada “Operación Cóndor” entre las dictaduras del América Latina y el gobierno de Estados Unidos, gracias a los “Archivos del Terror” encontrados en Paraguay.

Dos años después, el 23 de Agosto de 1977, el artista correo, teórico, activista, *performer* y poeta experimental uruguayo Clemente Padín fue secuestrado junto a Jorge Caraballo, su compañero ocasional de obra, acusados como cómplices de los actos de “escarnio y vilipendio moral de las fuerzas armadas”. Como evidencia de estas acusaciones, se recogió la mayoría de su archivo personal, que incluía gran parte de los intercambios que había recibido a través del correo,

proyectos propios y obras todavía en proceso. Entre las piezas recogidas, se consideraron especialmente incriminatorios seis documentos de intercambio en la red de arte correo que incluían el denominado cuadernillo no.4.

Esta revista de la autoría de Padín titulada “le monde comme il va” presentaba, entre otras cosas, la biografía del caricaturista polaco Andrzej Czeczot e incluía caricatura del artista correo chileno Guillermo Deisler que daba cuenta del estado permanente de limitación de libertad del “mundo” (como sujeto antropomorfizado). Pero, frente a esta constante privación, la obra del chileno finalizaba con una poderosa reflexión en el contexto de las dictaduras: “El mundo es asimétrico, bulboso y torcido, con las desproporciones de todo organismo vivo. No tiene líneas rectas ni órdenes geométricos ni estructuras cristalinas. Todo es móvil y la gente formada por la indumentaria cambia de proporciones. Esta gente y este mundo...” (NOGUEIRA, 2011, p. 79). Según el artista uruguayo, fue precisamente esta mezcla de contactos globales con personajes soviéticos y el cuestionamiento de un destino global fijo evitado por medio de la resistencia activa y viva lo que llevó a incluir esta creación como prueba de su sedición contra el estado dictatorial uruguayo, acción por la que tuvo que pagar penas hasta 1984, el “fin” de la dictadura en su país, cuando por fin recuperaría sus derechos civiles.

Aunque aparentemente ajenos, estos dos hechos pueden ser leídos como cara y contracara, ejercicio y resistencia frente a un mismo fenómeno: las dictaduras que asolaron el Cono Sur entre 1970-1990, aproximadamente¹. Sin embargo, lo que es fundamental (aunque no exclusivo) de estos dos hechos es que evidencian las conexiones transnacionales de ambos fenómenos, cuyas redes muchas veces se traslapaban y enfrentaban. Así, si comprendemos las dictaduras latinoamericanas como la materialización local de un proyecto globalizador con intenciones homogeneizadoras y medios prácticos para buscar implementar esas ideas, con expresiones y alianzas a nivel continental y global, no es menos cierto que su oposición se posicionó desde múltiples frentes y de manera igualmente interconectada, con miras a una escala que trascendiera lo local y su horror. En otras palabras, aunque profundamente locales, ambos fenómenos se concibieron a sí mismos conectados a comunidades humanas mayores a la inmediata con

¹ Es importante aclarar que este es un marco tentativo que no cubre las fechas reales de las dictaduras y regímenes militares. A saber: Paraguay (1954-1989), Brasil (1964-1984), Bolivia (1971-1978), Uruguay (1973-1985), Chile (1973-1990) y Argentina (1976-1983).

la que compartían valores, ideales y proyectos, pero también enfrentados a una alteridad radical respecto a la que también se auto-modelaban. Lo clave radicaba en quién cabía en esta definición de humanidad y qué debía hacerse respecto a la alteridad.

Ahora bien, aquí es necesario confesar que el uso de términos e ideas vinculadas en este texto a estos procesos como “vínculos transnacionales”, “proyecto globalizador”, “interconexión”, “humanidad común” y “alteridad” para describir estos fenómenos es intencional, pues se aproximan a una categoría analítica histórica que, aunque difusa en su definición, se ha reactivado –según autores como David Harvey, Steven Vertovec y Robin Cohen– en las últimas décadas para pensar nuestro mundo crecientemente globalizado: el ideal del “cosmopolitismo” (VERTOVEC; COHEN, 2002, p. 1). En una primera mirada, intentar comprender el fenómeno de las dictaduras del Cono Sur y sus resistencias parece responder a un sencillo binarismo. Por un lado, los regímenes militares eran provincialistas, crecientemente anti-internacionalistas (entendido tanto como su progresivo aislamiento de otros países como de sus problemáticas relaciones con instituciones internacionales y transnacionales como la ONU) y localistas. Por el otro, sus opositores: cosmopolitas pues se pronunciaron y conectaron con el resto del mundo, aprovechando los ámbitos internacionales y construcciones consideradas universales (especialmente los derechos humanos) para dar cuenta de la violencia que se estaba viviendo en América. Sin embargo, esta caracterización, aunque históricamente correcta en partes, sobresimplifica las concepciones, relaciones y acciones de las dictaduras del Cono Sur, lo que no sólo las caricaturiza, sino que nos puede cegar ante el posible advenimiento de fenómenos similares.

Por estas razones, esta aproximación tiene la intención de explorar la utilidad –o inutilidad– de la noción de “cosmopolitismo” como una herramienta de análisis para la comprensión de este tipo de fenómenos históricos, tan alejados de la abstracción o pureza de ciertas visiones cosmopolitas. Ahora bien, de entrada es necesario entender que este análisis parte una noción (y el debate alrededor de ella) de “cosmopolitismo” próxima a los planteamientos de teóricos críticos como David Harvey y Walter Mignolo, para quienes no todo proyecto “cosmopolita” es inherentemente beneficioso o liberador para toda la humanidad, sino que depende de la ideología que lo guía y, en sus variante modernas, de sus intersecciones con prácticas/teorías hegemónicas del capitalismo, la globalización y el imperialismo (HARVEY, 2009, p. 13; MIGNOLO, 2000, p. 721). Igualmente, hace uso de la idea

de los dos “modos narrativos” del cosmopolitismo de Tamara Chin, quien plantea que este puede funcionar como “ideal ético” autoproclamado y como “acción performativa” no necesariamente definida como “cosmopolita” (Chin, 2016, p. 130). Finalmente, la idea de cubrir fenómenos latinoamericanos que se dan más allá de un estado-nación “cerrado” está inspirada por la visión “integracionista” de Lavan, Weisweler y Paine al estudiar el cosmopolitismo en la Antigüedad, quienes enfatizan en las ideas e instituciones transmitidas entre sociedades con diversos tipos de relaciones concretas, no una comparación abstracta entre grupos que nunca se encontraron (LAVAN; PYNE; WEISWEILER, 2016, p. 5).

Con todo, esta aproximación empieza (y puede que termine) con más preguntas que respuestas. Así, la pregunta fundamental sobre si estamos frente a dos proyectos cosmopolitas con diferentes puntos de partida/orígenes debe contestarse a partir de otras preguntas. Primero, por qué podríamos definir (o no) estos proyectos como cosmopolitas; segundo, ¿en qué radicaría lo “cosmopolita” de su visión y en qué términos se enfrentan.

El problema del cosmopolitismo o de qué estamos hablando cuando hablamos de cosmopolitismo y guerra

Como se mencionó antes, hablar de cosmopolitismo y dictaduras como realidades potencialmente vinculables parece encarnar un error fundamental, pues tendemos a pensar el cosmopolitismo como un concepto (y un proyecto) inherentemente positivo al que parece ética e históricamente reprobable criticar, pues este rechazo al cosmopolitismo ha caracterizado a regímenes totalitarios o profundamente racistas, tales como el nazismo, el estalinismo y el actual gobierno de Trump (Buruma, 2017). Así, encontramos valores positivos sólo con pensar referentes clásicos como Kant, quien propendía por la instauración de una sociedad cosmopolita de estados federales para lograr la paz perpetua en la cual cada individuo pueda llegar al “nivel supremo de la humanidad” (Kant, 2006, p. 52). Lo mismo sucede con referentes más recientes como Nussbaum -quien vincula el cosmopolitismo a un llamado a aliviar el sufrimiento humano y a un compromiso con toda una comunidad de seres humanos iguales, en cuanto a que compartimos la razón y la capacidad moral (Nussbaum, 2008, p. 137; Nussbaum, M., 1999, p.4)-,

y Appiah – quien también liga el cosmopolitismo a la creencia en la existencia de obligaciones con otros más allá de nuestras comunidades más íntimas, además de atarlo a otros valores como la tolerancia, el interés por universal y por las “legítimas diferencias”, pero respetuoso del individuo particular (Appiah, 2007, p. 25; Appiah, 1997)- . Incluso referentes de este siglo como los estudios de Magdalena Nowicka y Maria Rovisco o Steven Vertovec y Robin Cohen, aunque más críticos, mantienen que el cosmopolitismo funciona en un nivel analítico como un ideal moral que enfatiza la tolerancia hacia la diferencia y la posibilidad de un orden moral más justo (NOWICKA; ROVISCO, 2016, p.2) o la creencia en que una posición cosmopolita es la que más posibilidades tiene de romper todo aquello que nos separa de nuestros compatriotas humanos (VERTOVEC; COHEN, 2002, p. 17).

Innegablemente, estas aproximaciones demuestran el cariz positivo del cosmopolitismo por su potencial asociación a valores/realidades universalmente deseables como la justicia y la tolerancia. Sin embargo, como nos recuerda Harvey, al hablar precisamente sobre cosmopolitismo, incluso nociones aparentemente unívocas, inherentemente positivas y universalmente deseadas como la libertad han sido utilizadas junto a la noción de democracia (liberal) para justificar acciones atroces contra otros seres (HARVEY, 2009, p. 11). De hecho, el geógrafo afirma que para plantear un cosmopolitismo realmente benéfico contemporáneo es necesario partir de una aproximación crítica a las intersecciones entre las prácticas concebidas como cosmopolitas y las prácticas/teorías hegemónicas del capitalismo, la globalización neoliberal y el imperialismo (HARVEY, 2009, p. 101).

Por esta razón, este análisis se apega más a lo que Eddie Kent y Terry Tomsy –en concordancia con otros autores como Harvey y Mignolo- han definido como “cosmopolitismo negativo”, es decir, como un distanciamiento crítico de la valoración inherentemente “optimista” de los proyectos cosmopolitas, específicamente en contexto histórico donde estos son indisociables de la globalización (KENT; TOMSKY, 2017, p. 10). Esto no quiere decir que se rechacen las reflexiones y proyectos cosmopolitas, sino que se plantea que estos no necesariamente son proyectos emancipadores. De hecho, como Mignolo plantea al explicar la diada modernidad/colonialidad (MIGNOLO, 2000, p. 722), el cosmopolitismo puede funcionar como un concepto jánico que puede promueve un ideal político de igualdad entre una comunidad definida como humana, mientras que su contracara facilita o incluso propicia injusticias como la explotación, la guerra o incluso el

genocidio de quienes no caben en ella (KENT; TOMSKY, 2017, p. 16).

Ahora bien, en este punto es necesario reconocer que, aunque dificultoso, otros autores han tratado de abordar las relaciones entre cosmopolitismo y guerra o tendencias represivas no como términos en oposición, sino como realidades con posibilidad vincularse. Así, por ejemplo, tenemos análisis como el de Stephen Conway sobre los aspectos transnacionales y cosmopolitas de las guerras europeas del s. XVIII (CONWAY, 2017). Aquí, a grandes rasgos, el autor argumenta que las guerras -especialmente entendidas como contactos extremos entre culturas- pueden contener elementos centrales del cosmopolitismo, concebido como la creencia como la unidad esencial de toda la humanidad y en la existencia de valores/simpatías -especialmente evidente en la simpatía hacia el dolor ajeno-asociados a este reconocimiento. Según el autor, es fundamental entender que esta reflexión no es sólo producto posterior a la guerra, sino también parte fundamental de sus antecedentes y de su mismo desarrollo. Más allá de lo debatible de varios argumentos de Conway y su problemática equiparación de lo cosmopolita y lo transnacional, resulta fundamental rescatar la posibilidad lógica de vincular guerra y cosmopolitismo no como opuestos, sino como partes de un mismo espectro.

Sin embargo, una aproximación más cercana a la argumentación del presente texto es el análisis sobre el "cosmopolitismo reaccionario" de Antonio Costa Pinto (COSTA, 2017), quien aunque nunca define dicho concepto textualmente, sí esboza los elementos generales para comprenderlo como la creencia en una unidad humana básica con unos valores comunes, pero que no pretende ser universal en sus perspectivas por su apego a valores reaccionarios -fascistas, específicamente, para el caso de estudio-, sino limitada en sus concepciones e identificaciones, especialmente sobre quién merece respecto y hermandad en cuanto a definible como "humano". En el caso específico del fascismo lusitano, este se identificaba con la comunidad mayor de la "comunidad fascista europea victoriosa" con la que podía entablar diálogos y alianzas transnacionales, en la medida en que otros de sus representantes se oponían, en mayor o menor medida, a otros valores potencialmente cosmopolitas asociados al liberalismo y la democracia.

Esta posibilidad de entender el cosmopolitismo como potencialmente excluyente es profundizada por Julianne Collard en su análisis sobre las zonas libres de prostitución en Oregón, cuya argumentación es mucho más perturbadora que la de Costa Pinto, en la medida en que da cuenta de cómo se pueden

concebir proyectos que se piensen como cosmopolitas, liberales y democráticos y simultáneamente negar la humanidad de otros, cuyos cuerpo mismos se vuelven espacios de violencia sancionados por la ley por no apearse a códigos morales y de propiedad privada (COLLARD, 2017, p. 190). Aunque Collard no lo plantee explícitamente, esta realidad potencialmente negativa del cosmopolitismo y la democracia parece recoger la necesidad esbozada por Mignolo de examinar a Kant desde la “perspectiva de la colonialidad”. Esto permite leer proyectos como el kantiano no sólo como cosmopolita, sino también como “cosmopolitizante”, es decir, como un proyecto con un subtexto altamente coercitivo de imposición por la fuerza. De ahí la importancia de no olvidar la valoración como de la guerra como un medio “triste y necesario instrumento” para alcanzar la paz perpetua (KANT, 1999, p. 75), perspectiva que permite vislumbrar cómo es posible negar la ciudadanía a una persona o un grupo al atribuirle la inmadurez voluntaria atada a la decisión de no usar la razón. En otras palabras, como explica Dussel, para Kant la inmadurez o la adolescencia es un estado *culpable* -propio además del no-europeo, por su ineptitud y “proximidad a la naturaleza” (DUSSEL, 1995, p. 76)- que justificaría su “cosmopolitización”, sin importar los medios para lograrla.

Ahora bien, lo que hace Collard es llevar este argumento más allá y afirmar que una continuación lógica del ideal cosmopolita kantiano de la humanidad universal compartida definida en términos de razón es la equiparación de esta con un “código moral universal” -la ley en su caso de estudio-, cuya aceptación se torna precondition no sólo para la ciudadanía, sino para la atribución de “humanidad completa”. Quien no acepta o, en muchos casos, a quien se le atribuye no aceptar esta moralidad compartida es excluido de la comunidad global imaginaria y, por tanto, no sólo deja de ser leído como un buen ciudadano cumplidor de la ley, sino también como sujeto racional portador/poseedor de derechos (COLLARD, 2017, p. 191). Aquel que no comparte estos valores, que no encarna/interioriza la ley se torna el en “Otro”, es leído entonces como un ser irracional, aberrante y abyecto que, por tanto, no es merecedor de derechos, de libertad e, incluso de humanidad (COLLARD, 2017, p. 197) y además acepta e invita la violencia (leída como legítima) sobre sí al no salir de un estado equivalente al de naturaleza (KENT; TOMSKY, 2017, p. 16).

La conclusión extrema de este razonamiento es terrorífica. Como Harvey advierte, es posible concebirse (e incluso ser concebido) como el adalid de principios universales como la justicia, la democracia, la libertad y la bondad, mien-

tras que en la práctica se actúa de un modo totalmente discriminatorio contra otros que se juzgan como diferentes, desconocidos o carentes de las cualidades de un ciudadano, de un humano (HARVEY, 2009, p. 45). Más aún, ejemplos como el del imperialismo español después de la conquista, han demostrado que históricamente se puede llegar a justificar el ejercicio de la violencia e incluso aniquilación del otro sin dejar de ser cosmopolita y tener un compromiso con la humanidad, pues, el otro, simplemente, ha perdido su estatuto humano a nuestros ojos.

Así, es posible aproximarse al caso de las dictaduras del Cono Sur como encarnaciones de un proyecto con elementos cosmopolitas; ciertamente terrible, pero innegablemente inspirado por una concepción cosmopolita que perdura hasta nuestros días.

Las dictaduras del Cono Sur y la “Operación Cóndor”

*“Poseemos la verdad y la razón, los otros no
y como tal los trataremos...”*

–Juan Martín Ciga Correa, exagente de Inteligencia del Estado argentino, jefe de seguridad de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Quizá una de las mayores dificultades de entrada a la hora de tratar de pensar las dictaduras del Cono Sur desde una perspectiva cosmopolita integracionista es que, pese a sus similitudes estructurales (LÓPEZ, 2016, p. 28)², una significativa e innegable constante en su accionar fue la referencia constante que sus ejecutores hicieron a sus respectivos “deberes patrios” a la hora de explicar su accionar. Así, desde uno de los primeros discursos de Jorge Rafael Videla en 1976 tras la instauración de la dictadura cívico-militar en Argentina, hasta la carta del Augusto Pinochet a los Chilenos desde su arresto en Londres en 1988, se re-

² Estas dictaduras se han caracterizado como las “dictaduras regresivas” que se alinearon con EE.UU y sus políticas, además de implementar prácticas neoliberales en la región (dictadas por los “Chicago Boys” chilenos), al adoptar características distintivamente fascistas tales como: a) un gobierno de poder ilimitado alineado con el capitalismo monopolistas y las élites dominantes; b) eliminación del pluralismo político; c) supresión y censura de cualquier punto de vista políticamente discordante que pudiera desestabilizar al régimen; d) institucionalización del terror y la tortura; e) represión de cualquier acción independiente de la clase obrera (supresión sindicatos y movimientos obreros, encarcelamiento/exilio líderes sindicales y control de elecciones sindicales). Es importante notar que, si bien estos lineamientos son propios del caso del Cono Sur, no le son exclusivos.

piten la ideas de “reorganizar la nación” (VIDELA, 1977, p.8) y del “llamado a servir a la Patria” de Pinochet (PINOCHET, 2013), mientras que las referencias al ámbito internacional parecen limitarse a señalar a la amenaza del comunismo como una peligrosa exportación extranjera, ajena al desarrollo histórico nacional.

Esta impresión no es errada, pues ciertamente las dictaduras del Cono Sur se concibieron a sí mismas como actores centrales en una necesaria cruzada (con todas las implicaciones que tiene esta palabra) que buscaba “reestablecer el alma nacional” que estaba “amenazada por los políticos y el marxismo internacional”. Esto, entre otras cosas, les exigía acciones tan significativas como la restauración fervorosa de lo que consideraban hitos del patrimonio cultural nacional que, para los regímenes militares, simbolizan la reconstrucción de la patria que había sido degradada (ERRAZURIZ, 2009, p. 147). Esto explica, ressignifica y conecta gestos tan aparentemente insignificantes como la declaración de la “cueca” -baile tradicional de parejas de cortejo chileno- como patrimonio nacional chileno, pese a la simultánea prohibición del uso de ciertos instrumentos tradicionales como la quena o el charango (FEATHERSTONE, 2012, p. 60)³; o el hecho de que Alfredo Stroessner elevara al guaraní - con el que se comunicaba fluidamente con los ciudadanos al caminar entre ellos- a lengua oficial del Paraguay en 1967 (FERRER, 1989, p.187). Esto evidencia cómo en todos los niveles las dictaduras llevaron acciones que consideraban necesarias para la restauración en sus propios términos de sus respectivas patrias.

No obstante, este análisis pretende demostrar que de manera simultánea e integrada con estos proyectos de “restablecimiento nacional” que llevaron las dictaduras de Paraguay, Bolivia, Uruguay, Chile y Argentina se desarrolló otro

3 Esta prohibición resulta especialmente interesante, pues fue una respuesta a la influencia y rol central que tuvo la llamada “Nueva Canción” chilena para la llegada al poder de la Unidad Popular. Este género buscó plasmar el resultado de una juiciosa recuperación de elementos del folclor nacional (realizada por Violeta Parra y Margot Loyola entre los 50-60) en una nueva música con una marcada inflexión social, pues, en palabras de Jara, su tarea principal era devolverle al pueblo lo que ya era de él. Esta ideología y tendencia social hizo que la Nueva Canción se aliara naturalmente con la propuesta de Allende y su gobierno, en el que funcionó como una efectiva difusora de algunos de sus mensajes. Esto también explica porque entre las primeras víctimas de la dictadura se encontraron exponentes de este género como Víctor Jara. Fue tanto el nivel de amenaza que sentía la dictadura de Pinochet por esta expresión cultural que no sólo se consideraba que tener alguna reproducción de Jara, Parra, Quilapayún o Inti-Ilmami era razón suficiente para ser arrestado, sino también que entre las acciones que la Junta Militar tomó en la primera semana tras el golpe se hizo una reunión con los más importantes folcloristas para informarles sobre la prohibición del uso de los instrumentos mencionados. En: Featherstone, 2012, p. 60.

proyecto ideado hacia el exterior, cuya concepción misma dependía de su carácter relacional y de su relación con una comunidad humana mayor a la nacional, definida por la creencia en ciertos valores comunes. Indicios de esto pueden ser hallados, nuevamente, tanto en la alocución de Videla para dar inicio al “Proceso de Reorganización Nacional” en 1976, como en la Carta de Pinochet desde la prisión en el exilio en 1988. Significativamente, ambos casos empiezan enfatizando que lo que derrocaron los golpes militares no era una democracia real ni en esta había libertad ni justicia, mucho menos un desarrollo natural de la historia nacional. Pinochet llega incluso a afirmar que era un desencuentro de los chilenos con su “común destino superior”. Según él, el dilema era simple

o vencía la concepción cristiana occidental de la existencia para que primara en el mundo el respeto a la dignidad humana y la vigencia de los valores fundamentales de nuestra civilización; o se imponía la visión materialista y atea del hombre y la sociedad, con un sistema implacablemente opresor de sus libertades y de sus derechos (PINOCHECHET, 2013).

Civilización o barbarie importada que atentaba contra la unidad nacional natural. Barbarie que, según Pinochet, obligó a los soldados -pese a conocer el precio de la guerra- a actuar para asegurar una “sociedad de hombres libres y democrática”, moderna y justa, respetuosa además del derecho a crear y emprender libremente sus iniciativas, de ser “dueños de sus propios destinos” y no esclavos ni del Estado, ni de otras naciones. Así, para Pinochet, la suya fue la una lucha de una David contra Goliat, el “poderoso imperio de la mentira y el odio” soviético.

Esta lucha por evitar que la patria (y, a largo plazo, la Civilización Cristiana Occidental; así, con todas las mayúsculas) fuera destruida desde adentro por la aceptación de las “concepciones nihilistas de la subversión nacional” contraria a los valores tradicionales nacionales ya existía en las palabras de Videla en 1976. Y para el argentino, al igual que para sus pares latinoamericanos, su freno implicaba el necesario “total aniquilamiento” de la “delincuencia subversiva en cualquiera de sus manifestaciones”. De hecho, las palabras del argentino parecen de verdadera inspiración cosmopolita neokantiano, por lo que vale reproducirlas en su totalidad:

Para nosotros, el respeto de los derechos humano no nace sólo del mandato de la ley ni de las declaraciones internacionales, sino que es la resultante de nuestra cristiana y profunda convicción acerca de la preminente dignidad del hombre como valor fundamental y es justamente para asegurar la debida protección de los derechos naturales del hombre que asumimos el ejercicio pleno de la autoridad: no para conculcar la libertad, sino para afirmarla; no para torcer la justicia, sino para imponerla (...) Es precisamente sobre esa base [de fidelidad a nuestras tradiciones y a la concepción cristiana del mundo y del hombre] y sobre nuestra individualidad histórica que la Argentina ha de alinearse (...) junto a las naciones que aseguran al hombre su realización como persona con dignidad y en libertad (VIDELA, 1977, p.10).

Además, por si en estas palabras no tenían suficiente resonancia algunas ideas que provenir de Kant, Videla afirmaba que este era un modelo de democracia con real representatividad, sentido federalista y concepción republicana.

Por estas razones podría afirmarse que este tipo de proyectos pueden ser leídos desde una clave cosmopolita amplia, próxima a construcciones como la kantiana. Estas no se sentían en contradicción al afirmar el respeto a la vida y, simultáneamente, hablar de la “total aniquilación” del enemigo, del “otro”, pues este otro había perdido su estatuto de ciudadano y de humano. De hecho, inspirados por los argumentos de Mignolo y Collard, podría incluso pensarse que tanto en estos modelos como en el mismo kantiano esta otredad abyecta no es una corrupción o mala lectura de una visión cosmopolitismo, sino un elemento fundamental de la constitución de este tipo de construcción, el complemento negativo necesario al ciudadano y humano cosmopolita ideal, por cuyo contraste esta figura es positivamente definida (COLLARD, 2017, p. 189).

Esta lógica se manifestó en el contexto del Cono Sur, en el que la lucha contra la otredad fue una movida continental enmarcada en los regímenes militares que entendió al “otro” como el “enemigo interno”. Más concretamente, la otredad “en cualquiera de sus manifestaciones” fue entendida en términos de patología, de cáncer que debía ser eliminado para curar a una sociedad enferma. Así,

el poder de la dictadura desarrolló enunciados totalizadores, violencia simbólica, que no da lugar a otros enunciados, invisibiliza las diferencias de prácticas y posicionamientos subjetivos de los actores sociales. [A]cá entra a jugar la Doctrina de Seguridad Nacional donde la frontera no es solamente la de Argentina sino que va más allá, una frontera política, todo lo que fuera rojo, comunista pelo largo, raro, o algún otro elemento que ellos no consideraban normal era anormal, y el vocablo de la época de ellos son esos “patología”, “hay que hacer una cirugía”, hablan todos con términos de enfermedad, la sociedad está enferma, hay que erradicar el tumor, y el tumor ¿quiénes eran?, toda esas personas que no estaban de acuerdo, o no tenían el mismo discurso ni la manera de pensar o sentir de los que estaban en el gobierno (GÓMEZ; MARÍN; YULI, 2007, p.103)

Y esta lucha no se quedó en el discurso. Así, al ser concebida como cáncer

potencialmente mortal exigió acciones concretas para eliminarlo, cuya encarnación más visible fue la llamada “Operación Cóndor”.

Las plumas del Cóndor: la “Operación Cóndor” o la efectiva encarnación global del miedo a la otredad.

Para autores como Patrice McSherry (quizá la figura más reconocida al hablar de este tema) la “Operación Cóndor” (o “Plan Cóndor”) debe comprenderse como una operación de intimidación-abducción-tortura-ejecución que cruzó fronteras para acabar con los exiliados y refugiados en y de Sudamérica en la década de los 70. Esta fue apoyada financiera y logísticamente de manera clandestina por Washington (especialmente la CIA y el Pentágono) durante las administraciones de Nixon y Ford, pero también contó con el apoyo de líderes y organizaciones civiles tanto locales como internacionales. En términos generales, su propósito era acabar –sin importar donde se encontrasen– con los llamados “enemigos internos”, noción introducida por los Estados Unidos en los años 60 tras la reformulación de la Doctrina de Seguridad Interna (NSD por sus siglas en inglés) pos-Revolución Cubana y “cara oculta” de la “Alianza para el Progreso de Kennedy” (LÓPEZ, 2016, p. 50-51)⁴. Esto se tradujo en un militarismo más radical, violento e invasor de todas las esferas nacionales, justificado por una definición vaga y proteica del “enemigo interno”, capaz de abarcar activistas de todo tipo que incluían desde líderes estudiantiles/comunales hasta guerrilleros, pasando por periodistas, políticos, artistas e intelectuales (MCSHERRY, 2016, p. 46). Estos eran los actores que los oficiales estadounidenses, los partidarios de la National Security Division (NSD) y las élites locales consideraban como amenazas capaces de explotar el descontento social generalizado producto del infradesarrollo económico y tornarlo en una revolución (LÓPEZ, 2016, p. 313).

4 De hecho, la estrategia Kennedy de contrainsurgencia enfatizó en 5 principios fundamentales que modelarían las acciones de la dictaduras durante Cóndor: 1) La organización y uso de grupos paramilitares y fuerzas, redes e informantes irregulares fuertemente controlados; la expansión del aparato de inteligencia nacional para monitorear y controlar a la sociedad; 3) el uso de criterios político-ideológicos para determinar sectores sociales favorables/hostiles; 4) el uso del terror (posteriormente conocido como “contraterror”) para controlar a los ciudadanos y eliminar a los líderes de oposición; 5) (vinculado a lo anterior) el despliegue de una guerra psicológica para manipular el ambiente político y preparar a los civiles para la violencia por medio del uso de propaganda sucia y el uso del miedo.

Por todo, es posible y necesario concebir a las dictaduras de Cono Sur en general y en particular a la “Operación Cóndor” desde una perspectiva inter y transnacional. Lo primero internacional es la intencionalidad de la homogeneización ideológica y estructural en la formación y adoctrinamiento de las fuerzas militares de diferentes países latinoamericanos. Este proceso, además de fomentar mayor cooperación regional y con el vecino del norte, fue el culmen de una cooperación internacional sin precedentes en la región, que habría sido imposible una década antes de no darse los factores endógenos y exógenos que hicieron de la unión una estrategia de supervivencia (LÓPEZ, 2016, p. 55-85)⁵. También porque fue producto de la participación latinoamericana en el sistema interamericano

5 Dichas causas incluyeron consideraciones económicas, políticas y de seguridad, además de una serie de problemas que retaron crecientemente su legitimidad y los aislaron tanto local como internacionalmente. En términos generales, el panorama pre-Cóndor era el siguiente: 1) Paraguay: Stroessner, el general Alfredo Stroessner llevaba dos décadas en el poder, especialmente gracias a su apoyo por parte del “Partido Colorado”, la mayor fuerza política del país, que además le daba un aura de legitimidad a su gobierno. Sin embargo, las FF.MM. aprovecharon el ambiente de Guerra Fría para vetar y neutralizar (con tácticas como arrestos y asesinatos) a estos grupos, lo que hizo que para 1975 Paraguay fuera el miembro de Cóndor con menores amenazas internas; 2) Bolivia: el régimen del Coronel Hugo Bazner tuvo más retos a su poder durante los 70, aunque estos no provenían del Ejército de Liberación Nacional (ELN), sino principalmente eran cuestiones de legitimidad, asociadas a los problemas económicos y a la deuda externa. Esto lo obligó a buscar un enemigo interno que usar como chivo expiatorio, pero también a buscar más logros en el ámbito internacional, como una potencial salida al mar; 3) Uruguay: Pese a la apariencia civil/militar de su gobierno- producto principalmente del mantenimiento del presidente Bordaberry tras el golpe militar de Junio de 1973-, este estaba de facto en manos por unas fuerzas militares que decidirían el destino nacional desde el 73. Por esto, compartía características fundamentales con las dictaduras vecinas, tales como su camino ideológico, sus medidas represivas de control y la experimentación de retos similares. Sin embargo, y pese al apoyo inicial de burguesías locales, la dictadura fue perdiendo legitimidad hacia el interior por sus fallos económicos y medidas represivas, sólo reforzadas con la implementación de leyes de estado de sitio y el abandono del plan de Bordaberry para retornar a la democracia; 4) Chile: La dictadura liderada por Pinochet también enfrentó retos económicos que minaron su legitimidad y tenían el potencial de arruinar sus planes a futuro a mediados de los 70. Estos problemas afectaban a la clase media que la había puesto en el poder, por lo que el régimen recurrió a fuertes medidas represivas para mantener a la oposición bajo control. Pese a la creciente cooperación con sus vecinos (que buscaba estimular la economía y fortalecer la legitimidad regional en vista del aislamiento local e internacional) se implementó la política de austeridad, que golpeó fuertemente a la mayoría población, incluyendo a quienes la habían apoyado desde el inicio. A todos estos problemas (imposibilidad de estimular la economía, consecuente pérdida de legitimidad y apoyo) se sumó la creciente denuncia de los exiliados chilenos y su resonancia internacional; 5) Argentina: para mediados de los 70 era el único país del Cono Sur con un gobierno democrático, aunque debilitado y desacreditado por un faccionalismo severo y la lucha de poder entre las alas derecha e izquierda del peronismo (exacerbada con la muerte de Perón en el 74), sumado a una tensa situación de seguridad, que justificó la creciente intervención militar en el gobierno, además del despliegue de acciones paraestatales, especialmente coordinadas con Chile y ejecutadas por grupos civiles de extrema derecha como la Alianza Argentina Anticomunista (o Triple A). Al año siguiente (24 de Marzo de 1976) los militares volverían al poder e instaurarían el llamado “Proceso”.

de defensa y la interiorización de las teorías y estrategias de contrainsurgencia dados por el gobierno de EE.UU. en la “Escuela de las Américas”, que también fue modelada por la menos referenciada influencia francesa –producto de sus acciones en Argelia e Indochina–, sudafricana del *apartheid* y la taiwanesa, todas miembros de la Liga Global Anti-Comunista (CALLONI, 2005, p.11-29). Este último tipo de contactos internacionales con organizaciones supra y paraestatales permanecería como una constante en el accionar de Cóndor.

Por su parte, la perspectiva transnacional entender a la “Operación Cóndor” como un “término paraguas” que abarcó varias expresiones de la “transnacionalización” el terrorismo estatal, cuyo último fin se tornó en la intimidación e ideal desmantelamiento del “bloque de resistencia internacional” estructurado sobre las redes solidaridad tejidos entre exiliados y opositores dentro del país (LÓPEZ, 2016, p.3). La justificación de este ataque era que estos enemigos eran apoyados por la URSS en una conspiración internacional cuyo fin era derrocar a las democracias liberales de larga data para imponer gobiernos socialistas. El uso de esta excusa fue inicialmente facilitado por la organización de la Junta Coordinadora Revolucionaria en 1974 –cuyo rol en el establecimiento y desarrollo de Cóndor sigue siendo sujeto de debate historiográfico– (LÓPEZ, 2016, p.92-191)⁶, pero que ciertamente ayudó a justificar el ataque en múltiples frentes y a diversos actores, pues todos eran calificables como parte de una conspiración

6 Pese a las persistentes afirmaciones de los regímenes del Cono Sur, el proyecto revolucionario multilateral conocido como la *Junta de Coordinación Revolucionaria* (JCR) que se lanzó al ruedo público internacional en 1974 nunca significó una verdadera amenaza, tanto por la rápida respuesta de las dictaduras –que habían debilitado, por no decir extinguido, a la mayor parte de sus integrantes durante los 70– como por el limitadísimo apoyo internacional a la lucha guerrillera. De hecho, en oposición a otros autores, López plantea en lugar de desatar una ola de lucha guerrillera capaz de desestabilizar a los regímenes a lo largo del continente y lograr la revolución continental, la JCR sirvió como excusa conveniente para “transnacionalizar el terrorismo estatal”. Esta baja amenaza era conocida desde la reunión secreta de Santiago, pero fue instrumentalizada para transnacionalizar la represión contra los opositores, especialmente la comunidad militante de exiliados. Según López, al estudiar la situación y potencial organizacional y de oposición real de los miembros de la JCR (el Ejército de Liberación Nacional boliviano, el Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros de Uruguay, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria chileno y Ejército Revolucionario del Pueblo- Partido Revolucionario de los Trabajadores argentino) para 1974 se evidencia que el proyecto de revolución continental no era más que un sueño ambicioso de las versiones debilitadas de estas cuatro guerrillas. Fue un intento pragmático, urgente, mal-coordinado y, ante todo, desesperado de sobrevivir a la brutal represión de las dictaduras, quienes, además, conocían con detalle la situación real de estos grupos. Sin embargo, estas aprovecharon esta alianza para formalizar el “Plan Cóndor”, argumentado la vinculación entre la JCR, la izquierda latinoamericana y aliados marxistas en otros continentes para establecerse como la continuación de los planes cubanos de expandir la revolución socialista al resto del continente.

global. Una conjuración donde todas las voces críticas se fusionaban en un enemigo implacable, como una amenaza a la Civilización Occidental Cristiana (así, con mayúscula, y con una doctrina capitalista implícita) que, por tanto, justificaba cualquier acción a los ojos de estos gobiernos y sus aliados (LÓPEZ, 2016, p.11).

No obstante, esta caracterización no debe hacernos caer en la caricaturización del llamado “Plan Cóndor” como un intento desesperado de las dictaduras de responder a unos retos que las superaban. Sobre todo, no debe llevarnos a sobre-simplificar esta alianza internacional como el producto de un puñado de agentes solitarios, únicos culpables de la masacre que significó este accionar. Es fundamental, entonces, comprender que la transnacionalización del terrorismo de estado latinoamericano no fue el producto de una decisión y acción unilateral estadounidense. No, este fue posible por la acción voluntaria de los estados y sus líderes militares, que a su vez no hubiera sido posible sin un grado importante de apoyo civil y elementos no-militares oficiales, quienes se vieron beneficiados por la caída de los gobiernos democráticos (LÓPEZ, 2016, p.15). Este último apoyo fue tan significativo que incluso se tradujo en conformación de grupos paramilitares civiles con vínculos internacionales, quienes por estos lazos se acercaron a las dictaduras latinoamericanas y su posición visceralmente anti-comunista, desde la cual tendieron nuevos vínculos transnacionales (LÓPEZ, 2016, p.321)⁷.

Desde sus inicios estas fuerzas civiles dedicaron todos sus esfuerzos a cooperar con los regímenes militares, además de ser sus acérrimos defensores e impulsores y propendieron por la radicalización de la represión militar en Sudamérica. En otras palabras, la violencia y la impunidad de los crímenes cometidos bajo el estandarte del Cóndor no sólo sucedieron por la inactividad de una población sometida y paralizada por el miedo respecto a unas fuerzas armadas omnipotentes. Al contrario: hubo sectores importantes de la sociedad

⁷ Estas acciones se dieron específicamente bajo el amparo de la World Anti-Communist League o WACL, organización que logró unir una miríada de grupos y organizaciones que se oponían a las políticas de distensión entre Estados Unidos y la URSS. Esta colaboración produjo no sólo campañas de apoyo a las dictaduras latinoamericanas, sino también la creación de redes de medios anticomunistas que buscaban crear una imagen favorable de las dictaduras en el exterior, específicamente en su esfuerzo de eliminar con el “clero rojo”, miembros de la Iglesia que se oponían activa y abiertamente a las dictaduras. Sobre todo, el efecto más visible y dramático de estos nuevos vínculos fue el contacto con grupos como la organización cubana anti-castrista Alpha 66 o los grupos fascistas italianos Pro-paganda Due y Avanguardia Naziolane, que llevaron operaciones terroristas - tales como atentados, secuestros torturas y asesinatos- alineadas con los intereses de los miembros de Cóndor alrededor del mundo.

(por pequeños que hayan sido) que exigieron, apoyaron y participaron activamente en la eliminación del “otro” con apoyo internacional (LÓPEZ, 2016, p.320).

Por todo lo anterior, es posible concluir que si el terrorismo de estado desplegado hacia el interior de sus países por las dictaduras del Cono Sur tuvo como propósito instilar un temor paralizante dentro de sus poblaciones, la Operación Cóndor fue el intento de la *internacionalización* de esta estrategia, con la esperanza de que lo había funcionado en casa pudiera triunfar a nivel global.

El cosmopolitismo de la oposición: “Fuimos, más aun seremos”

Ahora bien, puede parecer que en última instancia se está argumentado que los proyectos cosmopolitas tienden inexorablemente hacia el fascismo o el autoritarismo, especialmente cuando tienen (y todos lo tienen) la creencia en algún tipo de universalidad que justifica los sentimientos de comunidad entre las personas. Sin embargo, lo que se busca demostrar es que el cosmopolitismo en sí mismo no tiene moral, no es inherentemente “bueno” o “malo”, sino un ideal a llenar de sentido dependiendo de la ideología que lo guíe. Es decir, los efectos del cosmopolitismo dependen de la serie de valores -que pueden ir desde “patria, propiedad y familia” a “para todos todo”- que guíen sus prácticas concretas y que se cree que deberían ser universales a la comunidad humana.

Aún más importante es considerar que si bien existen casos como el de las dictaduras del Cono Sur, que encarnan lo que autores como Liam O’Loughlin han como definido “cosmopolitismo del desastre/ cosmopolitismo desastroso” [*Disaster cosmopolitanism*], vinculado a una violencia militar masiva impuesta desde arriba y atado al monoculturalismo (O’LOUGHIN, 2017, p. 97), estos mismos actos pueden motivar un cosmopolitismo alternativo y desde debajo de solidaridades transnacionales. Así, incluso en nuestros contextos de globalización, explica por su parte Daniel Brant, podemos también concebir esta realidad en términos de geografías de la solidaridad, en lugar de competencia neoliberal. Por tanto, las catástrofes pueden ser pensadas como potencialmente cosmopolitas en sentido positivo, si son abordadas de un modo relacional empático, es decir, capaz de tender lazos entre pueblos/personas/regiones dispares y, en última instancia, hacer de una llama coyuntural de solidaridad un marco transnacional duradero para la cooperación (BRANT, 2014, p. 215-217).

En términos concretos del contexto histórico de las dictaduras del Cono Sur esta variante esperanzadora de cosmopolitismo puede ser hallada en la resistencia nacional y transnacional que se dio a las dictaduras desde el comienzo, desde lo local y lo global. En otras palabras, como se dijo al inicio, si es cierto que las dictaduras se aliaron y expresaron a nivel global, no es menos cierto que su oposición se posicionó desde múltiples frentes y de manera interconectada, con miras a una escala que trascendiera lo local y su horror. De hecho, como se comentó, estas redes fueron tan efectivas que buscaron ser contrarrestadas por medio de la Operación Cóndor, lo que no sólo pone en evidencia su alcance, sino también el nivel de amenaza que encarnaban para los regímenes militares. Ahora bien, la creación de estas redes de diálogo y solidaridad entre opositores tuvo múltiples manifestaciones, sin embargo, poco se ha dicho de su exploración artística, sobre todo en la que se dio en el corazón mismo de las dictaduras. Es precisamente con una exploración de la significancia e implicaciones de una de estas expresiones que se quiere cerrar este análisis.

El arte correo o el cosmopolitismo tamaño bolsillo

"It's not the shade we should be cast in. It's the light and it's the obstacle that casts it.

It's the heat that drives the light, it's the fire it ignites.

It's not the wakin', it's the risin'. It's not the song, it is the singing."

- Hozier, "Nina cried Power".

Durante los años que duraron las dictaduras del Cono Sur, las expresiones artísticas se posicionaron como un lugar de enunciación privilegiado de la oposición al interior de sus países. Este respondió al por el debilitamiento y deslegitimación de la lucha armada, pero también a la desaparición de la vida política formal - producto de acciones como la desaparición de los partidos políticos en las dictaduras de Bordaberry (Uruguay) y Pinochet (Chile)- y las manifestaciones de oposición de la sociedad civil. Además, el no tener registros materiales y permitir una rápida dispersión la acción artística clandestina o efímera facilitaba a sus ejecutores evitar ser capturados.

Esto explica la fusión de estética y política (en un sentido amplio) en la esfera pública durante este período, manifestada en acciones donde dichos elementos son difíciles de distinguir,

tales como las manifestaciones de las Madres/Abuela de la Plaza de Mayo o la intervención “NO +” del grupo C.A.D.A. en Chile. Ante todo, estas acciones fueron significativas porque en un contexto donde la mayoría de la sociedad había sido despolitizada y estaba paralizada por el terror, convencida de su ausencia de poder, estos manifestantes demostraron la falsedad de construcción por medio de una suerte de “propaganda por el hecho”⁸ al tomarse las calles para poner en evidencia todo lo que las dictaduras querían invisibilidad. Así, además, buscaron restablecer los lazos sociales rotos por la dictadura y retornar el carácter público a lo público (valga la redundancia) con su persistente presencia sin autorización en las calles (SANDOVAL, 2019, p. 126), pues entendían que si las constantes manifestaciones de poder de la dictadura en el espacio público modelaban cómo la gente se concebía a sí misma, su relación con los otros y su poder, allí mismo era necesario destruir esa ficción para construir un nuevo futuro (SANDOVAL, 2018, p. 18-19).

Ahora bien, parte de este nuevo futuro se construyó a partir de gestos aparentemente micro de otra índole, pero con alcances sorprendentes. Tal fue el caso del arte-correo latinoamericano. Es importante comprender que, en términos generales, el arte-correo no define un movimiento/corriente en sentido formal, sino un medio y un tipo de expresión (HELD, 2014) que a través de la circulación de obras en formato mínimo – postales y cartas en su mayoría– buscó integrar las dinámicas comunicacionales y de interacción de las redes de correo en su producción (Padín, 2010, p. 84)⁹. Lo que sí es novedoso es lo que Padín definió como “planteo comunicacional”, basado en el uso de las redes postales globales para crear redes no-comerciales, no-consumibles y horizontales de colabora-

8 La “propaganda por el hecho” es una práctica de inspiración anarquista que plantea, en términos amplios, que la acción (generalmente) violenta es más efectiva en la transmisión de ideas revolucionarias que los discursos. Esto porque siembra el terror en las clases dirigentes y, sobre todo, promueve e inspira la lucha revolucionaria al demostrar en la acción misma que actuar y cambiar es posible.

9 Según Padín, el sentido creador de los artistas postales en relación al medio puede resumirse en tres expresiones básicas (y su combinación): 1) el envío de piezas postales donde se reproducen obras plásticas/literarias en las que el “índice informacional-estético” está dado por el producto artístico mismo y no por el canal de comunicación (el correo); 2) obras de diverso carácter cuyo mensaje busca integrar elementos propios del medio con los envíos o las modificaciones propias del proceso de envío, aunque no de manera determinante; 3) obras que permiten que el “ruido del canal” se constituya en la obra misma.

ción y comunicación entre los participantes¹⁰, enfatizando en la relación persona a persona frente a la falsa comunicación de los medios de comunicación masiva (valga la redundancia). Esta decisión también apuntaba a sacar la producción estética de los circuitos institucionalizados de arte y “devolverle” el arte al público, además de contrarrestar la imposibilidad de los artistas de acceder a medios o estructuras de comunicación de masas por su extrema monopolización y a la ausencia de retroalimentación, hecho que imposibilitaba un diálogo auténtico.

Según esta lógica, el énfasis del arte correo en el proceso y cómo la obra se construye colectivamente y no en el objeto ni en la realidad que representa buscaba desmitificar el lenguaje artístico y crear obras relacionales, fruto de la comunicación y es, por tanto, indisociable de la producción social. Esto apuntaba a la búsqueda del establecimiento de nuevas relaciones y nuevos conocimientos, que a su vez permitieran la generación de nuevos comportamientos y la participación social y política constructiva del autor en la consecución de mejores condiciones de vida en sus sociedades, que empezaban con acabar con el privilegio de la creación o disfrute de la obra artística, pero cuyo objetivo final debía ser una vida más justa para todos (PADÍN, 2010, p. 82). Por todo, autores/actores/teóricos como Padín definieron al arte correo como un “fenómeno artístico de disrupción” (PADÍN, 2010, p. 81).

Este carácter disruptivo tomó un nuevo sentido en América Latina en el contexto de las dictaduras del Cono Sur, al igual que lo hizo el resto del llamado “conceptualismo” latinoamericano, que en su mayoría abandonó las propuestas y preocupaciones estilísticas imperantes en otras regiones en su transformación

10 Este carácter no-comercial, no-consumible y horizontal era una de las reglas fundamentales del arte correo, que en todas sus convocatorias explicaba que este arte no podría ser vendido (aunque sí podría ser donado a instituciones de públicas de carácter democrático), que nadie se atribuiría su propiedad privada, que sería de público acceso y que todos los participantes serían expuestos, pues no habría selección de obras ni premios. Además, dado que el intercambio favorecía y fomentaba la participación voluntaria de los miembros de las redes (más la involuntaria de todos los actores integrados en el proceso postal, desde el censurador local hasta el cartero) la idea de autoría se disolvía.

del arte en arma de acción política (CAMNITZER, 2008, p. 47-56)¹¹. Lo apremiante de esta realidad hizo que las redes de arte correo que se habían venido desarrollando durante los años 60 se volcaran completamente a la denuncia y explicitación de la situación internacional. Esto se hizo en términos materiales mediante la difusión masiva de sellos de correo -difundidos por artistas solidarios de todo el mundo- y otros artilugios propios del medio postal como los sellos apócrifos de goma, las estampillas de denuncia. Pero también se dio a través de otras estrategias puramente relacionales como las cadenas de apoyo o corresponsales, las vueltas al mundo, el *pass and send back*, el ruido en la dirección del remitente y/o corresponsal (RESTREPO, 2019). De esta manera,

el arte correo asumió un fuerte compromiso con la solidaridad política internacional al servir también como redes de contrainformación capaces de reportar (y en cierta medida controlar) los abusos a los derechos humanos por las dictaduras latinoamericanas y dar cuenta de la intervención imperialista de la "Operación Cóndor". En este sentido, sus redes permitieron a una precaria materialidad comunicativa confirmar una serie de experiencias marginales y *marginalizadas* expresarse y tener impactos en una escala internacional (MUÑOZ, 2019).

Esta expresión no sólo dio un medio de comunicación efectivo a creadores crecientemente aislados en sus países, sino que también se enfocó en provocar cambios en las formas de comportamiento de las sociedades, al promover la formación de una colectividad informada a través del contenido ideológico de la producción (GARCÍA, 2017, p. 23-24).

Ahora bien, en estos términos el arte correo latinoamericano puede pensarse como una iniciativa loable, pero de efectos nulos sobre las dictaduras. Sin embargo, ataques como el ejemplificado al comienzo de este texto contra exponentes como los uruguayos Padín y Caraballo (que, lamentablemente no

11 La distinción entre "arte conceptual" -hegemónico y ortodoxo- y "conceptualismo" (latinoamericano) ha sido principalmente vinculada al artista uruguayo Luis Camnitzer, para quien si bien el arte conceptual *mainstream* y sus expresiones latinoamericanas comparten problemáticas/prácticas comunes tales como la desmaterialización (desaparición del soporte material de la obra) y la textualización (importancia del texto como representación en sí), se diferencian en sus motivaciones, mensajes y fines. Así, por ejemplo, allí donde la desmaterialización ha sido la evolución lógica de la reducción material propia del minimalismo norteamericano, en el conceptualismo latinoamericano este fenómeno no fue consecuencia de una especulación formalista, sino una decisión consciente motivada por su eficiencia en la transmisión de un mensaje político, especialmente por su accesibilidad y bajo costo. Otro elemento fundamental del conceptualismo latinoamericano fue la integración de la política en el arte, que -en palabras de Camnitzer- no sólo le dio una identidad y un propósito al arte, sino también una estrategia para lograr cambios políticos, no simplemente un estilo.

fue el único ni el más dramático¹²) demuestran la comprensión y atribución de un potente efecto disruptivo a este tipo de creación por parte de los regímenes militares (NOGUEIRA, 2011, p. 83). Sin embargo, las redes del arte correo supieron encajar golpes como éste, tornándolos en contra de las mismas dictaduras, al publicitarlos globalmente no sólo como medio de presión para obligar a la represión a cambiar sus actos, sino como medio de denuncia de sus abusos. Este fue el caso de la campaña iniciada por el artista correo chileno Guillermo Deisler “Libertad para Clemente Padín y Jorge Caraballo, artistas de vanguardia de Uruguay ay ay” que galvanizó a las redes intelectuales vinculadas a este medio. Esto logró su “liberación” en 1979, gracias a sus contactos con embajadas, autoridades locales, Amnistía Internacional y el significativo contacto con un congresista demócrata de EE.UU. por parte del artista correo Geoffrey Cook (NOGUEIRA, 2011, p. 8).

Este caso -al igual que otros como el de la creación en 1984 “Colectivo de Arte Postal Libertad para Ulises Gómez” (periodista chileno secuestrado por el gobierno en 1979 y liberado finalmente en 1987), iniciado en Francia y expuesto en Estocolmo con colaboración de artistas de todo el mundo, o la cadena “Set Palomo Free” iniciada por Edgardo Vigo para liberar a su hijo - pone en evidencia el poder del arte, pero igualmente sus constantes amenazas. Sin embargo, este tipo de casos también nos lleva a una pregunta fundamental: ¿cómo una expresión artística micro -tanto en su concepción como en su materialidad misma- fue capaz de generar reacciones tan aparentemente desproporcionadas por parte de las dictaduras? Para responder esto es necesario entender que, aunque el arte correo funcionó como un medio de expresión micro -literalmente determinado por el pequeño formato del objeto creado y enviado-, lo fundamental estaba en el proceso de envío-recepción-difusión, más que en la materialidad misma de la obra. En este sentido, comprender el arte correo latinoamericano implica, ante todo, comprender las redes transnacionales que éste redefinió o creó, su utilización por sus miembros y los mensajes que transmitían. Sólo en esta dimensión se entiende su peligrosidad y la esperanza/amenaza implícita en la promesa plasmada por Guillermo Deisler en 1984: “Fuimos, más aún seremos”. No

12 Otros hechos significativos de represión como la clausura militar en 1976 de la “II Exposicao Internacional de Arte Postal” de Paulo Brucksy y Daniel Santiago en Recife (Brasil); el destierro del artista postal chileno Guillermo Deisler tras el golpe de Pinochet; la persecución, encarcelamiento y destierro del artista postal salvadoreño Jesús Romeo Galdámez; y la desaparición de Abel Luis “Palomo” Vigo, hijo del artista postal argentino Edgardo A. Vigo, a manos de la dictadura argentina, entre otros muchos episodios

era sólo el mensaje, sino su capacidad de conectar al individuo con el mundo, la esperanza de su repetición y réplica a nivel global lo que encarnaba el verdadero poder y riesgo del arte correo para las dictaduras y sus pretensiones de futuro.

Conclusiones

A manera de conclusión, es posible argumentar, en primer lugar, que a al necesario análisis de las dictaduras del Cono Sur y sus resistencias como fenómenos inter y transnacionales se le puede sumar una perspectiva cosmopolita. Incluso si estos fenómenos paralelos no se autodenominaron en estos términos, es posible argumentar que actuaban de alguna manera inspirados por este tipo de mentalidad universal. Además, el cosmopolitismo en cuanto a clave histórica puede permitir una lectura de estos fenómenos que no sólo entienda su accionar en términos puramente pragmáticos y locales que ciertamente son fundamentales, pero insuficientes para comprender la mentalidad que los alimentó y apoyó en todos los niveles. Esto es fundamental no sólo si queremos comprender los motivos y dinámicas de la resistencia civil global, sino también las razones que incluso hoy en día (y quizá de forma más intensa) fomentan la proliferación de proyectos que en su negación de la humanidad del "otro" (Bolsonaro, Trump, las redes de terrorismo internacional, el tráfico de personas y demás) parecen encontrarse y formar, incluso contra su voluntad, una comunidad global en expansión. No basta con condenarlos: es preciso entenderlos (sin justificarlos) para combatirlos desde la raíz.

Dentro de esta lógica resulta fundamental reevaluar el concepto de cosmopolitismo desde estudios de casos como el aquí presentado con varios fines. Primero, para desnaturalizar su "inherente bondad" sin caer en la lógica binaria de definirlo entonces como inherentemente negativo, sino con el fin de demostrar su carácter amoral, cuyo potencial positivo o negativo depende de la ideología con que se "llene" y de sus interacciones con las estructuras de poder y sistemas mundo (un análisis que queda como tarea para el presente escrito). Esto puede ayudarnos a comprender matices sutiles, pero fundamentales, tales como los señalados por Vertovec y Cohen al pensar otros fenómenos el terrorismo global (por ejemplo), quienes plantean que no por ser transnacional un proyecto/acción es cosmopolita. Sin embargo, simultáneamente nos sirve para dialogar con ellos,

al plantear que no por ser transnacional y poderse fundamentar en un discurso cosmopolita una acción es emancipadora. Así, además, podemos comprender que la cuestión no siempre responde a la diada del cosmopolitismo y sus enemigos, como planteó Beck, sino que muchas veces el problema es de cosmopolitismo contra cosmopolitismo.

Como el caso de las dictaduras del Cono Sur y sus resistencias demuestra, el cosmopolitismo nunca ha sido simplemente un ideal, algo por lo que tener esperanza que llegará, sino que, en cuanto proyecto, siempre ha sido el producto de una realidad política inmanente e, incluso, a veces el cosmopolitismo es la raíz y no la solución a nuestras desigualdades actuales (KENT; TOMSKY, 2017, p. 11). La clave para comprender estos “choques cosmopolitas” está en empezar a entender la definición de comunidad y, consecuentemente, de *humanidad* que subyace a estos proyectos, para comprender las acciones que de ellos se desprenden. Así, por ejemplo, podemos revisar las dictaduras del Cono Sur y la “Operación Cóndor” como un proyecto cosmopolita que creía en la extirpación literal de la “otredad” de un cuerpo global ya establecido (Cristiano, Occidental, Capitalista, así, todos con mayúscula) como una acción no sólo válida, sino absolutamente necesaria. Esto no es justificar su accionar, sino procurar entender sus motivaciones para lograr su no repetición. Desde esta perspectiva también podemos comprender acciones como el arte correo como respuestas necesarias a este “cosmopolitismo desastroso”. Estas resistencias buscaron que allí donde el anterior se imponía y acababa con la “otredad” se trazaran nuevos puentes y se crearan redes voluntarias de solidaridad. Y estas fueron -finalmente y de manera esperanzadora- las que sobrevivieron a los contextos de horror que las motivaron.

Esta permanencia y ampliación de redes en y desde el desastre puede ayudarnos también a dialogar críticamente con versiones extendidas (por no decir, hegemónicas) del cosmopolitismo que en sus intentos de hacerlo accesible, comprensible y operacional terminan por reproducir dinámicas problemáticas a su interior. Tal es el caso de Kant, pero, sobre todo de Nussbaum y Appiah, para quienes las posibilidades cosmopolitas efectivas parecen residir únicamente en los actores radicados en estados democráticos “exitosos” del primer mundo. La dirección de los cosmopolitismos no sólo es de abajo hacia arriba o siguiendo las líneas de la Guerra Fría: repensar el cosmopolitismo nos debe llevar a desestabilizar este tipo de divisiones jerárquicas y las lecturas historiográficas atadas a ellas.

Como demuestra el caso de las redes de arte correo, por ejemplo, que hasta hoy perduran como marco de comunicación y resistencia global, pensarse y pensar a los otros y, sobre todo, actuar con base en esta convicción no tiene como prerequisite estas condiciones. Incluso si, como fue el caso del cosmopolita arte correo latinoamericano, este impulso internacionalista surge de una necesidad visceral y pragmática de supervivencia que requería apoyo global para mantenerse, esto no significa que desde localidades como el “Sur Global” estemos condenados a ser sujetos de cosmopolitización y nunca cosmopolitas. La clave también está en comprender, como planteó Deisler, que este mundo cambia y el cambio empieza no sólo por la canción, sino por el acto de cantar, incluso cuando parece imposible.

Bibliografía

APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitan Patriots*. **Critical Inquiry**, vol. 23, no. 3, p. 617-639, Abril. 1997. Disponible en: <https://doi.org/10.1086/448846>. Accedido:13 Oct. 2023.

APPIAH, Kwame Anthony. **Cosmopolitismo** : la ética en un mundo de extraños - Primera edición. Buenos Aires: Katz Editores, 2007. ISBN 9788496859081.

BRANT, Daniel. Disaster cosmopolitanism: Catastrophe and global community in the fiction of Daniel Maximin and Maryse Condé. **International Journal of Francophone Studies**, vol. 17, n. ° 2, p. 215-237, 1 jun. 2014. Disponible en: https://doi.org/10.1386/ijfs.17.2.215_1. Accedido: 14 oct. 2023.

BURUMA, Ian. Trump and the cosmopolitans. **Project Syndicate**, 8 Aug. 2017. Disponible en: <https://www.project-syndicate.org/commentary/stephen-miller-cosmopolitan-ignorance-by-ian-buruma-2017-08?barrier=accesspaylog>. Accedido:13 Oct. 2023.

CALLONI, Stella. **Operación Cóndor. Pacto criminal**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2005. 256 p. ISBN 9789590607677.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano**. Montevideo: Casa Editorial HUM, 2008. 429 p. ISBN 9789974814073.

CHIN, Tamara. What is imperial cosmopolitanism. Revisiting kosmopolites and mundanus. *En*: LAVAN, Myles; PYNE, Richard E.; WEISWEILER, John [Eds.] **Cosmopolitanism and empire: universal rulers, local elites, and cultural integration in the Ancient Near East and Mediterranean**. New York: Oxford University Press, 2016. p. 129-152.

COLLARD, Juliane. Standing Outside the Law: Prostitution-Free Zones and the Power of Property. *En*: KENT, Eddy; TOMSKY, Terri. **Negative Cosmopolitanism**. Québec: McGill-Queen's University Press, 2017. p. 187-199. ISBN 9780773552043. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/9780773552043-012>. Accedido:13 Oct. 2023.

CONWAY, Stephen. Transnational and Cosmopolitan Aspects of Eighteenth-Century European Wars. *En*: GUSEJNOVA, Dina [Ed.]. **Cosmopolitanism in Conflict**. London: Palgrave Macmillan UK, 2017. p. 29-54. ISBN 9781349952748. Disponible en: https://doi.org/10.1057/978-1-349-95275-5_2. Accedido:13 Oct. 2023.

COSTA, Antonio. The Appeal of Fascism: Reactionary Cosmopolitanism in Early 20th-Century Portugal. *En*: Bethencourt, Francisco [Ed.]. **Cosmopolitanism in the Portuguese-Speaking World**. Leiden: Brill, 2017. p. 251-266. ISBN 9789004353435. Disponible en: https://doi.org/10.1163/9789004353435_013. Accedido:13 Oct. 2023.

DUSSEL, Enrique. Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures). *En*: BEVERLY, John; OVIEDO, José Miguel y ARONA, Michael [Eds.]. **The Postmodernism Debate in Latin America**. Londres: Duke University Press, 1995. p. 65-76. ISBN 9780822315865. Disponible en: <https://doi.org/10.1215/9780822382683-005>. Accedido:14 Oct. 2023.

EL MERCURIO. **Identificados 60 miristas asesinados**. 23 June 2023. Disponible en: <http://archivodigital.londres38.cl/index.php/82352>. Accedido:13 Oct. 2023.

ERRÁZURIZ, Luis Hernán. Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural. **Latin American Research Review**, vol. 44, no. 2, p. 136-157, 2010. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/lar.0.0095>. Accedido:14 Oct. 2023.

FEATHERSTONE, David. **Solidarity: Hidden Histories and Geographies of Internationalism**. Londres: Zed Books, Limited, 2012. ISBN 9781780324128.

FERRER, Guadalupe. Ñanduti (Algunas Reflexiones Sobre la Personalidad de Alfredo Stroessner). **Estudios Latinoamericanos**, vol. 4, n.º 6-7, p. 185, 2 sept. 1989. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/cela.24484946e.1989.6-7.47465>. Accedido: 14 oct. 2023.

GARCÍA, Ítalo. **Arte correo. Dos casos de estudio del Cono Sur y el desarrollo del proyecto AUMA**. 2017. Tesis – Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2017. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145836>. Accedido: 14 oct. 2023.

GÓMEZ, María Julieta; MARÍN, Leticia; YULI, María Elena. El proceso militar de 1976-1983 en el imaginario social de San Luis, Argentina: Un estudio de casos: ‘secuelas’ en las prácticas y discursos actuales. **Fundamentos en Humanidades**, vol. 1, n.º 7, 2007.

HARVEY, David. **El cosmopolitismo y las geografías de la libertad**. Madrid: Ediciones Akal, 2009. ISBN 9788446044352.

HELD, John. **Fifty Years of Latin American Mail Art**. 16 dic. 2014. Disponible en: <http://sfaq.us/2014/12/fifty-years-of-latin-american-mail-art/>. Accedido: 13 oct. 2023.

KANT, Immanuel. **Hacia la paz perpetua. Un diseño filosófico**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. ISBN 9788470306228.

KANT, Immanuel. **Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la historia**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. ISBN 9788430943883.

KENT, Eddy; TOMSKY, Terri. **Negative Cosmopolitanism. Cultures and Politics of World Citizenship after Globalization**. Québec: McGill-Queen's University Press, 2017. 416 p. ISBN 9780773550964.

LAVAN, Myles; PYNE, Richard E.; WEISWEILER, John. **Cosmopolitan politics. The assimilation**

and subordination of Elite Cultures. *En*: LAVAN, Myles; PYNE, Richard E.; WEISWEILER, John [Eds.]. **Cosmopolitanism and Empire. Universal Rulers, Local Elites, and Cultural Integration in the Ancient Near East and Mediterranean**. New York: Oxford University Press, 2016. p. 1-28. ISBN 9780190465681.

LEA. **La vendetta chilena, salieron de Guatemala y cayeron en guatepeor - Londres 38**. 15 June 1975. Disponible en: <http://archivodigital.londres38.cl/index.php/82351>. Accedido:13 Oct. 2023.

LÓPEZ, Fernando. **The Feathers of Condor. Transnational State Terrorism, Exiles and Civilian Anticommunism in South America**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. 375 p. ISBN 9781443897099.

MCSHERRY, Patrice. Preface. *En*: LÓPEZ, Fernando. **The Feathers of the Condor. Transnational State Terrorism, Exiles and Civilian Anti-Communism in South America**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. p. 375. ISBN 9781443897099.

MIGNOLO, Walter. The many faces of cosmo-polis: border thinking and critical cosmopolitanism. **Public Culture**, vol. 12, no. 3, p. 721-748, 1 Oct. 2000. Disponible en: <https://doi.org/10.1215/08992363-12-3-721>. Accedido:13 Oct. 2023.

MUÑOZ, Gastón J. Víctor Hugo Codocedo and Mail Art: Political Solidarity during the Dictatorship. **A*Desk**, 25 feb. 2019. Disponible en: <https://a-desk.org/en/magazine/victor-hugo-codocedo-y-el-arte-postal-solidaridad-politica-durante-dictadura/>. Accedido: 13 oct. 2023.

NOGUEIRA, Fernanda. El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal. *En*: MARCÍN, Mauricio. **Arte correo**. México D.F.: Museo de la Ciudad de México, 2011. p. 77-92. Disponible en: https://www.academia.edu/8458193/El_cuerpo_político_más_allá_de_sus_límites_Clemente_Padín_y_el_flujo_postal.

NOWICKA, Magdalena; ROVISCO, Maria. **Cosmopolitanism in Practice**. Farnham: Taylor & Francis Group, 2016. 220 p. ISBN 9781317159063.

NUSSBAUM, Martha. **Los límites del patriotismo. Identidad, pertenencia y "ciudadanía mundial**. Barcelona: Paidós, 1999.

NUSSBAUM, Martha C. Toward a globally sensitive patriotism. **Daedalus**, vol. 137, no. 3, p. 78-93, July 2008. Disponible en: <https://doi.org/10.1162/daed.2008.137.3.78>. Accedido:13 Oct. 2023.

O'LOUGHLIN, Liam. Disaster Cosmopolitanism. Imaginations of Comparison in Kamila Shamsie's *Burnt Shadows*. *En*: GUSEJNOVA, Dina. . **Negative Cosmopolitanism**. Québec: McGill-Queen's University Press, 2017. p. 91-104. ISBN 9780773552043. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/9780773552043-007>. Accedido: 14 oct. 2023.

PADÍN, Clemente. Arte correo en Latinoamérica. *En*: PADÍN, Clemente. **Mail Art. La red eterna**. Barcelona: La Única Puerta de Izquierda-MerzMail, 2010.

PINOCHET, Augusto. **Carta a los chilenos**. Dec. 2. Disponible en: <https://www.theclinic.cl/2013/09/03/carta-a-los-chilenos-las-emotivas-palabras-que-augusto-pinochet-escribio-desde-su-prision-en-londres/>. Accedido:13 Oct. 2023.

RESTREPO, Tulio. **Entrevista sobre Arte Correo - Contexto Latinoamérica**. 26 feb. 2009. Disponible en: <http://clementepadin.blogspot.com/2009/02/entrevista-sobre-arte-correo->

contexto.html. Accedido: 13 oct. 2023.

SANDOVAL, Juliana. "I speak for my difference": Las Yeguas del Apocalipsis, Memory, and Performance in Chile's Transition to Democracy. **The Public Historian**, vol. 41, n.º 2, mayo 2019.

SANDOVAL, Juliana. Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en "Las Yeguas del Apocalipsis" (1988-1993). **Estudios de Filosofía**, n.º 58, p. 9-39, 1 jul. 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a02>. Accedido: 14 oct. 2023.

VERTOVEC, Stever; COHEN, Robin. Introduction: conceiving cosmopolitanism. En: VERTOVEC, Stever; COHEN, Robin. **Conceiving cosmopolitanism: theory, context, and practice**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

VIDELA, Jorge. Discurso pronunciado el día 30 de marzo de 1976 por el Excelentísimo Señor Presidente de la Nación, teniente general Jorge Rafael Videla al asumir la Primera Magistratura de la República Argentina. **Mensajes presidenciales. Proceso de Reorganización Nacional. 24 de marzo de 1976**. Buenos Aires: Presidencia de la Nación - Secretaría de Información Pública, 1977.




MESMA TÉCNICA, SENTIDOS DIFERENTES – AS APRESENTAÇÕES DE SINHÔZINHO MALTA (ROQUE SANTEIRO, 1985) E BRUNO MEZENGA (O REI DO GADO, 1996)

SAME TECHNICS, DIFFERENT SENSES – REPRESENTATIVOS TOWARDS SINHÔZINHO MALTA (ROQUE SANTEIRO, 1985) E BRUNO MEZENGA (O REI DO GADO, 1996)

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19597>

Iza Debohra Godoi Sepúlveda

Universidade Federal de Mato Grosso

 <https://orcid.org/0000-0002-0817-633X>

izagsepulveda@gmail.com

Recebido em 04 agosto de 2023

Aceito em 06 de novembro de 2023

RESUMO: O presente artigo pretende analisar duas personagens de telenovelas brasileiras, a saber, Sinhôzinho Malta de Roque Santeiro (1985) e Bruno Berdinazzi Mezenga de O rei do gado (1996). A comparação que se quer fazer objetiva demonstrar como as opções estéticas dão sentidos distintos as duas tramas. Para isso utilizaremos frames e diálogos e interrelacionaremos as obras com os seus contextos de produção. A proposta deste artigo surge como reflexão das produções teledramatúrgicas no Brasil.

ABSTRACT: This paper wants to analyse two characters from different Brazilian telenovelas, Sinhôzinho Malta, from Roque Santeiro (1985) and Bruno Berdinazzi Mezenga, from O rei do gado (1996). This comparison intends to demonstrate how aesthetic choices given different senses to each work. To do that, we will use both frames and speeches to relate works and historical and social contexts. This paper's propose is a reflection about teledramaturgical productions from Brasil.

Palabras-clave: Telenovela; técnica; estética.

Keywords: Telenovela; technique; aesthetic.

A identidade nacional e a terra são assuntos basilares para pensarmos o Brasil. A construção narrativa desses dois temas é encontrada na literatura, no cinema, no teatro. A telenovela não se furtaria a representar tal debate. No caso das obras de arte, esses temas requerem que os cientistas da cultura se voltem para a forma porque é na construção da forma que encontramos a especificidade de uma obra de arte.

O objetivo deste trabalho é pensar dois momentos do Brasil por meio da construção de dois fazendeiros, a saber, Sinhôzinho Malta (Lima Duarte) em Roque Santeiro¹ de 1985 (Ano da chamada redemocratização) e Bruno B. Mezenga (Antonio Fagundes) em O Rei do Gado² de 1996 (Década do ápice do neoliberalismo no Brasil).

A primeira obra trata de uma cidade que anos antes tinha sido roubada por um grupo de cangaceiros onde o rapaz que fazia santos na cidade de Asa Branca mediu o acordo entre a cidade e o grupo. Por um acaso, pensaram que o rapaz, Roque (José Wilker), havia morrido. Disso a cidade se fez, em especial economicamente, pela exploração da fé. Depois de 17 anos, Roque volta a Asa Branca e descobre a mentira, tenta contar a verdade de inúmeras formas, mas é vencido

1 A novela Roque Santeiro tem sua segunda versão exibida em 1985, já que a primeira, de 1975 foi completamente censurada pela ditadura militar na noite de estreia (Ainda é importante informar ao leitor que originalmente o texto foi uma peça de teatro escrita nos anos 1960). Escrita em 1985 por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, até hoje a novela marca recordes de audiência e exportação. Durante sua segunda versão, foi inicialmente alardeada como símbolo da Redemocratização. Com a exibição da novela, denunciou-se ainda a atuação da censura e mais, ao observarmos a obra completa, o que temos é um questionamento sobre os caminhos do processo de redemocratização a partir da ótica dos autores baseando-se em elementos da Cultura Popular, interpretaram a luz da teledramaturgia um Brasil que pende muito mais as suas permanências do que as rupturas. Para ver a ficha técnica, acesse: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/roque-santeiro/>. Acessado em 01 nov 2023.

2 O Rei do Gado, novela de Benedito Rui Barbosa (Autor celebrado por suas obras voltadas aos temas da terra e imigração) estreou em 1996, coincidentemente após a chacina de Eldorado dos Carajás. Este último evento citado degradingola da publicização do debate por reforma agrária no país. Em 1987, uma enquete do IBOPE (GONTIJO, 1996. Pág. 167) 74% da população brasileira era a favor da reforma agrária. O debate aniquilado pelos militares voltava e se organizava por meio do MST. Se na obra Roque, a dimensão se dá nas permanências, mantidas também pelas ações conciliatórias, O rei do gado aponta para o caráter conciliador do Brasil como algo positivo. A personagem de Regino (Jackson Antunes), líder dos sem-terra e a dinâmica construídas nas cenas demonstram esse lugar. O próprio João Pedro Stédile, em entrevista, coloca que a exibição da novela foi muito positiva para o movimento. Mesmo sendo uma abordagem conciliadora sobre a questão de terras (e não apenas conciliadora, mas em sintonia com o Brasil de 1996), Benedito Rui Barbosa sofreu diversas ameaças de grandes latifundiários, conforme relata em entrevista à Folha de São Paulo em 1997. Para ver mais sobre a novela acesse: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-rei-do-gado/noticia/trama-principal.ghhtml>. Acessado em 01 nov 2023.

por Malta, o vilão da trama.

Em o Rei do Gado, a trama se desenrola a partir de uma briga entre as famílias Berdinazzi e Mezenga (italianos imigrantes e seus descendentes), sendo dividida em duas partes. A primeira desenvolvendo a parte central da trama para que o público saiba da briga e já elencando vilões e mocinhos. A briga tem seu auge quando o pai de Bruno se casa com sua mãe, que era uma Berdinazzi. A união do jovem casal é ponto importante para o desenrolar da segunda parte da novela. Assim, Bruno, o rei do gado, conhece Luana, que é sua prima e acaba apaixonando por ela. O tema central discute sobre a reforma agrária e a questão de terras no Brasil a partir de duas personagens centrais, Bruno B. Mezenga³ e Geremias Berdinazzi (Raul Cortez). Bruno é o mocinho enquanto Berdinazzi é o vilão que roubou tudo de seus irmãos, inclusive da mãe de Bruno.

Há muita semelhança na forma da apresentação das duas personagens que elegemos para análise. O que queremos chamar a atenção é como duas cenas tão similares, dão sentidos completamente diferentes para as personagens. Uma é incongruente e suas ameaças constituem a vilania da personagem, o outro, tem sua construção calcada na ideia de *self-made man*, suas ameaças são atribuídas a sua personalidade de homem simples, o sentido de autoritarismo que é construído em Malta não é o mesmo que é construído em Bruno.

Para nos debruçarmos sobre essas análises elencamos uma série de frames e diálogos de ambas as novelas durante a apresentação das duas personagens, Sinhôzinho Malta (Lima Duarte) aparece pela primeira vez na trama já no primeiro episódio. Nós o conhecemos anteriormente pelas personagens do padre Hipólito (Paulo Gracindo), pelo prefeito Florindo Abelha (Ary Fontoura) e por sua filha, Tânia (Lídia Brondi) nos 9 minutos iniciais da trama. A primeira vez que o vemos, a câmera apresenta seu pé, com uma bota de couro marrom, bem lustrada. Escutamos o impacto do seu pé no metal de apoio do seu avião, enquanto ao fundo escutamos sons do galopar de um cavalo e cantar de passarinhos. A câmera sobe e mostra a mão de Malta com uma mala marrom (tons mais claros que sua bota) e seu pulso que dá uma leve chacoalhada com um relógio grande de ouro). Seu rosto surge de dentro do avião, chapéu bege, com um detalhe preto. Terno cinza,

³ Apresentamos como Bruno B. Mezenga pois a ocultação do sobrenome Berdinazzi é fundamental para a personagem que nega esse sobrenome. Já na cena de apresentação descobrimos que o B é de Berdinazzi e que a descoberta disso pelo jornalista resulta num “convite” para que o mesmo salte do avião em movimento caso revele isso em sua matéria.

de linho e colete.

IMAGEM 1



FONTE: ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 09:22.

A cena que segue é feita por cima, enquadrando seu avião particular e sua limosine. Em seguida temos Malta explicando o tamanho de suas terras para os jornalistas que o esperavam e nesse momento temos um contraste entre a cena da bota chocando com o metal, a pulseira de ouro e seu traje requintado. É a voz da personagem, com fala adocicada, típica de um homem do campo, português coloquial, uso ostensivo de diminutivos, o corpo e a voz da personagem escrita por Dias Gomes e interpretada por Lima Duarte, fazem contrastar a figura de poder.

IMAGEM 2



FONTE: ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 09:32.

Lima Duarte, em entrevista⁴ ao quadro o que vi da vida, no programa dominical da Globo “Fantástico”, conta sua iniciação como artista e uma piada que fizeram com sua voz quando foi trabalhar na rádio. Essa história é importante porque demonstra como Lima Duarte construiu-se como artista. Se pensarmos outras personagens suas, como é o caso da novela *Da cor do pecado* (2004), sua personagem Afonso Lambertini já não tem a mesma voz de Malta. O ator constrói suas personagens e se utiliza dos recursos que tem, como olhar, a voz, gestualidade, a partir do sentido que quer se dar, ou de como quer construir a personagem. O contraste da voz e das encenações de poder em Roque Santeiro são muito importantes para marcá-lo como vilão altamente carismático.

Ao apresentar sua fazenda, Malta aponta para o horizonte, dizendo “Até onde a vista dos senhores pode alcançar, isso é tudo terra minha! Eu tenho mais duas fazendas um cadinho maiores do que essa” (ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 09:41).

Bruno B. Mezenga, apresentado no primeiro capítulo da segunda parte de *O rei do gado*, (Capítulo 8 no geral), está dentro de um avião, com o senador Caxias (Carlos Vereza) e um jornalista. Estão indo para a fazenda no Araguaia. O primeiro

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JGip2obv4vQ&t=2s>. Acessado em 31 out 2023.

diálogo que se sucede é com o senador. O senador, como seu nome já diz, é um caxias, político considerado exemplar. Ao longo da trama lê-se a política institucional como algo asqueroso, onde só o amigo de Bruno se salva. Caxias, homem correto é o único do meio político que pode ser amigo de Bruno (embora essa questão apareça mais nos capítulos posteriores da trama).

A conversa começa com uma questão burocrática de uma das fazendas de Bruno, que ameaçava colocar seu gado na praça dos Três Poderes em Brasília. Quando o senador pergunta o que ele faria com os bois, Bruno devolve a pergunta “O senador já viu o estouro de uma boiada?”, na negativa do senador, Bruno diz: “Mas o senhor lida com o povo. Um e outro não sabe o poder que tem” (O REI DO GADO, 1996. 00:36). Constrói-se um paralelo entre a população e o comportamento de manada, além de apontar para o processo pouco célere, burocrático e corrupto no que tange ao regulamento das terras no Brasil⁵. A cena que segue após essa apresentação inicial da personagem é de Luana (Patrícia Pillar) que vive uma sem-terra na trama. A cena de Luana aparece como esse outro “que não sabe o poder que tem”. Mais além do envolvimento romântico das duas personagens, o contraponto estabelecido apresenta ao público que a obra discutirá os dois lados da questão de terras no Brasil.

5 É importante apontar que a Constituição cidadã de 1988 colocou a reforma agrária como ponto indiscutível para a construção da igualdade social. Entretanto a discussão acerca da reforma agrária o Brasil é espaço de disputas. A depender do governo e da pressão social, seja pelos movimentos sociais, seja pelos sindicatos patronais de latifundiários, determinasse como e em quais terras cumprir-se-á a lei. Em certa medida, a própria novela é resultado dessas pressões, tendo em vista que a discussão da reforma agrária voltou-se ao público nos anos 1990, devido a inúmeras ocupações e sobre tudo após Eldorado dos Carajás. Pode-se dizer que o Rei do Gado é uma tentativa de conciliação entre os latifundiários e sem-terra. O Estado, por sua vez, é o vilão máximo, expressado na personagem de Caxias, que acaba morto, até mesmo Darcy Ribeiro publica uma matéria sobre ele no jornal Folha de São Paulo (Ver em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/20/opiniao/7.html>. Acessado em 27 out 2023). Por outro lado, a presença de personagens como Eduardo Suplicy e Benedita da Silva (Ambos do PT) durante o funeral do senador Caxias também elenca algo desse Estado que pode se salvar. Mesmo com figuras até hoje conhecidas da esquerda brasileira, o ponto é certo: poucos que estão no Estado são incorruptíveis e dignos. Apesar de serem congressistas do PT, há um discurso marcado nos anos 1990 e que vem a tona com muita força na organização de uma classe média conservadora (e reacionária). A desilusão com o Caçador de Marajás a ineficiência do Estado e a “cultura” neoliberal que se ampliava destituía o Estado brasileiro de legitimidade.

IMAGEM 3



FONTE: O REI DO GADO, 1996. Capítulo 8, 00:23.

A pergunta do senador apresenta ao público o temperamento de Bruno, que caso a questão de suas terras não fosse resolvida imediatamente, ele agiria com o poder que tem, o poder do gado. Sinhôzinho Malta não nos é apresentado com uma figura como o senador (embora na parte final da trama ele apareça em seu escritório ameaçando um político do cenário nacional). Ele não precisa ser apresentado com essa estatura de influência de poder nesse momento da trama. São os detalhes da atuação, junto com os outros elementos que dão ao público uma interpretação de Malta como poderoso e vilão.

Importante apontar que a discussão da terra não é central em Roque Santeiro, ainda que ela se desenvolva um pouco na situação da construção de uma cooperativa de trabalhadores rurais nas terras de Porcina (Regina Duarte), influenciada por Roque (José Wilker) e capitaneada pelo Padre Albano (Cláudio Cavalcanti) – Padre vermelho, nos dizeres de Malta. Outro ponto importante é se nos debruçarmos sobre a teledramaturgia de Gomes e outras obras dos anos 1980. O lugar do dono de terras é sempre o do vilão. Em Gomes podemos encontrar o Bem Amado Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo, de *O Bem Amado*, 1973), que sempre era chamado de Coronel Odorico. Já em Roque, todos que chamavam Malta de Coronel era ameaçado de morte. A recusa pelo tratamento coronel e as relações de Malta com o cenário global de criadores de gado (Seja pelos elementos sim-

bólicos que aludem à estética do homem de negócios do campo – os diversos chifres de boi – até a visita de Malta ao Texas para um congresso dos criadores de gado) constituem uma leitura farsesca de Gomes sobre essa “nova” elite rural. Outro exemplo é da novela *Tieta*, de Aguinaldo Silva, onde o coronel e prefeito Artur da Tapitanga (Ary Fontoura) era um pedófilo, pouco dado ao trabalho e muquirana. Ary Fontoura em entrevista coloque que: “Ele é o retrato daquele prefeito coronel, tem o monopólio do poder. No fim, mata o filho e termina preso dentro de gaiola, com os passarinhos fazendo cocô em cima dele (risos)” (GSHOW, 2023).

É difícil estabelecer um marco sobre mudanças temáticas e de viés ideológico nas obras teledramatúrgicas, mas no limiar dos anos 1980 e 1990 há uma virada interpretativa na construção das personagens e das tramas. Isso não diz que o perfil de escritores mudou, mas diz sobre como passou a se interpretar o Brasil, de certa forma. Os acontecimentos nacionais e globais da passagem dessas décadas são expressos em novas buscas de interpretação do Brasil. E no contexto neoliberal, sai a personagem vilã associada à burguesia.

Nos anos 1990 no Brasil tem-se uma larga discussão sobre o acesso à terra, em especial devido as importantes ocupações realizadas pelo MST- Movimento dos trabalhadores e trabalhadoras sem-terra – inclusive a própria novela propõe-se fazer essa discussão, ainda que com enviesamento deveras conservador – e daí que é importante pensarmos como essa discussão se deu para o grande público, onde até o vilão da trama (Geremias Berdinazzi) é um bom patrão. E nessa forma de apresentar as personagens, ainda que com roteiros muito semelhantes da cena de apresentação, a construção das cenas dá sentido totalmente oposto para ambas as personagens.

A todo momento, Bruno olha diretamente para o senador, eles não estão sentados frente a frente, mas sim um ao lado do outro e há contato visual. Depois da pequena cena de Luana, voltamos ao avião e agora Bruno conversa com o jornalista. Se Malta já está apresentando suas fazendas e vangloriando-se das extensões de terra que tem, Bruno aparece mais melindroso.

Voltemos a Malta:

IMAGEM 4



FONTE: ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 09:53)

Enquanto ele se gabava para apresentar suas terras, a câmera corta para o frame acima e a dinâmica da cena é interrompida pelo clique da câmera. Mantêm-se 5 segundos de silêncio que são orientados para a tensão, dada a expressão facial de Malta. Com o corpo posicionado lateralmente, ele vira o rosto com uma expressão de desaprovação total.

IMAGEM 5



FONTE: ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 09:55

Ao entender o que se passava, Malta se ajeita para a câmera, tirando o chapéu e dando consentimento ao fotografo “Fotografa! Fotografa, meu filho. Pode fotografar”. O riso de consentimento junto com a repetição “Fotografa! Fotografa, meu filho. Pode fotografar” após 5 segundos de silêncio – é preciso especificar que nesse caso o silêncio é usado como recurso para que o espectador se atende para outros elementos da cena com maior atenção, no caso, a expressão do ator – dimensionam ao público, ao menos dá indícios, da forma autoritária da personagem, que já foi citada anteriormente por outras personagens corroborando com esse entendimento.

IMAGENS 6 E 7



FONTE: ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 09:58

IMAGENS 8 E 9



FONTE: ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 10:02

IMAGENS 10 E 11



FONTE: ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 10:16

A voz, anteriormente doce, que contrasta com a expressão de desaprovacão, agora apresenta outra tonalidade. O “Fotografa!...” é acompanhado de um tom de ordem amenizado pela expressão “filho”, mas que volta a ter tom de ameaça quando Malta constrói uma narrativa de separação da vida privada e da vida que ele quer apresentar aos jornalistas.

Bruno tem quase que a mesma reação, se em O rei do gado que se não é percebida pelo uso da voz, é percebida pelas expressões para com o jornalista e o posicionamento da câmera nos rostos dos atores. Ao pedir uma foto de Bruno com sua família, o jornalista é informado que não terá sua foto, ao que indaga: “Como é que eu vou ilustrar minha matéria?”, e Mezenga responde, “Com boi! Pode fotografar a vontade”.

IMAGEM 12 E 13



FONTE: O REI DO GADO, 1996. Capítulo 8, 01:13.

IMAGEM 14 E 15



FONTE: O REI DO GADO, 1996. Capítulo 8, 01:29.

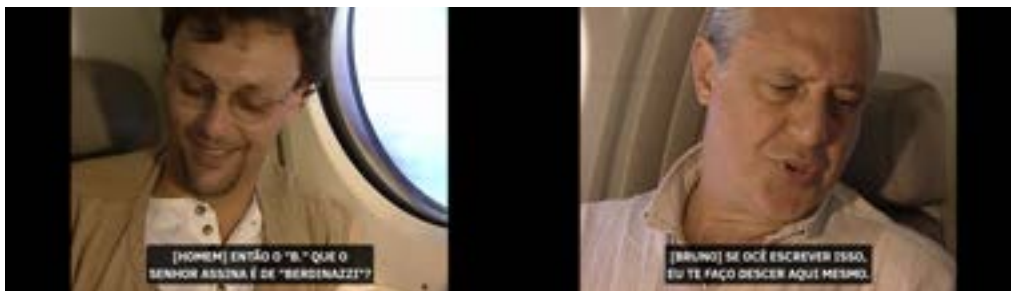
IMAGEM 16



FONTE: O REI DO GADO, 1996. Capítulo 8, 01:31.

Bruno agora, ao contrário da relação que mantinha com o senador, apenas mantém contacto visual com o jornalista quando se irrita com ele. Os momentos que isso acontece são diversos. Um deles é quando o jornalista descobre que o “B” que Bruno assina é de Berdinazzi:

IMAGEM 17 E 18



FONTE: O REI DO GADO, 1996. Capítulo 8, 02:42.

Tanto nas imagens 13, 16 e 18 podemos observar que Bruno olha atravessado para o jornalista, não se dispõe se quer a virar todo o corpo. Uma mescla de desprezo, com tom baixo, olhar diagonal de cima para baixo, reforçam a imagem de Bruno Mezenga como um homem poderoso junto ao seu cabelo penteado para trás.

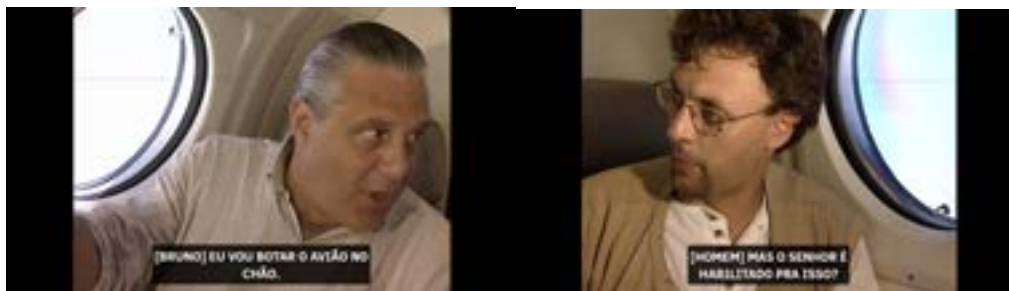
Se até o momento Bruno é apresentado com esse ar de homem sóbrio, porém incisivo – dadas as ameaças da boiada e de colocar o fotografo para fora do avião em pleno voo – que são intensificadas pelo olhar e pelo ângulo da câmera, a cena do pouso apresenta um Bruno distante do homem sério. A cena com tons de comicidade ainda reforça uma imagem de controle e coragem. Ainda que as ações do estouro da boiada e da expulsão do jornalista em pleno voo não tenham se concretizado, é com a cena do pouso que Bruno garante ao público que faria tudo isso.

IMAGEM 19 E 20



FONTE: O REI DO GADO, 1996. Capítulo 8, 05:05.

IMAGEM 21 E 22



FONTE: O REI DO GADO, 1996. Capítulo 8, 05:09.

IMAGEM 23 E 24



FONTE: O REI DO GADO, 1996. Capítulo 8, 05:12.

Uma espécie de infantilização da personagem que não soa de mau tom ao espectador e nem é feita com essa intenção, a empolgação e o tom sarcástico (frames do mesmo segundo nas imagens 23 e 24) de Bruno expressa em sua face frente a expressão de horror do jornalista constroem as multiplicidades de Mezenza. Se não tem tempo ou se coloca incomodo pelas perguntas do jornalista ou pelas ações do governo diante de suas terras, a chegada ao Araguaia, pousar o avião e o reencontro com seu amigo Zé do Araguaia (Stênio Garcia) o colocam de bom humor.

No desenrolar dessa apresentação das personagens, com elementos muito similares, a apresentação num avião, chegando em suas fazendas, cortes de câmera que constroem a imagem de homens poderosos e o debate dos bois, são afastadas diametralmente por outros elementos cênicos porque o sentido que quer se dar as personagens é oposto.

Esses sentidos só puderam ser construídos porque onze anos separam uma obra da outra. Se num o contexto trata da redemocratização do país, a intenção da personagem de Malta está imbricada na discussão dos sentidos do autoritarismo latifundiário que é marca indelével na história do Brasil, mas que tinha, na-

quele momento, um lugar de recepção. Na apresentação de Bruno a discussão importante é conciliar essa elite rural – construindo uma imagem positivada dela – ao mesmo tempo que tenta estabelecer um debate sobre as injustiças sociais no Brasil.

A memória sobre a Ditadura Militar, sempre em disputa, tinha naquele momento (anos 1980) a possibilidade de consolidação de uma memória muito mais ligada as esquerdas – ou melhor, conciliada a partir do apagamento desse passado ditatorial. A crise inflacionária pós o chamado “milagre econômico”, o impacto da morte de Herzog, a discussão sobre a Anistia, as greves dos metalúrgicos no ABC paulista – tudo isso ainda são nos anos 1970 – depois a derrota das Diretas Já!, a eleição de Tancredo Neves e José Sarney (Talvez hoje nossa memória sobre Tancredo seja muito mais narrada do ponto de vista da tragédia, considerando sua morte em 1986, mas naquele momento, ainda que ele fosse um civil, suas ligações com a ala dos militares era conhecida. As críticas que daí derivavam tinham ainda um outro pesar, qualquer civil era melhor que qualquer militar). Nesse sentido, um vilão como Malta era possível e palpável ao espectador.

Bruno Mezenga, por sua vez, foi criado num Brasil que já estava em tempos democráticos. A eleição de Collor, ainda que com ajuda indispensável da grande mídia, tinha um apelo para esse espectador. O final dos anos 1980 e começo da década de 1990 veio acompanhada com o ônus do chamado “milagre econômico”, Índices inflacionários altíssimos, desmoralização da política e uma conjuntura internacional de queda do Muro de Berlim e o fim da Guerra Fria. A proposta Neoliberal que, de certa forma, começa com Fernando Collor, se concretiza positivamente com Fernando Henrique Cardoso (E também Itamar Franco) com o Plano Real. A saída da Hiperinflação, a equiparação do real ao dólar (Ainda que se julgue que foi muito mais uma medida politiqueria para reeleição em 1998) traz consigo a possibilidade (ao menos ilusória) de que outro modelo dentro do capitalismo era possível.

No bojo da Luta de Classes a questão da terra junto ao MST tornou-se central no debate, em especial após o massacre em Eldorado dos Carajás com o assassinato de 19 trabalhadores rurais. É preciso recordar que um dos elementos que viabilizam o golpe em João Goulart são as mobilizações pelas reformas de base, e entre elas, a principal era a Reforma Agrária. Pouco mais de trinta anos depois esse debate voltou de forma latente no espaço público. Conduzir a narrativa sobre o uso da Terra era crucial para manutenção das desigualdades no Brasil.

Benedito Rui Barbosa, autor de *O Rei do Gado*, se debruçou sobre o tema da terra e imigração em diversas outras obras, mas em especial *O Rei do Gado*, que trata dos trabalhadores rurais sem terra cumpriu naquele momento um papel importante para o público. Aos que assistem com os olhos de hoje, *O Rei do Gado* não parece tão animador, considerando uma discussão altamente moralista sobre os movimentos pela terra ou a forma com a qual é representada a elite rural deste país.

Os elementos que temos para pensar o impacto da obra podem ser encontrados na já citada coluna de Darcy Ribeiro (Ver nota de rodapé número 5) onde Ribeiro nos dá uma interpretação sobre a personagem de Caxias: “Caxias se transformou na voz tranquila de advertência de que o Movimento dos Sem-terra será condenado a tocar fogo no Brasil, se continuar entregue à chicana burocrática ou submetido às injunções judiciais cegas para o maior problema social do Brasil” (RIBEIRO, 1996) e na entrevista de Benedito Barbosa, ambas publicadas na Folha de São Paulo, onde o autor relata ameaças de morte e intimidações por trazer à TV o debate acerca da Reforma Agrária⁶. A novela ainda marcou bons índices de audiência, ganhou prêmios importantes (em especial pela primeira parte da trama) e ainda hoje é marcada na memória popular, tendo sido reprisada três vezes no Vale a pena ver de novo e uma vez no Canal Viva.

Voltando-nos a Malta, outro ponto semelhante é acerca da discussão entre vida privada e vida pública. Se Bruno não quer ter sua foto exibida na matéria, Malta, por sua vez, o faz, desde que mantenha o controle da situação. Malta após descer do avião e apresentar um pouco de sua fazenda, entra na sua limosine com os jornalistas. O diálogo que segue é o seguinte: “Podem falar de mim à vontade. Quanto a fazenda, nada de números, não exagerem e principalmente, nada de números. Porque sabe como é. Essa coisa sai na revista aí vem o imposto de renda, vem um leão e (risos)”

6 “Foi a novela mais tensa que já fiz. Primeiro, adoeci, tive problemas de coluna, e atrasei os capítulos. E, por estar mexendo com os sem-terra, sempre andei na corda bamba, tentando conduzir a trama sem criar atritos”, conta. “Houve muita incompreensão. Eu recebi cartas de sem-terra elogiando a novela, dizendo que iria ajudar a causa deles. E recebi também cartas de sem-terra achando ruim, porque estava pregando a não-invasão de propriedades produtivas. E, de outro lado, recebi muitas cartas de fazendeiros, dizendo que eu estava incentivando a invasão de terra, quando fiz o contrário.” (BARBOSA, 1997)

IMAGEM 25



FONTE: ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 10:37

Após imitar as garras de um leão, Malta é fotografado dando uma gargalhada. A personagem assume em off para os jornalistas que sonega impostos. A risada de Malta e os contrastes que apresentamos até aqui nos permitem perceber que sua vilania é construída por meio da comicidade. Só é possível rir de alguém como Malta porque a personagem constrói-se por meio de uma tipificação e de uma caricatura. O cômico na cena de Bruno não contrasta com o que a personagem havia narrado até ali no seu diálogo, seja com o senador, seja com o jornalista. Na cena de Roque Santeiro o cômico surge das contradições entre os diálogos, a angulação da câmera, o figurino e a gestualidade do ator.

Nesse contraste, Malta mais uma vez é exposto ao público. Ao reclamar de outro jornalista (é isso que se pode entender do enredo da cena) Malta diz: “Disse que eu sou muito exibicionista, que eu sou muito vaidoso. [O] safado, sem vergonha. Sabe o que eu acho? Eu acho que cada um tem o seu trabalho. Eu tenho o meu trabalho, os senhores têm o seu trabalho e ninguém tem nada que impedir o trabalho dos ‘outro’.”

IMAGEM 26 E 27



FONTE: ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 10:56

No meio da fala de Malta a câmera corta para a parte de fora do carro, exibindo os enormes chifres de boi que a limosine ostenta. A cena se torna risível porque a fala da personagem não é comprovada por outros elementos cênicos. Mais um clique de câmera fotográfica é escutando e marca a expressão de Malta. A medida em que se ri do contraditório da cena se é, ao mesmo tempo, chamado a compreender a relação de poder que Malta constrói. Não há quem possa dele discordar. O silêncio dos jornalistas também é importante para essa construção. Se em *O rei do gado* o jornalista importuna, aqui ele nem mesmo fala. Duarte constrói a narrativa acompanhado pela câmera. Hora certa de rir, hora certa de olhar para o espectador constroem o clímax da cena. Não se acredita que seja de todo uma quebra da quarta parede, mas com certeza é um comunicado direto para quem assiste. E arremata: “Tô certo ou tô errado?” (ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 11:26)

IMAGEM 28 E 29



FONTE: ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 11:09

A cena que passa após o clique da câmera reforça mais uma vez a ideia de Malta ser alguém extravagante, ao afirmar que “Têm que ir atrás de quem é notícia” o exhibe apontando para si mesmo, afirmando que ele sim é notícia e por isso os jornalistas estão ali. Para reforçar mais uma vez, outro clique de câmera com

as mãos gesticulando e reafirmando que Malta sim é notícia.

IMAGEM 30 E 31



FONTE: ROQUE SANTEIRO, 1985. Capítulo 1, 11:24

A cena final de apresentação de Malta com a frase que virou bordão e até hoje é lembrado é marcado por um jogo de luz que acompanhada quase toda a sua apresentação. Ao sair do avião, sai da penumbra, a entrevista que ocorre no interior do carro, também é na penumbra. O frame final apresentado na imagem 31 onde a câmera faz um *close up* mostra a iluminação do sol apenas numa parte do rosto de Malta, que fixa o espectador em sua expressão após o último clique da câmera fotográfica. Há mais dúvidas. Malta é um vilão. Os elementos cômicos e os contrastes entre luz e sombra, ameaças e um convite ao riso quando a personagem tenta se esquivar de suas vilanias, seja na cena externa da primeira foto com sua expressão e a frase “Fotografa! Pode fotografar, meu filho!”, passando pela imitação de um leão quando assume que sonega impostos se concretiza no frame final. E se torna risível porque o espectador já entendeu o que aquela construção cênica significa. É na cumplicidade do espectador com a obra que o riso incongruente despertado por Malta que sua vilania é compreendida e pode ser expressa por meio do riso.

O total oposto é a construção de Bruno Mezenga. O espectador também sabe identificar as ameaças de Bruno, mas elas não constroem a vilania da personagem, ao contrário disso. O jornalista é apresentado como alguém que está importunando Bruno que quer trabalhar. Em dois momentos Bruno se mostra hostil com a imprensa por meio do jornalista. Uma é quando o jornalista pergunta se ele tem um milhão de cabeças de boi, anunciando uma possível manchete “O Rei do Gado: um milhão de cabeças” (O REI DO GADO, 1996. 06:43), ao que Bruno responde, “é por isso que eu não gosto de dar entrevista” (O REI DO GADO, 1996. 06:53). O outro momento é quando estão reunidos para o almoço e o jornalista pergunta

se Bruno sempre se senta a mesa com seus empregados. Bruno diz que se senta com seus amigos, em tom enfadado. O jornalista por sua vez diz que espera poder se incluir entre os amigos e Mezenga responde que seus amigos falam pouco. Contrapondo, o jornalista diz que esse é o seu trabalho e Bruno diz que “Tá certo, eu até respeito isso, mas vamos deixar as perguntas pra depois? Vamos comer em paz primeiro.” (O REI DO GADO, 1996. 11:35).

A hostilidade de Bruno é justificada em diversos momentos. Quando ele diz que “Por isso não gosta de dar entrevista” ou quando o jornalista pergunta se ele sempre se senta à mesa com seus empregados, constroem no espectador a ideia de alguém que vive perseguido pela imprensa, mas só quer viver sua vida e cuidar de seus bois. A hostilidade com o jornalista confirma ao público o lugar de herói de Bruno. Os aspectos cênicos também corroboram. O ambiente é sempre iluminado, não há contradição entre a personagem, como ela é apresentada e nem mesmo nos diálogos.

A similaridade das cenas é desfeita pela construção que se quer dar as personagens. Se numa é necessário construir uma vilania carismática, dá-se elementos cômicos onde elementos técnicos e de atuação são utilizados de forma específica, sempre em diálogo com a atenção do espectador à cena, contrasta-se o que é dito com chifres de boi na limosine, ameaça-se em tom de brincadeira impondo ao interlocutor que concorde com o que vem sendo desenhado.

Na outra cena tem-se as ameaças justificadas por elementos que vão sendo apresentados ao público também por meio da composição técnica. A luz sobre a personagem, a demonstração de incomodo com a insistência do jornalista, o patrão sentado à mesa com seus funcionários.

Se as formas de apresentação de um homem poderoso são as mesmas quando pensamos em termos de ostentação de poder: a roupa, o avião, a entrevista, a composição de tudo isso está diametralmente oposta aos sentidos dados aos latifundiários em ambas as obras.

Ainda podemos elencar como isso acontece nas fotografias das cenas, do clique da câmera que marca a cena e as expressões de Sinhôzinho Malta e sua autorização para ser fotografado em contrapartida de Bruno, que não quer nem que sua família ou ele apareçam na reportagem, pedindo que o fotografo coloque o fruto de seu trabalho, os bois.

Como disso desemboca na ideia de exposição da vida privada também é um ponto importante. Se Malta se deixa fotografar porque quer construir sua ima-

gem, pedindo apenas para ocultar os números de suas fazendas, Bruno é construído como o homem que não quer ser mostrado, que quer preservar sua vida particular.

O principal ponto cômico da cena de Bruno é quando ele assusta o jornalista quando informa que vai pousar o avião mesmo não sendo habilitado e faz o uso da expressão “Eu me divirto pra burro”. Seu rosto mostra algo de infantil a partir do entusiasmo de saber que vai pousar o avião, e isso corrobora para a construção de sua personagem como pessoa que beira uma espontaneidade infantil nos momentos em que não está trabalhando. Já em Roque, o cômico é o que evidencia as contradições da forma como a personagem quer se apresentar aos jornalistas. É na construção do cômico, especialmente pelas expressões do ator e no jogo cênico que os elementos de poder – o avião, a bota lustrada, o relógio de ouro – desenhavam a vilania de Malta. Ainda podemos apontar as discussões técnicas voltadas à criação de gado. O interesse de Bruno e o de Malta na entrevista são opostos, um quer falar de pecuária, o outro de si.

Ao esquadriharmos a construção dessas duas personagens queremos apontar para duas questões que nos parecem salutares. A primeira diz respeito a construção cênica das obras. O recurso cômico não é mero acessório, ele indica o sentido da obra e quais diálogos ele quer estabelecer. Em Roque o cômico, o risível é condição de existência da obra. Tal como é não pode ser pensada de outra forma sem incorrer em mudanças estéticas. Os usos do cômico também ganharam outros sentidos nas novelas brasileiras na passagem dos anos 1980 para os 1990. O núcleo cômico das tramas noventistas são agora apartados do núcleo protagonista, sendo usado em momentos específicos. Ao menos nas obras de Gomes dos anos 1970 e 1980 o núcleo cômico costumeiramente é o núcleo protagonista.

Tal qual a construção dos vilões mudou, a forma também se alterou. E é aí que chegamos ao segundo ponto de conclusão deste artigo. O tempo de produção da obra interfere diretamente em sua produção. E na condição de obra de arte que não pode representar nada que não esteja presente na realidade, ou melhor, tem na realidade matéria prima para a ficção, é que podemos perceber, analisar e interpretar como os elementos de dada temporalidade podem ser lidos nas produções documentais de seu tempo. A construção das personagens Malta e Mezenga nos dão indícios sobre as discussões e sentidos dos seus respectivos tempos de produção. O uso de um roteiro muito semelhante para a apresentação

dessas personagens, mas que constroem sentidos tão distintos passam, com toda a certeza, por escolhas dos artistas (atores, escritores, autores, diretores, etc.) mas também são produzidos pelo seu tempo histórico na medida em que os agentes leem o tempo e o espaço no qual estão inseridos.

REFERÊNCIAS

ARY FONTOURA RELEMBRA TIETA. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/ary-fontoura-relembra-tieta-e-fala-da-nova-vida-de-influencer-veja.gh.html>. Acessado em 02 nov. 2023.

AUTOR DE NOVELAS DIZ SOFRER AMEAÇAS. TV Folha. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv260109.htm> Acessado em 27 out. 2023.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações**: comunicação. Cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

DUARTE, Elaine Cristina Carvalho. **Modulações técnicas: a construção de sentido na telenovela Roque Santeiro, de Dias Gomes**. In: XV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC. Anais. Rio de Janeiro: UERJ. 2016. p. 3.506.

GARCIA, Emilla Grizende. **A telenovela na história**. Faces de Clio, v. 3, n. 5, p. 143-163, 2017.

GONTIJO, Silvana. **A voz do povo: o lbope do Brasil**. Objetiva, 1996.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Zahar, 2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.

MEMÓRIA GLOBO. O Rei do gado. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-rei-do-gado/noticia/trama-principal.gh.html>. Acessado em 1 nov 2023.

----- Roque Santeiro. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/roque-santeiro/>. Acessado em 01 nov 2023.

O QUE VI DA VIDA. Entrevista de Lima Duarte ao Fantástico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JGip2obv4vQ&t=2s>. Acessado em 31 out 2023.

O REI DO GADO. Direção de Luiz Fernando Carvalho, [Carlos Araújo](#), [Emílio Di Biasi](#) e [José Luiz Villamarim](#). Escrito por [Benedito Ruy Barbosa](#), com colaboração de [Edmara Barbosa](#) e [Edilene Barbosa](#). Rio de Janeiro, rede Globo de Televisão, 1996. [144 capítulos]

ROQUE SANTEIRO. Direção de Gonzaga Blota, Marcos Paulo, Jayme Monjardim e Paulo Ubiratan. Escrito por Dias Gomes, dividindo com Aguinaldo Silva, colaboração de Marcílio Moraes e Joaquim Assis. Rio de Janeiro, rede Globo de Televisão, 1985 [produção] 209 capítulos.

SENADOR CAXIAS. Coluna de Darcy Ribeiro na Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/20/opinioao/7.html> Acessado em 27 out. 2023.



“VERA VERÃO, UMA QUASE MULHER”: A MÁSCARA DO ATOR NA TV BRASILEIRA A PARTIR DO CROSS-DRESSING

“VERA VERÃO, AN ALMOST WOMAN”: THE ACTOR’S MASK ON BRAZILIAN TV FROM CROSS-DRESSING

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19675>

Nathally Almeida Sena

Universidade Federal de Mato Grosso
nathally.sena91@gmail.com

Recebido em 10 de outubro de 2023.
Aceito em 20 de dezembro de 2023.

RESUMO: Este artigo propõe uma análise da performance cênica Cross-dresser na televisão brasileira, especificamente em programas de auditório, através da atuação do ator Jorge Lafond na pele de sua personagem Vera Verão. O objetivo é lançar um olhar crítico sobre como os estereótipos emergem nessas redes, assumindo posições de personagem, e como isso contribui para a naturalização da figura destacada no processo de inserção social. Exploraremos de que maneira a atuação de Lafond construiu repertórios e redes de sociabilidade, examinando o papel dessa representação na dinâmica social do período em questão. Ao focar nessa expressão artística na televisão brasileira, busca-se entender como a performance de Cross-dresser não apenas entreteve o público, mas também desafiou normas sociais, contribuindo assim para projetos anti-hegemônicos dentro do cenário midiático latino-americano do século XX.

ABSTRACT: This article proposes an analysis of the Cross-dresser scenic performance on Brazilian television, specifically in auditorium programs, through the performance of actor Jorge Lafond as his character Vera Verão. The objective is to take a critical look at how stereotypes emerge in these networks, assuming character positions, and how this contributes to the naturalization of the prominent figure in the process of social insertion. We will explore how Lafond’s performance built repertoires and networks of sociability, examining the role of this representation in the social dynamics of the period in question. By focusing on this artistic expression on Brazilian television, we seek to understand how the Cross-dresser performance not only entertained the public, but also challenged social norms, thus contributing to anti-hegemonic projects within the Latin American media landscape of the 20th century.

Palabras-clave: Cross Dresssing;
Travestismo cênico; TV Brasileira; Máscara do ator

Keywords: Cross-Dressing; scenic transvestism; Brazilian TV; Actor’s mask

Este texto tem como objetivo analisar a transição do teatro para a televisão, destacando como este meio cultural estrategicamente consolida sua presença, especialmente por meio de programas de auditório populares protagonizados por figuras cômicas, a exemplo de Jorge Lafond interpretando Vera Verão. O enfoque recai sobre a imersão em um diálogo analítico sobre a estética travesti.

Para compreender essa transição e a consolidação da televisão como meio cultural, é essencial examinar os meios culturais que a precederam, fornecendo referências que a moldaram. A transição não implicou na substituição, mas sim na massiva migração de artistas ativos na cena teatral brasileira que contribuíram para sua construção. Nesse contexto, Carlos Renato Lopes (2000) destaca os Talk Shows com participação do público no rádio, um formato percebido nos Estados Unidos desde a década de 1930.

Esses programas abrangiam uma variedade de temas, como utilidade pública, notícias, utilidade doméstica, arte e saúde. Ao longo da década, incorporaram elementos de game show, como The Answer Man e Information Please, nos quais o público participava enviando perguntas pelos correios, desafiando uma bancada de especialistas. Essa análise propõe uma compreensão mais ampla da transição teatro-televisão, destacando a continuidade de influências culturais e a emergência de novos formatos que moldaram a televisão como a conhecemos.

O teatro brasileiro passou por profundas transformações durante o período da Ditadura Militar (1964-1985), influenciado por significativas mudanças sociais. Os Atos Institucionais, em especial o AI-5 (Ato Institucional nº 5)¹, introduziram medidas restritivas que abrangiam o corpo e temas vinculados à esfera privada. Este ato, uma “ferramenta de intimidação pelo medo sem prazo de vigência, foi empregado pelo regime como meio de repressão contra opositoristas e discordantes”², focalizando um olhar rigoroso sobre as expressões artísticas, numa luta contra qualquer subversão aos tentáculos do Estado ditatorial.

1 O AI-5 era uma ferramenta de intimidação. Apesar disso, não foi o único instrumento de exceção criado pelas forças Armadas nem significou um “golpe dentro do golpe” aplicado por facções intramilitares radicais para garantir a expansão do arbítrio e da repressão política. O AI-5 fez parte de um conjunto de instrumentos e normas discricionárias, mas dotadas de valor legal, adaptadas ou autoconferidas pelos militares. SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. Brasil: **Brasil uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 59.

2 SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. Brasil: **Brasil uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 59.

O ataque às artes gerou um ambiente claustrofóbico, propício para o surgimento e consolidação de uma cena teatral politicamente engajada. Destacam-se grupos como o Oficina (1958), sob a liderança de José Celso Martinez Corrêa, que trilhava um caminho de profissionalização e busca por concepções estéticas próprias; o Arena (1953), dirigido por Augusto Boal; e o Opinião (1964).

A política de abertura iniciada no governo Geisel (1975) foi utilizada estrategicamente para controlar a resistência. Apesar da obscuridade imposta pelas medidas repressivas, já se vislumbrava a abertura política como uma perspectiva no horizonte. Conforme apontado por Jacó Ginsburg, a década é marcada por embates cruciais acerca das representações da memória nacional.

Lilia Schwarcz (2015)³ destaca o movimento como uma estratégia para garantir que as mudanças ocorressem de maneira tutelada e restrita. Nesse contexto, a televisão emerge como um meio de comunicação eficaz na transmissão de ideias e na construção de uma concepção de arte e cultura. Marco Napolitano⁴ observa que tanto os meios de comunicação quanto a indústria cultural como um todo sentiram os impactos de uma mudança sem precedentes durante o período do milagre econômico.

Com o crescimento econômico, os bens culturais passaram a ser consumidos de maneira massiva, especialmente as telenovelas e noticiários, consolidando esse movimento na segunda metade da década de 1970. A TV Tupi, inaugurada no Brasil em 1950, foi a primeira emissora no país, marcando o início da era televisiva. Já na década de 1950, a emissora exibiu 75 telenovelas, incluindo obras como “Minha Boneca” (1953) de José Castellar, “Peter Pan” (1955) de Tatiana Belinky, Suspeita (1955), e “A Família Boaventura” (1956) de J. Silvestre. A popularização e consolidação da TV brasileira ocorreram na década de 1970, alcançando amplas audiências, com as telenovelas desempenhando um papel fundamental nesse processo.

Com a grande demanda televisiva, diversas emissoras surgiram para atender às necessidades do público brasileiro. Entre elas, destacam-se a RecordTV (1953) em São Paulo, SP; TV Globo (1965) no Rio de Janeiro, RJ; Rede Bandeiran-

3 SCHWARCZ, Lilia Moritz. História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea. vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

4 NAPOLITANO, Marcos. Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980). Marcos Napolitano. - São Paulo: contexto, 2001 - (Repensando a História). FERNANDES, Sílvia. Grupos Teatrais – Anos 70. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

tes (1967) em São Paulo, SP; CNT (1979) em Curitiba, PR; SBT (1981) em Osasco, SP; TV Cultura (1960) em São Paulo, SP; e TV Gazeta (1970) em São Paulo, SP. De acordo com Márcio Corino Lantelme da Silva (2005), os programas de auditório sempre estiveram presentes no cotidiano brasileiro, inicialmente no rádio, onde foram criadas atrações que ainda hoje servem de modelo para a televisão (p. 21). Com o crescimento das demandas de consumo televisivo, os programas de auditório se tornaram elementos essenciais do meio cultural na televisão brasileira.

Antes da chegada da TV, o rádio brasileiro vivia seu melhor momento, que coincidia com o surgimento de grandes cantores e compositores e de toda uma geração de humoristas em programas que marcaram época no Brasil. Na Rádio Nacional surgiram programas de auditório como o Programa César de Alencar e Papel Carbono. O compositor Ary Barroso comandou um programa chamado Calouros em Desfile, outro celeiro de novos artistas. Mais tarde migrou para a televisão, até então uma novidade, que pretendia usufruir os sucessos do rádio. (p. 21)

Os primeiros programas de auditório na Televisão Brasileira trouxeram um novo movimento para a cena, sendo eles: Programa de Gala (1955) na TV Rio, Rede Globo e na TV Tupi, com nomes como Oscarito, João Gilberto, Ema D'Ávila, Walter D'Ávila, Luís Delfino, Chico Anysio, Carmen Verônica, Íris Bruzzi e Oscar Niemeyer. Um Instante Maestro (1957) na TV Tupi do Rio de Janeiro, apresentado por Flávio Cavalcanti; 8 ou 800 com Paulo Gracindo e Sílvia Bandeira Rede Globo; O Céu é o Limite, apresentado por Jota Silvestre, e Hebe Camargo apresentou Calouros em Desfile, Hebe Comanda o Espetáculo, Com a Mão na Massa, O Mundo é das Mulheres e Maiôs à Beira-Mar, todos apresentados por Hebe Camargo em 1950. Discoteca do Chacrinha, Buzina do Chacrinha e a Hora do Chacrinha com Abelardo Barbosa.

Em 1963, na TV Paulista, e em 1966 na TV Globo, estreou o programa do Silvio Santos com premiações, gincanas e música. Passou pela TV Record em 1976 e para o SBT em 1981. O Programa de Auditório "Moacyr TV", apresentado por Moacyr Franco e Pepita Rodrigues na TV Globo (1976); Clube do Bolinha (1974-1994) com Édson Cury, apresentado na Rede Bandeirantes; Domingão do Faustão com Fausto Silva; Domingo Legal com Augusto Liberato; Programa Livre (1991) com Serginho Groisman; Os Trapalhões, A Turma do Didi e Aventuras do Didi com Renato Aragão.

O formato de talk show⁵ se populariza no Brasil na década de 1980,

5 Gênero televisivo ou radialístico com característica que paira entre o jornalístico e o entretenimento descontraído em diálogo com apresentador, convidado e plateia.

juntamente com o crescimento do consumo de aparelhos de televisão. O estigma sobre o famigerado esvaziamento cultural da década de 1980 está envolto numa profunda relação com o debate sobre o corpo e as nuances performáticas em possibilidade no âmbito da cultura popular, que se embebe de referências múltiplas, encontrando no Kitsch⁶ um ponto de vazão em performance, estética e temática. Compreendendo que o Kitsch é um conceito que se alarga partindo das artes ao que é adjetivado como brega e se entremeia em outros aspectos ligados à performance de vida, utilizando-se para se referir também à arquitetura, literatura, música, moda, culinária, dentre outros campos.

Redes de Repertório de Jorge Lafond: Diálogos, Atuação e Memória Histórica em sua Trajetória Artística

Neste primeiro momento, buscaremos compreender as maneiras pelas quais o artista Jorge Lafond constrói suas redes de repertório por meio de sua atuação e diálogos com outros agentes (rede de sociabilidade) na construção de sua obra. Também examinaremos o que a memória histórica revela sobre o sujeito e como, por meio de processos históricos, ele fornece informações sobre si mesmo.

A trajetória de Jorge Lafond, ator, comediante, dançarino e drag queen brasileiro, teve início na televisão em 1974, como parte do Corpo de Bailarinos do Fantástico. Em 1981, participou de “Viva o Gordo”; em 1983, esteve em “Plunct, plact, zuuum”, como “dançarino do espaço”; em 1983, participou de “Voltei pra você”, como “Zé dos Diamantes”; em 1987, atuou em *Sassaricando*, como “Bob Bacall”; de 1992 a 2003, foi parte do elenco de “A praça é Nossa”, como “Vera Verão”; em 1989, fez parte do elenco de *Kananga do Japão*, como “Madame Satã”; em 1988 e 1991, atuou em “Os Trapalhões”, como “Divino”; em 1993, participou da série de TV “Adjeci Soares em Focus”, como “Jorge”; em 2000 (exibido em 2004), participou de “Meu cunhado”, como “Verônica”. No cinema, atuou em: 1982, “Rio

⁶ Com mais de um século de existência, a palavra kitsch ainda é confundida com brega. O conceito de kitsch ganhou uma dimensão que foi além do conceito de arte. Ele infiltrou-se em diversos segmentos de manifestações artísticas e estéticas apoiadas pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa. Com isso, o kitsch passou a ditar a moda e padrões de comportamento voltados para a cultura urbana, presenciada e vivida no cotidiano de todos nós. SÊGA, Christina Maria Pedrazza. O Kitsch está Cult. REVISTA SIGNOS DO CONSUMO – V.2, N.1, 2010. P. 53-66.

Babilônia”, como “dançarino da boate”; em 1983, em “Bar Esperança”, como “Luís”; em 1984, em “Bete Balanço”, como “Jorge Lafont”; em 1987, em “Leila Diniz”, como “Waldeck”; e em 1991, com “Os Trapalhões”, consolidou-se como “Vera Verão”. Em entrevista para o jornal O Estado de S. Paulo, explicou:

A Vera Verão surgiu no meu primeiro convite do Wilton Franco nos Trapalhões, em um quadro que era o bingo do Mussum e o empresário do Michael Jackson. Eu fazia um personagem que saiu do morro da Mangueira e foi pros [sic] Estados Unidos, super machão. Quando voltava, era todo desmunhecado. Quando eu abria a porta do apartamento, o Mussum falava: ‘Zecão! Zecão! O que aconteceu com você, Zecão?!’. Aí eu gritava: ‘Zecão, não, meu amor! Meu nome agora é Vera Verão!’ Depois, a gente apagou, porque veio outras coisas. Quando veio o convite do Carlos Alberto pra ir pro SBT, ele falou que queria um personagem assim e assado. Falei: ‘Posso dar um nome?’. Ele falou: ‘pode’. Eu disse: ‘Vera Verão’. Ele achou meio ‘assim’, mas conclusão: já há 10 anos que o Brasil inteiro grita esse nome [por] aí agora! (ZORZI, 2018).

De 1992 até 2003, participou do programa humorístico “A praça é nossa” do SBT e fez sucesso com o bordão “Êpa! Bicha não! Eu sou uma quase...”. Com a popularização do seu personagem em rede nacional, Vera Verão se tornou um termo para se referir a sujeitos homossexuais afeminados. A análise parcial das fontes, como entrevistas, matérias de jornais e participações em programas de auditório, que foram produzidas durante sua carreira, mostra as vias sob as quais se dava a carreira de Lafond. Sempre citado como sujeito polêmico e engraçado, o ator é muitas vezes confundido com sua personagem Vera Verão. Em suas memórias póstumas, os materiais jornalísticos até aqui colhidos também descrevem sua trajetória, relacionando-o à personagem Vera Verão.

As fontes (materiais jornalísticos) apontam ainda os dilemas enfrentados pelo ator, evidenciando sua homossexualidade como alvo, como o exemplo de sua expulsão do Teatro Sesc, onde não foi permitida sua permanência em cartaz por se tratar de um espetáculo gay, “O Sassarico da Nega”, em 1988, dirigido pelo próprio Lafond. O show era dividido por esquetes que apresentavam diversos personagens e temas variados, de acordo com as notícias mais recentes. Lafond destaca que a comunidade que o apoiava reconhecia seu trabalho, subvertendo as normas estabelecidas e construindo um espaço próprio de expressão.

Viajei muito pelo Brasil com o ‘Sassarico da Nega’. Perguntava para a bilheteira: e aí, como está a casa? A moça, então, respondia: ‘Lafond, a casa hoje está lotada! Só tem viado! Quase três mil lugares! Você tira uns 115, o resto é tudo viado!’”, relatou Lafond, em entrevista à revista Casseta&Planeta, em 1993.

Sobre este fato, em entrevista, o ator afirma: “Isso é uma forma de discriminação boba. Foi por minha causa que os teatros do Sesc São João de Meriti e Madureira tiveram excelentes bilheterias. [...] cheguei a fazer sessões extras. Fui para ficar 15 dias e fiquei 4 meses em cartaz” (SETTA, 1991). O ator se torna um ícone polêmico no carnaval, entre as escolas de samba, como no ano 2000, quando participou de um desfile com a temática “Alice no país das maravilhas”. A capacidade de Lafond de negociar sua identidade em diferentes contextos, desde o teatro até o carnaval, ilustra a fluidez identitária defendida pelos estudos queer, transcendendo as categorias convencionais, mostrando como as identidades podem ser complexas e multifacetadas.

“Joãozinho Trinta costumava inserir, ainda na década de 1980, grupos performáticos nos seus desfiles, sendo famosas as parcerias com Amir Haddad e Jorge Lafond. Num certo sentido, pode-se dizer que Lafond era um destaque performático de João Trinta, uma vez que ocupou posição de centralidade em algumas das mais instigantes narrativas desenvolvidas pelo carnavalesco, exibindo roupas inusuais ou mesmo a ausência completa de roupa – no desfile de 1990 da Beija-Flor de Nilópolis, causou estrondosa polêmica: apareceu nu, sobre a boca de um vulcão. Em 1991, usando apenas uma microsaia azul, mangas bufantes, gola rufo e laço na cabeça, Lafond apareceu no alto do abrealas da Beija-Flor interpretando a protagonista do enredo Alice no Brasil das Maravilhas. A Alice de Joãozinho Trinta era um homem negro travestido de menina”. BORAIN, Leonardo Augusto. De água, palha e poeira: um olhar para os destaques das escolas de samba a partir do caso Rafael Bqueer. *Revista InterFaces*, Rio de Janeiro, n. 30, vol. 1, janeiro-junho 2020, p. 108. ISSN 1516-0033

“Alice no Brasil das maravilhas” de Joãozinho Trinta diz respeito a uma releitura paródica do conto “Alice no país das maravilhas”, fluindo na linha do pensamento onírico literário, trazendo consigo a estética do absurdo, com uma Alice interpretada pelo ator Jorge Lafond, homem homossexual, negro travestido na avenida. Trinta fazia parceria com Lafond e Amir Haddad. Atentamo-nos a uma forma de expressão tropicalista que implodiu nas décadas de 1980 e 1990, com a consolidação de formas nacionais e regionais de gêneros internacionais. Como exemplos, temos os movimentos que desafiam explicitamente a folclorização, optando antes por uma postura de caráter cosmopolita orientada em graus variados para o mercado, contra uma globalização e a pluralização internacionalista.

Na estreia de seu talk show no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), Elke Maravilha (uma figura ícone polêmica que tratava de temas controversos em suas participações na TV) entrevista o ator Jorge Lafond no dia 21 de junho de 1993. No palco, também está presente Carlos Alberto de Nóbrega, que o acompanha e faz uma participação mínima. O apresentador se encontra ali como companhia,

e a entrevista ocorre com algumas interações de olhares e feições de espanto ou desaprovação com o ator Jorge Lafond.

ELKE - Me conte... e a Vera Verão?

LAFOND - Nossa! A vera anda melhor que eu e o próprio Carlos Alberto que é o criador, né? E isso é uma coisa fascinante ... super legal, graças a Deus

ELKE - Você criou?

CARLOS ALBERTO - é... Ele estava fazendo os trapalhões, né? tínhamos trabalhado juntos e de repente no dia do meu aniversário, o Luciano me deu de presente a contratação do Lafond que eu queria muito e ele veio fazer a fofqueira e ele fez uma personagem muito engraçada e tal, daí um quadro gozado e aí eu pensei em fazer a Vera Verão, o nome é dele... Eu pensei em fazer aquele travesti da praça que briga com todo mundo, que bate em mulher, puxa a gilete da boca e deu certo. A gente grava o programa... com público, mas ele é gravado e é um delírio quando ele entra em um show que o Marcelo faz com eles, sem querer desmerecer demais, quando ele entra é que arrebatava... Arrasa.

[...]

LAFOND - Posso falar desse babado aqui? (Se referindo ao espetáculo Sassarico da nega)

ELKE - Mas é claro, bota tudo! Solta a franga da granja

LAFOND - Não posso soltar, porque o homem tá aqui do lado, criatura

ELKE - Porque? Ele é rigoroso?

LAFOND - Não. Ele é bacaninha, mas a gente fica sempre com um na mão!

[...]

(Entre risadas)

ELKE - Qual é o seu tipo de homem favorito? Tem algum?

LAFOND - Ora, criatura! Não me faça essas perguntas perto do Sr. Carlos Alberto. Que eu já levei um puxão por causa disso

CARLOS ALBERTO - Peraí, senhores telespectadores eu vou ficar com fama do que eu sou, não é nada disso não

LAFOND - Mas ele puxou minha orelha com uma questão muito legal, foi como amigo, não foi nada assim... coisa de gente maneira, só pra controlar um pouco meus impulsos porque eu sou louco demais, gente.

ELKE - (risadas) Louco demais!

Podemos perceber a relação paternalista na tutela de Carlos Alberto de Nóbrega, que marca presença em sua entrevista. Lafond se coloca em um lugar de "humildade" em relação às críticas externas, referindo-se às "podas" como um toque amigo, puxões de orelha que o fazem controlar impulsos de sua personalidade, que, quando citada, se assemelha muito à de "Vera Verão". Neste momento, é como se não existisse a separação entre a pessoa do artista e da personagem, a ponto de nos levar a discutir cada instância dessa vida.

A separação entre a pessoa do artista e da personagem (Vera Verão) é diluída, evidenciando como a construção da persona é influenciada por fatores externos, como a tutela paternalista de Nóbrega, e como essa construção é uma performance em si. A máscara não é mais apenas um objeto que ecoa a voz em uma estrutura teatral para projetar e ser ouvida. Agora, a máscara é construída

em performance para ser audível e visível como um sujeito. A máscara é o corpo que realiza a performance e se constrói socialmente para transitar nos meios culturais, ser observada e vender o seu trabalho, garantindo a sua sobrevivência de formas variadas.

A máscara é utilizada para destacar o Gestus Social que contém a palavra e a ação. Ao mesmo tempo, evidencia a máscara como elemento constitutivo do espetáculo: se o sorriso dessa personagem é importante quando se relaciona com o ajudante, a meia-máscara contribui para provocar a necessária expressão de surpresa/espanto no público, apontando assim, para uma personagem cujo comportamento precisa ser desvelado" (Valmor Beltrame, 2009)

Dessa forma, destacamos a discussão sobre o performativo entre linguagem e corpo. "A performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou acionar um conjunto de efeitos" (BUTLER, 2018, p. 35).

Jorge Lafond produziu uma autobiografia intitulada "Vera Verão: Bofes & babados" (1999), na qual ameaça revelar os nomes de pessoas famosas com quem costumava se relacionar às escondidas. O livro tem prefácio escrito por Carlos Alberto de Nóbrega: "O que é aquilo voando? É uma estrela? É um meteoro? Não! É o super-homem... Errado! Nem super, nem homem... Simplesmente Jorge Lafond."

A obra reúne matéria de Ricardo Boechat, depoimento de Túlio Maravilha, e seu ponto alto gira em torno do caso amoroso que Lafond teria com um dos campeões mundiais do futebol. Destaca uma capa da revista Caceta & Planeta em que Lafond aparece, com o título: "Tudo sobre as loiras". O livro inclui fotos com artistas como Rogéria, Jandaia Pingo de Gente e Buiú de "A Praça é Nossa". Além disso, contém depoimentos feitos pelo próprio ator sobre suas experiências em relacionamentos.

Em 1983, arranjei um namorado bonitinho, loirinho lindo. Só tinha um defeito que era o dente da frente que tinha que ser extraído para colocar uma ponte para a perfeição sua estética. Coloquei o dente no moleque. Quando o bofe não tinha dente, ninguém queria... Eu coloquei o dente no garoto e logo depois todo mundo começou a correr atrás. Uma vez eu fui numa discoteca gay da cidade e o bofe estava lá lindamente dando um show, mostrando-se para as bichas. Ah, meu amor! Eu não perdi tempo, avancei na boca do bofe, peguei meu dente e trouxe de volta. Eu tenho esse dente guardado até hoje.

O que o ator diz sobre si em sua persona-obra em performance, e sobre o que sustenta seu processo de criação, vai além das cenas propostas. Observamos como o ator transita nos meios culturais televisivos. No caso da personagem Vera Verão (Jorge Lafond), o uso da performance ocorre nos modos que configuram sua presença em espaços midiáticos, devidamente registrados em formato audiovisual. A cenicidade desses registros destaca os aspectos performáticos, temáticos e estéticos a serem analisados, proporcionando uma abertura de diálogo com a recepção.

Ao investigarmos a linguagem televisiva brasileira em sua rede de produção, percebemos a forma como o sujeito fala sobre si, como nas questões relacionadas à sexualidade e à negritude. Nos detemos nas questões performáticas em sentido cênico, salientando que toda performance é de gênero. Observar o movimento do artista em sua performance nos leva a um fator crucial na análise das fontes. O entrelaçamento com a personagem Vera Verão não é externo nem ligado apenas à memória histórica, mas foi construído para além do sujeito. Essa memória histórica foi construída por Lafond como uma forma de transitar e garantir sua permanência nos meios culturais, especialmente na televisão.

Isso não significa que Lafond não distingue claramente sua identidade pessoal da persona artística, mas ele utiliza dessa mescla construída para transitar, e é perceptível as condições em que cada tipo de performance está inserido. As condições e o contexto determinam o tipo de performance que Lafond realiza. Ele interpreta a personagem Vera Verão de maneira mais provocativa e performática no programa "A Praça é Nossa", onde ela é retratada como uma mulher exuberante e confiante.

Em boates gays, sua performance pode ser mais voltada para o público LGBTQ+ e adaptada às expectativas desse ambiente. A referência à entrevista citada sobre os dentes do seu namorado indica que sua atuação pode variar dependendo do contexto e do público com o qual está interagindo. Tendo em vista a atuação do sujeito histórico Jorge Lafond e sua personagem Vera Verão, bem como seus lugares sociais como indivíduo, debater a estética e a experiência traves-

ti como categoria de gênero nos auxilia a problematizar a performance cênica⁷ (travestismo cênico) e a demarcar a diferenciação do *cross-dressing*. Essa reflexão está no cerne do objetivo central desta proposta de pesquisa, que consiste em perceber a subjetividade do sujeito histórico Jorge Lafond, contrapondo a ideia cristalizada de cooptação presente em obras acadêmicas que abordam a temática do homoerotismo, travestilidades e televisão, percebendo o sujeito em questão em posição de “liminaridade”.

O caminho pelas bibliografias produzidas sobre os travestismos e travestilidades nos possibilita uma percepção temática e metodológica de como fluir na análise das produções que envolvem performance *cross-dresser*. Isso nos leva a um olhar meticuloso não apenas para os sujeitos que utilizam esse tipo de performance e adotam personas, mas também para a forma como as discussões que envolvem essa prática estão sendo posicionadas, como, por exemplo, na feminilidade, masculinidade, discursos de poder, sexualidade, sexo, orientação sexual e gênero.

Dentro das travestilidades, a feminilidade surge a partir das experiências travestis. Essa compreensão nos possibilita identificar e refletir sobre os estereótipos presentes na composição de personagens. Compreende-se que há uma proposição de debate implícita em cada gesto, traço e jargão escolhido pelo ator, nem sempre de forma consciente, mas que nos mostra um recorte da forma como a travestilidade estava sendo vista no tempo histórico em que o sujeito histórico (Jorge Lafond) estava posicionado.

Nas questões que envolvem tramas cênicas, encontram-se aspectos do travestismo imbricado no *cross-dressing*. O livro “*Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*” de Lesley Ferris reúne ensaios que abordam questões cruciais para a discussão sobre os travestismos em cena, com foco em teatro, cabaré, ópera e dança, abrangendo do grego clássico ao fenômeno contemporâneo do *Voguing*. No cerne da discussão, Lesley Ferris nos convida a refletir sobre algumas questões: Mulheres travestidas trazem um debate sobre as hierarquias de gênero? Um artista travestido está subvertendo a ordem ou reforçando estereótipos acerca do feminino? Jill Campbell (2005), com um olhar analítico sobre

7 “A arte da performance considera a materialidade do corpo, dos objetos, dos conceitos e transita para a teatralização, assumindo uma potência dramática, dionisíaca e cênica.” I. GUINSBURG, J. II. FARIA, João Roberto. III. LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.* - 2 ed. Ver. E ampl. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

as peças do romancista Henry Fielding, que possuía como característica em suas obras a sagacidade satírica do baixo cômico, desenha a forma como o vestir-se do sexo oposto em performance foi concebido no teatro moderno na Europa em 1736.

No caso das peças de Fielding, a inversão de gênero é vista como uma forma de representar caricatamente os extremos sociais em colapso. Fielding retrata, de forma literal, as relações fálicas de poder dentro da sociedade, colocando o pênis como o representante máximo das tramas sociais. Dessa maneira, ele caricatura os significados sociais atribuídos ao órgão e, de forma satírica, assume o pênis como grande fiador dos discursos morais, assim como da própria moeda inglesa e do sentimento de pertencimento à Inglaterra. Fielding aborda a rejeição à masculinidade fálica, explorando ideias que conduzem à degeneração moral. Ao mesmo tempo, retrata o pênis masculino como uma ferramenta de extrema violência, um instrumento de alienação e uma máquina desumana.

A degeneração é entendida como uma redução do discurso moral, de maneira melódica e satírica, compreendendo uma questão mercadológica de recepção do público: “É difícil pagar àqueles que nossas falhas revelam” (p. 68). Ele discute como o debate de gênero é colocado como meio de representar questões consideradas vergonhosas com consequências políticas e literárias. A rejeição ao falo é representada cenicamente por uma mulher que prefere se relacionar com outra mulher ou até mesmo com um eunuco, assim como pela transformação de um eunuco em mulher.

As ideias de gêneros ambíguos para as personagens discutem a apropriação feminina do poder masculino, mas também servem para demonstrar uma fraqueza política, por exemplo. Segundo Peggy Phelan (1993), não é possível considerar a apropriação da mulher no universo do travestismo masculino como “comemorativa” ou “misógina” sem levar em consideração classe, raça, sexualidade, economia e história, que possibilitam a percepção sobre o tipo de apropriação em questão. Além disso, essa ética dicotômica se torna uma chancela rígida que acaba por limitar os olhares.

Para Phelan, “Paris is Burning” (1990) é um filme portador de discurso polêmico e complexo sobre a apropriação. O foco no travestismo é utilizado como meio para investigar a política da cultura, conhecimento e poder, valendo-se de recursos etnográficos. Os bailes documentados no filme são considerados máscaras diante da falta e do prazer genuíno de uma identificação simbólica, crucial

para o capitalismo e para o desejo erótico, enraizado em uma admiração pela branquitude associada à busca por uma “beleza ideal” em contraste com a beleza normativa. O “não ter” (falta sexual e política psíquica) do desejo da mercadoria é a força motriz de um capitalismo da apropriação. Segundo Phelan, “Paris is Burning” discute muito além do travestismo.

As identidades performáticas em foco trazem a dimensão do “real”; os figurinos utilizados nos bailes, que têm diversas categorias de imitação do “real”, são ensaios sérios. Os bailes oferecem oportunidades para imitar e teatralizar a vida cotidiana, que está impregnada de preconceitos raciais, sexuais e de classe. A realidade aqui é vista como um conceito móvel, assim como raça, sexualidade e identidade.

A mulher é a figura do disfarce posta em máscara. Ao incorporar essa máscara, o travesti torna visível seu próprio desejo de disfarce. “Dentro da economia do desejo patriarcal que molda – embora não defina completamente – o travestismo gay masculino, a figura da mulher é apropriada como um sinal para validar a autoridade masculina” (p. 169). Na cultura homossexual masculina, a mulher é colocada como um ponto de tensão necessário, pois assegura a autoridade masculina. A mulher é representada como uma cópia de uma cópia; o “real” (da) mulher não pode ser representado justamente porque sua função é representar o homem (p. 169).

O *Cross-dressing*, como máscara feminina cênica, pode ser interpretado de maneira ampla. Dentro dessa vasta abordagem, observa-se como a reafirmação do poder masculino se apresenta como uma representação fálica desse poder, carregando consigo a caricatura de trejeitos culturalmente cristalizados como femininos. O falo, nesse contexto, marca a diferença entre os sexos e os relacionamentos entre os sujeitos.

É notável como essa prática é percebida como uma estratégia de negociação para a inserção no meio cultural televisivo. Embora exista a narrativa cristalizada de que a televisão é um meio de cooptação, percebe-se, em contraposição a essa ideia, que os sujeitos históricos em questão ocupam uma posição de «liminaridade». Dessa forma, compreendemos que Jorge Lafond se posiciona nesse entremeio, utilizando o cômico e o *cross-dressing* como estratégias para garantir sua permanência nos meios culturais televisivos.

Vera Verão: Uma Jornada Queer nos Entrelaçamentos de Gênero na TV Brasileira

Ao assumir a persona de Vera Verão, Lafond não apenas desafia as expectativas de gênero, mas também destaca a artificialidade e performatividade das construções sociais em torno do feminino. O conceito de “liminaridade” na teoria queer pode ser aplicado à posição de Lafond, que, ao ocupar espaços televisivos com sua persona feminina, está situado em uma zona de transição e contestação das fronteiras de gênero. Isso amplia as possibilidades de compreensão do seu trabalho para além da dicotomia tradicional de homem/mulher.

O debate sobre o campo da comunicação e questões de gênero de Ana Carolina D. Escosteguy (2020)⁸ se torna uma questão cara a nós já que evidencia as particularidades acerca das questões que envolvem o feminismo e as suas influências âmbito da comunicação.

É frente às representações do feminino, envolvimento de violências como sexismo e outros tipos de agressões dentro da televisão e imprensa nacional que a autora aponta preocupações sobre a imagem da mulher na mídia, recepção e consumo por mulheres e aponta quatro impulsos presentes nos estudos sobre a relação entre comunicação e questões de gênero.

O primeiro entre 1970 e 1990, diz respeito ao que chama de arrancada inaugural, onde a categoria mulher está sendo posta em debate. O segundo na década de 1990 o termo gênero presente na mídia, observado como “mera etiqueta”, o terceiro entre 2000 e 2015, está posto na primeira convergência entre sul e norte e o quarto dá ênfase à chamada “primavera feminista” com manifestações a exemplo da Marcha das Margaridas, Mulheres negras e empoderamento crespas que ocorrem ante os movimentos conservadores que impulsionam a onda anti-feminista.

O modo como os homossexuais deixam os guetos ao longo das décadas, ocupando as ruas, expandindo seus territórios, também para a TV como um novo lugar que de certo modo passa a ser “um novo gueto, na medida em que este espaço é apropriado em situações específicas e sazonalmente, a partir da máscara e do riso”. (TREVISAN, 2000, p. 26).

Podemos perceber ainda os fatores que mudam com relação à visibilidade à personagem (Vera Verão) não só pela caricatura do feminino, mas sob o deboche

8 ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação—[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/ISSN 2175-8689 –v. 23, n. 3, 2020DOI: 10.29146/eco-pos. v23i3.27643](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/ISSN%202175-8689-v.23,n.3,2020DOI:10.29146/eco-pos.v23i3.27643).

que envolve situações e dilemas do cotidiano homoerótico, colocando como evidência o modo como os sujeitos o sujeito histórico (Jorge Lafond) se relaciona nestes entremeios estrategicamente.

Segundo Esther Hamburger, é na população que reverbera os ecos da indústria de fomento televisivo, encontrando assim seu lugar de prioridade de consumo nos lares. O meio de comunicação traz à tona diversos termos sociais e “em 1991, a televisão já alcança 99% do território e 74% dos domicílios”. (HAMBURGER, 1998, p. 4).

A autora nos incita à compreensão acerca dos modos pelos quais as indústrias culturais irão dispor de uma ação efetiva sobre as transformações presentes no cotidiano, nas estruturações sociais, como também nas suas sensibilidades estéticas. O embate com os setores tradicionais que por sua vez atacam em nome da família, faz transparecer um resultado avesso ao esperado sobre o momento de visibilidade. Miguel Rodrigues de Souza Netto (2011) aponta esta visibilidade como abertura de brechas específicas, constituindo assim um espaço de exclusão. “Tipos diversos de homossexuais foram produzidos socialmente e representados/conflituados na literatura, no cinema e na televisão”. (SOUZA NETTO, 2011, p. 49)

A discussão acerca das questões que fervilham sobre o “ser mulher” e o feminino, junto aos debates que envolvem a comunidade LGBTQ+ dentro deste recorte temporal, nos interessam ao ponto que evidencia os debates presentes na mídia como temas de urgência para o consumo, bem como as características que foram parodiadas e caricaturadas dentro da construção da personagem Vera Verão, interpretada por um sujeito declaradamente homossexual que utiliza-se da máscara cênica Cross-Dressing, seja reforçando os padrões de violência e subjugação ou até mesmo rompendo com ele. Podemos compreender a forma como performativamente estas questões estão sobressalentes numa atuação cênica dentro da televisão brasileira e são consumidas por um público massivo.

Referências

DO TRAVESTISMO ÀS TRAVESTILIDADES”: UMA REVISÃO DO DISCURSO ACADÊMICO NO BRASIL ENTRE 2001-2010 Marília dos Santos Amaral, Talita Caetano.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Dossiê Crise, **Feminismo e Comunicação**—[https://revistaeco-pos.eco.ufrj.br/ISSN 2175-8689 -v. 23, n. 3, 2020DOI: 10.29146/eco-pos. v23i3.27643](https://revistaeco-pos.eco.ufrj.br/ISSN%202175-8689-v.23,n.3,2020DOI:10.29146/eco-pos.v23i3.27643).

- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FERRYS, Lesley. **Crossing the stage controversies on cross-dressing**.nRoutledge. EUA.1993
- GUINSBURG, J. II. FARIA, João Roberto. III. LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2 ed. Ver. E ampl. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- GUINSBURG, Jacó. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. J. Guinsburg e Rosangela Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HAMBURGER, Esther. **“Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano”**. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GUINSBURG, J. II. FARIA, João Roberto. III. LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**.- 2 ed. Ver. E ampl. – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- LOPES, Antonio Herculano. **Performance e história** (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 2013. MATE, Alexandre. O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980. São Paulo: Editora Unesp, 2011
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. Marcos Napolitano. – São Paulo: contexto, 2001 – (Repensando a História).
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- SÊGA, Christina Maria Pedrazza. O Kitsch está Cult. REVISTA SIGNOS DO CONSUMO – V.2, N.1, 2010. P. 53-66.
- SENA, Nathally Almeida. **Já podemos rir? Novas questões em cena por meio da trajetória do Asdrúbal Trouxe o Trombone (1970 – 1980)**. 2018. 147 p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2018.
- SILVA, Karla de Oliveira Cruz e Maria Juracy Filgueiras Toneli.
- SILVA, Márcio Corino Lantelme da. **Programas de Auditório e o apelo à fantasia: Cultura de massa e o Grotesco na Comunicação**. Monografia apresentada à Banca Examinadora do Curso de Bacharelado em Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.
- SOUZA NETTO, Miguel Rodrigues de. **Homoerotismo no Brasil contemporâneo: representações, ambiguidades e paradoxos**. Uberlândia, 2011. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000
- TURNER, Victor. **Drama, campos e metáforas**. Niterói: EDUFF. 2008.
- TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. Nova York: PAJ Publications. 1987.




CORRE ATRÁS DA SUA MELHORA, MANO: DO CAPITAL DISCIPLINADO AO CAPITAL IMPRODUTIVO A PARTIR DE *O INVASOR* (2002), DE BETO BRANT

RUN AFTER IMPROVEMENT, BRO: FROM DISCIPLINED CAPITAL TO UNPRODUCTIVE CAPITAL FROM *O INVASOR* (2002), BY BETO BRANT

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19674>

Felipe Biguinatti Carias

Universidade Federal de Mato Grosso

 <https://orcid.org/0000-0002-3875-1067>

felip.ufmt@gmail.com

Recebido em 20 de outubro de 2023

Aceito em 12 de novembro de 2023

RESUMO: O avanço promovido pela Constituição de 1988, apesar de inegável, enfrentou desafios diante das pressões do mercado internacional. Este artigo propõe uma análise da representação cinematográfica do desamparo e da impotência diante de desejos abjetos em *O Invasor*, de Beto Brant. Focando no protagonista Ivan, a pesquisa oferece uma análise crítica que explora questões relacionadas ao desejo humano, repressão e às consequências da busca desenfreada por poder na experiência latino-americana.

Palabras-clave: Cinema nacional; Violência; Capital improdutivo; Literatura da defecção.

ABSTRACT: The progress promoted by the 1988 Constitution, although undeniable, faced challenges in the face of pressure from the international market. This article proposes an analysis of the cinematographic representation of helplessness and impotence in the face of abject desires in *O Invasor*, by Beto Brant. Focusing on the protagonist Ivan, the research offers a critical analysis that explores issues related to human desire, repression and the consequences of the unbridled search for power in the Latin American experience.

Keywords: National cinema; Violence; Unproductive capital; Literature of defection.

Analisaremos o filme *O Invasor* (2002), de Beto Brant com a finalidade de perceber as permanências da violência da Ditadura Militar no período de redemocratização a partir da transição do capitalismo disciplinado para o capitalismo financeiro, dando ênfase na repressão e ausência de responsabilidade do desejo individual na personagem Ivan (Marco Ricca) e supressão do superego na imagem de Anísio (Paulo Miklos), o invasor fáustico que dá nome à obra¹.

Do ponto de vista metodológico, utilizaremos a análise imanente de Ismail Xavier, no qual dá mais destaque para a interpretação interna da obra do que a análise externa, e o conceito de *stimmung* para Hans Ulrich Gumbrecht, com o intuito de pensar o tempo histórico absorvido na linguagem. Teórica e historicamente o filme será interpretado a partir do conceito de literatura da defecção de Michel de Certeau, ao apontar que a linguagem do século XX não opera mais pelo interesse individual, mas pela permanência e salvação do sistema capitalista. Por isso tal linguagem não necessita de um sujeito responsável, apenas de um enunciador “anônimo” para colocar o discurso em circulação, característica fulcral para o que Ladislau Dowbor chama de capital improdutivo, sistema financeiro que opera absolutamente pela especulação, longe de qualquer compromisso com o mundo material e social.

Analisaremos essas questões pelo desenvolvimento das personagens em interação com a obra. *O Invasor* (2002), de Beto Brant, inicia com a *câmera subjetiva* de um indivíduo anônimo sentado em um bar enquanto espera a chegada de alguém. O movimento da câmera de *zoom-in* e *zoom-out* expressa a apreensão do sujeito. Mas não é o suficiente para dizer o porquê da espera. O olhar do sujeito para a rua, e o nosso enquanto espectador, é mediado pela grade do bar. O efeito é de reclusão. A escolha da *câmera subjetiva* potencializa esse sentimento. Em cenas posteriores, a libertação do sujeito, ou a sua invasão, ocorrerá em simetria com a passagem da *câmera subjetiva* para a *câmera em terceira pessoa*. Nesse sentido, a forma do olhar marca a relação das personagens com o mundo. Durante pouco tempo de observação, visualizamos um carro estacionar próximo ao bar e dois rapazes saírem dele. A câmera se concentra nos sujeitos. A troca de olhares aponta para o possível reconhecimento.

A procura pelo sujeito anônimo trata-se de um serviço que não é revelado na

1 O respectivo artigo é uma versão reduzida do capítulo III da tese intitulada *Cinema brasileiro no começo do século XXI: Tensão entre violência e alteridade na representação da periferia*.

conversa, mas devido à maneira e à tensão da negociação, aponta para um trabalho ilegal. Um ponto importante dessa cena inicial é a face de angústia de Ivan, um dos rapazes do carro. O seu rosto rígido causa a dúvida em Anísio e questiona se ele é policial ou algo do tipo. A desavença entre os dois é importante porque é a partir dela que a criação do “invasor” será possível.

Após as negociações, o espaço cênico é transferido para o interior do carro em direção as suas respectivas casas. Bom, até Giba (Alexandre Borges) desviar o curso e afirmar que a noite não poderia acabar sem uma comemoração. No rápido diálogo temos a impressão de Ivan ser o cara “correto” que quer chegar cedo em casa e Giba o influenciador do desvio moral. O ambiente da comemoração é totalmente estranho ao Ivan e completamente familiar ao Giba, que conhece e conversa com todos. O trato de Ivan é diferente, sempre muito bem-educado e polido. Giba dá as primeiras instruções do local e entrega uma chave, diz ser a ‘chavinha da alegria’. Ao entrar no recinto, Ivan descobre ser um bordel. Aparenta estar desconfortável com a situação. A todo instante fala para Giba que quer ir embora. Até que Giba fica estressado e “apresenta” a Alessandra. É na interação com Alessandra que Ivan expõe as suas contradições. Performatiza publicamente uma conduta correta e moralista. No entanto, internamente, sofre com a repressão do seu superego. Pela montagem, durante o trajeto de Ivan e Alessandra para o quarto, vemos a irrupção de Giba na cabeça da personagem “legitimando” a ação. As mais marcantes são as palavras de ordem misturadas de teor sexual, como ‘vai lá’ e ‘chavinha da alegria’.

Ivan emula a autorização do Outro para barrar o seu superego e agir pelo próprio desejo. O desejo da personagem nunca é efetivado pela ação individual, é sempre um efeito de explosão que, para ser exercido, necessita da culpabilização do Outro. Ivan traiu a esposa com Alessandra porque Giba o “obrigou”, se fosse pela sua vontade estaria em casa. O que não é verdade, visto que não tem nenhuma relação afetiva com a esposa, estar em casa seria uma atividade maçante e desconfortável, não à toa vive em baladas. Traiu a esposa por motivos pessoais. No entanto, por estar alienado no desejo do Outro de manter a conduta do bom emprego e da bela família, não consegue subjetivar ou reconhecer o próprio desejo, para assim, simbolizar, sublimar etc. Pontuando que a realização do desejo não acontece na materialização de um ato, porque o desejo é uma ca-

deia que sempre remete a Outro desejo e assim sucessivamente².

Na situação de Ivan, o desejo está alienado no desejo do Outro. A todo instante tenta reforçar para si mesmo ser um sujeito de boa conduta, que ama a esposa e tem uma ótima família. Anseio completamente desmentido pela sua ação durante o filme. Desse modo, a única maneira que consegue manifestar o próprio desejo é ao transferir a responsabilidade para terceiros. Cria a convicção de que foi para o quarto com Alessandra porque Giba o “forçou”. A imagem de Giba na sua cabeça não aparece como a introjeção do desejo do Outro, mas como a autorização despersonalizada do próprio desejo. ‘Eu fiz porque alguém me obrigou’. Essa atmosfera é o ponto de maior historicização do filme, no qual retoma a literatura da defecção de Michel de Certeau e a interpretação de Ladislau Dowbor sobre as corporações. A linguagem sem sujeito e destituída de responsabilidade, estética comum e basilar do desenvolvimento do capitalismo internacional. Do ponto de vista da construção civil, ambiente proposto em *O Invasor* com o conflito dos três sócios da construtora *Araújo Associados Engenharia*, o caso mais emblemático da época foi o ato criminoso de Sérgio Naya ao se ausentar da responsabilidade do desabamento do Edifício Palace II em 1998, com 8 mortes e quase 200 desabrigados. O documentário *Palace II: 3 Quartos com vista para o mar* (2018), de Gabriel Correia e Castro e Rafael Machado, mostra a luta dos familiares por justiça e

2 Para Lacan, o desejo surge inicialmente no sujeito como o desejo do Outro, que apreende através da linguagem e seus significantes. A pergunta *Che vuoi?* (O que queres tu?) da presença do Outro estimula o imaginário de similaridade entre o desejo do sujeito e o desejo do Outro, como se o que o Outro deseja, fosse o próprio. Por isso, pelo menos inicialmente, ele é alienado. A alienação vem do fato dessa exterioridade, e permanece no sujeito pela demanda de reconhecimento, também entendida como demanda de amor. A demanda de amor opera no sujeito como mecanismo de defesa contra o desamparo provocado desde o nascimento com a separação do corpo da mãe. Nesse sentido, o sujeito, pela cadeia de significantes, fica deslocado entre o próprio desejo, o desejo do Outro e a demanda de amor. “Já lhes disse, é na experiência do Outro, enquanto Outro que tem um desejo, que se produz essa segunda etapa da experiência. O desejo [d], desde seu aparecimento, sua origem, manifesta-se nesse intervalo, nessa abertura que separa a articulação pura e simples, linguageira da fala, disto que marca que o sujeito realiza aí algo de si mesmo que não tem alcance, sentido, senão em relação a essa emissão da fala e que é propriamente falando isso que a linguagem chama seu ser. É entre os avatares da sua demanda e naquilo em que estes avatares o tornaram, e por outro lado essa exigência de reconhecimento pelo Outro, que neste caso se pode chamar exigência de amor, em que se situa um horizonte de ser para o sujeito, tratando-se de saber se o sujeito, sim ou não, pode atingi-lo. É nesse intervalo, nessa abertura, que se situa uma experiência que é a do desejo, que é primeiramente apreendida como sendo aquela do desejo do Outro e no interior da qual o sujeito tem que situar seu próprio desejo. Seu próprio desejo como tal não pode se situar senão nesse espaço”. (LACAN, 2002, p. 27).

pela indenização que não havia sido paga até o ano de lançamento do filme³.

A ausência de responsabilidade na linguagem de Ivan, efeito capaz de gerar violência real na sociedade, não é desenvolvida sem contradições. Em um dado momento, quando estava na cama com Alessandra, Ivan força a cabeça dela para baixo fazendo menção ao sexo oral. No instante que Ivan pressiona a cabeça de Alessandra, a câmera por detrás da personagem observa a esposa dormindo em casa na cama.

A complexidade da personagem está nessa luta constante entre o princípio de prazer (Eros) e o princípio de realidade (controle dos impulsos para que a vida em sociedade seja possível). O problema que a negação do princípio de prazer não afeta as pessoas apenas individualmente. O seu efeito causa um mal-estar generalizado. Para Marcuse, em diálogo com Freud, o sujeito vive na mediação entre o instinto de vida (Eros) e o instinto de morte⁴ (Thanatos). No entanto, com a sublimação do princípio de prazer, o instinto de morte ganha maior protagonismo, fazendo-o prevalecer nas relações sociais.

Mas Freud mostra-nos ainda que esse sistema repressivo não resolve, realmente, o conflito. A civilização mergulha numa dialética destrutiva: as restrições perpétuas sobre Eros enfraquecem, em última instância, os instintos vitais e, assim, fortalecem e liberam as próprias forças contra as quais eles foram "mobilizados" - as de destruição. (MARCUSE, 1975, p. 47).

Com Eros enfraquecido a serviço do desempenho, a destruição que a civilização tentou conter através da repressão retorna como efeito colateral da deses-

3 O portal da Agência Brasil fez uma matéria sobre o caso e a morosidade do processo. Segundo a matéria. "Vinte anos depois do desmoronamento do Edifício Palace 2, ocorrido em 22 de fevereiro de 1998, nenhum dos moradores recebeu o valor total das indenizações. A associação de vítimas fez um ato hoje (22) em frente ao Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (TJRJ) para cobrar rapidez na execução do processo, já ganho na Justiça. O edifício, na Barra da Tijuca, zona oeste do Rio de Janeiro, foi feita pela Construtora Sersan, que pertencia ao engenheiro e deputado federal Sérgio Naya. [...] Segundo o advogado da Associação das Vítimas do Palace 2, Eduardo Lutz, em 2001 os donos da empresa prometeram quitar a dívida com os proprietários em 90 dias, o que não ocorreu até hoje. Neste tempo, cerca de dez proprietários morreram." (NITAHARA, 2023).

4 É importante pontuar que o instinto de morte não está relacionado ao ato de supressão da vida, ou ao âmbito da destruição pura e simples. O instinto de morte cumpre a função de aliviador o sofrimento do sujeito diante da realidade. Segundo Marcuse. "Além disso, se a compulsão de regressão em toda a vida orgânica está lutando por alcançar a imobilidade integral, se o princípio do Nirvana é a base do princípio de prazer, então a necessidade de morte aparece sob uma luz inteiramente nova. O instinto de morte é destrutividade não pelo mero interesse destrutivo, mas pelo alívio de tensão. A descida para a morte é uma fuga inconsciente à dor e às carências vitais. É uma expressão da eterna luta contra o sofrimento e a repressão. E o próprio instinto de morte parece ser afetado pelas mudanças históricas que influem nessa luta." (MARCUSE, 1975, p. 47).

tabilização do jogo imprescindível entre vida e morte. O destino para o desequilíbrio é a autodestruição. No filme, a autodestruição é provocada pela contradição de Ivan e a linguagem sem sujeito. A invasão de Anísio, por mais asquerosa que possa ser, é a consequência da crise de Ivan, e não a causa.

A personagem, ao chegar em casa após à comemoração, visualiza a sua esposa dormindo no quarto. A imagem que veio à sua cabeça quando estava com Alessandra no bordel não foi produto da imaginação pura e simples, mas o embaralhamento do tempo, memória atordoada geradora de um *flash-forward*. O olhar deslocado de Ivan sobre o corpo da esposa fomenta um incômodo nele e no espectador. A personagem não está bem naquela situação, porém, não sabe elaborar o seu comportamento de outro modo. Vive em crise pela demanda do Outro de manter o casamento perfeito. Produz violência porque não consegue reconhecer o próprio desejo ou até aceitá-lo, para assim, trabalhar a partir de outros modos de realização menos nocivos à sociedade.

Em diálogo com outra personagem, Estevão (George Freire), descobrimos que a construtora “recebeu” uma proposta para participar de um esquema com o governo. A cena inicia com Estevão no primeiro plano de costas e um pouco desfocado, e Ivan em segundo plano, no centro do quadro, conversando com Estevão de frente.

Conversando não, o que temos é um monólogo. Ivan apenas escuta com postura cabisbaixa o desinteresse de Estevão em participar do esquema, pois é questão de tempo para estourar um escândalo. Ivan não consegue expressar o que sente, não apresenta suporte emocional para contestar o sócio. Desse modo, o seu desejo de poder emerge sufocadamente. Ao invés de sublimar através de uma briga com Estevão para expor o que pensa e almeja com o esquema - reconhecer o seu desejo de poder -, apenas imagina diferentes formas de assassinar Estevão. A primeira imaginação da surpresa ocorre na porta de um restaurante, e a segunda na janela do carro.

Ivan está tão imerso na própria divagação que Estevão percebe a dispersão e pergunta se aconteceu alguma coisa. Ivan nega e Estevão prossegue o monólogo com a especulação de Gilberto ter sido o responsável pelo contato com Rangel (Silvio Luz). O *flash-back* da memória de Ivan do reencontro com Rangel, seu amigo de faculdade, denuncia a autoria. Mas não tem coragem de interromper a especulação e deixa Giba levar a culpa. Rangel liga para ele no meio da conversa e mesmo assim não tem coragem de assumir a responsabilidade.

Ivan acredita que o seu desejo de poder é uma prática abominável, que precisa ser sufocada pela cordialidade e submissão. Ao tentar anular esse sentimento, ele retorna com mais força e agressividade, uma vez que o desejo nunca é apagado, mas somente deslocado. Por exemplo, Ivan apenas cogita cancelar o plano de assassinar Estevão porque o mesmo, ao final da conversa, formula a proposta de comprar a parte do Giba e aumentar a sua participação na empresa. Contemplado com a proposta, resolve contatar Giba para cancelar o plano. Durante a conversa, Giba recoloca Ivan na responsabilidade. Afirma não ser fácil assim, “pular fora na hora que bem entender”. O intrigante durante esse diálogo, é a reação negativa de Ivan sobre a perspectiva de vida de Giba, onde todo mundo busca a qualquer preço o acúmulo de poder. Ivan fala ironicamente ser uma “bela filosofia de vida”. No entanto, Ivan é tão cínico, que todo o projeto de parceria ilegal com o governo através de Rangel e o assassinato de Estevão para a execução do esquema foi fruto do seu desejo de poder, a qual a todo momento tenta sufocar. O plano-sequência, a profundidade de campo e a luz natural da cena intensificam a dimensão de “realidade” e crueza do desejo de Ivan. Na fala, a personagem diz ser contra o assassinato, mas o filme e a sua densidade “real” desvela a contradição interna no seu discurso. Lúcia Nagib faz a seguinte leitura da cena.

A babá paquerada e o mestre-de-obras oprimidos, embora representados, evidentemente, por atores profissionais, aparecem como elementos integrantes da cidade real em plano de fundo, à qual vêm naturalmente se unir os protagonistas da classe superior em primeiro plano. A lógica da exploração capitalista, elaborada no enredo ficcional, se apresenta, assim, como a própria lógica da cidade real. (NAGIB, 2006, p. 164.)

Antes de começarem a conversa do possível cancelamento do assassinato, Giba relembra a época do início da construtora, onde brigavam para quem teria o primeiro nome na placa. Ivan, cinicamente, afirma ser uma bobagem do Estevão. Giba interrompe abruptamente com a argumentação de ser “bobagem uma ova”, pois Ivan também não queria ter o nome por último. Porém, para manter a cordialidade, cedeu o lugar ao Estevão, que ficou em primeiro. Agora a retirada será feita por via da trapaça, seja pelo assassinato, seja pela compra da parte de Gilberto.

A repressão e o não reconhecimento do próprio desejo consomem a sua energia. Sem vontade de ficar em casa, vagueia pelas boates noturnas de São Paulo ao som do rock progressivo e *mise-en-scène* psicodélica. Ambiente da so-

lidão moderna pontuada por Lúcia Nagib.

A confusão e o anonimato da metrópole, com suas multidões de almas solitárias, conformam o ambiente ideal para o surgimento de autômatos ou dos “sujeitos dóceis” típicos da modernidade de que fala Jonathan Crary, citando Foucault e Debord. (NAGIB, 2006, p. 166).

O vazio agonizante na boate funciona como um presságio. A solidão será a consequência do pacto com Mefistófeles (Anísio) que se aproxima com o sumiço de Estevão e sua esposa. Enquanto mecanismo de autodefesa, a personagem passa todo o diálogo culpabilizando Giba pelo desaparecimento, dando a entender que a frieza do amigo é a coisa mais abominável dessa história. Porém, há um constante jogo conflitante entre a fala do protagonista e a realidade fílmica. De um lado, a performatização da moralidade, de outro, através da maquiagem e *mise-en-scène*, a sua obscuridade. Se na conversa com Estevão a face de Ivan era de um coitado disposto a luz clara. Nesta hora, mesmo se fazendo de coitado, a imagem é matizada por uma meia luz sobre as sobrancelhas rígidas de raiva de alguém que produz violência não pelo ato, mas pela ausência de responsabilidade das atitudes e desejos.

Ao som da música *Ninguém Presta*, de Tolerância Zero, a longa cena alterna entre câmera na mão, plano sequência e câmera subjetiva para expor grotescamente o local do crime e o dia do enterro. Nessa cena, o desejo reprimido de Ivan aparta do corpo e ganha vida própria. No instante que a câmera captura o caixão do casal, a bateria da música entra no contratempo e o vocal transita entre o rasgado e o gutural agudo como se vomitasse diante daquela cena abjeta. Seguido da frase final da música, “eu, você, a vadia, ninguém presta”. A cena desloca para a entrada da construtora e, pela câmera subjetiva, explora o seu interior pela primeira vez. No instante que a música cessa, a câmera subjetiva dá espaço para a “invasão” de Anísio, o vômito e o contratempo de Ivan.

A moça na recepção, os funcionários no interior do prédio e a secretária de Ivan olham para a câmera espantados com o que estão vendo; uma pessoa totalmente deslocada daquele espaço. No campo do visível, Anísio não faz parte daquela arquitetura. Mas, no âmbito do desejo, Anísio apresenta muitas semelhanças com Ivan, pois “nasce” da sua intimidade. Pela primeira vez Ivan se depara com o desejo que a todo instante tentou sufocar.

A angústia de Ivan, sujeito completamente sozinho, destituído de contato

com a família, amigos e casamento, perpassa entre o medo, desamparo e a negação do próprio desejo. Pragmaticamente, Ivan passa a ter medo do próprio amigo, chega ao ponto de comprar uma arma para se defender. Acredita que Gilberto tenha sido o mentor do assassinato do Rangel, tendo ele como o próximo da lista. Por outro lado, durante os transtornos de agonia, Ivan não esboça ter medo de Anísio. O que mais o atormenta ao ver Anísio é lembrar que a presença dele é fruto do seu desejo. A invasão não acontece por consequência indireta da desigualdade, individualismo e consumismo da classe média e elite. Pelo contrário, a presença é produção direta, Anísio está ali porque Ivan desejou algo abjeto que, assim como o desamparo, não possui um objeto. Por isso Ivan atravessa o filme em agonia. A morte de Anísio não resolveria o problema como no conto de Rubem Fonseca⁵. São inúmeras as cenas que Ivan fica incomodado com Anísio por ter falado algo ao mesmo tempo esdrúxulo e agradável aos seus interesses, mas moralmente condenável, por exemplo, “patrão pode tudo, manda prender, manda matar” e “e o caixa-dois” em relação ao dinheiro para Sabotage⁶.

Desse modo, o filme de Beto Brant desloca a violência como consequência

5 Rubem Fonseca, grande influência para o thriller policial no Brasil, apresenta um conto intitulado *O Outro*, no livro *Feliz Ano Novo*. O conto narra a história de um executivo que dedica a vida ao trabalho, mas, devido ao sedentarismo, começa a sentir palpitações no coração. O sujeito demonstra não aguentar mais o mesmo ritmo. O médico recomenda menor carga horária de trabalho e alguns minutos de caminhada. Para conseguir conciliar os dois, resolve caminhar todos os dias na hora do almoço. Porém, toda vez que saía para caminhar, um sujeito estranho o parava na rua para pedir dinheiro, ora para comer, ora para mãe adoecida. Nos primeiros dias o executivo dava o dinheiro sem problemas, mas em razão da insistência, passa a desconfiar e a olhar o rapaz como um sujeito ameaçador. No primeiro contato, viu apenas um homem forte e comum, “Era um homem branco, forte, de cabelos castanhos.”. Diante da persistência, a fisionomia do rapaz toma outra forma, “e pela primeira vez vi bem como era o seu rosto, cínico e vingativo.” Cansado com as intromissões diárias, o executivo resolve tomar uma medida drástica, assassinar o rapaz e acabar com o tormento. Consumado o crime, o jovem que ora era homem branco e forte, ora cínico e vingativo, passa a apresentar outra fisionomia. O sangue no rosto proporcionou outra percepção da fisionomia do rapaz, destituída de fantasia ou imaginário do medo. O medo, produtor da irrealidade, engajou o executivo a eliminar a vida do menino sem nem ao menos tentar cessar as abordagens pela via legal. O ‘homem forte’, através do sangue, passou a ser um ‘menino franzino’. Anísio, o ‘Outro’ de Beto Brant e Marçal Aquino, roteirista, apesar de não ser um menino, apresenta fisionomia parecida com a forma última do mendigo do conto de Rubem Fonseca. Franzino, pálido e com marcas de espinhas no rosto. No entanto, por qual motivo a invasão de um foi a ascensão social e a do outro a morte brutal? A diferença do futuro de cada um está no efeito do sentimento medo e desamparo. Como aponta Safatle, o medo tende a produzir violência direta como forma de proteção porque a angústia encontrou um objeto, localizou em algum grupo ou coisa um perigo que precisa ser interrompido, como acontece no conto de Rubem Fonseca.

6 Sabotage é um rapper brasileiro da Zona Sul de São Paulo que começava a fazer sucesso nacional com o álbum “Rap é Compromisso!” (2000). A sua participação no filme contribuiu para a potencialização do embaralhamento entre centro e periferia.

socioeconômica e insere no âmbito da repressão psíquica, do enfraquecimento do Eros e do não reconhecimento do próprio desejo como problema temporal. A composição do filme remete a clássicos, como *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luís Sérgio Person. Na obra de Person, o protagonista Carlos (Walmor Chagas) agoniza diante da ausência de sentido em uma cidade que começa a crescer e industrializar vertiginosamente. O ótimo emprego e a “bela esposa” estão distantes de interromper a sua crise existencial, ainda mais em uma sociedade vislumbrada pelo ideário do progresso. Uma multidão de anônimos que pensam em “recomeçar, recomeçar, mil vezes recomeçar, recomeçar de novo”, mas sem se preocupar com a projeção em direção ao diferente. A produção de Beto Brant dialoga com essa tradição cinematográfica, mas acrescenta o vínculo da angústia como produção de violência.

A preocupação, pontualmente, é perceber como o filme sistematiza a progressão do capitalismo pela repressão e angústia de Ivan para um capitalismo mais plural e, não podemos esquecer, com fortes ligações com a criminalidade. O capitalismo engessado de Ivan de investir apenas em um negócio é substituído pelo capitalismo multicultural de Anísio. Por isso Anísio e Gilberto se deram tão bem, os dois estão abertos à ‘diversificação de negócios’.

A transformação do capitalismo no filme conversa com a interpretação de Hannah Arendt sobre a relação do capital e homem supérfluo⁷ para a ascensão do antissemitismo, nazismo e o declínio da civilização. Segundo Arendt, ainda no século XIX, investidores Europeus, devido ao acúmulo de capital, deliberaram em investir na extração de ouro e diamante na África. Para garantir a seguridade do capital, os investidores firmaram um pacto com o Estado. O Estado participaria como mantenedor da segurança pelo aparato bélico e burocrático, e os investidores com os recursos financeiros. E, para a execução do projeto, o envio de homens supérfluos. No caso, seriam os homens à margem

7 Definição de ralé e homem supérfluo para Hannah Arendt. “O novo desejo de lucro a qualquer preço coincidiu pela primeira vez com a velha caça à fortuna. Garimpeiros, aventureiros e a escória das grandes cidades emigraram para o Continente Negro, juntamente com o capital dos países industrialmente desenvolvidos. De agora em diante, a ralé, gerada pela monstruosa acumulação de capital, acompanhava sua genitora ideológica nessas viagens de descoberta, nas quais nada era descoberto a não ser novas possibilidades de investimento. Os donos de capital supérfluo eram os únicos que podiam usar os homens supérfluos vindos dos quatro cantos do mundo. Juntos, estabeleceram o primeiro paraíso de parasitas, cujo sangue vital era o ouro. O imperialismo, produto de dinheiro supérfluo e de gente supérflua, iniciou sua surpreendente carreira produzindo bens dos mais supérfluos e irrealis.”. (ARENDR, 2012, p. 141).

do capitalismo, o subproduto da civilização, sem um local definido de habitação. Os homens supérfluos eram enviados junto ao capital supérfluo para a extração e ampliação do Imperialismo. A consequência desse projeto foi a criação de homens demasiadamente ricos através da extração de pedras preciosas, mas sem nenhum apreço pela civilidade, uma vez que possuíam as autorizações mais atrozes. No século XX, esses homens supérfluos ganharam espaço político na Europa e deram curso à ascensão de Hitler⁸.

Em diálogo com Gumbrecht, a cena e a trajetória de Ivan não representam o capitalismo do novo milênio, mas lança o espectador numa experiência sensorial de terror, angústia e solidão tão forte, que as ambiências do período produzem presença na interação com a linguagem da obra. Destituído de qualquer perspectiva de mudança, resolve delatar os crimes para a polícia. No entanto, o que era para ser um desabafo de redenção se transforma num relato cínico. Permanece incrustado na ausência de responsabilidade. Se coloca apenas como vítima, sendo que o plano de matar Estevão e estabelecer parceria comercial com Rangel foi dele. Mas durante o relato, Ivan se coloca unicamente como sujeito passivo. “Foi um sócio que me envolveu em uma história de matar um outro sócio”. Usa os adjetivos “escroto, bandido, assassino” para definir Gilberto. A delação é composta por diversos recortes na montagem, com o olhar de Ivan direto para a câmera em *close-up*, como se estivesse revelando as informações para o espectador, mas ao mesmo tempo envergonhado porque tem ciência do cinismo do seu depoimento.

O ato de colocar tudo em palavras o deixa em constante desespero, mas

8 Relação de Hitler, a ralé e a ascensão política. “Nem o nacionalismo tribal nem o niilismo rebelde são característicos das massas, ou lhes são ideologicamente apropriados, como o eram para a ralé. Mas os mais talentosos líderes de massa de nossa época ainda vieram da ralé, e não das massas. Hitler, cuja biografia se lê como um livro-texto exemplar a esse respeito, e Stálin provinham da aparelhagem conspirativa do partido, onde se misturavam proscritos e revolucionários. O antigo partido de Hitler, composto quase exclusivamente de desajustados, fracassados e aventureiros, constituía na verdade “um exército de boêmios” que eram apenas o avesso da sociedade burguesa e a quem, consequentemente, a burguesia alemã poderia ter usado com sucesso para seus próprios fins. Na realidade, a burguesia se deixou enganar pelos nazistas do mesmo modo como a facção Röhm-Schleicher no Reichswehr [o Exército regular da República de Weimar], que também julgou que Hitler, a quem havia usado como alcaguete, ou a SA, que tinha sido usada para propaganda militarista e treino paramilitar, agiriam como seus agentes e ajudariam a criar uma ditadura militar. Ambos consideraram o movimento nazista em seus próprios termos de filosofia política da ralé, e não perceberam o apoio independente e espontâneo das massas aos novos líderes da ralé, nem o genuíno talento desses líderes para a criação de novas formas de organização. A ralé, enquanto força motriz das massas, já não era o agente da burguesia nem de ninguém a não ser das próprias massas.” (ARENDDT, 2012, p. 285)

não o suficiente para se responsabilizar pelos próprios atos. Depois de usar adjetivos negativos para definir o seu amigo, confessa estar desesperado frente à situação. Primeiro ele demoniza Gilberto, para depois construir uma imagem imaculada de si. Afirma ser engenheiro e possuir uma conduta perfeita. O desvio no olhar ao falar o adjetivo afirmativo ‘perfeita’, tensiona o cinismo do seu discurso. A tosse após a fala demonstra a inconsistência da confissão. A mesma coisa acontece quando diz ser casado e amar muito a sua mulher. A fala pausada parece manifestar conhecimento de que o público sabe que ele não ama a esposa. Tenta amenizar a situação dizendo ser apenas algumas cagadas da vida. No entanto, Ivan queria fugir de São Paulo com Cláudia, só desistiu do plano porque descobriu que ela se relacionava com ele por mando de Gilberto. O Pânico o assombra, diz freneticamente que estão querendo matá-lo. Para o azar de Ivan e sorte de Gilberto e Anísio, Ivan lembra o nome de Norberto; personagem “invisível” mantenedor do crime/lucro que tinha contato com os policiais que ouviram o depoimento de Ivan.

A obra finaliza com os policiais ao lado de Norberto levando Ivan para a casa de Marina, onde Anísio e Gilberto conversavam sobre a situação de Ivan. O olhar de Anísio para Ivan, que está dentro do carro, desintegra qualquer esperança de salvação. O trago de Anísio no cigarro se assemelha ao diabo, ou Mefistófeles, como aponta Nagib, esperando a sua preza para o sacrifício.

Figura 3: Ivan completamente desprotegido pelo fato da lei estar a serviço do capital.



Fonte: *O Invasor* (2002), de Beto Brant.

O peso da repressão do superego e do não reconhecimento do próprio desejo fez Ivan criar um monstro capaz de engoli-lo por inteiro. Sem brechas para o

diálogo. É a mutação do liberalismo para o capitalismo financeiro, onde o “mercado”, suposta entidade abstrata e incontestável, impacta as nossas vidas com o seu desejo e objetivo incessável de lucro. Marçal Aquino, em entrevista à Folha Online, aponta uma conversa com um presidente de uma multinacional como a principal inspiração para a escrita do livro e, conseqüentemente, do roteiro para o filme. Segundo Aquino.

Folha Online - E o que o motivou a escrever sobre isso?

Aquino - A minha preocupação na ocasião estava ligada a uma conversa que eu tive com o presidente de uma multinacional que me dizia assim: “olha, eu vivo em São Paulo, é uma cidade violentíssima, mas eu não tenho contato com a realidade. Eu não preciso ter contato porque eu vou pra empresa de helicóptero. Os meus filhos saem de carro blindado e com segurança pra escola, então, o que acontece não me interessa”. Eu disse a ele que estava enganado. É impossível evitar uma contaminação social em qualquer grande cidade. A empregada do sujeito vinha da periferia, o segurança era um sujeito de periferia. Essa contaminação era uma coisa que eu queria examinar. (NASCIMENTO, 2002, p. 1).

O roteirista e o diretor expressam, no ato de compor o filme, as suas angústias e aflições ante a situação contemporânea. Assim como Ivan, o presidente da multinacional se coloca como sujeito estranho deste mundo, como se as suas ações não tivessem nada a ver com o que acontece na rua, no asfalto e nas vielas. Diante disso, o filme de Beto Brant e Marçal Aquino, de forma singular, desloca a linguagem reificada e a ausência de responsabilidade para o interior do debate e, através de uma urdidora frenética, captura o espectador para ressaltar o vínculo entre a sociedade disciplinar, o crime e o capitalismo financeiro, tendo o lucro e a tecnificação do espaço como afeto orientador. Muniz Sodré aponta essa questão ao debater a situação do narcotráfico na América Latina.

Em face desse quadro, as contradições entre o Poder oficial e o narcotráfico assumem aparências ambíguas. Por um lado, os governos vêem-se compelidos a manter o legalismo tradicional e a levar em conta as pressões do Primeiro Mundo (basicamente os Estados Unidos, território principal do consumo) no sentido de combater o tráfico. Por outro, são levados a considerar a sobrevivência das populações que dependem dessa economia “informal”.

As soluções ditas sutis não escapam à ambigüidade: é o caso da Bolívia, que já chegou a incorporar o narcotráfico a um programa de estabilização econômica, assimilando os “coca-dólares” ao sistema financeiro e econômico. Se isto possibilitou a estabilização da “taxa de câmbio”, consolidou ao mesmo tempo o poder financeiro de minorias (legalizando a origem de suas fortunas) e implicitamente reconheceu a impotência dos aparelhos repressivos do Estado, legitimados pela ordem constitucional.

Na medida em que o Estado se enfraquece no exercício do monopólio da violência preservadora da ordem jurídico-social, tende a negociar, implícita e explicitamente, com o Poder do narcotráfico como se este fosse efetivamente um Estado paralelo, fatalmente gerando crises na sua relação de soberania com o território nacional. Ademais, a

realidade do poder no país termina fixando-se em esferas, oficiosas ou informais, que se distanciam cada vez mais dos mecanismos de representação popular, sejam formações partidárias, sejam outras instituições da sociedade civil. (SODRÉ, 2002, p. 60 - 1).

A linguagem sem sujeito da elite e a impunidade da mesma, como diz Giba sobre a ilegalidade do bordel para Ivan “que escândalo, que cadeia, para de secar...”, contribui para o enfraquecimento das instituições democráticas, por exemplo, a corrupção policial por Norberto na cena final. A não responsabilização dos atos por parte do poder público possibilita que determinados grupos, financeiros ou criminosos, assumam o controle do Estado. Prática que, como aponta Sodré, deteriora o espaço público e afasta o cidadão comum dos espaços de decisão. De acordo com a obra, enquanto os sujeitos não forem responsabilizados pelos seus atos, do ponto de vista jurídico e democrático, o estado de violência permanecerá com a dúvida cínica de o porquê o Brasil estar tão violento, assim como Ivan sentado no sofá assistindo a rebelião no presídio pela televisão enquanto ele e a sua esposa reclamam da violência na cidade pelo sumiço de Estevão.

Figura 4: Ivan conversa cinicamente com a sua esposa sobre o sumiço de Estevão sem se atentar que a fronteira entre os dois mundos estava prestes a ser rompida.



Fonte: O Invasor (2002), de Beto Brant.

Ivan, mesmo destroçado por dentro, não se coloca como agente da situação. A violência explícita na tela da televisão não o incomoda, a única coisa relevante é manter o desconhecimento da sua participação no crime e a expansão do poder, apesar desse desejo aparecer na condição de crise. No entanto, como canta Facção Central na música *Hoje Deus anda de blindado*.

O ódio atravessou a fronteira da favela/ Pra decretar que paz é só embaixo da terra/
 Não sou eu que a impunidade beneficia/ Me diz quantos Nicolau tão na delegacia? Quer
 o fim do barulho de tiro à noite/ Faz abaixo-assinado contra Taurus Colt/ A fábrica de
 armas tá a mil na produção/ Contrabandeando pro Rio, SP, Afeganistão/ E a cada bala
 no defunto, um boy sai no lucro/ Na guerra o mais inocente é o favelado de fuzil russo.
 (Facção Central, 2003)

A impunidade, o mercado internacional e a violência se embaralham no âmago do capitalismo tardio, e as artes carregam esse sentimento. Do ponto de vista histórico, a trajetória e o declínio de Ivan nos ajudam a historicizar o período e a refletir sobre a relação entre linguagem reificada, técnica e estado de violência na sociedade brasileira do começo do século XXI.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**; tradução: Roberto Raposo. – São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução Enid Abreu Dobránszky – Campinas, SP : Papyrus – Coleção Travessia do século, 1995.

DOWBOR, Ladislau. **A era do capital improdutivo: Por que oito família tem mais riqueza do que a metade da população do mundo?** – São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**; tradução de Renato Zwick; revisão técnica e prefácio de Márcio Seligmann-Silva; ensaio biobibliográfico de Paulo Endo e Edson Sousa. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: um potencial oculto da literatura**; tradução Ana Isabel Soares – 1. ed. – Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

LACAN, Jacques. **O desejo e sua interpretação (Seminário 1958-1959)**. Publicação não comercial Circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Tradução de Álvaro Cabral. 6ª Ed. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1975.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NASCIMENTO, Carla. Autor de "O Invasor", Marçal Aquino diz que escreve para "incomodar". Folha Online, São Paulo, 07 de mai. de 2002. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u23680.shtml> >. Acessado em: 14 de nov. de 2023.

NITAHARA, Akemi. Vinte anos após desmoroamento, vítimas do Palace 2 ainda não foram indenizadas. **AgênciaBrasil**, Rio de Janeiro, publicado em 22 de fev. 2018. Disponível em: < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-02/vinte-anos-apos-desmoroamento-vitimas-do-palace-2-ainda-nao-foram-indenizadas> >. Acesso em: 09 de jan. de 2023.

O Invasor. Direção: Beto Brant. Produção: Bianca Villar e Renato Ciasca. São Paulo: Drama Filmes, 2002. DVD: 97 min.

RUBEM, Fonseca. **Feliz ano novo**. – 2ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. – 2. ed. rev.; 3. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre : Sulina: Edipucrs 2002. 2ª ed. 2006 110p. (Coleção Comunicação 22).

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. – Rio de Janeiro: Leya, 2017.

TADDEO, Eduardo; Santana, Washington Roberto. Hoje Deus anda de blindado. In: TADDEO, Eduardo; Santana, Washington Roberto. **Direto do Campo de Extermínio**. São Paulo: Sky Blue, 2003, 2 CD. Faixa 06.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



“PARA LER AO SOM DE ANGELA RO RO”¹: UMA LEITURA DO CONTO “OS SOBREVIVENTES” DE CAIO FERNANDO ABREU

“TO READ TO THE SOUND OF ANGELA RO RO”: A READING OF THE SHORT STORY “THE SURVIVERS” BY CAIO FERNANDO ABREU

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19685>

Carlos Alexandre da Silva Souza

Universidade Federal de Mato Grosso

carlosalexandreufmt@yahoo.com.br

Recebido em 10 de setembro de 2023

Aceito em 17 de novembro de 2023

RESUMO: Neste texto buscamos apresentar uma análise do conto “Os Sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu, publicado no livro *Morangos Mofados* de 1982. Nosso objetivo é compor um cenário no qual podemos inserir a obra de Caio F. Abreu a partir do contexto político e cultural do Brasil durante a Ditadura Civil-Militar iniciada em 1964 dialogando com noções de utopia, oposição à ditadura, burguesia, engajamento, entre outros.

ABSTRACT: In this text, we intend to present an analysis of the short story “The Survivors” by Caio Fernando Abreu, published in the book *Morangos Mofados* in 1982. Our goal is to create a framework in which we can place Caio F. Abreu’s work within the political and cultural context of Brazil during the Civil-Military Dictatorship that began in 1964 engaging with notions of utopia, opposition to dictatorship, bourgeoisie, engagement, among others.”

Palabras-clave: Caio Fernando Abreu; literatura e história; ditadura civil-militar.

Keywords: Caio Fernando Abreu; literature and history; Civil-Military Dictatorship.

1 É comum encontramos indicações de músicas nos textos de Caio Fernando Abreu. Além de dedicar seus livros e textos “*aos amigos mortos e aos amigos vivos*”, Caio costumava sugerir que o texto fosse lido ao som de algum artista ou canção. No conto “*Os Sobreviventes*”, inserido no livro “*Morangos Mofados*”, de 1982, podemos observar o título, seguido da sugestão “*para ler ao som de Angela Ro Ro*”.

INTRODUÇÃO

Em 1982, em uma crítica publicada no *Jornal do Brasil*, Heloísa Buarque de Holanda afirmou que acreditava que o debate sobre a contracultura, o desbunde, a crítica e a autocrítica do contexto brasileiro das décadas de 1960 e 1970 estava encerrado e que ela se preparava para iniciar “novos capítulos de nossa história cultural” (HOLANDA, 1982, p. 5). No entanto, contrariando a si mesma, ao se debruçar sobre a obra “*Morangos Mofados*” de Caio Fernando Abreu², Holanda retomou a discussão e apresentou um posicionamento de que a contemporaneidade da escrita de Caio permanece e merece discussão ainda. Segundo Heloísa Buarque de Holanda, este livro em especial estava diretamente ligado à peça “Hoje é dia de Rock” do mineiro José Vicente, uma obra que expõe uma geração de inadequados que buscava a fronteira, o não-lugar, que se inquietava e questionava sua pertença à sociedade de massas, burguesa e conservadora.

A peça - rito de passagem da geração desbunde - falava da grande mudança para a Fronteira, de um incontido desejo de sair, de se desligar de um mundo “condenado”. Encenava, em meio a um estonteante trabalho visual e sonoro que traduzia plasticamente a liturgia psicodélica da época, um voo em direção às margens, no melhor estilo da utopia *drop-out*. “Quem nasceu para voar, voe no rumo do céu. Quem nasceu para cantar, cante. Teus pássaros viajam voando no espaço estreito da América, contra ser-tões, procurando ar, cor, luz, flor, pão.” (HOLANDA, 1982, p. 5)

A perspectiva da inadequação perpassa toda a obra de Caio Fernando Abreu. Sua relação intrínseca com o existencialismo de Jean-Paul Sartre está evidente no livro, o que sustenta a conclusão de que a literatura de Caio F. Abreu está umbilicalmente conectada ao século XX³. Jean-Paul Sartre e Caio Fernando

2 A obra desse escritor brasileiro é objeto de inúmeros trabalhos acadêmicos, desde análises do ponto de vista da Crítica Literária, passando por estudos de Psicanálise, Sociologia, Letras e Literatura, mas raramente Caio Fernando Abreu foi utilizado como documentação para a produção no campo da História. Além do espaço acadêmico, frases soltas e icônicas do escritor passaram a circular pela internet e são amplamente utilizadas em perfis e mensagens de texto via celular e outros meios. Caio é visto como escritor da juventude, do desencanto, da paixão (como a escritora Lygia Fagundes Telles o caracteriza). Mas o que nos chama a atenção é a participação que sua obra tem no contexto do século XX. Caio Fernando Abreu viveu apenas 47 anos, mas durante esse período, produziu uma obra vasta que se tornou uma documentação importante para os estudos que focam a literatura e a história da segunda metade do século XX no Brasil.

3 Jean-Paul Sartre é um dos principais expoentes do existencialismo, corrente filosófica que enfatiza a liberdade individual, a responsabilidade pessoal e a busca por significado na existência humana. Em “*A Náusea*”, publicado em 1938, Sartre explora temas centrais do existencialismo ao retratar Antoine Roquentin, cuja jornada reflete a angústia existencial e a sensação de absurdo diante de uma realidade aparentemente desprovida de sentido. A obra mostra o protagonista confrontando a ideia de liberdade radical, onde somos responsáveis por criar nosso próprio significado na ausência de valores predefinidos. Através do personagem, Sartre ilustra a luta do indivíduo para encontrar autenticidade em um mundo onde a existência precede a essência, questionando a natureza da realidade e a busca incessante por sentido na vida. Ver SARTRE, Jean Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Abreu são escritores que, embora de diferentes contextos históricos e culturais, abordaram temas semelhantes em suas obras, principalmente no que diz respeito à condição humana, à busca por significado na vida e à reflexão sobre a existência.

Ambos os autores exploraram a temática da angústia existencial, a solidão, a liberdade individual e a complexidade das relações humanas em suas escritas. Sartre, através de obras como “A Náusea” (1938) e sua filosofia existencialista, questionou a natureza da realidade, a liberdade e a responsabilidade individual na criação de significado em um mundo aparentemente absurdo. Por outro lado, Caio Fernando Abreu, partindo da experiência brasileira, também abordou questões existenciais, sentimentos de desajuste e inquietação na sociedade moderna em suas narrativas. Suas obras frequentemente exploram a solidão, a busca por identidade e pertencimento, assim como a complexidade das relações interpessoais, temas que podem ser associados às reflexões existenciais de Sartre. Embora pertençam a períodos e contextos diferentes, Sartre e Caio Fernando Abreu compartilham preocupações similares sobre a condição humana e o sentido da vida, oferecendo perspectivas e reflexões que ressoam com as inquietações existenciais dos leitores.

Este é o tempo que moldou suas palavras, das quais emergem o Brasil e sua gente, suas contradições e perspectivas de futuro. Também se evidencia a delicada questão imposta à juventude burguesa dos tempos da ditadura: o desbunde, a luta armada ou a resistência democrática? Quem derrubaria o Estado de exceção? Todas essas questões estão presentes nas obras do autor, de maneira enigmática e poeticamente elaboradas.

“BONS INTELLECTUAIS PEQUENO-BURGUESES”: ANÁLISE DE “OS SOBREVIVENTES”

Sem pretender associar o escritor à categoria da autobiografia⁴ ou auto-

⁴ *Autobiografia* é um gênero literário em que uma pessoa narra a história de sua própria vida. Geralmente, é escrita na primeira pessoa e abrange desde eventos significativos até detalhes pessoais, experiências, reflexões e emoções do autor sobre sua trajetória. Um dos precursores deste gênero literário é Jean-Jacques Rousseau, quando nas suas obras buscou narra detalhadamente suas experiências pessoais, ao passo em que produziu importantes reflexões a partir de sua experiência. “Confissões” (*Les Confessions*), é considerado um marco na história das autobiografias. Ele estabeleceu um estilo de escrita introspectiva e detalhada, explorando não apenas eventos externos de sua vida, mas também seus pensamentos, emoções e experiências pessoais. Ver ROUSSEAU, Jean-Jacques. “As Confissões”. Tradução de Rachel de Queiroz, São Paulo: Atena Editora, 1936.

ficção⁵, podemos empreender o caminho da análise acerca do sujeito histórico e sua relação com a obra de arte, na medida em que a História pode apropriar-se tanto da obra como documento, quanto do autor como sujeito histórico. Ao abordar a experiência do escritor, nosso interesse maior é a análise e interpretação dos eventos históricos a partir de uma perspectiva individual, muitas vezes destacando a experiência pessoal do sujeito histórico. Essa abordagem se concentra na compreensão das experiências individuais dentro de um contexto histórico mais amplo, examinando como os eventos históricos afetaram e foram interpretados pelos sujeitos envolvidos.

É a partir dessa compreensão que buscamos entender como Caio Fernando Abreu atravessa os tempos da Ditadura Civil-Militar no Brasil, mas também como o contexto autoritário interfere em sua obra. Sua produção literária aborda os mais variados assuntos, desde o reconhecimento de sua orientação sexual, passando pela dor da paixão não correspondida até conflitos familiares em uma sociedade onde o choque geracional é evidente. Além disso, repudia a ditadura militar imposta ao Brasil de 1964 a 1985, chegando, por fim, à experiência trágica da epidemia de HIV-Aids nos anos 1980.

O conto “Os Sobreviventes,” publicado no livro “*Morangos Mofados*” em 1982, inicia com um diálogo entre dois amigos. Uma mulher jovem conversa com um amigo do sexo masculino acerca de uma possível temporada fora do Brasil.

SRI LANKA, QUEM SABE? Ela me pergunta, morena e ferina, e eu respondo por que não? mas, inabalável ela continua: você pode pelo menos mandar cartões-postais de lá, para que as pessoas pensem nossa, como é que ele foi parar em Sri Lanka, que cara louco esse, hein, e morram de saudade, não é isso que te importa? Uma certa saudade, e você em Sri Lanka, bancando o Rimbaud, que nem foi tão longe assim, para que todos lamentem ai como ele era bonzinho e nós não lhe demos a dose suficiente de atenção para que ficasse aqui entre nós. (ABREU, 2018, p. 321)⁶

5 *Autoficção* pode ser vista como um gênero literário que mistura elementos autobiográficos com elementos ficcionais. Nesse tipo de escrita, o autor utiliza *fatos reais* de sua vida, experiências pessoais, emoções e eventos, mas os combina com elementos fictícios, como narrativas inventadas, personagens fictícios ou situações que não ocorreram exatamente da maneira descrita. A autoficção desafia as fronteiras entre o real e o fictício, levantando questões sobre a verdade, autenticidade e a relação entre o autor, a narrativa e o leitor. Ela não se compromete totalmente com a verdade factual, permitindo ao autor explorar e brincar com diferentes perspectivas, manipulando a realidade para criar uma história mais ampla, muitas vezes para explorar temas universais ou transmitir uma mensagem específica.

6 A reprodução do texto aqui seguiu fielmente ao que está publicado: sem respeitar normas gramaticais, como pontuação, letras minúsculas onde tendemos a colocar maiúsculas, entre outras. Por opção estética, a obra de Caio Fernando Abreu muitas vezes passa por cima de regras consagradas na gramática, o que traduz também um estilo próprio de não se conformar com a norma. Ao escrever sem vírgula em vários textos, percebemos que o sentido da narrativa é o da falta de respiração, senso de urgência dos personagens ou mesmo uma tentativa de transmitir uma sensação de falas aceleradas, sem pausas ou sem preocupação com regras gramaticais.

Como em vários textos de Caio Fernando Abreu, a cena se passa em um apartamento, provavelmente em uma grande cidade brasileira. Tal destaque importa na medida em que percebemos um certo estilo narrativo em Caio que se ancora na vida urbana como cenário. Ao longo de sua vida, o autor viveu em várias cidades grandes, como Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Londres, Estocolmo, o que nos indica sua relação com a vida nestes locais e sua percepção de tempo e experiência a partir dessa realidade. A voz de Angela Ro Ro serve de pano de fundo para o diálogo entre os dois personagens, enquanto a mulher saboreia vodca nacional sem gelo nem limão.

Quanto a mim, fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca, um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá, um dia de merda enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro autêntico onde neste exato momento vossa reverendíssima assenta sua preciosa bunda e essa exótica mesinha de centro em junco indiano que apoia nossos fatigados pés descalços ao fim de mais uma semana de batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados. (ABREU, 1982, p. 321)

A personagem criada por Caio Fernando Abreu é, portanto, uma mulher de classe média que se envolve na vida política do país, comparecendo a eventos públicos. Ela representa uma classe social com hábitos burgueses e opta por abordar questões políticas através de protestos, participação cívica, manifestações e passeatas, entre outros. O fato de ter um crediário atrasado, trabalhar oito horas por dia e enfrentar dias difíceis são todos elementos que caracterizam a sociedade brasileira, que, em algum momento, havia adotado um estilo de vida cotidiana baseada no consumo.

No entanto, alguns anos antes da narrativa do conto, parte da classe média intelectualizada das grandes cidades optou por uma abordagem mais revolucionária e de esquerda em relação à situação socioeconômica e política do país. A referência a diferentes personas, como “um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá”, indica uma busca por identidade, um desejo de experimentar diferentes papéis ou estados de ser, talvez em busca de autenticidade ou escapismo. Isso também pode refletir uma sensação de desorientação ou falta de uma identidade estável e definida. O tom do conto é carregado de ironia e sarcasmo, sugerindo uma certa resignação diante de uma realidade que parece paradoxal e desgastante. Há uma sensação de desencanto

e frustração, expressa através de uma linguagem direta e carregada de emoção, abordando temas como insatisfação pessoal, escapismo, relações humanas vazias e uma sensação de futilidade em relação às batalhas enfrentadas na vida cotidiana.

Logo no início do conto podemos perceber que o que se representa é uma geração de classe média, urbana, intelectualizada e profundamente desencantada com a vida e sem nenhuma perspectiva positiva de futuro. A tristeza, o desânimo, a apatia política e a depressão dos anos sob a ditadura estão representadas nas palavras do autor como características do seu tempo. A crítica ao projeto de vida burguês se torna evidente no texto quando, após tentativas de envolvimento sexual com seu amigo, a personagem declara:

Não que fosse amor de menos, você dizia depois, ao contrário, era amor demais, você acreditava mesmo nisso? Naquele bar infecto onde costumávamos afogar nossas impotências em baldes de lirismo juvenil, imbecil, e eu disse não, meu bem, o que acontece é que como bons-intelectuais-pequeno-burgueses o teu negócio é homem e o meu é mulher. (ABREU, 2008, p. 322)

A sexualidade também se manifesta como um reflexo dessa conexão direta entre a intelectualidade e a vida burguesa, reacendendo debates entre as correntes de esquerda no Brasil durante a Ditadura Civil-Militar. Segundo Jaime Ginzburg “é necessário refletirmos sobre uma articulação entre política e sexualidade quando tratamos do autoritarismo” (GINZBURG, 2005, p. 43). A personagem reflete sobre uma conversa passada, discutindo a natureza do amor entre eles. A voz afirma que a outra pessoa costumava acreditar que o problema não era falta de amor, mas sim um excesso dele, uma intensidade que teria sido o motivo de alguma dificuldade ou desentendimento. A questão levantada sugere uma reflexão sobre a intensidade e complexidade dos sentimentos na relação. Ela parece atribuir a inadequação da relação à identidade social dos envolvidos, mencionando o fato de serem “bons-intelectuais-pequeno-burgueses” e apontando para diferenças na orientação sexual. A frase final, “o teu negócio é homem e o meu é mulher”, indica que ambos têm interesses ou preferências diferentes em termos de relacionamentos românticos.

Ao discutir o papel da sexualidade na obra de Caio Fernando Abreu, Jaime Ginzburg afirma que “existe uma conexão profunda entre os mecanismos de repressão do Estado e os valores repressivos ligados à experiência sexual.” (GINZBURG, 2005, p. 43) Ao borrar a fronteira entre vida pública e privada, Caio es-

cancara a relação intrínseca dos sujeitos vinculados à resistência à ditadura e a crítica que estabelecem ao questionarem o papel dogmático das condições binárias da sociedade brasileira organizada a partir de uma heteronormatividade compulsiva. *“Com isso, é estabelecida uma afinidade entre a postura de resistência política e a conduta sexual. A ausência de acomodação dos personagens na pauta política dominante corresponde a uma ausência de enquadramento nos moldes da sexualidade.”* (GINZBURG, 2005, p. 43)

No contexto das esquerdas revolucionárias do século XX havia a percepção de que características como virilidade, masculinidade, força e insensibilidade eram essenciais para a luta contra a ditadura. Um exemplo que ilustra essa avaliação é o caso do guerrilheiro Herbert Daniel, que atuou em organizações revolucionárias como o Polop (Organização Revolucionária Marxista Política Operária), a VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares) e a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária). No livro *“Revolucionário e gay: a vida extraordinária de Herbert Daniel”*, James Neylor Green relata as lutas enfrentadas por esse militante devido à dualidade entre sua vida na guerrilha e a rejeição de sua orientação sexual.

Como amplamente documentado em outras fontes, a homossexualidade, na década de 1960, ainda era considerada imoral e perversa, na sociedade em geral e na esquerda brasileira. Uma teia de ideias, originadas de diversas fontes, foi a responsável por essa caracterização da sexualidade entre pessoas do mesmo sexo. Seguindo perspectivas tradicionais compartilhadas pelo movimento comunista internacional, a homossexualidade era considerada produto da decadência da burguesia, que desapareceria após a queda do capitalismo e a decorrente instauração de uma sociedade socialista ou comunista (GREEN, 2018, p. 63).

Fica claro, portanto, que Caio Fernando Abreu aborda a questão da sexualidade naquela época, revelando as percepções que predominavam entre a intelectualidade de esquerda, onde a homossexualidade era muitas vezes estigmatizada como um traço associado à pequena burguesia. É essencial ponderar sobre as fronteiras entre os espaços público e privado nesse contexto, pois frequentemente essas fronteiras se tornam fluidas quando se relacionam questões da vida pessoal com a política. Como observam Maria Hermínia Tavares e Luiz Weis:

Nos regimes de força, os limites entre as dimensões pública e privada são mais imprecisos e movediços do que nas democracias. Pois, embora o autoritarismo procure restringir a participação política autônoma e promova a desmobilização, a resistência ao regime inevitavelmente arrasta a política para dentro da órbita privada. (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 327)

A resistência ao regime autoritário resulta na politização da esfera privada, onde indivíduos encontram maneiras de expressar suas visões políticas, mesmo que seja de forma discreta ou velada. Isso pode ocorrer através de conversas, discussões e ações cotidianas que refletem uma oposição silenciosa ao regime, transformando, de certa forma, o espaço privado em um local de expressão política. De modo que a casa se tornou “aparelho” de resistência à Ditadura, a rua, local de encontro, transformou-se em ponto de encontro vigiado pela repressão. A vida política do país invadiu a esfera privada (como as invasões policiais, num estado de coisas em que o direito à inviolabilidade da propriedade privada ficou em suspenso para garantir mais poder às forças armadas) e foi também tomada pelas questões que, outrora, restringiam-se à intimidade do lar (como as questões sobre sexualidade, liberdade sexual e drogas, por exemplo). Ainda dialogando com esta perspectiva, faz-se necessário considerar a análise de Jaime Ginzburg acerca do livro *Morangos Mofados* como um todo.

O livro [*Morangos Mofados*] é governando por uma profunda ambivalência constitutiva. Dois elementos se espraiam de maneira difusa. O primeiro é o terror, associado ao impacto traumático da experiência. O terror surge em esforços de contemplação e elaboração, sempre inconclusos, da violência, da morte, da autodestruição. O segundo é o desejo, associado à determinação do sujeito em encontrar condições de afirmação de si e superação de limites, na ligação com o outro e na integração com a realidade externa. O terror faz o sujeito recuar, o desejo o motiva a se entregar. A percepção de imagens monstruosas se alterna com a exposição a ideias e devaneios libertários. (GINZBURG, 2005, p. 41)

Os sentimentos que permeiam a personagem no conto “Os Sobreviventes” refletem essa ambivalência. Angústia, desânimo, descrença e tristeza são todas palavras presentes no texto e fazem parte da sensibilidade que Caio Fernando Abreu expressa ao abordar a vida dos personagens durante aqueles anos.

Ando angustiada demais, meu amigo, palavrinha antiga essa, a velha angst, saco, mas ando, ando mais de duas décadas de convívio cotidiano, tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso, ah não me venha com essas histórias de atraçoamos-todos-os-nossos-ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, eu só queria era ser feliz, cara, gorda, burra, alienada e completamente feliz. (ABREU, 1982, p. 322)

Esse trecho é profundamente introspectivo e revela a agonia emocional e existencial da personagem. Ela expressa um sentimento de angústia duradou-

ra, destacando a familiaridade com a palavra “angst” (angústia), associada a um desconforto íntimo e persistente. A personagem reflete sobre um período considerável de sua vida, mais de duas décadas, onde a convivência diária parece ter deixado uma marca emocional profunda. Ela descreve um sentimento opressivo em seu peito, um sufoco, uma sede, um peso, todos esses elementos indicando um desconforto visceral e emocional.

Há um momento de autorreflexão em que ela rejeita a ideia de trair seus ideais, pois ela própria alega nunca ter tido “porra de ideal nenhum”. Ao invés disso, ela expressa um desejo simples e pessoal: “eu só queria era salvar a minha”. Essa afirmação revela um anseio por felicidade pessoal, uma busca por uma existência mais plena e satisfatória. Ela reconhece a natureza aparentemente egoísta e individualista desse desejo, ironizando a própria aspiração em relação a características como ser gorda, burra, alienada e completamente feliz.

A personagem expõe suas vulnerabilidades, sua luta interna entre as expectativas externas e seus desejos individuais. É um retrato íntimo das contradições e das dificuldades enfrentadas na busca pela felicidade e realização pessoal em um país que passou “mais de duas décadas de convívio cotidiano” com um regime autoritário e hostil às utopias de uma geração que via a Ditadura como um entrave para a realização de seus desejos e aspirações políticas.

Em 1982, a luta armada e os grupos políticos clandestinos que buscaram pôr fim à ditadura dos generais já haviam sido desmantelados. Os integrantes de movimentos armados, em sua maioria, foram exilados, presos, torturados ou mortos pelos militares ainda nos anos 1970.

O fracasso de uma geração, pela perda do sentido da energia revolucionária, é apontado como fracasso político, diante da vitória do conservadorismo, e como colapso da autoconsciência, vazada em lamento de perda e disfunção corporal. Frustração individual e coletiva se articulam. (GINZBURG, 2005, P. 44)

Assim, se percebe que a questão colocada acerca da consciência do fracasso não se dá de maneira individualizada, mas de forma coletiva. A derrota política é uma derrota de uma geração inteira. Ginzburg destaca que a interseção entre o fracasso político e a perda da consciência pessoal, mostrando como ambos estão entrelaçados na experiência dessa geração. Ele sugere que a derrota das esperanças políticas se reflete não apenas na esfera pública, mas também no âmbito pessoal e existencial dos indivíduos, resultando em um descontentamen-

to e desilusão mais amplos.

O conto continua, baseado no diálogo, quase um monólogo, entre os dois personagens. Neste ponto é importante chamarmos atenção para além do conteúdo do texto, sua estrutura formal. Segundo Jaime Ginzburg, Caio Fernando Abreu “elabora uma concepção específica de linguagem de prosa” (GINZBURG, 2005, p. 44). “Silêncios, lapsos, ambiguidades e descontinuidades apontam constantemente para a implosão das condições necessárias para a clareza da fala, dando lugar a elaborações em que o detalhe impressionista, a metáfora e o ritmo assumem funções semânticas.” (GINZBURG, 2005, p. 44)

O trecho a seguir reitera a postura de uma personagem associada às correntes de esquerda que vivenciou um estilo de vida burguês durante os anos de ditadura.

(...) ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Lang embaixo do braço, aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos anos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo *here comes the sun here comes the sun little Darling*, 70 em Nova York dançando *disco music* no *Studio 54*, 80 a gente aqui mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca. Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação *cooper* astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o que? (ABREU, 1982, p. 322)

A narrativa evoca uma nostalgia irônica ao mencionar os “livrinhos de Marx, Marcuse, Reich, Castañeda, Lang” e o encanto por figuras intelectuais como Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre nos anos 50 em Paris, seguido pelo espírito libertador dos anos 60 em Londres e a energia vibrante dos anos 70 em Nova York, associada à música e à vida noturna da época. Entretanto, há um contraste nítido entre essa euforia inicial e a desilusão posterior. A personagem expressa um sentimento de esgotamento diante das tentativas de buscar significado na vida por meio de várias experiências e práticas - desde macrobiótica, psicanálise, drogas, até espiritualidades como acupuntura, ioga, candomblé, entre outras. Esse trecho transmite uma sensação de frustração e desesperança, pois apesar de ter explorado diversas abordagens e caminhos, a pessoa ainda enfrenta um “nó no peito”, um sentimento de desconexão e desilusão. O questionamento final, “agora faço o que?”, reflete a falta de resposta para essa busca incessante por significado e satisfação na vida.

A forma com que o texto foi escrito permite deduzir uma sensação de

ansiedade e exaustão, quando o texto ganha um ritmo acelerado e o autor subtrai as vírgulas da narrativa, produzindo um resultado que se relaciona totalmente com o que se passa na cena, a noção de cansaço por uma série de tentativas de escapar daquela vida sem sentido.

Essas escolhas estruturais do texto nos levam ao que Mikhail Bakhtin discute em “Marxismo e filosofia da linguagem” sobre *forma* e *conteúdo*, quando afirma que “o tema e a forma do signo ideológico estão indissolúvelmente ligados, e não podem, por certo, diferenciar-se a não ser abstratamente. Tanto é verdade que, em última análise, são as mesmas forças e as mesmas condições que dão vida a ambos.” (BAKHTIN, 2006, p 37)

Ao abordar as classes médias que se opunham ao regime, Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis destacam as ambiguidades desses indivíduos em sua vida cotidiana:

“Para a geração de classe média de esquerda que chegou à idade adulta sob o autoritarismo, o peso das circunstâncias políticas influenciava as relações afetivas e familiares, acelerando, talvez, as flutuações amorosas. Isso se mesclava com a busca por liberdade sexual e o consumo de drogas, especialmente maconha e LSD. As pessoas fumavam e usavam essas substâncias por prazer, angústia ou perplexidade, e também para confrontar o conservadorismo arraigado no regime em relação aos costumes. Buscavam criar uma forma de oposição, forjando um perfil político de rejeição ao status quo, mesmo que tanto a esquerda tradicional quanto a resistência armada desconsiderassem a contracultura como um escapismo sem consequência.” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 334)

Essa discussão sobre comprometimento e alienação, desbunde e luta armada, é tema de inúmeros estudos na historiografia brasileira que abordam a oposição à Ditadura Civil-Militar. O historiador Marcos Napolitano afirma que “para a juventude estudantil ligada às organizações de esquerda, os jovens afinados com a pauta comportamental da contracultura eram considerados ‘alienados e passivos’ diante da realidade social” (NAPOLITANO, 2023, p. 105).

Foi nesse contexto de questionamento que a contracultura se consolidou no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 quando “uma parte importante da juventude brasileira ligada ao movimento estudantil experimentou um processo de politização radical, acirrada pela imposição de uma ditadura militar conservadora e de extrema direita a partir do Golpe de Estado de 1964.” (NAPOLITANO, 2023, p. 106)

Na obra de Caio Fernando Abreu, podemos observar essas ambiguidades inerentes às correntes de esquerda da época. Ao concluir o texto “Os Sobreviventes”, a personagem declara:

“Por favor, não se esqueça de me enviar um cartão-postal de Sri Lanka, com aquele rio lamacento, aquela pele de tom azeitonado, que algo realmente belo aconteça contigo. Desejo que tenha uma fé enorme, não importa em quê, assim como tínhamos fé um dia. E, por favor, deseje-me algo extraordinário, algo maravilhoso que me faça acreditar em tudo novamente, que afaste de minha boca esse gosto amargo do fracasso, esse sabor da derrota sem dignidade. Não há saída, meu amigo, nos perdemos na estrada e nunca tivemos um mapa, ninguém dá mais carona, e a noite já se aproxima.” (ABREU, 2018, p. 324)

É inegável que Caio aborda uma sociedade desprovida de esperança, uma sociedade distópica e pessimista. A personagem mencionada aqui reflete o tipo de indivíduo que também é característico em outras obras do autor, especialmente naquelas escritas durante o período de 1964 a 1985, quando o Brasil vivenciou um regime de violência estatal. De acordo com Heloisa Buarque de Holanda, *“não há dúvida de que Caio fala da crise da contracultura como projeto de vida e política”* (HOLANDA, 1982, p. 05).

A análise de Jaime Ginzburg sobre o conto “Os Sobreviventes” ajuda-nos a produzir uma interpretação do texto literário à luz da história do Brasil e contribui para nossa reflexão na medida em que relaciona os aspectos formais do texto, sua estrutura semântica, com o cenário político, social e cultural vivenciado nos anos de sua produção. Para este autor, o texto de Caio Fernando Abreu carrega marcas e traumas do autoritarismo brasileiro, principalmente no período da ditadura.

Ao publicar esse conto em 1982, Caio Fernando Abreu sinalizou a dificuldade de lidar com a memória da ditadura militar no Brasil. Embora supostamente, em termos oficiais, a violência do regime autoritário esteja no passado, várias marcas indicam a permanência de elementos do horror no presente. (GIZNBURG, 2005, p. 45)

A obra de Caio Fernando Abreu, pode oferecer pistas valiosas para a compreensão de um contexto histórico no qual o Brasil, sob o jugo da Ditadura Civil-Militar iniciada em 1964, testemunhou o florescimento e o declínio de aspectos culturais e políticos, bem como outros desafios enfrentados pela sociedade civil e pela classe política. A literatura, nesse sentido, pode ser uma ferramenta útil na análise e reflexão sobre esse período histórico.

Na leitura do conto “Os Sobreviventes” e em outros textos de Caio Fernando Abreu percebemos que o autor busca, de certo modo, produzir uma inteligibilidade à realidade política do Brasil. Poderíamos refletir sobre como sua obra elabora o trauma da Ditadura Civil-Militar que pesa sobre uma geração. Marcio Seligmann-Silva abordou o tema da literatura do trauma em seus trabalhos e, se-

gundo ele, “a experiência prosaica do homem moderno está repleta de choques, de embates com o perigo” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 73).

O trauma está presente como sensação coletiva, mas também individual: Caio Fernando Abreu sofreu intensa perseguição dos órgãos de repressão durante os anos de ditadura, sobretudo graças a sua ligação com a militante política Graça Medeiros. Em dezembro de 1968, pouco depois de decretado o Ato Institucional Nº 5, refugiou-se na Casa do Sol, propriedade de Hilda Hilst situada no interior de São Paulo, na tentativa de se livrar do Departamento de Ordem Política e Social – DOPS. Em 1975, Caio foi preso em Garopaba, cidade no litoral de Santa Catarina, onde teria passado por uma experiência de tortura⁷, narrada com grande sensibilidade no conto “Garopaba Mon Amour”, publicado no livro Pedras de Calcutá, de 1977.

Para Jaime Ginzburg, “o confronto com a ditadura é elaborado, em Caio F. Abreu, como uma vontade de ser outro. Uma busca de alteridade, no sentido individual, com uma vontade de viver diferente, sentir e pensar diferente. E no sentido coletivo, com uma expectativa de ser parte de outro Brasil, de outra sociedade.” (GINZBURG, 2007, p. 46)

Seligmann-Silva discute a teoria do trauma a partir da psicanálise, baseando-se nos textos de Freud elaborados no contexto da Primeira Guerra Mundial (1914 a 1918). Segundo o autor, o trauma nada mais é do que uma *ferida* na memória.

O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem forma. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática. (SELIGMANN-SILVA, 2000, P. 84)

A partir dessa experiência, cabe refletirmos sobre o papel do autor de literatura e sua relação com sua obra. Nicolau Sevcenko afirma que “todo escritor possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que os seus te-

⁷ Em 2018, a editora Companhia das Letras publicou “Caio Fernando Abreu: contos completos”. Nesta reunião dos contos de Caio, publicado sob a orientação da família do autor, há uma cronologia ao final do livro que trata do caso: “Novembro/1975: É preso e torturado durante uma viagem com amigos a Garopaba (SC), para fornecer informações sobre a militância política de Graça Medeiros. A experiência origina o conto “Garopaba mon amour” (Pedras de Calcutá). Começa a frequentar sessões de psicoterapia.” Até a presente data, não conseguimos evidências documentais que comprovem esta informação. Ver ABREU, Caio Fernando; 194-1996 Contos Completos – 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

mas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo – e é destes que eles falam” (SEVCENKO, 1999, p. 20). Assim, há a necessidade de se considerar que a literatura não deve ser separada de seu campo específico ou retirada de seu lugar original: deve ser visto como obra de arte, destinada sempre a agradar, instigar reflexão, emocionar, entre outros. Tal perspectiva não afasta a literatura de sua verossimilhança enquanto fonte histórica, já que, para Sevcenko, “como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade dos seus frutos não depender das características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais?” (SEVCENKO, 1999, p. 20).

Como documentação para a historiografia, a obra de Caio Fernando Abreu pode nos fornecer pistas relevantes na tentativa de compreender um contexto histórico no qual o Brasil, imerso na Ditadura Civil-Militar iniciada em 1964, viu parte de sua cultura florescer e murchar, avançar e retroceder, como também outras questões da sociedade civil e de nossa classe política. A literatura, neste sentido, pode nos ajudar nessa tarefa de reflexão e análise sobre o período, na busca por compreender e contribuir para o debate, sempre em aberto.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. 1ª ed. São Paulo; Brasiliense, 1982.
- ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá – Contos**. 1ª ed. São Paulo; Alfa-Ômega, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: 12ª Edição – HUCITEC, 2006.
- GINZBURG, J. **Exílio, memória e história**: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. *Literatura E Sociedade*, 10(8), 36-45-2005.
- GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 15, p. 43-54, 2007.
- GREEN, James Neylor. **Revolucionário e gay**: a extraordinária vida de Herbert Daniel – pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- HOLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- NAPOLITANO, Marcos. **“Juventude e Contracultura”**. São Paulo: Contexto, 2023.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. A História como trauma. **Pulsional**: Revista de Psicanálise, São Paulo, n. 116 – 117, dez/jan. 1998-1999.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio; NESTROVSKI, Arthur (Org.) **“Catástrofe e representação”**. São

Paulo: Escuta, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TAVARES, Maria Hermínia de Almeida; WEIS, Luiz. Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. Org. Fernando Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.




A EMERGÊNCIA DA IDENTIDADE PAN-AFRICANA NOS DISCURSOS E OBRAS DE MÁRIO PINTO DE ANDRADE

THE EMERGENCY OF PAN-AFRICAN IDENTITY IN THE SPEECHES AND WORKS OF MÁRIO PINTO DE ANDRADE

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19559>

Fábio Eduardo Cressoni

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB)

 <https://orcid.org/0000-0002-1837-2182>

cressoni@unilab.edu.br

Wendel Damasceno Oliveira

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB)

wendel230@hotmail.com

Recebido em 30 de outubro de 2023

Aceito em 22 de novembro de 2023

RESUMO: Este artigo possui como objeto de estudo os discursos presentes nas obras literárias de Mário Pinto de Andrade, intelectual e primeiro presidente do Movimento Popular de Libertação de Angola. A problemática deste trabalho é quais as transformações ocorridas na identidade pan-africana durante o processo de luta anticolonial e de libertação nacional ocorrido nas colônias portuguesas. O objetivo deste trabalho é analisar as relações entre a identidade pan-africana e as produções discursivas presentes nas obras literárias de Andrade, que serão analisadas a partir dos princípios e procedimentos da Análise do Discurso. Os sujeitos e as identidades se constituem nos discursos (BRANDÃO, 2004). Neste sentido, os discursos foram analisados a partir da confluência entre a formulação dos discursos em suas condições de produção e na constituição do discurso no interdiscurso (ORLANDI, 2015).

ABSTRACT: This paper has as its object of study the speeches present in the works of Mário Pinto de Andrade, intellectual and first president of the Angolan Popular Liberation Movement. A problem of this work is what changes occur in pan-African identity during the process of anticolonial struggle and national liberation that took place in the Portuguese colonies. The aim of this paper is to analyze the relationship between Pan African identity and the discursive productions present in Andrade's literary works, which will be analyzed from the discourse analysis principles and procedures. The subjects and identities identified in the speeches (BRANDÃO, 2004). In this sense, the discourses were analyzed from the confluence between the application of discourses in their conditions of production and constitution of discourse in interdiscourse (ORLANDI, 2015).

Palabras-clave: Análise do Discurso. História. Identidade Pan-Africana. Colonialismo.

Keywords: Discourse Analysis. History. Pan African Identity. Colonialism.

Introdução

O continente africano passou por intensas transformações entre a Conferência de Berlim (1885) e a Independência de Gana (1958) primeira nação que conquistou a emancipação política da África subsaariana. Neste período, a ideologia política do pan-africanismo promoveu a constituição de uma nova identidade africana, que se inscreveu na história das lutas de resistências africanas na diáspora e no continente africano pela libertação do jugo colonial e escravista (NASCIMENTO, 2008, p. 161).

Para Devés-Valdés (2008, p. 110-111), o pan-africanismo de primeira geração de Henry Sylvester Williams, em 1900, defendeu os negros do mundo de todas as formas de abuso e exploração; de segunda geração, formulado por W.E.B. Du Bois, em 1920, consistiu em articular os negros do mundo com o objetivo de obter igualdade de direitos; de terceira geração, liderado por George Padmore e Kwame Nkrumah, alcançou seu auge no Congresso Pan-Africanista de Manchester de 1945, que propôs a independência dos povos africanos da tutela colonial; de quarta geração, em 1960, formulado por Nkrumah, apostou na unidade dos Estados do continente africano para lutar contra o neocolonialismo.

O V Congresso pan-africanista de Manchester (1945) foi um momento de inflexão no pan-africanismo, na medida em que os africanos tornaram-se os representantes majoritários deste movimento político, defendendo a total libertação da África (KODJO e CHANAIWA, 2010, p. 897). Neste período, o dilema estrutural do pan-africanismo era estar entre o nacionalismo e o internacionalismo (NAVARRO ALVORADO, 2018, p. 272).

Neste sentido, nosso objeto de estudo é a emergência da identidade pan-africana nos discursos existentes na obra literária de Mário Pinto de Andrade (1928-1990). Andrade estudou Letras clássicas em Lisboa e foi o primeiro presidente do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). A problemática deste trabalho é analisar como a identidade pan-africana emerge nos discursos que circularam na obra literária de Andrade, que desde cedo se preocupou com a utilização identitária presentes no pan-africanismo (LOPES, 2013, p. 6).

Diante da impossibilidade de analisar toda obra¹ de Andrade neste trabalho, optamos por analisar as obras literárias, tendo em vista que o trajeto intelectual de Andrade se iniciou a partir delas. As obras literárias de Andrade analisadas no primeiro tópico deste trabalho são o "Caderno de poesia negra de expressão por-

tuguesa” (1953) e a “Antologia de poesia negra de expressão portuguesa” (1958); no segundo tópico, “La poésie africaine d’expression portugaise” (1969), “Antologia Temática de poesia africana: Na noite grávida dos punhais” (1976).

O procedimento metodológico utilizado para análise das fontes é a Análise do Discurso (AD). Nesta abordagem, o Discurso é compreendido como o efeito de sentido construído nos processos de interlocução presentes em um texto (BRANDÃO, 2004, p. 109). As interlocuções textuais, as quais se fundamentam na relação EU-TU, estabelecem um espaço discursivo no qual ocorrem os processos de constituição do sujeito, das identidades e das alteridades (BRANDÃO, 2004, p. 76). O sujeito discursivo é heterogêneo, uma vez que em sua voz ecoa outras vozes; é polifônico, uma vez que sua voz é oriunda de diferentes discursos e espaços sociais; e possui uma identidade mutável, plural e fragmentada (CLEUDEMAR, 2008, p. 33).

Desse modo, o sujeito e as identidades emergem nos processos contínuos de produção de discursos. Os sentidos produzidos pelos discursos ocorrem na confluência entre dois eixos: (1) na condição de produção, os discursos são formulados a partir do contexto sócio-histórico-ideológico em que o discurso é enunciado (ORLANDI, 2015, p. 30); (2) no interdiscurso, os discursos são constituídos a partir de formulações anteriores, da memória discursiva e da história, por meio dos quais um discurso se filia (ORLANDI, 2015, p. 33).

Analisaremos a confluência entre condições de produção e interdiscurso, tendo como objetivo caracterizar a emergência da identidade pan-africana nas obras de cunho literário, que Andrade participou na condição de organizador das antologias. Nossa exposição se divide em dois tópicos “Poesias negras de expressão portuguesa” e “Poesias africanas”, tendo em vista as mudanças discursivas de Andrade em sua concepção sobre a identidade pan-africana. Nosso objetivo geral é analisar as transformações da identidade pan-africana nos discursos existentes nas obras literárias de Andrade.

Poesias Negras de expressão portuguesa

As primeiras obras de Andrade foram voltadas para a literatura, haja vista sua formação inicial ser no campo das Letras. Na década de 1950, Andrade participou do Centro de Estudos Africanos (1951-1954), que contavam com a participação de Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Lúcio Lara, Francisco José Tenreiro,

Noêmia de Sousa, Alda do Espírito Santo, tendo como objetivo a crítica ao processo de assimilação cultural empreendido pelo colonialismo português.

O caderno de poesia negra de expressão portuguesa (1953) foi o resultado dessas reflexões iniciais. Na condição de organizador, Andrade fez as seguintes afirmações no prefácio:

Entretanto, abre-se um novo caminho de reconquista dos valores perdidos. O negro-africano ocidentalizado, “consumidor de civilização branca”, exprime uma atitude, num movimento formalmente cultural – a “négritude”. Agora é o novo negro que surge entre duas guerras, consciente dos problemas da sua particular alienação, a alienação colonial e reivindica o seu lugar nos quadros da vida económica, social e política. Sinceramente interessado na preparação duma síntese de civilizações, dum justo e equilibrado diálogo Europa-África, Léopold Sédar Senghor, poeta do Senegal, fiel representante da négritude, põe o problema: “Porque não unir nossas duas claridades a fim de suprimir todas as sombras? Ou, para empregar uma imagem familiar, porque razão, cultivando o nosso jardim, não enxertar o rebento europeu sobre o nosso rebento selvagem? Virtude das civilizações mestiças” (ANDRADE, 1953, p. 10).

A interdiscursividade do texto de Andrade explicitamente filia seu discurso ao movimento da negritude francesa, tendo como espaço discursivo criado pelo texto o diálogo eu-tu, respectivamente, África-Europa. O sujeito discursivo enunciado é o “novo negro”, que é marcado pelas rupturas das duas guerras mundiais e está consciente da alienação colonial, produzida pelos processos de assimilação cultural.

As condições de produção do discurso de Andrade ocorreram num período em que a “atmosfera internacional da guerra” pôs em xeque a ideia de superioridade da civilização branca e ocidental, emergindo um forte desejo de afirmação duma nova identidade negra (MUNANGA, 2009, p. 55).

O “novo negro”, conforme a concepção da negritude Senghoriana no texto de Mário, pressupõe a recusa da tese do isolamento do negro-africano em sua própria cultura, sendo necessária a construção de uma base cultural dialógica entre África e Europa. Andrade subscreve a tese de Senghor de longo prazo para o “novo negro”, mas para o médio e curto prazo, é necessário “reencontrar os valores nativos destruídos, necessidade de se readaptar ao seu ambiente, necessidade de gritar a sua presença no mundo” (ANDRADE, 1953, p. 10-11).

Essa nova identidade negra, nova “presença no mundo” ou negritude era capaz de ser transmitida nas poesias e recepcionada em diferentes espaços sociais, a partir da capacidade de transmissão do calor emocional das realidades negras, qualquer que sejam as concepções de suas formas poéticas (ANDRADE, 1953, p. 11). Vejamos o gesto de interpretação de Andrade para caracterizar a

emergência da negritude na diáspora:

Em Cuba, os poetas negros puderam permanecer muito tempo ainda embalados somente pelo “ritmo y color” do seu folclore cantar a sua terra “mulata” de africano e espanhol (Santa Bárbara dum lado, do outro Changó). Só em 1930 e outros para além da recriação das mais puras formas líricas do canto Yoruba iniciaram de facto um movimento poético de sentido social e descobriram a sua “négritude”. Eis concluindo, os pequenos dados para a interpretação das diferentes características da Poesia Negra. Este caderno é, em última análise, a expressão duma ansiedade; possam todas compreendê-la e amá-la. (ANDRADE, 1953, p. 12-13).

A negritude em Andrade, portanto, é um fenômeno que emerge a partir da consciência das realidades sociais específicas de africanos e de descendentes africanos, da revolta e da exigência de mudança dessas realidades sociais. O poema *Aspiração* de Agostinho Neto expressa “E nas senzalas / nas casas / nos subúrbios das cidades / para lá das linhas” / nos recantos escuros das casas ricas / onde os negros murmuram: ainda / o meu Desejo / transformado em força / inspirando as consciências desesperadas” (ANDRADE, 1953, p. 21-22). O poema propõe a mudança do murmúrio para a força, que o “novo negro” deve aspirar.

Andrade continua a reflexão sobre a negritude ainda na “Antologia de poesia negra de expressão portuguesa” no ano de 1958. Seu prefácio intitulado “Cultura negro-africana e assimilação” aborda a questão dos problemas enfrentados pela cultura negro-africana nos seguintes termos:

Nunca repetiremos demasiado com Frobenius que a ideia do negro bárbaro, incapaz de criar formas de civilização é uma invenção europeia. Mas o debate actual sobre a cultura negro-africana (ou sobre culturas negro-africanas, cuja área abrange a África e parte das Américas) ultrapassam plano duma afirmação pura e simples dos valores negros ou do reconhecimento de civilizações que floresceram no continente africano ou ainda da contribuição desses valores no enriquecimento de outras culturas ditas superiores. Os intelectuais negros situam a questão noutra plano e numa outra perspectiva: a) das relações entre o poder e a cultura, isto é, do condicionamento político das culturas negras; b) das possibilidades duma renascença dos valores culturais negros e sua integração no património universal (ANDRADE, 1958, p. 01-02).

Ao invés de gritar a presença do “novo negro” ou de afirmar os valores negro-africanos, como Andrade defendeu em 1953, o intelectual negro agora se questiona como realizar o renascimento dos valores culturais negros ou quais os condicionamentos políticos que são impingidos as culturas negro-africanas. Andrade salienta que

Assim é que as possibilidades duma renascença negro-africana só podem ser encaradas numa situação política de independência nacional. Todas as renovações culturais da história se colocam a prazo mais ou menos em termos duma emancipação, levada a cabo pelos interessados” (ANDRADE, 1958, p. 2).

Entre os anos de 1957 e 1960, a questão da emancipação política, das formas de luta violenta, tese defendida por Fanon, e não violenta, tese defendida por Senghor, e da assimilação cultural estava ocorrendo no Movimento Anticolonialista (MAC) do qual participaram Andrade, Amílcar Cabral, Lúcio Lara e Marcelinho dos Santos, mas ainda sem uma posição definida sobre qual forma de luta (ANDRADE, 1997, p. 144). Vejamos o impacto social da política de assimilação cultural nas palavras de Mário:

De qualquer modo, a assimilação traduz-se sempre na prática por uma desestruturação social dos quadros negro-africanos e pela criação em número reduzido da elite assimilada. No caso português, a assimilação apresenta-se como uma receita mágica (a única) que permite fazer sair o indígena, o negro-africano, “trevas da sua ignorância” para entrar no “santuário do saber”. Uma forma de passagem do não-ser ao ser cultural, para empregar a linguagem de Hegel. O problema hoje é de saber como vai reagir o homem assimilado nessa situação artificial, parasitária de desenraizado. Como se vai afirmar? Fugindo do convívio com o indígena? Perdendo-se ao contacto com as “luzes brilhantes da civilização”? Aceitando e aprofundando a sua pseudo-condição de “mestiço cultural”? Uma tarefa se impõe, a meu ver, no momento histórico que atravessamos, para responder justamente a essas interrogações, que é a de retomar, esquadrihar no nosso passado as correntes de afirmação, da tomada de consciência, através de atitudes individuais e dos movimentos culturais que se foram desenvolvendo, diante do problema da cultura negro-africana e da assimilação. Isto, em cada um dos territórios, onde a língua portuguesa se implantou, como única forma de expressão escrita, oficial e autorizada. Tarefa que não estando ora nos meus propósitos, proponho à juventude africana (ANDRADE, 1958, p. 06-07).

Mário socialmente fazia parte da elite assimilada, tendo inclusive identidade de assimilado. Depreende-se de seu questionamento que ele rejeita tanto a identidade cultural de assimilado quanto de mestiço cultural. Sua resposta subscreve a tese de que é a história das sucessivas tomadas de consciência desse dilema presente entre cultura negro-africana e assimilação que será capaz de responder de forma satisfatória essa questão. Para a geração de Mário, o dilema da cultura negro-africana e assimilação se apresentam da seguinte maneira:

De expressão inglesa, francesa ou portuguesa, os novos poetas negro-africanos orientam-se no sentido duma pesquisa literária “autenticamente negra” duma reivindicação “do orgulho escandaloso da qualidade de ser negro”, com maior ou menor felicidade se alimentam dum só tema: a noite da opressão colonial. Donde o engajamento político, revolucionário desta poesia que fere a sensibilidade de tanto esteta ocidental... Condenada a atingir apenas as minorias africanas, quem ignora que esta poesia terá de ceder lugar a uma outra, ritmada na “linguagem nova do futuro”. Quanto às produções poéticas da África Negra sob administração portuguesa, elas desafiam a eficiência duma política de cinco séculos de “assimilação espiritual”. Em vez de cantarem a integração numa comunidade estranha à personalidade africana, os novos poetas gritam: Criar criar / criar liberdade nas estradas escravas/ algemas de amor nos caminhos paganzados do amor/ sons festivos sobre o balanceio dos corpos em forcas

simuladas/ criar/ criar amor com os olhos secos (ANDRADE, 1958, p. 08-09).

A reflexão de Mário nesse texto introdutório da Antologia reflete já um momento de transição entre a negritude, enquanto pan-africanismo cultural, para um tipo de pan-africanismo mais político e revolucionário. Os versos citados no final do excerto de Agostinho Neto expressam o ímpeto da ação política em “criar liberdade nas estradas escravas”. Essa ação de criar liberdade envolve também processos de renovação cultural, que como dito anteriormente, necessita em alguns momentos da história de uma “emancipação levada a cabo pelos interessados”.

Importante salientar que a discussão sobre emancipação presente na ideia de independência nacional é discutida em conjunto com a noção de Personalidade Africana. A antologia foi lançada no segundo semestre do ano de 1958, quando Gana já tinha se tornado independente em 1957, quando tinha já ocorrido a I Conferência dos Estados Independentes em África e quando ocorria às negociações para a formação da União dos Estados africanos, Gana-Guiné-Mali.

O conceito de Personalidade Africana na época foi objeto de profundas discussões na Conferência dos Estados Independentes de África sediada em Acra no mês de Abril de 1958. Essa conferência deu contornos mais geopolítico e geohistórico a noção de Personalidade Africana, defendendo uma concertação em matéria de política externa como o não-alinhamento, a soberania e a integridade territorial. Todavia, o conteúdo de Personalidade Africana ainda não aparece de forma precisa nos discursos de Andrade. Ele seria objeto de reflexão e de maturação, na medida em que tomava curso à organização da luta de libertação nacional nas colônias portuguesas.

Poesias Africanas

O início do processo de libertação nacional iniciado em 1961 foi um acontecimento histórico que teve forte impacto nos acontecimentos discursivos que emergiram nos textos de Andrade. A primeira observação importante no prefácio da obra Poesia Africana de Expressão Portuguesa, publicado inicialmente em 1967 em francês com versão portuguesa apenas em 1969, é a substituição do título “poesia negra de expressão portuguesa”, utilizada nas antologias de 1953 e de 1958, para “poesia africana de expressão portuguesa”.

Este artigo marca um momento de inflexão nos discursos de Andrade, uma vez que durante o processo de libertação nacional ele refletiu sobre as insuficiências teóricas de uma identidade fundamentada no pan-africanismo cultural da negritude, sustentado essa tese a partir de uma análise temporal das fases da poesia negra de expressão portuguesa. Para Andrade (1967, p. 20), “a primeira é a fase da negritude, entendida como recusa de assimilação, ou para usar os termos de Césaire, como postulação irritada e impaciente da fraternidade”, sendo a recusa da assimilação cultural, promovida pelo colonialismo, o início da formação do espírito nacional. Essa primeira fase da expressão poética africana surge a partir do grito da negritude, a fim de criar um sujeito novo e a formação de uma nova identidade ou nova “fraternidade”. Em seguida, a segunda fase é o momento de transição causada pela ampliação da negritude, que vai sendo moldada pelas condições concretas de cada colônia, pelas realidades sociais e pelos “contornos nacionais” (ANDRADE, 1967, p. 22).

Por último, a terceira fase da poesia africana de expressão portuguesa é a poesia de resistência nacional, na qual tema, conteúdo e linguagem exaltam a resistência do povo no processo de libertação nacional, por exemplo, “(...). Costa Andrade desafia este mundo indiferente a um ato da tragédia angolana: Na terra / há 50.000 mortes que ninguém chorou / ninguém...” (ANDRADE, 1967, p. 24). Outro exemplo de poesia de resistência nacional é o poema “Chegou a hora” de Kaoberdiano Dambará, publicado na antologia temática de poesia africana na noite grávida de punhais, que diz

Ergue-te e caminha filho de África / ergue-te negro escuta o clamor do povo: / África
Justiça Liberdade. Escuta o grito do povo clamando / na Assistência Pública / no funco
[Cabana] / nos cemitério nos campos sem chuva / nos ventres torcidos de fome /
Abandona funco mãe irmão / tudo / toma consciência sobe para as montanhas / finca
os pés na terra pega em armas / Brande o ferro no cimo dos montes / com fome ou
abundância guerra ou paz / luta pela liberdade da tua terra (ANDRADE, 1980, p. 257).

A poesia de resistência nacional não é o único movimento poético presente nesse período. Andrade critica o autoexotismo do movimento poético de Geraldo Bessa Victorⁱⁱ, uma vez que apreende as experiências culturais africanas com o olhar do poeta colonial, e o intimismo de Mario Antonioⁱⁱⁱ, uma vez que o poeta permanece preso na angústia individual da sociedade colonial. A poesia de Geraldo Bessa Victor busca criar um meio-termo entre a identidade angolana e portuguesa em seu fazer poético, assumindo contornos lusotropicalistas

(SANTOS, 2006). Já a poesia de Mário Antônio encara as contradições da realidade objetiva de maneira interiorizada com características escapistas e o confronto com a Europa, presente na noção de negritude, apresenta dimensão interiorizada (HAMILTON, 1981, p. 110-111).

Ao contrário desses movimentos, a poesia de resistência nacional enfatiza a iniciativa popular na retomada da libertação nacional (ANDRADE, 1967, p. 27). Para Andrade, essas duas vertentes poéticas não conduziam a tomada de consciência tampouco a práxis política, que para Andrade, subscrevendo as teses de Fanon defendida no Congresso de Roma (1959), era a obra cultural por excelência.

As condições de produção dos discursos de Andrade pós-1967, quando ele publicou “poesia africana de expressão portuguesa” foram marcadas pela reflexão sobre as insuficiências teóricas do conceito de negritude, em virtude do processo de libertação nacional nas colônias portuguesas. Para Andrade, o livre desenvolvimento da cultura nacional necessita da libertação da matriz material. A esse respeito, Fanon em comunicação no Congresso de Roma de 1959 salienta que

É em torno da luta dos povos que a cultura negro-africana se adensa e não em torno de cânticos, poemas ou folclore; Senghor, que também é membro da sociedade africana de Cultura, e que trabalhou conosco sobre a questão da cultura africana, também não hesitou dar ordens à sua delegação para apoiar as teses francesas a respeito da Argélia. A adesão à cultura negro-africana, à unidade cultural da África, passa primeiro por um apoio incondicional à luta de libertação dos povos. Não se pode querer o florescimento da cultura africana se não se contribui concretamente para a existência das condições dessa cultura, isto é, para a libertação do continente (FANON, 2005, p. 270).

A cultura para Mário dialoga com essa concepção de cultura de Fanon, uma vez que a dimensão cultural gira em torno da luta dos povos pela libertação nacional. Por isso que a identidade cultural fundamentada nas concepções de negritude tornou-se cada vez mais insuficiente para pensar “as crises das culturas negras”, na medida em que a libertação da matriz material exige a união com outros povos, não se restringindo apenas aos negros do continente africano ou da diáspora.

A substituição do termo “poesia negra” por “poesia africana” evidencia a emergência de novas formas de solidariedade política e de unidade, em outras palavras, de uma nova identidade pan-africana. Andrade e Fanon participaram do Congresso de Roma de 1959, que adotou a resolução final “Unidade e Independência”, subscrevendo a tese de que a unidade e a luta contra o imperialismo en-

riquece a cultura nacional (SANTOS, 1968, p. 216). Para Mário, o desenvolvimento da cultura nacional se articula com a noção política de Terceiro Mundo. Nesse sentido,

À luz da evolução política do Terceiro Mundo, muitas pessoas questionam a validade de um conceito que, nos anos 1930, fundou a ideologia da revolta de um setor importante da intelligentsia africana e Caribenha. O poeta Aimé Césaire, que sempre tem a nobre preocupação de nos lembrar do contexto histórico da emergência da negritude, considera que na época significava uma “postulação irritada e impaciente da fraternidade” (ANDRADE, 1968, p. 163).^{iv}

A emergência das lutas de libertação nacional entre os negros-africanos inseriu o conteúdo nacional e social, no sentido de acesso aos bens materiais, recursos humanos e naturais, na noção de negritude. Esses acontecimentos históricos promoveram deslocamentos nas práticas discursivas dos sujeitos envolvidos na luta de libertação nacional, na medida em que os conceitos de negritude e terceiro mundo remetem a formações ideológicas distintas.

Este deslocamento no eixo do interdiscurso, isto é, no modo pelo qual o discurso se constitui e se relaciona com outros discursos promove novas filiações nos discursos, novas configurações sociais e novos modos de conceber o sujeito e as identidades. Desse modo, “Aqui estamos, portanto, num momento de superação da negritude” (ANDRADE, 1968, p. 164).^v Para Andrade, a luta de libertação dos povos africanos levou a novas formas de identidade pan-africana

o debate que se inicia é de fundamental importância para a reavaliação ideológica de um conceito que deixou de refletir a realidade viva da África e a condição negra no novo mundo, considerando que as exigências de nosso tempo exigem a inserção das realidades específicas no quadro do combate anti-imperialista. Obviamente, o discurso da negritude anunciava a tomada de consciência do homem negro, mas não é evidente hoje que a “práxis revolucionária coletiva” dá lugar a “paciência dinâmica”? (ANDRADE, 1968, p. 164).^{vi}

Os discursos fundamentados na negritude foram de suma importância para a tomada de consciência dos negro-africanos e dos negros da diáspora, sobretudo dos grupos sociais que tiveram acesso à educação superior e que compunham a elite “assimilada”. Todavia, as lutas de libertação nacional no continente africano e a luta pelos direitos sociais dos negros da diáspora nos países independentes no continente americano forneceram novos quadros teóricos para a reflexão sobre os princípios norteadores da libertação dos povos africanos. Nesse sentido, Andrade propõe que a identidade pan-africana fundamentada na negritude não

corresponderia mais as exigências do novo tempo, uma vez que

Está ficando mais claro que nosso tempo é caracterizado pelo confronto entre as forças populares dos países subdesenvolvidos e o imperialismo. Esse confronto, que em grande parte do Terceiro Mundo ocorre sob a forma de uma guerra progressiva de libertação, modifica os termos e a natureza do intercâmbio de culturas com as quais está associado à cultura ocidental. Acreditamos que o eixo central de nossa ação, nessa luta tricontinental pelo desenvolvimento cultural de nossos povos, não reside mais no apelo à compreensão do Ocidente sobre nossas diferenças ou nossa especificidade. Para consolidar as nações, para aprofundar as opções revolucionárias, esse parece ser o preço da nossa participação no humanismo democrático e universal. Em outras palavras, a renovação dos contatos culturais e a interpenetração das civilizações passam agora pelo encontro de fatos revolucionários. (ANDRADE, 1968, p. 165).^{vii}

Andrade, nesse momento, subscreve a tese de que os fatos revolucionários contidos nas lutas dos povos africanos, sul-americanos e asiáticos contra o imperialismo e contra o subdesenvolvimento é o caminho para o desenvolvimento cultural dos povos oprimidos. Os fatos revolucionários, portanto, contidos nas lutas dos povos do Terceiro Mundo conduzem a novas formas de identidade pan-africana.

Considerações finais

As transformações discursivas da concepção de identidade pan-africana em Andrade evidenciam um deslocamento do sujeito discursivo, inicialmente, filiado ao pan-africanismo cultural da negritude na década de 50 em suas duas primeiras antologias, posteriormente, filiado ao pan-africanismo político oriundo do nacionalismo e do terceiro-mundismo na década de 60. Esse deslocamento foi também acompanhado em suas práxis política, quando ele participou da I Conferência dos Escritores Afro-asiáticos (1958) em Tachkent, da Conferência de Solidariedade dos Povos Afro-Asiáticos em Conakry (1960) e da Conferência Tricontinental de 1966.

Essa transformação identitária pan-africana ocorreu em meio a intensos fluxos e tensões entre processos históricos e discursivos, que deixaram suas marcas nos textos analisados; por exemplo, na mudança de “poesia negra” para “poesia africana” nas obras literárias de Andrade ou na reflexão de Andrade sobre o Congresso Cultural de Havana de 1966, quando ele utiliza a expressão “Acreditamos que o eixo central de nossa ação, nessa luta tricontinental pelo desenvolvimento cultural de nossos povos (...)”, enunciando sua identidade política pan-africana e

ecoando as vozes coletivas da luta tricontinental. Importantes alientar que outras formas de identidade política pan-africana eram enunciadas neste período, por exemplo, Nkrumah defendia que esta nova identidade política pan-africana deveria se limitar naquela conjuntura apenas ao continente africano.

Por último, para trabalhos futuros, é importante considerar os trabalhos sociológicos e historiográficos de Andrade para compreender como discursivamente ele imagina sua concepção de identidade pan-africana na interpretação dos fatos históricos ocorridos durante e após o processo de libertação nacional.

Referências

ANDRADE, Mario Pinto de. **Poesia Negra de Expressão Portuguesa**. Fundação Mário Soares, 1953. Disponível em: <<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04354.006.002>>. Acesso em: 23 Abril 2019.

ANDRADE, Mário Pinto de. **Cultura Negro-Africano e Assimilação**. Lisboa: Fundação Mário Soares, 1958. Disponível em:

<<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04306.002.002#!1>>. Acesso em: 25 Abril 2019.

_____. **A Poesia Africana de Expressão Portuguesa - Evolução e tendências actuais**. Fundação Mário Soares, 1967. Disponível em: <<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04306.002.004>>. Acesso em: 26 Abril 2019.

_____. **Réflexions autour du Congrès de la Havane**. Présence Africaine, Paris, n. 65, p.156-165, Jan./Mar. 1968. Acesso em: 25 Abril 2019.

_____. **Antologia Temática de Poesia Africana**: Na noite grávida de punhais. 3ª. ed. v.1. Instituto Caboverdeano do Livro. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1980.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2ª. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. **O pensamento africano subsaariano**: conexões e paralelos com o pensamento latino-americano e o asiático. Rio de Janeiro: CLACSO-EDUCAM, 2008.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do Discurso**: Reflexões Introdutórias. São Paulo: Editora Claraluz, 2008.

HAMILTON, Russel G. **Literatura Africana, Literatura necessária**. Lisboa: Edições 70, v.1, 1981.

KODJO, Edem; CHAINAWA, David. Pan-africanismo e libertação. In: A. A. M. **História Geral da África**: África desde 1935. Brasília: Unesco, v. VIII, 2010. Cap. 25, p. 897-924.

LABAN, Michel. **Mário Pinto de Andrade uma entrevista**. 1ª. ed. Lisboa: Edições João Sáda Costa Lisboa, 1997.

LOPES, Carlos. **Amílcar Cabral como promotor do pan-africanismo**. Disponível em:

<[https://www.uneca.org/sites/default/files/LopesWritings/amilcar_cabral_como_promo-](https://www.uneca.org/sites/default/files/LopesWritings/amilcar_cabral_como_promotor_do)

[_pan-africanismo.pdf](https://www.uneca.org/sites/default/files/LopesWritings/amilcar_cabral_como_promotor_do_pan-africanismo.pdf)>. Acesso em: 16 mar. 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NAVARRO ALVARADO, Guillermo Antonio. África deve-se unir: a formação da teoréticada unidade e a imaginação da África nos marcos epistêmicos pan-negristas e pan-africanos (séculos XVIII - XX). Tese Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 1).

ORLANDI, Enni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios & procedimentos. 10ª. ed. Campinas: Editora Pontes, 2015.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. D. O Período de “quase não Literatura” em Angola.

Interletras, Campo Grande, Jan./Jun. 2006.

SANTOS, Eduardo dos. **Pan-africanismo de ontem e de hoje**. Lisboa: Edição do autor, 1968.




O OUTRO NORDESTE: DJACIR MEZENES E A SOCIOLOGIA DO SERTÃO¹

THE OTHER NORTHEAST: DJACIR MEZENES AND THE SOCIOLOGY OF THE HINTERLAND

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19357>

Alexandre Barbalho

Universidade Estadual do Ceará

 <https://orcid.org/0000-0003-4612-6162>
alexandrealmeidabarbalho@gmail.com

Recebido em 04 de setembro de 2023.

Aceito em 04 de novembro de 2023.

RESUMO: O objetivo do artigo é analisar a publicação do livro *O outro Nordeste* situando-o na trajetória de seu autor, Djacir Menezes, e das ciências sociais da época, dando atenção especial à questão do regional e do nacional. Trata-se de uma abordagem que dialoga com o campo de estudos sobre o pensamento social brasileiro e, nesse sentido, busca sintetizar as duas perspectivas que marcam esse campo: a contextual, que situa a produção da obra em sua conjuntura espaço-temporal, e a internalista, que foca na análise do texto situando-o em uma história das ideias.

ABSTRACT: The objective of the article is to analyze the publication of the book *O outro Nordeste*, placing it in the trajectory of its author, Djacir Menezes, and of the social sciences of the time, giving special attention to the issue of the regional and the national. It is an approach that dialogues with the field of studies on Brazilian social thought and, in this sense, seeks to synthesize the two perspectives that mark this field: the contextual one, which situates the production of the work in its space-time context, and the internalist, which focuses on the analysis of the text by placing it in a history of ideas.

Palabras-clave: Nordeste; Cultura; Pensamento Social; Intelectual

Keywords: Northeast; Culture; Social Thought; Intellectual

¹ Este artigo foi apresentado no 21º Congresso Brasileiro de Sociologia no Grupo de Trabalho História da Sociologia. O autor é grato aos comentários feitos pelos coordenadores do GT e pelos participantes.

Em 1937, Djacir Menezes, então com trinta anos, publicou pela coleção “Documentos Brasileiros”, da editora José Olympio (JO), seu livro *O outro Nordeste. Ensaio sobre a evolução social e política do Nordeste da “civilização do couro” e suas implicações históricas nos problemas gerais*. Na ocasião, Menezes era um intelectual de província atuante em Fortaleza e, apesar da pouca idade, pertencia a instituições consagradas e consagradoras da intelectualidade local, como o Instituto Histórico e Geográfico do Ceará e a Associação Cearense de Imprensa.

No ano em que publicou seu ensaio, ajudou a fundar e foi o primeiro diretor da Faculdade de Ciências Econômicas do Ceará, onde tornou-se professor de economia política. Ainda residindo no estado, ocupou postos importantes tais como: membro eleito da National Geographic Society (1939), professor catedrático da Faculdade de Direito do Ceará (1930), fundador da Academia de Comércio do Ceará (1940), representante da Faculdade de Direito no I Congresso de Direito Social, reunido em São Paulo (1941) e membro da câmara de previdência social do Conselho Nacional do Trabalho (1941).

Mas foi a partir de sua transferência para o Rio de Janeiro, em 1941, para lecionar na Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas que sua trajetória ganhou vulto. Tornou-se um reconhecido filósofo e ocupou, entre outros relevantes postos institucionais e acadêmicos no Brasil e no exterior, o cargo de reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro de 1958 a 1973.

Tendo se filiado ao Instituto Brasileiro de Filosofia, importante centro voltado à história do pensamento político fundado em 1949 por Miguel Reale, Menezes publicou em 1956 *O Brasil no pensamento brasileiro*, reunindo artigos de diversos autores. A lógica que guiou a coletânea, como indica Christian Lynch, era a dos “problemas do desenvolvimento (isto é, da superação do ‘atraso’) e representativos do ‘alvorecer da consciência nacional’” (LYNCH, 2013, p. 750). Com um tom pedagógico e patriótico, o mérito da obra seria, na visão de Menezes, selecionar ensinamentos sobre os referidos problemas e “levar o leitor a ‘amar a Pátria na Verdade e na Justiça, com a verificação de seus valores autênticos, que os há reconhecidos e reconhecíveis’” (LYNCH, 2013, p. 750).

A despeito de sua obra volumosa e dos cargos que ocupou, Djacir Menezes é um pensador pouco conhecido na contemporaneidade e *O outro Nordeste*, mesmo tendo sido publicado por uma editora de prestígio, não se tornou uma referência “nacional”, como comprova o fato de ter tido apenas duas outras

edições – a segunda em 1965 pela Arte Nova do Rio de Janeiro e a terceira pela Waldemar Alcântara de Fortaleza em 2018 – além da reimpressão promovida pelo programa editorial Casa de José de Alencar, da Universidade Federal do Ceará.

Diante desse contexto, o objetivo do artigo é analisar *O outro Nordeste* situando-o na trajetória de Djacir Menezes e das ciências sociais da época, dando atenção especial à questão do regional e, portanto, do nacional. Trata-se de uma abordagem que, ao investigar a atuação de um intelectual, dialoga com o campo de estudos sobre o pensamento social brasileiro e, nesse sentido, busca sintetizar as duas perspectivas que marcam esse campo: a contextual, que situa a produção da obra em sua conjuntura espaço-temporal, e a internalista, que foca na análise do texto situando-o em uma história das ideias (MARTINS, 2018; SCHWARCZ; BOTELHO, 2011). A proposta justifica-se quando se compreende, como defende David Simões, que “pensar o pensamento” é um esforço relevante para o entendimento “sobre as continuidades e mudanças das nossas concepções, da formação social e identitária, da cultura e das instituições políticas” (SIMÕES, 2015, p. 04).

O artigo está dividido em duas partes, seguidas das considerações finais. Na primeira é situada a trajetória de Djacir Menezes e o contexto cultural no qual estava inserido. A segunda aborda as condições de publicação de *O outro Nordeste* e suas ideias centrais.

O jovem intelectual e o espaço de produção simbólica na província

Djacir Menezes nasceu em Maranguape, cidade próxima à Fortaleza, em novembro de 1907. Descendia de família com várias personalidades de destaque na história econômica, política e cultural do Ceará, os Bezerra de Menezes, dentre eles, o brigadeiro Leandro Bezerra Monteiro, militar e político atuante nos movimentos de disputa entre conservadores e liberais, que marcaram a região do Cariri cearense na primeira metade do século XIX, e tido como o fundador da cidade de Juazeiro do Norte (ROCHA FILHO, 1916). Por sua vez, um neto do brigadeiro e seu homônimo, foi político e filósofo, tendo defendido no Parlamento os bispos de Olinda e do Pará durante a Questão Religiosa ocorrida no Segundo Império, quando os referidos bispos interditaram as irmandades que possuíam membros maçons e foram presos em 1874 por desobediência ao Poder Executivo e Mode-

rador (SANTIROCHI, 2017).

O pai de Djacir, Paulo Elpídio de Menezes, era bacharel em Direito, tendo atuado como procurador fiscal do Ceará, jornalista e memorialista. Publicou *O Crato de meu tempo*, cuja primeira edição saiu pela então Universidade do Ceará em 1960, e artigos na revista *Itaytera*, periódico do Instituto Cultural do Cariri, instituição criada em 1953 e que reunia a elite letrada caririense. Nas edições posteriores de *O outro Nordeste*, Djacir vai incorporar várias passagens do livro de seu pai como forma de exemplificar alguns temas abordados.

Não é de se estranhar, portanto, que, na casa paterna, pudesse acessar uma ampla biblioteca e tenha sido educado em línguas estrangeiras, entre as quais o alemão, o que o possibilitou ler, no original, autores que foram fundamentais para a sua trajetória intelectual.

Sobre a sua formação básica, Antônio Paim (1999) narra um episódio que envolveu Djacir Menezes, ainda estudante do Liceu², e o professor catedrático de Filosofia José da Cunha Sombra, um reconhecido intelectual local, autor, entre outros, de *A falência da moral leiga e Feminismo*. Para se contrapor ao mestre, simpatizante do espiritualismo, o jovem aluno cita em sala de aula o pensador alemão e darwinista Ernest Haeckel, que era um dos autores mais lidos na Escola de Recife, na qual se formaram alguns cearenses que se tornariam referência do pensamento social brasileiro, como Farias Brito e Clóvis Beviláqua. O acesso à obra de Haeckel possivelmente foi feita a partir da biblioteca paterna diante da precariedade de livrarias e bibliotecas públicas em Fortaleza nas primeiras décadas do século XX.

Naquele período, predominava na cidade a figura do intelectual polígrafo – cuja produção era predominantemente ensaística em diversas áreas (literatura, direito, história, geografia etc) e que, além do emprego público e da atuação política, também dava aula e escrevia para jornais e revistas – frente à inexistência de um espaço ampliado de trabalho e de consumo simbólicos, o que poderia garantir maior autonomia do intelectual frente às esferas social e política. Daí, o círculo limitado no qual transitavam esses agentes, de modo que compartilhavam

2 O Liceu do Ceará era o espaço de formação e de sociabilidade dos jovens que iriam se tornar as elites econômicas, políticas e culturais do estado.

os mesmos espaços, leia-se Academia Cearense de Letras (ACL)³ e Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará (IC). A ACL e o IC eram as duas mais importantes instituições culturais do Ceará, reunindo a elite intelectual do estado, ou seja, aqueles que se consagravam ao serem aceitos naqueles ambientes e, ao mesmo tempo, mantinham seu papel de instâncias consagradoras na medida em que as legitimavam com sua participação. Raimundo Girão ressalta essa proximidade ao afirmar que as duas instituições viviam “a vida de irmãos xifópagos, tal a aproximação, a afinidade que se observa entre uma e outra” (GIRÃO, 1954, p. 287). Com apenas sete anos de diferença entre o surgimento de uma e de outra, juntas agitavam os “negócios na espiritual indústria das belas letras”.

Até mesmo as novas gerações rapidamente se incorporavam a essas agremiações sem que tenham exercido o papel iconoclasta de questionadores da doxa dominante. Em um domínio cultural reduzido, com poucas possibilidades de se assumirem como heterodoxia, os “novos” não pagaram o pedágio do confronto e logo se viram no topo da hierarquia do poder intelectual, dispensando derrubar os “antigos”. É o caso de Djacir Menezes já membro do IC antes dos 30 anos e que entrou na instituição apadrinhado por um de seus fundadores, o Barão de Studart.

Criado em 1887, o IC foi um dos últimos institutos estaduais que surgiram a partir do caso exemplar do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Diferente do que ocorreu no domínio literário (ver nota 3), não houve uma tradição de agremiações científicas no Ceará da qual o Instituto fosse herdeiro. Nesse sentido, segundo Geraldo Nobre (1977), o fato determinante para a constituição do IC foi a atuação da Comissão Científica de Exploração no Ceará entre 1859 e 1861. Organizada pelo IHGB e chefiada por Gonçalves Dias, ela permitiu que co-

3 Fundada em agosto de 1894, com o nome de Academia Cearense, e dois anos depois iniciando a edição de sua revista, a ACL foi uma das primeiras academias do gênero no país. A nova entidade fazia parte de uma tradição de grêmios literários que, nas palavras de Sânzio de Azevedo (1982), “pontilham” a história literária do Ceará. Esse contexto remonta à criação em 1870 da Fênix Estudantil e, na sequência, da Academia Francesa (1873), o Clube Literário (1886), o Gabinete Cearense de Leitura (1875), a Padaria Espiritual (1892), o Centro Literário (1894) e a ACL. Foi uma geração privilegiada de intelectuais provincianos, alguns dos quais conquistaram renome nacional, como Rocha Lima, Capistrano de Abreu, Farias Brito, Antônio Sales, Araripe Júnior, Juvenal Galeno, Oliveira Paiva, Adolfo Caminha, entre outros. Essa lista reúne personagens que são referências para a produção histórica, filosófica, ficcional, folclorista e de crítica literária feita no país. E esse ecletismo marcou a formação da ACL. Ainda segundo Azevedo, os objetivos da academia não eram exclusivamente literários, pois, “ao lado das letras propriamente ditas, abrangia ela o campo das ciências, da educação, ou da arte, de um modo geral” (AZEVEDO, 1994, p. 07).

laboradores locais entrassem em contato com os membros do IHGB, fomentando a ideia de criar uma instituição congênere no estado.

Mas foi a partir de uma agremiação literária, o Gabinete Cearense de Leitura, um centro de estudo que oferecia conferências públicas, aulas de língua e ciências e curso noturno de instrução primária, com o objetivo de ampliar na província o domínio cultural e o interesse pelas questões literárias (BRITO; MARTINS, 2018), que surgiu o IC. O propósito da nova instituição era, segundo sua ata inaugural, “fazer conhecida a história e a geografia da Província e concorrer para a propagação das letras e das ciências no Ceará” (SUCUPIRA, 1977, p. 60), o que ocorria quando das reuniões de seus sócios e, principalmente, por meio de sua revista, iniciada no mesmo ano de criação do IC.

A nova instituição alcançou destaque no cenário intelectual da província, não apenas por suas atividades, mas também por seus integrantes serem reconhecidos em suas diversas áreas de atuação (ensino, jornalismo, profissões liberais), incluindo a política (MENESCAL, 2012). O lugar do IC entre os cearenses dedicados à ciência só vai perder sua centralidade com o surgimento da Universidade do Ceará nos anos 1950 que, paulatinamente, se tornará a instância de formação e de consagração das elites intelectuais locais.

Contando com apenas cinco faculdades, quando ocorreu a publicação de O outro Nordeste – Direito (1903), Farmácia e Bioquímica (1916), Odontologia (1916), Agronomia (1918) e Ciências Econômicas (1936), sendo que Djacir Menezes foi um dos fundadores desta última –, a inteligência cearense, organizada em torno da ACL e do IC, ainda não se esboçava como uma comunidade científica e especializada que, como defende Maria Alice Rezende de Carvalho (2007), prevalecerá no país nas décadas seguintes. Isto porque as referidas faculdades pouco atuavam como centros de produção e inovação científicas e mantinham a função de espaços de socialização das elites locais.

Para esse pouco desenvolvimento do campo cultural cearense concorreram razões variadas, entre as quais as intempéries econômicas e políticas vivenciadas no estado ao longo da Primeira República. Mozart Soriano Aderaldo (1986) aponta que nas duas primeiras décadas do século XX ocorreu um “hiato” nas “lides literárias” cearenses, isso porque muitos de seus intelectuais tinham migrado para outros estados, principalmente para o Rio de Janeiro. Se Aderaldo avalia que esse fenômeno foi motivado pelas conturbações entre as fações políticas locais, pode-se acrescentar as poucas oportunidades de profissionalização e

atuação disponibilizadas para estes agentes⁴.

Por sua vez, com a proximidade entre os domínios intelectual e político, haveria um engajamento de parte considerável dessa intelectualidade na política e nos aparelhos estatais. Em outras palavras, em Fortaleza, os domínios políticos e culturais possuíam ampla área em comum, constituindo um espaço social híbrido que favoreceria os fenômenos que Igor Grill e Eliana Reis denominam de multinotabilidades, multidimensionalidades e multiposicionalidades. No primeiro caso, trata-se de entender como os agentes reúnem e mobilizam “suportes de reputação pessoal em domínios e lógicas específicos ou múltiplos”. No segundo, trata-se das “lógicas” e das “práticas de ação” agilizadas a partir da “pluralidade de registros e de trânsitos possíveis aos agentes em um espaço social relativamente flexíveis”. E no terceiro, como se dá a “vinculação das posições sucessivas e simultaneamente ocupadas pelos agentes (no tempo e no espaço) com a superfície social de que eles dispõem” (GRILL; REIS, 2016, p. 24).

Assim, em 1925, ao concluir o ginasial, Djacir Menezes iniciou o curso de Direito em Fortaleza, concluindo-o em 1930 na Faculdade de Direito da Universidade do Brasil⁵. A proximidade com a filosofia alemão resultou na sua tese de doutoramento na Faculdade de Direito do Ceará defendida em 1932 intitulada “Kant e a ideia do direito” e publicada em livro no mesmo ano.

Após a formatura, Djacir Mezenes foi inspetor regional de ensino e professor de Introdução à Ciência do Direito na Faculdade de Direito e de Psicologia na Escola Normal. Antes do lançamento de *O outro Nordeste*, já tinha publicado inúmeras obras sobre direito, economia, filosofia e sociologia e mais de trezentos artigos em revistas e jornais (Quadro 01). A exemplo de *O problema da realidade objetiva*. Crítica às tendências idealistas da filosofia moderna de 1932, fruto de seu “estágio na filosofia biológica”, quando “ruminara darwinismo, bem como o sociologismo consequente que circulava no Nordeste na década de 20” (BEZER-

4 A situação não estaria melhor em meados do século. O educador e poeta Filgueiras Lima, em artigo publicado em 1953, reclamava da situação de submissão intelectual que o “campo das letras” vivia em relação à capital federal, que anulava “qualquer manifestação de vida mental nos Estados” (LIMA, 1953, p. 117).

5 Tal como vinha ocorrendo em âmbito nacional desde o Império (ADORNO, 2019; CARVALHO, 2003), as faculdades de Direito eram o principal núcleo de formação e recrutamento de intelectuais e políticos brasileiros. Já o afirmava Djacir Menezes, em palestra conferida em 1940 ao defender que o papel da Faculdade de Direito do Ceará era “colaborar com o Estado na preparação das suas elites, a fim de se realizar o grande trabalho de harmonia social e política, que é a suprema aspiração dos povos” (MENEZES, 1981, p. 29-30).

RA DE MENEZES, 1986a, p. 07). Sobre esse livro, Paim (1999) argumenta que se relaciona com a preocupação do autor com a cientificidade do direito e sua adoção das teses neokantianas.

A grande maioria de seus livros foi editada em Fortaleza por gráficas que também funcionavam como editoras, com tiragem e circulação limitadas. Contudo, suas obras didáticas sobre Psicologia, Sociologia e Economia foram publicadas pela editora Globo⁶, de Porto Alegre, e o Dicionário psico-pedagógico, prefaciado por Fernando de Azevedo, saiu pela Companhia Editora Nacional⁷, de São Paulo, evidenciando que o jovem intelectual tinha rompido os limites físicos e simbólicos da província e conquistado um lugar no campo cultural brasileiro.

A respeito do Dicionário psico-pedagógico, Miguel Gallegos aponta que a obra é uma das primeiras no Brasil “con el objetivo de recopilar los conceptos psicológicos con un marcado énfasis pedagógico” (GALLEGOS, 2018, p. 08), ainda que Djacir Menezes permaneça um desconhecido entre psicólogos brasileiros. Com o prefácio de Azevedo, que em 1933 tinha lançado o “Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova”, a obra se associa ao movimento de renovação pedagógica liderado pelo educador mineiro e integra a bibliografia adotada nas escolas reformadas (DOMINGUES; ZIMMER, 2019).

6 A Globo era uma das maiores editoras do país com foco na publicação de traduções e de autores de ficção gaúchos (BATISTA, 2008), o que torna ainda mais relevante essa inserção de Djacir Menezes em seu catálogo.

7 A Companhia Editora Nacional era uma das maiores do país nos anos 1920 a 1940 com acervo dedicado em grande parte à produção de livros didáticos e de literatura, sendo que os primeiros eram a principal fonte segura de lucro da empresa. Mesmo com a diversificação do catálogo, a editora iria investir em coleções com teor claramente educativo nas áreas da saúde, jurídica, ciências humanas e exatas, a exemplo da Biblioteca das Moças, da Biblioteca do Espírito Moderno, a Biblioteca Pedagógica, da Atualidades Pedagógicas, da Iniciação Científica e da Brasileira (RODRIGUES; MIRANDA; DE ALMEIDA TOLEDO, 2015).

Quadro 01: Obras de Djacir Menezes de 1927 a 1937, excetuando os artigos publicados em jornais.

LIVROS E OPÚSCULOS	Filosofia	O problema da realidade objetiva: críticas às tendências idealistas da filosofia moderna. Fortaleza. Tipografia Gadelha, 1932. 144p. (Dedicado à memória do Prof. José Sombra).
		Kant e a idéia do direito. Fortaleza. Tip. Minerva, 1932. 13p. (Tese de doutoramento – Faculdade de Direito do Ceará).
		Análise científica dos fenômenos históricos. Fortaleza. Tip. Gadelha, 1933. 15p. A teoria científica do direito de Pontes de Miranda. Fortaleza. Est. Gráfico A.C. Mendes, 1934.
		Realismo e nominalismo da filosofia medieval; uma palestra para estudantes. Fortaleza, Ramos & Pouchain, 1935.
		Enunciado da lei natural e vida social: contribuição à sociologia do direito. Fortaleza, Silveira
		Marinho, 1936. 26p. (Texto em alemão: Naturgesetzlichkeit und soziales leben; beitrage zur allgemeinen einfuehrung in die rechtswissenschaftliche soziologie).
	Crítica Social e Estudos Brasileiros	Diretrizes da educação nacional; significação sociológica da educação; seus fundamentos biológicos. Prefácio José Sombra. Fortaleza, Tip. Gadelha, 1932.
		Direito, socialismo e confusionsismo; 1ª parte. Fortaleza, Minerva. 1934. _____. 2ª parte. Fortaleza, Gráfica Urânia, 1935. 23p. _____. 3ª parte. Fortaleza, Urânia, 1936.
		Naturgesetzlichkeit und soziales leben; beitrage zur allgmeinen Einfuehrung in die Rechtswissenschaftliche Sociologie. Fortaleza, Verlag Von Silveira Marinho e Cia. 1936.
		A regra jurídica; o problema da indicatividade e da imperatividade na epistemologia jurídica. Fortaleza, Ramos & Ponchain, 1937.
	Didática	Psicologia; precedida de uma introdução anatomo-fisiológica para uso das escolas normais e ginásios equiparados. Porto Alegre, Globo, 1933. 157p. _____. 2ª ed. corrigida e muito aumentada. Porto Alegre, Globo, 1937. 205p. (Manuais Globo).
		Pedagogia. Porto Alegre, Globo, 1935
		Princípios de sociologia; de acordo com o programa oficial. Porto Alegre, Globo, 1934.
		Aspectos da economia nacional. Fortaleza, Tipografia Minerva, 1934. (Separata da Revista do Instituto do Ceará).
		Introdução à ciência do direito. Fortaleza, Tipografia Minerva, 1934.
		Dicionário psico-pedagógico. Prefácio Fernando de Azevedo. São Paulo, Cia. Editora nacional, 1935.
		Economia política. Porto Alegre, Globo, 1936.

Artigos e Ensaios	Revistas	A mentira divina. <i>Revista Clóvis Beviláqua</i> . Fortaleza, 1927.
		Processos psicológicos de abstração e generalização. <i>Educação Nova</i> , Fortaleza, 2(9). 1932.
		Aspectos da educação cearense; memória apresentada ao Sr. Ministro da Educação em 1933 como Inspetor Regional do Ensino. <i>Educação Nova</i> , Fortaleza, 2(9):36, 1932.
		Intuição espacial e conceito lógico de continuidade. <i>Revista da Escola Militar</i> , Rio de Janeiro, 14(28), dez. 1934.
		Quantitativismo e metodologia estatística. <i>O Momento</i> . Fortaleza, 1936.
		Energia social e fenômeno jurídico. <i>Ciência do Direito</i> , Rio de Janeiro, 2, 1936.

Fonte: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO PENSAMENTO BRASILEIRO (1988)

No conjunto da produção intelectual de Djacir Menezes, *O outro Nordeste*, na avaliação de Geraldo Bezerra de Menezes (1986b), é a sua principal obra de sociologia, qualificada pelo próprio autor como “polêmica”. Pode-se mesmo dizer que se trata de um trabalho isolado no conjunto de livros publicados pelo Menezes até aquele momento, onde se destacam suas reflexões no âmbito jurídico e filosófico. Em nota escrita para a terceira edição, ele revela que logo após este livro começou a escrever o que seria sua sequência e deveria se intitular *Fanatismo e Cangaço*. Era uma época em que ainda vivia no Ceará e, nas suas palavras, “estávamos inteiramente voltados para este tema de sociologia regional, com implicações políticas profundas na vida do país” (MENEZES, 2018, p.180). O material que copilou serviu de base para o capítulo IV “O binômio: o violento e o místico” da referida edição

A publicação de *O outro Nordeste* se deu no mesmo ano em que Menezes entrou para o IC. A relação com o IC não é apenas de pertencimento e de reconhecimento por parte da elite intelectual local, mas também por ter como base de sua obra a produção feita pelos membros daquele Instituto, como se verá na próxima seção.

O outro Nordeste, o livro e suas ideias.

O outro Nordeste se situa no esforço de pensar a nação brasileira que antecede a constituição do campo científico no país, a partir dos anos 1950, com a expansão da rede de universidades públicas federais pelas regiões brasileiras,

daí a adjetivação de “ensaísticos” para designar esses estudos e seu pressuposto caráter pré-científico e ideológico e, assim, diferenciá-los dos propriamente “científicos”.

André Botelho defende que, entre 1920 e 1940, “foram publicados alguns dos mais instigantes estudos sobre a formação da sociedade brasileira que permanecem nos interpelando de várias formas” (BOTELHO, 2010, p. 47), estudos estes que ajudaram a “inventar” o Brasil. Entre aqueles publicados até 1937, Botelho não cita O outro Nordeste e destaca Populações meridionais do Brasil de Oliveira Vianna (1920), Retrato do Brasil de Paulo Prado (1928), Casa-grande & senzala de Gilberto Freyre e Evolução política do Brasil de Caio Prado Jr., ambos em 1933, e em 1936 Sobrados e mucambos de Freyre e Raízes do Brasil de Sergio Buarque de Holanda.

Apesar de publicados em períodos próximos entre si, Botelho argumenta que não parece possível caracterizá-los como uma “unidade estruturada” e, portanto, não expressam “a organização e a atuação de um grupo de indivíduos/autores com interesses coletivos comuns programáticos e deliberados” (BOTELHO, 2010, p. 48). A esse respeito, destaca, entre outros marcadores de diferença entre os autores e seus ensaios, o fato de que, além de sentidos distintos de um ensaio para o outro, o debate sobre a “identidade nacional” compreende momentos muito diferentes entre as décadas de 1920 e 1940. Desse modo, na década de 1920, o debate da identidade da nação partia, em um aparente paradoxo, “da constatação da diversidade e das especificidades de cada uma das regiões brasileiras e da impossibilidade de pensar a sociedade em termos homogêneos” (BOTELHO, 2010, p. 55). Se a tese de Botelho estiver correta, a interpretação de Djacir Menezes – ao ressaltar a diferença da civilização sertaneja daquela patriarcal oriunda do ciclo do açúcar, celebrada por Freyre – é extemporânea, ligando-se mais à geração anterior, a exemplo de Viana e seu já citado Populações meridionais do Brasil, do que à sua, de Sobrados e mucambos e Raízes do Brasil.

Ainda que trate de uma parte específica do território, o sertão, não há razão em desconsiderar Menezes como um intérprete do Brasil, afinal o lugar incontestável de Freyre nesse panteão foi conquistado com uma obra que, no conjunto e em sua parte mais substancial, também fala de e a partir de um recorte específico do Nordeste, o da zona da mata, situada no litoral que vai da Paraíba à Bahia,

A região “Nordeste”, por sua vez, resultou do esforço de regionalização do

país que se deu com o Governo Vargas e a centralização político-administrativa em torno do governo federal, na busca por quebrar as autonomias estaduais que vigoraram na Primeira República. Com isso, uma divisão no interior do Norte (que abrangia da Bahia ao Amazonas) – que já vinha se dando lentamente desde o período colonial a partir de processos distintos (lutas político-administrativas e interesses econômicos comuns às elites, o fenômeno da seca, a produção discursiva, tanto de caráter científico, como os livros de Freyre e Menezes, quanto artística, como os “romances regionalistas”, a unidade religiosa etc) – se institucionalizou como divisão administrativa denominada Nordeste.

É possível apontar, apoiando-se em Denis de Mendonça Bernardes (2007) e em Frederico de Castro Neves (2012), alguns desses dispositivos discursivos que ajudaram a fixar o termo Nordeste antes mesmo de sua existência oficial: 1.o discurso, no Congresso Nacional, do deputado cearense Ildefonso Albano intitulado O secular problema do Nordeste (1917); 2. a tese de Agamenon Magalhães para a cátedra de geografia do antigo Ginásio Pernambucano, O nordeste brasileiro (1921); 3. as crônicas de Paulo Barros intituladas “Impressões do Nordeste” publicadas em O Estado de São Paulo (1923); 4. a fundação do jornal O Nordeste, pela Arquidiocese de Fortaleza (1923); 5. a fundação do Centro Regionalista do Nordeste no Recife (1924); 6. discursos de presidentes e ex-presidentes da República que utilizaram o termo “Nordeste” para defender ou desqualificar políticas para o território (anos 1920); 7. O livro do Nordeste (1925), organizado por Gilberto Freyre; 8. O Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, reunido em 1926 em Recife, por iniciativa de Gilberto Freyre, e do qual resultou o Manifesto Regionalista; 9. os livros Nordeste de Gilberto Freyre e O Outro Nordeste de Djacir Menezes (1937).

Ambos os livros [Nordeste e O Outro Nordeste] saíram na coleção “Documentos Brasileiros”, criada e dirigida, em sua primeira fase, por Freyre e publicada pela JO. É importante considerar que esta editora ocupava uma posição central no campo cultural brasileiro nos anos 1930 de modo que detinha o poder de consagrar seus autores e autoras. Esse lugar se revela no fato da JO publicar intelectuais situados no amplo espectro político-ideológico da época, da direita integralista à esquerda comunista. Se a “Documentos Brasileiros” reúne um conjunto de temas abordados por perspectivas liberais ou mesmo progressistas, a coleção “Problemas Brasileiros”, da mesma editora, como informa Randal Johnson (1995), era o espaço de divulgação de Plínio Salgado e seu grupo.

O jovem autor cearense tinha consciência do que significou a publicação de seu livro pela JO. Em seu pronunciamento durante a sessão em homenagem aos 50 anos da referida editora em 1986 no Conselho Federal de Cultura (CFC), do qual era membro, Menezes relembra a “sorte” de ter sido um autor da JO. Isso ocorreu porque ele teve oportunidade em Recife de mostrar a Gilberto Freyre o seu trabalho inédito intitulado “Evolução de uma sociedade pastoral nas áreas da caatinga”. Na ocasião, Freyre, com um “golpe de vista” viu “que se tratava de uma outra vertente” de análise do Nordeste e teria dito a Djacir Menezes: “Você está olhando para o outro lado do horizonte. Isso aí é o outro Nordeste, e não aquele que estudei” (MENEZES, 1981, p. 16). Foi Freyre também quem propôs o título, pois achou o anterior “muito acadêmico e muito pernóstico”, e sugeriu: “Vamos adotar um título adaptado ao fato de o livro sair depois do meu” (MENEZES, 1986, p. 47).

Djacir Menezes situa que, em Nordeste, “os olhos de Gilberto estavam voltados para uma área de grande importância histórica, social, política”, enquanto os dele “se voltavam para uma área de beatos e cangaceiros, área das caatingas, daquelas terras semiáridas” (MENEZES, 1981, p. 16). Na leitura de Castro Neves (2012), o sociólogo cearense reafirma, a seu modo, a distinção feita por seu colega pernambucano entre o Nordeste açucareiro de “sangue negro” e “aristocracia feudalóide” e o Nordeste pastoral do “trabalho livre”.

Não deixa de ser irônico que Freyre tenha publicado *O Outro Nordeste* na contramão de seu esforço em combater essa identificação entre Nordeste-sertão-seca e seus derivados: Nordeste-sertão-miséria, Nordeste-sertão-atraso, Nordeste-sertão-fome etc. Se a seca funcionava como um elemento “regionalizador”, a partir do sertão e de um imaginário amplo e complexo, mas que lhe era associado, a Freyre só interessava “nordestinizar” a partir do Nordeste agrário-açucareiro, do Nordeste gordo, ainda que decadente, do Nordeste da água. Essa era a identidade regional e, por metonímia, nacional que lhe interessava em sua disputa com as elites intelectuais, políticas e econômicas do Sul do país.

De fato, sua obra se insere em uma longa linhagem ficcional e jornalística sobre o sertão e a seca (BARBALHO, 2005; ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2021). Mas é necessário destacar os trabalhos de cunho historiográfico sobre a “civilização do couro” como nomeou Capistrano de Abreu. Segundo Vinícius Forte, o autor de *Caminhos antigos e povoamento do Brasil* valorizava “o tipo de fonte documental utilizada por seus conterrâneos e, obviamente, de suas práticas de pesquisa”

e ao enfatizar o papel desempenhado por essa “civilização”, não havia como “desconsiderar a produção historiográfica cearense, pois o desenvolvimento do Ceará está intimamente vinculado com o tipo de povoamento propiciado pela pecuária” (FORTE, 2011, p. 35).

Ainda que houvesse esse lastro anterior, a obra de Menezes é a primeira a reivindicar um fundamento científico, mais precisamente sociológico, para analisar os aspectos sociais do sertão nordestino. Como explicita no prefácio que escreveu para a edição de 1937:

Os traços gerais da evolução social do Nordeste brasileiro, abrangendo a área das caatingas, apanhados neste livro, refletem a minha preocupação manifesta em outros estudos: uma tentativa de aplicação de método científico na pesquisa objetiva dos fatos sociais. É uma breve introdução à sociologia regional que se começa a elaborar (MENEZES, 1995, p. 09).

Contudo, seu estudo não rompe com a tradição ensaística, a despeito de seu esforço conceitual. José Estêvão Arcanjo (1996) ressalta que o propósito de *O outro Nordeste* era ser um estudo rigoroso a partir de uma abordagem objetiva, contrapondo-se, dessa forma, ao determinismo naturalista e ao idealismo que vigoravam até então nas interpretações do Brasil. Essa preocupação estaria presente desde *O problema de realidade objetiva* (1932), quando Djacir Menezes se procurava em “expor os dois pontos principais de sua abordagem: primeiro, utilizar-se da sociologia como conhecimento científico rigoroso e preciso dos fenômenos sociais; segundo, partir de uma orientação materialista que privilegiasse o estudo das relações sociais de produção” (ARCANJO, 1996, p. 81 – *itálicos meus.*). Não é sem razão que o autor dedica uma longa parte do primeiro capítulo, “O ecúmeno do pastoreio nordestino”, a um “estado da arte” sobre os estudos sociológicos mais recentes acerca da relação homem-natureza, onde se referencia em Franz Boas (*Antropology and modern life* em edição de 1929) e B. Rents (*Race and culture contacts*, em edição de 1934).

Mas as “análises concretas” sobre este outro Nordeste, ao contrário do que sugere Arcanjo, não recorre a observações sistemáticas e rigorosas do fenômeno. Pelo contrário, Djacir Menezes não manuseia qualquer fonte primária e baseia todas suas conclusões a partir das obras escritas exatamente por aquelas gerações de ensaístas que vinham desde o século passado. Seus interlocutores privilegiados são seus colegas, vivos ou mortos, do IC, tais como Joaquim Alves, Joffily Irineu, Thomás Pompeu Sobrinho, Capistrano de Abreu, Antonio Bezerra,

Carlos Studart, Barão de Studart, e de outros institutos históricos, em especial, os dos estados nordestinos

Menezes, em seu discurso de despedida como conselheiro do CFC em 1986, explicita o ponto de vista de *O outro Nordeste*. Trata-se, diz ele referindo-se a Nordeste de Freyre, de dar uma “ideia do que estava do lado de lá: o cangaceiro, o rezador cruel, que anda, muitas vezes, transfigurado nessas apresentações em televisão, em literatura robinhesca” (MENEZES, 1986, p. 47).

Considerações Finais

A publicação de um livro de um jovem intelectual de província em uma prestigiada editora e em uma coleção que reunia intelectuais consagrados é sem dúvida um fato importante a ser investigado no âmbito sociológico. E o que a pesquisa revelou é que se Djacir Menezes de fato atuava em uma cidade situada na periferia intelectual do país, ele conseguiu superar as barreiras simbólicas e materiais e se posicionar no campo cultural nacional. E isto não ocorreu com a publicação de *O outro Nordeste*, pois, como visto, já tinha outras obras em importantes editoras. Mas foi com seu ensaio sociológico que conquistou um espaço invejável para qualquer intelectual brasileiro dos anos 1930.

Para tanto, contou tanto com o capital cultural incorporado, adquirido por meio da socialização na família e da graduação finalizada no Rio de Janeiro, incluindo o doutorado em Direito, bem como a rede de contatos que vai construindo juntos aos intelectuais locais, o que revela a sua entrada precoce no IC, e nacionais, como indicam o prefácio de Fernando de Azevedo e a escolha de seu livro por Freyre para a coleção que organizava.

Intelectual polígrafo, Djacir Menezes escreveu uma obra diversa e volumosa em uma década em um momento em que não se constituía no país um campo propriamente científico. Em um contexto marcado pelo ensaísmo que visava a interpretação da Nação, *O outro Nordeste* não foge a essa linhagem, ainda que tenha pretensões de se diferenciar ao se assumir como um estudo sociológico e científico. Contudo, não efetiva de fato esse rompimento, primeiro pela própria limitação da formação de Menezes, e segundo pela ausência de pesquisa empírica própria, limitando-se o autor a fazer revisão bibliográfica e a consultar os dados reunidos por seus colegas do IC, também eles sem formação disciplinar nas

ciências sociais.

Pode-se conjecturar que, uma vez isolado no conjunto da obra de Djacir Menezes, posto que logo em seguida o pensador vai se dedicar à filosofia do direito, área na qual se torna reconhecido nacionalmente, o ensaio sociológico *O outro Nordeste* não ganhou o mesmo destino que seu contemporâneo *Nordeste*, que alcançou sete edições, e que seu autor tenha caído no esquecimento entre os clássicos da sociologia brasileira. Ainda que o seu *Nordeste* seja o que até hoje habita o imaginário nacional, e não o das terras e águas fartas freyriano.

Referências

ADERALDO, Mozart Soriano. História Literária do Ceará (Dos “Oiteiros” ao Grupo Clã). **Revista do Instituto do Ceará**, p. 225-247, 1986.

ADORNO, Sérgio. **Os Aprendizes do Poder: o Bacharelismo Liberal na Política Brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2021.

ARCANJO, José Carlos. O gordo e o magro: o Nordeste segundo Gilberto Freyre e Djacir Menezes. **Revista de Ciências Sociais: RCS**, v. 27, n. 1, p. 73-83, 1996.

AZEVEDO, Sânzio de. A Academia Cearense de Letras. In: _____ (org). **Antologia da Academia Cearense de Letras**. Fortaleza: Tipogresso, 1994, p. 07-17.

_____. O Ceará e os grêmios literários. **Rev. de Letras**, Fortaleza, v. 5, n. 2, p. 123- 126, 1982.

BARBALHO, Alexandre. Corpos e mentes dilacerados: o grotesco nas imagens da seca de 1877. **Trajetos**, Fortaleza, v. 3, n.6, p. 139-150, 2005.

BATISTA, Karina Ribeiro. **A trajetória da Editora Globo e sua inserção no campo literário brasileiro nas décadas de 1930 e 1940**. (Tese) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BERNARDES, Denis. Notas sobre a formação social do Nordeste. **Lua Nova**, São Paulo, n. 71, p 41-79, 2007

BEZERRA DE MENEZES, Geraldo. O mestre Djacir Menezes. **R. C. pol.**, Rio de Janeiro, n. 29, v. 3, p.7-8, 1986a.

_____. Homenagem a Djacir Menezes. Intervenção. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, ano 17, n. 62-65, 1986b.

BOTELHO, André. Passado e futuro das interpretações do país. **Tempo social**, v. 22, p. 47-66, 2010.

BRITO, Luciana; MARTINS, Ricardo André Ferreira. A consolidação do campo literário cearense e do público leitor em fins do século XIX: o caso da Padaria Espiritual e outros grupos de homens de letras. **Patrimônio e memória**, São Paulo, v. 14, n. 1, 2018, p. 425-443.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem e Teatro das sombras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Temas sobre a organização dos intelectuais no Brasil. **RBCS**, v. 22 n. 65, p. 17-32, 2007.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO PENSAMENTO BRASILEIRO. **Djacir Menezes**

(1907-). Bibliografia e Estudos Críticos, Homenagem aos 80 anos. Salvador, 1988.

DOMINGUES, J. M.; ZIMMER, I. Alguns reflexos da legislação brasileira na Formação de Professores no nível elementar catarinense, 1946-1996. **Ensino & Multidisciplinaridade**, São Luís, v. 5, n. 1, p. 84-100, 2021.

FORTE, Vinícius Limaverde. **O Ponto de Vista Nortista: Capistrano de Abreu e a Constituição do Campo Intelectual Cearense.** (Dissertação) – Programa de Pós- Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

GALLEGOS, Miguel. La difusión enciclopédica de la psique en América Latina: diccionarios para la enseñanza (1916-2000). **Psykhe (Santiago)**, v. 27, n. 1, p. 01-20, 2018.

GIRÃO, Raimundo. Instituto do Ceará. **Revista da Academia Cearense de Letras**, n. 26, p. 287-289, 1954.

GRILL, Igor; REIS, Eliana. **Elites parlamentares e a dupla arte de representar.** Interseções entre “política” e “cultura” no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2016.

JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). **Revista USP**, n. 26, p. 164-181, 1995.

LIMA, Filgueiras. Função social e política das academias. **Revista da Academia Cearense de Letras**, n. 25, p. 112-117, 1953.

LYNCH, Christian Edward Cyril. Por que Pensamento e não teoria? A imaginação político-social brasileira e o fantasma da condição periférica (1880-1970). **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 56, n. 4, p. 727-767, 2013.

MARTINS, Maro Lara. Pensamento Social e História da Sociologia no Brasil: notas metodológicas. In: (Org). **Intelectuais cultura e democracia:** São Paulo: Perse, 2018

MENESCAL, Ana Alice. A história trazida à luz: O Instituto do Ceará e as análises acerca dos povos indígenas. **Tarairú**, v. 1, n. 4, 2012, p. 46-63.

MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste.** Fortaleza: UFC, 1995

MENEZES, Djacir. **O outro Nordeste.** Fortaleza: Fund. Waldemar Alcântara, 2018.

MENEZES, Djacir. Homenagem a Djacir Menezes. Intervenção. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, ano 17, n. 62-65, 1986.

MENEZES, Djacir. 50o. aniversário de fundação da livraria José Olympio. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, n. 42, p. 11-18, 1981

NEVES, Frederico de Castro. O Nordeste e a historiografia brasileira. **Ponta de Lança**, São Cristóvão, v.5, n. 10, p. 06-24, 2012.

NOBRE, Geraldo. Gênese do Instituto do Ceará. **Revista do Instituto do Ceará**, Tomo Especial, p. 37-43, 1977.

PAIM, Antônio. Revisitando Djacir Menezes. **Revista do Instituto Histórico**, p. 289- 295, 1999.

ROCHA FILHO, J. Dias da. Vida do brigadeiro Leandro Bezerra Monteiro (1740- 1831). **Revista do Instituto do Ceará**, p. 03-153, 1916.

RODRIGUES, Jaime; MIRANDA, Marcia Eckert; DE ALMEIDA TOLEDO, Maria Rita. O acervo da

Companhia Editora Nacional: negociação, organização e potencial para pesquisa histórica. **Revista de fontes**, v. 2, n. 3, p. 61-69, 2015.

SANTIROCHI, Ítalo Domingos. O paradigma tridentino e a Igreja Católica no Brasil oitocentista: modernidade e secularização. **Reflexão**, v. 42, n. 2, p. 161-181, 2017.

SCHWARCZ, Lília Moritz; BOTELHO, André. Pensamento social brasileiro, um campo vasto ganhando forma. **Lua Nova**, São Paulo, v. 82, p. 11-16, 2011.

SIMÕES, David. Pensar o pensamento: síntese de uma proposta de investigação. **Teoria e Pesquisa**, v. 24, n. 1, p. 03-11, 2015.

SUCUPIRA, Luís. A comunidade e o Instituto do Ceará. **Revista do Instituto do Ceará**, Tomo Especial, p. 60-62, 1977.




A INFÂNCIA NO TEMPO DA CONSTRUÇÃO DA NOVA CAPITAL BRASILEIRA: REPRESENTAÇÕES NAS PÁGINAS DA REVISTA BRASÍLIA (1957-1960)

CHILDHOOD AT THE TIME OF CONSTRUCTION OF THE NEW BRAZILIAN CAPITAL: REPRESENTATIONS ON THE PAGES OF BRASÍLIA MAGAZINE (1957-1960)

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19312>


Gleuze Pereira Marinho Moura

Universidade de Brasília

 <https://orcid.org/0009-0007-1715-5219>
glemarinho@yahoo.com.br

Juarez José Tuchinski dos Anjos

Universidade de Brasília

 <https://orcid.org/0000-0003-4677-5816>
juarezdosanjos@yahoo.com.br

Recebido em 24 de agosto de 2023.

Aceito em 01 de novembro de 2023.

RESUMO: Tomando por fonte a Revista Brasília, o artigo objetiva responder a três questões, formuladas no diálogo com a ainda incipiente historiografia da infância no Distrito Federal, relativa aos anos da construção de Brasília, isto é, de 1957 a 1960: será que não havia uma quantidade significativa de crianças naquele gigantesco canteiro de obras a céu aberto? Se havia, elas compareceram, de algum modo, nos textos e imagens dados a ler no Brasil e no exterior no periódico da NOVACAP (Companhia Urbanizadora da Nova Capital)? Que infância ou infâncias foram representadas na Revista Brasília?

ABSTRACT: Taking the Brasília Magazine as a source, the article aims to answer three questions, formulated in the dialogue with the still incipient historiography of childhood in the Federal District, related to the years of construction of Brasília, that is, from 1957 to 1960: was there not a significant number of children on that gigantic open-air construction site? If so, did they appear, in some way, in the texts and images given to be read in Brazil and abroad in the NOVACAP (Companhia Urbanizadora da Nova Capital) journal? Which childhood or childhoods were represented in Brasília Magazine?

Palabras-clave: História da Infância; Brasília; Revista Brasília; século XX.

Keywords: History of Childhood; Brasilia; Brasilia Magazine; 20th century.

Introdução¹

Em 1º de janeiro de 1957 começou a circular, com distribuição nacional e internacional, a Revista *Brasília*, órgão da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), com o objetivo de fazer propaganda do andamento das obras de construção de Brasília. Conforme editorial do seu primeiro número:

Esta publicação aparece em consequência do art. 19 da Lei n. 2874 de 19 de setembro de 1956, que estatui para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP) a obrigatoriedade de divulgar mensalmente os atos administrativos da Diretoria e os contratos por ela celebrados. À administração da Companhia, ao providenciar o cumprimento daquele dispositivo, pareceu de conveniência aditar ao Boletim, a que a lei se refere, algumas páginas iniciais, com a forma usual e comum de revista, estampando-se nestas um noticiário, principalmente fotográfico, sobre a marcha da construção da Nova Capital e as informações de interesse, relativas ao mesmo empreendimento – de modo a manter o público sempre a par do que se está realizando e do que se pretende fazer. (EDITORIAL, 1957, p.1)

Entre 1957 e 1960, ano da inauguração da nova capital², a revista divulgou, em texto e fotografias, notícias sobre os principais acontecimentos relativos “à marcha da construção” da cidade, sendo, por essa razão, um importante testemunho desse processo histórico. Nas últimas décadas, chamou a atenção de pesquisadores de diversas áreas, interessados em analisar alguns textos sobre arquitetura e urbanismo que tiveram importância no debate em torno da construção de Brasília (CAPELLO, 2010); a mitificação de Brasília como “Capital da Esperança” (MEDEIROS, 2012); as fotografias do sertão e da modernidade registradas no impresso (ANDRADE, 2020); as imagens da branquitude veiculadas no periódico (LOPES, 2021), dentre outros.

Um aspecto, porém, que ainda não foi explorado pela historiografia é o das representações de infância na época da construção da capital nas páginas da revista *Brasília*. Cléria Botelho da Costa, num dos poucos estudos empreendidos sobre a história da infância na capital federal, escreveu que

1 Este artigo apresenta os primeiros resultados de uma pesquisa de mestrado que tem por objeto de estudo as representações de infância e escolarização nas páginas da Revista *Brasília*.

2 A circulação do periódico, porém, foi, com algumas interrupções, até 1967, acompanhando, assim, o processo de consolidação da nova capital.

Pela intensa imigração, no espaço da futura cidade, emergem acampamentos de madeira, desprovidos de conforto, como o do Rabelo, Pacheco, dentre outros que abrigavam o magote de migrantes que para cá se dirigia. *A família ficava para trás*. Diante disso, a presença de *mulheres e crianças era sacrificada* pela corrida frenética das edificações que, em um momento incessante de urbanização, ia devorando todo espaço, transformando em urbana a sociedade e *a presença da criança se tornara um excedente incômodo*. (...) *Desse modo, na cidade era rara a presença, a alegria do burburinho infantil*. (COSTA, 2015, p. 35-36, grifos nossos).

Diante dessas afirmações, será que realmente não havia uma quantidade significativa de crianças naquele gigantesco canteiro de obras a céu aberto? Se havia, elas compareceram, de algum modo, nos textos e imagens dados a ler no Brasil e no exterior no periódico da NOVACAP? Que infância ou infâncias foram representadas na Revista *Brasília*? Responder a estas questões é o nosso objetivo neste artigo.

Em termos teóricos, três conceitos são fundamentais no desenvolvimento deste estudo: *infância, criança e representação*. Por *infância*, nos referimos aqui ao tempo social que a criança vive, uma “determinada classe de idade, remetendo ao conceito de geração” (GOUVÊA, 2008, p. 97), período que a separa, por exemplo, da juventude e da adultez. Já a *criança* é o sujeito concreto, menino ou menina, que vive esse tempo social e geracional da infância. Por fim, as *representações* são entendidas neste estudo como aqueles “esquemas intelectuais incorporados que criam figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 2002, p. 17), isto é, formas de ver e conceber o mundo social.

Em termos metodológicos, procedemos à leitura de todos os números da Revista *Brasília* publicados entre janeiro de 1957 e abril de 1960, selecionando textos e imagens nos quais a infância e a criança eram representadas. Consultamos as versões digitalizadas disponíveis na Biblioteca Virtual do Senado Federal. Neste processo, ao tomarmos a Revista *Brasília* como um veículo de imprensa (ainda que oficial), procuramos levar em conta as ponderações de Carlos Eduardo Vieira, quando observa que

...a imprensa permite uma ampla visão da experiência cidadina: dos personagens ilustres aos anônimos, do plano público ao privado, do político ao econômico, do cotidiano ao evento, da segurança pública às esferas cultural e educacional. Nela encontramos projetos políticos, visões de mundo e vislumbramos, em ampla medida, a complexidade dos conflitos e das experiências sociais (VIEIRA, 2019, p. 47).

Já ao interrogarmos as imagens, registros fotográficos que ilustravam as páginas do periódico em questão, tivemos presente que a fotografia

... pode ser tomada como uma forma de representação de mundo, produzida em uma época (é sempre um testemunho do passado), transpassada de valores, expectativas e imaginários, que, em conjunto, fornecem o significado amplo da realidade que ela quer representar. Assim, na pesquisa historiográfica, a realidade representada em uma imagem fotográfica bem como os sentidos e significados que dela decorrem, só são compreendidos quanto tomados como resultado da ação dos sujeitos que a constroem, propõem e a interpretam. (ANJOS, 2015, p. 270-271).

Ainda no plano metodológico, após a leitura e individualização das notas e fotografias que representavam a infância e as crianças no contexto da construção de Brasília, selecionamos, para análise neste artigo, três aspectos em particular: os primeiros gêmeos nascidos em Brasília, o primeiro recenseamento realizado na futura capital e algumas cenas do cotidiano da infância. Ao final, tecemos algumas considerações, a título de conclusão.

Os primeiros gêmeos nascidos em Brasília

O primeiro indicativo sobre a presença da infância na Revista *Brasília* está exposto na edição de No. 02 de fevereiro de 1957. Trata-se de uma imagem e descrição textual que conta o nascimento dos primeiros gêmeos na área de Brasília, em que o relato assim descreve:

A foto ao lado mostra os primeiros gêmeos nascidos na área de Brasília em registrados no cartório do registro civil de Anápolis em 23 de dezembro e, logo após, batizados na matriz de Sant'Ana daquela mesma cidade do norte goiano. O nascimento dos gêmeos teve lugar na fazenda "do Torto" (junto ao Ribeirão Torto) onde residem seus pais data posterior à lei de transferência da Capital da República. Trata-se dos meninos Roberto e Ricardo, vindos ao mundo a 14 de dezembro de 1956, filhos do casal José Luiz de Alcântara – Maria Ana de Alcântara. Foram registrados no cartório do registro civil de Anápolis em 23 de dezembro e, logo após, batizados na matriz de Sant'Ana daquela mesma cidade do norte goiano. O nascimento dos gêmeos teve lugar na fazenda "do Torto" (junto ao *Ribeirão Torto*) onde residem seus pais (NOTAS, 1957, p.02)

Segue, abaixo, a imagem mencionada na nota: (Figura 1)

Figura 1 – Notas “Os primeiros gêmeos nascidos na área de Brasília”



Fonte: Revista *Brasília* - N.02, fevereiro 1957, p.02.

Ao analisar texto e imagem, referentes à vinda ao mundo dos primeiros gêmeos do que seria a nova capital, Roberto e Ricardo, o escrito assinala que as crianças nasceram na área de Brasília e foram registradas e batizadas na cidade de Anápolis, localidade a aproximadamente 154 km de distância. Isso nos sugere que o deslocamento possa ter ocorrido de maneira pouco confortável, haja vista à época o Brasil estar a construir vias de ligação entre as cidades e até mesmo a condição da condução utilizada neste percurso, que poderia configurar-se, talvez, como carente de conforto para mãe e crianças. Sabe-se, que, naquele tempo, o caminhão e o jipe eram os veículos mais utilizados no canteiro de obras que era Brasília.

Diante dessas possibilidades históricas (DAVIS, 1987), convém destacar que no livro de memórias *Por que Construí Brasília*, Juscelino Kubitschek (2000) revela a quantas estavam as condições da região, um ano mais tarde, em 1958 (o que nos permite imaginar serem mais complicadas quando do nascimento dos meninos):

No início de 1958, o Planalto era, na realidade, a mais movimentada frente de trabalho do Brasil. Todas as providências, necessárias para a criação de uma grande cidade, já haviam sido tomadas e estavam em execução acelerada. Existiam as obras da cidade propriamente dita e as correlatas, isto é, as que se impunham para ligar a nova capital a todos os quadrantes do território nacional. No que dizia respeito a essas ligações, construíam-se, através de turnos, de forma que o trabalho nunca se interrompesse, duas rodovias-chaves: a Brasília-Anápolis e a Brasília-Belo Horizonte. Brasília, ligada a essas duas cidades, conseqüentemente estaria articulada, através de rodovias de primeira classe, com os principais centros do país. Assim, a Brasília-Anápolis era uma obra prioritária, em todos os sentidos. (KUBITSCHECK, 2000, p.106)

O que o texto de Kubitscheck (2000) indica, embora não explicitamente pronunciado na nota sobre o nascimento das crianças em 1957, são as fragilidades ou precariedades envoltas no idealismo de progresso e desenvolvimento que presidia a construção de Brasília, pois muitas obras ainda estariam em curso. Nesse contexto, mulheres davam à luz e crianças nasciam em condições de escassa adequação de conforto.

Nada disso, porém, é transmitido ao leitor da Revista *Brasília*; antes, ela adota um tom de leveza e amenidade. Situação semelhante ocorre com a fotografia da mãe com os dois bebês em seus braços. Ao problematizar algumas informações presentes na fonte textual, houve a explicitação de possíveis elementos que os dados escritos fornecidos por si só não dispunham. Nesse sentido algo semelhante ocorre com a imagem, que é também fonte de investigação desta pesquisa. A imagem 01 mostra uma mulher jovem com cabelos arrumados, talvez para a ocasião da fotografia, dois bebês gêmeos, que dão norte a parte do enredo da nota, nos braços desta mulher.

Certamente, dada a qualidade e tipo dos equipamentos de imagens disponíveis na época, ano de 1957, a mãe junto com os recém nascidos foi orientada a se preparar para o acontecimento, porém as vias como a fotografia e o texto foram entregues ao leitor, passam ao consumidor do periódico a representação de plena naturalidade no encadear dos acontecimentos, de modo a convencer quem folheasse a revista que a constituição da cidade de Brasília configurava-se de forma orgânica, natural e funcional a todos os grupos.

Frente a esses dados implícitos na nota de notícia, bem como na imagem de número 02, é importante destacar a ausência de apontamentos, nesta edição, dentro de um rol que priorize as necessidades das mulheres e das crianças no enredo da revista, haja vista a ênfase dada a promoção convencedora, por parte da edição, do quão essencial era erguer a monumental cidade.

Ainda sobre a imagem 01, que apresenta a mãe segurando dois meninos, conforme cita o texto, nota-se que a figura paterna não é representada na imagem, embora à época, anos 50 do século XX, seja sabida a importância dada a uma constituição e apresentação familiar aos moldes tradicionais, onde a composição de família ativa e dentro dos parâmetros sociais, culturais e religiosos se compunha por homem, mulher e filhos.

Berquó (2007, p.414) adverte que, “a família é, acima de tudo, a instituição a que é atribuída a responsabilidade por tentar superar os problemas da passagem do tempo tanto para o indivíduo como para a população.”. Dada essa prerrogativa, somada a intencionalidade do editorial da revista em passar a imagem de que a nova capital está apta a mudança, pode haver nesta, também, a intenção de apresentar um “desenvolvimentismo” naquilo que se refere a equidade nas relações familiares e/ou aspectos de gênero (na figura da mãe) e geracional (na figura dos gêmeos) dentro do ambiente familiar ao não trazer na fotografia a figura paterna, que embora citada e nomeada no escrito não comparece na imagem, ocorrência que para a época poderia evidenciar “avanço” junto àquele tempo histórico, que propunha uma representação e constituição doméstica em que o homem se apresentava como elemento basilar e socialmente percebido com maior protagonismo que a mulher e os filhos.

Embora não seja possível dizer o contexto que a imagem foi cunhada é importante notar que ao ser divulgada no periódico, de algum modo veicula a ideia e possibilidade de olhar para além do dito e é convidativa a reflexão daquilo que pode estar implícito, que no caso da infância a posiciona, juntamente com a mulher (a mãe), num arranjo de destaque, na nota jornalística, em relação ao homem (o pai).

Outro aspecto que merece ser destacado é que independente das condições socialmente oferecidas, a precária infraestrutura local, dada a cidade de Brasília estar dando os seus primeiros passos, no processo de sua construção, a infância existiu. E destacá-la era uma das estratégias utilizadas pelo periódico para divulgar que Brasília, planejada, era também humana e já acolhia em seu território os seus primeiros brasilienses natos.

Crianças: quantas são e onde estão

Dentro da considerável gama de textos e fotos fichadas da Revista Brasília, naquilo que diz respeito à infância ao longo da construção da nova sede federal, consta também a informação do primeiro recenseamento da cidade, cuja edição de N.06 de Junho de 1957, p.18 assim o detalha:

Em março último, por iniciativa do Diretor Administrativo Sr. Ernesto Silva, fez-se o primeiro recenseamento geral de Brasília. O resultado apurado foi de 2013 habitantes, sendo 1369 homens, 248 mulheres e 396 crianças, assim distribuídos: Acampamento da NOVACAP 646 homens, 110 mulheres, 182 crianças; Acampamento da COENGE S/A 54 homens, 13 mulheres, 16 crianças; Acampamento da RABELO S/A: 309 homens, 20 mulheres, 22 crianças; Acampamento da ENAL: 25 homens, 2 mulheres, 3 crianças; Cidade "BANDEIRANTE": 208 homens, 75 mulheres, 148 crianças. Há um total de 1.430 adultos alfabetizados e 186 analfabetos, o que dá 13% de analfabetos (O LANÇAMENTO DA "OBRIGAÇÃO BRASÍLIA", 1957, p.18)

Essa interlocução textual, impressa no periódico, fala ao leitor que embora a cidade esteja em fase de edificação possui um público infantil que nela habita, que em março de 1957 correspondia ao número de 396 crianças, distribuídas entre os acampamentos da NOVACAP, COENGE, RABELO, ENAL e a cidade Bandeirante.

Os números apresentados nesta edição revelam a presença infantil já no primeiro ano da organização da cidade. Isso supõe a interação entre elas, com os adultos e o meio que viviam e conviviam, no curso dessa obra no planalto central. Indiciam, também, para além da presença da infância no dia a dia, ao longo da construção de Brasília, a preocupação, por parte do governo, de apurar os quantitativos apresentados pelo primeiro recenseamento brasiliense como estatística oficial, produzidas pelo Estado, pois são essenciais a ele "[...] como forma de conhecer seus campos de ação, pautando decisões políticas e administrativas supostamente objetivas [...]" (GIL, 2019, p.07).

Tendo como ponto de partida o cotidiano da criança, no período da construção da nova capital e os números estatísticos que se revelam no recenseamento como mecanismo para o conhecimento daquela realidade e norteador para as tomadas de decisões por parte da gestão pública da futura cidade, parece importante discutir alguns dados revelados por esse primeiro censo local.

Na contramão da ênfase dada por parte do periódico em formalizar e registrar atos administrativos e execuções já realizadas ou a acontecer no coração do país, a contabilização da constituição populacional, até aquele momento, pode ter

sido utilizada como meio de registro que a cidade já recebia alguns habitantes. Demonstra, assim, que não apenas as obras, mas o contingente populacional estavam a favorecer e legitimar cada vez mais a transferência do Rio de Janeiro para o Centro-oeste.

Os números elencados no levantamento revelam, também, que em todos os acampamentos prevaleceu o número de homens em relação ao de mulheres. Possivelmente, devido a necessidade do trabalho braçal a eles delegada, em grande parte alicerçando e erguendo a nova capital, esta tenha sido a razão do gênero masculino se apresentar em maior quantitativo naquela primeira pesquisa.

Ocupando em número um quantitativo menor que o gênero masculino e as crianças estão as mulheres. Tendo em vista a época e os hábitos socioculturais do recorte temporal proposto, depreende-se que a maioria delas estariam acompanhando seus companheiros que estavam a erguer a cidade. Essa situação, contudo, não nos permite afirmar a quantidade destas, já que trata-se de uma hipótese aqui levantada, ou se todas vieram com o mesmo propósito. Entretanto, frente aos valores da época, levam-nos a inferir que um número considerável destas mulheres representou essa realidade: a de acompanhar, construir, gerar ou criar suas famílias em solos do cerrado junto a seus companheiros.

Com relação as crianças o censo de 1957 revela que elas representavam um quantitativo superior ao número de mulheres. A interpretação que aqui ensaiamos é a de que a presença delas na cidade de Brasília, no tempo anterior a inauguração da cidade, derivava do fato de estarem sob a tutela de seus responsáveis, homens e mulheres, e assim, diferente dos adultos que puderam escolher entre participar ou não da “marcha da construção” da cidade, elas provavelmente sequer puderam opinar sob suas vontades.

Tendo presente os objetivos da criação, por lei, da Revista *Brasília*, sob a responsabilidade da Novacap, a divulgação do quantitativo de habitantes três anos antes da inauguração da nova capital pode revelar um conjunto de representações pretendidas pelo periódico, que genericamente ambicionava divulgar atos administrativo a respeito da cidade de Brasília, mas por meio desses dados, quiçá, propor aceitação máxima sobre a necessidade e benefícios da transferência da capital para o Planalto Central.

Tomando por base essa proposição geradora da revista, convém destacar que as informações obtidas no primeiro recenseamento de Brasília denotam em

algum grau, “[...] que a compreensão das informações quantitativas não decorre objetiva e exclusivamente de estatísticas exatas e corretamente produzidas, mas é, sobretudo, objeto de disputas que se pode acompanhar pelo estudo dos discursos sobre essas estatísticas.” (GIL, 2007, p. 150)

Logo, percebe-se que as informações frutos de uma pesquisa censitária, podem operar como meio para ações diversas, mas os atos advindos destas coletas, embora essenciais para o desenvolvimento de políticas públicas diversas são passíveis da “manipulação”, seja por parte do Estado ou daqueles que as utilizam para determinado fim, pois conforme Gil (2007) são elementos de disputas que podem compor discursos relativos a estas estatísticas. Dialogando com Chartier (2002), entende-se que esses discursos, que compõem elementos de disputas, podem servir a representações do mundo - instituídas de acordo com as inclinações dos grupos que as geram.

Sobre a população infantil em solos da futura capital do Brasil observa-se que até o ano de 1957, ocorria certa disparidade em relação ao quantitativo populacional de crianças residentes nos acampamentos notados pelo recenseamento, que conforme o quadro que segue estavam assim distribuídos de modo decrescente: (Tabela 1)

Tabela 1 - Distribuição das crianças por acampamentos em Brasília em 1957

Localidade	Nº de crianças por localidade
Acampamento da NOVACAP	182 crianças
Cidade “BANDEIRANTE”	148 crianças
Acampamento da RABELO S/A	22 crianças
Acampamento da COENGE S/A	16 crianças
Acampamento da ENAL	03 crianças
Total de crianças ³	371

Fonte: Revista *Brasília*.

3 Sobre o número total de crianças apresentado pela Revista Brasília é descrito o valor de 396 crianças, porém ao somar o número apontado pelo periódico em cada acampamento, no quadro proposto, foi percebido um total de 371 crianças, que corresponde a 25 crianças a menos que o descrito pelo impresso. Aqui vamos considerar o número apresentado em cada acampamento e a possibilidade de ter ocorrido um equívoco durante a digitação do número total de crianças.

Os números de crianças, por acampamentos, verificados pelo primeiro recenseamento, indicam a distribuição populacional que compunha o acampamento Novacap, Cidade Bandeirante, Acampamento Rabelo S/A, Acampamento COENGE S/A e Acampamento ENAL.

De acordo com Vasconcelos (1988), os primeiros assentados na Cidade Livre data de dezembro de 1956, cidade destinada a funcionar originalmente por quatro anos, período determinado para início e fim da construção da nova capital e que acomodou cinco das principais empreiteiras designadas a edificar as primeiras paisagens urbanas da arquitetura de Brasília no coração do centro-oeste. Sobre as cinco firmas que trabalharam na área da Cidade Livre, Vasconcelos (1998) assim discorre:

Cinco firmas empreiteiras já estão trabalhando na área. A construtora Rabelo cuida das fundações do Palácio da Alvorada e supervisiona, pelo engenheiro Roberto Penna, as obras do Hospital do Instituto dos Industriários, o Hospital JKO, próximo a Novacap. A companhia Metropolitana e a Coenge fazem a terraplanagem do Aeroporto definitivo. A Empresa de Construções Gerais constrói galpões e casas para o pessoal da Novacap, que já encontra, no local, sob abrigo de barracas de lonas cedidas pelo Exército. E a Pacheco Fernandes se encarrega de fincar as fundações do Hotel de Turismo, o Brasília Palace Hotel, próximo ao futuro Palácio da Alvorada. (VASCONCELOS, 1998, p.107)

Em vista disso, imagina-se que o quantitativo populacional e o número de crianças deva-se, sobretudo, a quantidade de trabalhadores ligados a cada uma das empreiteiras contratadas pela Novacap, para dar vida aquela fundação no coração do Brasil.

O acampamento Novacap, por ter a Novacap como responsável pelo gerenciamento de toda a construção de Brasília é composto pelo maior número de crianças, 182, haja vista sua relevância administrativa e de condução da grande obra. De tal modo, imagina-se que esta tenha oportunizado superior organização para que seus funcionários se estabelecessem com seus familiares, dado ao fato de talvez terem melhor aparelhamento por parte da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) para se instalarem na localidade.

Sobre a Cidade Livre, referida em matéria da Revista *Brasília* como “Núcleo Bandeirante”, encontra-se a seguinte observação:

“Núcleo Bandeirante”

Um fato, entretanto, merece ser destacado. É a leva humana que, guiada pela fé, chega diariamente àquelas paragens e se instala na chamada “cidade provisória” ou “Núcleo Bandeirante”. Verdadeiro pioneirismo. Autêntico movimento bandeirante. (A MUDANÇA É UMA REALIDADE, 1957, p.15)

Por se tratar de uma cidade previamente designada ao funcionamento provisório, durante a construção da capital, infere-se que muitos trabalhadores trouxeram suas esposas e crianças para aqui se erradicarem no curso desse empreendimento, o que elevou número de moradores da localidade e fazendo com que se destacasse, também, no número de crianças verificado pelo recenseamento da época.

Quanto aos demais acampamentos, ligados as construtoras/empresas que empregaram mão de obra para o empreendimento Brasília, é verificado um número menor de crianças nos acampamentos ligados as empresas Rabelo⁴, Coenge⁵ e Enal⁶, que pode dever-se ao fato, de ao contrário dos trabalhadores residentes nos Acampamento Novacap e Cidade Bandeirante, de repente melhor estruturados quanto ao tempo de estadia dos seus trabalhadores, porventura, os três últimos elencados, experimentaram incertezas por parte dos agenciadores de sua mão de obra, naquilo que se refere a estabilidade ao se mudarem para uma nova cidade acompanhados por seus entes.

Ao analisar as informações contidas no recenseamento de 1957, da futura capital Brasília, há indicativos que inicialmente a cidade preparou-se para receber mão de obra destinada a impulsionar o processo de construção da nova capital, mas que dado ao tempo pré-estabelecido para início das obras e a data prevista para a inauguração da cidade, algumas crianças vieram com seus tutores e se estabelecerem ao longo desse processo, ao passo que outras possivelmente nasceram na localidade, enquanto a cidade era erguida.

Cenas do cotidiano da infância

Até aqui, foi examinada, ao longo das edições, a forma sutil como a infância foi representada nas páginas da Revista *Brasília*. Verificamos como frequente-

4 Construtora que cuidou das fundações do Palácio do Planalto.

5 Empresa responsável pela terraplanagem do aeroporto.

6 De acordo com matéria disponível no jornal correio Braziliense, de 12/02/2011, a Enal Engenharia foi uma empresa criada por três empresários para prestar serviços nas obras da construção da nova capital, sendo que um dos três sócios, de nome Ildeu Oliveira, era primo de Juscelino Kubitschek – “O avô do empresário mineiro era irmão do pai de Juscelino Kubitschek.”, de acordo com o jornal brasiliense (CORREIO BRAZILIENSE, 2011).

mente a infância foi abordada no fluxo da história: com suas próprias histórias orientadas e contadas pelos adultos que as governam, como pontuou Becchi (1994).

Embora a presença infantil tenha sido modestamente apresentada na Revista *Brasília*, não significa que os indícios presentes no impresso invalidem ou empobrecem a construção histórica da infância no tempo da construção de Brasília, pois conforme adverte Julia (2001) o historiador aprende a fazer flecha com qualquer madeira disponível. Dentro dessa premissa recorreremos a análise da infância em ocasiões diversas a exemplo da próxima imagem (Figura 2).

Figura 2 – Primeira missa celebrada na futura capital do Brasil.



Fonte: Revista Brasília - N.05, maio 1957, p. 10.

A imagem de número 2, assim como algumas outras que comparecem em edições da Revista Brasília, apresenta as crianças em eventos e solenidades diversas. A imagem exhibe duas crianças fotografadas, ao que parece de forma espontânea e com trajés aparentemente pomposos em ocasião da celebração da primeira missa em solo brasiliense. Sobre o evento é destacada a ocasião da

Santa Missa, em especial as que autoridades lá estiveram. No entanto, a presença infantil junto a homens e mulheres “comuns” é modestamente mencionada tanto em imagem, quanto de modo textual.

Sobre essa celebração religiosa destaca-se que a solenidade ganhou todas as páginas da Edição especial de maio de 1957, contudo entre as laudas e em meio as imagens e textos a ênfase era facilmente desviada para a construção da capital e a exaltação daqueles que estavam a frente do grande empreendimento. Entrementes, a Revista *Brasília* estrategicamente dava a entender que a ocasião incluía quase que em unanimidade o povo brasileiro, dentre estes homens e mulheres “comuns” e as crianças.

[...]Afora *algumas centenas de convidados* especiais, que se transportaram em aviões comerciais e particulares, do Rio, de São Paulo e outros centros, as estradas que dão acesso a Brasília foram completamente tomadas por densa romaria, *por uma multidão de homens, mulheres e crianças* do interior, ansiosos por ver de perto, com os próprios olhos, o nascimento de uma nova era da civilização nacional - uma legítima redescoberta do Brasil.[...] (A PRIMEIRA MISSA EM BRASÍLIA, 1957, p.03, *grifos nossos*)

Ao contrastarmos o texto e a imagem 2, vemos que o fotógrafo, ao capturar à distância um instante da missa, acabou por destacar, no canto do espaço fotográfico, a figura de duas meninas, com vestidos iguais (talvez um uniforme escolar?) caminhando em direção ao ponto central da imagem, para reunirem-se com os demais adultos que estavam assistindo à celebração religiosa. Se a mensagem de uma imagem fotográfica nunca se esgota, mas está sempre aberta à parte do espectador e seu olhar (AUMONT, 1993), nossos olhos, interessados na infância, não deixam de registrar que sua presença ajuda a compor a cena, evidenciando ter sido o momento da primeira missa um evento, como relata o texto da notícia, que congregou diferentes gerações, adultos e crianças, todos envolvidos, em maior ou menor grau, seja trabalhando, com a construção de Brasília. E a criança, como os demais, estava lá, testemunhando tudo o que acontecia.

Dentro desse contexto de eventos e solenidades que manifestam a figura da infância vamos a uma outra notícia presente na edição de dezembro de 1957. O evento que segue refere-se a uma ação social destinada às crianças pobres.

No dia 15, promovida pelo Núcleo das Pioneiras Sociais e sob os auspícios e direção de D. Coracy Pinheiro, foi efetuada uma distribuição de presentes de Natal às crianças pobres. Em frente à sede do Núcleo via-se uma artística árvore de Natal, toda enfeitada e iluminada com pequenas lâmpadas multicores. A distribuição, que começara às 7 horas nos guichês da sede da Caixa Econômica Federal, no andar térreo dos escritórios

da Companhia, prolongou-se até às 12 horas. A fila das crianças contempladas estendia-se ao longo do edifício por cerca de 200 metros. D. Coracy dirigiu pessoalmente a distribuição, auxiliada pelas outras diretoras do núcleo. Foram contempladas nada menos de 1.680 crianças com idade até 12 anos. E foi esta a 1ª festa natalina das crianças pobres de Brasília (DISTRIBUIÇÃO DE PRESENTES, 1957, p.21)

Ao nos depararmos com a notícia acerca da distribuição de presentes a crianças pobres, na sede da Caixa Econômica Federal e organizada pelo Núcleo das Pioneiras Sociais, ocorreu-nos, inicialmente, duas considerações sobre a notícia. A primeira delas deu-se por se tratar de um evento direcionado para as crianças, uma vez que o impresso geralmente as reportava como figurantes em festejos direcionados ao público adulto. A segunda consideração deriva do fato da festividade ser direcionada as crianças pobres, o que evidência a presença de uma infância heterogênea, perpassada, dentre outras, pelas fraturas sociais.

Coracy Pinheiro era esposa do presidente da NOVACAP, empresa estatal responsável pela construção de Brasília. Já o Núcleo das Pioneiras Sociais remete-nos a uma entidade assistencialista idealizada por Sarah Kubitschek, que desenvolveu um amplo trabalho de assistência social em Brasília, ainda antes da inauguração da cidade⁷. Ambas promoveram o primeiro evento natalino dirigido as crianças pobres, conforme pontuou a Revista *Brasília*. Sobre o evento e o tipo de público por ele visado, pode-se concordar com Veiga e Gouvêa quando observam que, enquanto evento para a criança pobre, “[...] o Natal, era o dia da mais alta significação para o assistencialismo, era também o dia clímax de se celebrar a filantropia e as ações de caridade” (VEIGA e GOUVÊA, 2000, p.145).

Nesse sentido, embora o impresso, na maioria das vezes, se restringisse a representação de Brasília como cidade, onde, talvez, as disparidades não existissem ou quem sabe não ocorressem de modo acentuado, a notícia ao enfatizar um evento direcionado as crianças pobres, evidencia que originariamente a cidade cultivava ao menos duas infâncias: a infância pobre e aquela não pobre, embora a ideia de homogeneidade da infância prevalecesse nas fotografias e textos onde a criança comparece na Revista *Brasília*.

7 No ano de 1951, Sarah Kubitschek iniciou mobilização, junto a mulheres da alta sociedade mineira com intuito de arrecadar doações a pessoas necessitadas, na ocasião estava como primeira-dama do estado de Minas Gerais. A obra social ganhou impulso quando seu esposo Juscelino Kubitschek foi eleito presidente da República e em 22 de março de 1956 a Fundação das Pioneiras Sociais foi formalmente criada e passou a atuar dez estados brasileiros (FUNDAÇÃO DAS PIONEIRAS SOCIAIS, 2023, online).

Para encerrar, passeando um pouco mais no universo das festividades apresentadas pela revista, onde a criança marcava presença em eventos sociais, a fotografia que segue é referente a ocasião do casamento de uma das filhas do presidente da Novacap, Israel Pinheiro, que ao contrário da notícia sobre o evento destinado a crianças, é veiculada com certo destaque (Figura 3).

Figura 3 – “Srta. Maria Regina Uchoa Pinheiro ao entrar na capela, acompanhada de seu pai, Dr. Israel Pinheiro, presidente da Novacap”.



Fonte: Revista Brasília - N. 18, junho 1958, p.18.

Na figura 3 aparece uma criança bem-vestida para a ocasião, aparentemente com pele de tom claro e cabelos lisos. Embora não seja possível averiguar sua identidade, classe social ou quem sabe grau de parentesco ou ligação com os noivos, fica delineado, como observado por Brites (2000) na análise de impressos semelhantes de décadas anteriores, um ideal de infância com atributos de alegria, beleza e robusteza.

Que havia crianças pobres na capital em construção, sem condições materiais para festejarem o Natal por si próprias e por conta de suas famílias, já sabemos. O que a fotografia acima revela é que havia também na cidade em cons-

trução outras crianças, bem arrumadas e bem-trajadas, que tomavam parte nos festejos da elite brasiliense então em formação e ajudavam a compor a propaganda de uma cidade onde não faltava nada, inclusive, festas de casamento celebradas com pompa e circunstância. Pompa e circunstância nas quais as infâncias mais privilegiadas eram personagens. Havia, assim, não uma única infância na capital, mas várias, flagradas, porém, com diferentes matizes nas páginas da Revista *Brasília*.

Considerações finais

Tomando por fonte a Revista *Brasília*, este artigo teve por objetivo responder a três questões, formuladas no diálogo com a ainda incipiente historiografia da infância no Distrito Federal, relativa aos anos da construção de Brasília, isto é, de 1957 a 1960: será que realmente não havia uma quantidade significativa de crianças naquele gigantesco canteiro de obras a céu aberto? Se havia, elas compareceram, de algum modo, nos textos e imagens dados a ler no Brasil e no exterior no periódico da NOVACAP? Que infância ou infâncias foram representadas na Revista *Brasília*?

Quanto à primeira questão, podemos afirmar que sim, havia uma quantidade considerável de crianças vivendo no grande canteiro de obras que era a Brasília em fase de construção. Segundo dados quantitativos que pudemos apurar nas páginas da Revista *Brasília*, em 1957 eram em torno de 371 os meninos e meninas que, acompanhando seus pais, podiam ser encontrados espalhados pelos diversos acampamentos por onde estavam distribuídos os operários envolvidos com o erguimento da nova capital.

Sobre a segunda questão, foi possível perceber que, ainda que de forma tímida, essas crianças compareceram nas páginas da Revista *Brasília*. Ora foram retratadas como os primeiros gêmeos nascidos na cidade, ora foram explanadas em termos numéricos e censitários, como que a confirmar a dimensão humana da cidade que estava sendo implantada no coração do Brasil. Também pudemos flagrar as crianças em festividades e celebrações que iam marcando a “marcha da construção” ou, então, em eventos pensados para elas, como o caso do Natal para as crianças pobres.

Por fim, podemos afirmar que havia uma tentativa por parte da Revista *Brasília* em representar uma infância homogênea e feliz, sem diferenças sociais,

que assistia placidamente à construção da nova capital. Porém, um olhar atento, permite falarmos que havia, ali, não uma, mas várias infâncias: bebês, como os primeiros gêmeos nascidos no quadrilátero; meninas, como as representadas em algumas fotografias; crianças pobres para as quais os serviços de assistência promoveram a festa do Natal e crianças de classes sociais mais favorecidas, como supomos ser a menina que participou do casamento da filha de Israel Píneiro. Em palavras simples: não encontramos uma única infância, mas várias, convivendo entre si no processo de edificação da sede dos Três Poderes.

Os dados obtidos neste artigo, mais do que um ponto de chegada, podem ser tomados como um ponto de partida para que, no encalço de outras fontes, se desenvolvam, futuramente, investigações sobre a história das primeiras crianças que viveram no atual Distrito Federal. Trata-se de um convite a prestar atenção às histórias que sobre as crianças do passado podem ainda ser escritas. Esta pesquisa, assim, espera ser um chamado a outras mais.

Referências

A MUDANÇA É UMA REALIDADE. **Brasília**. Rio de Janeiro, n. 6, jun. 1957, p. 15.

A PRIMEIRA MISSA EM BRASÍLIA. **Brasília**. Rio de Janeiro, n. 5, mai. 1957, p. 3.

ANDRADE, Rômulo de Paula. Sertão e modernidade nas fotografias da Revista Brasília. **Outros Tempos**. São Luís, v. 17, n. 30, p. 268-288, 2020.

ANJOS, Juarez José Tuchinski dos. Desfiles cívico-escolares no Estado Novo: uma interpretação pelas fotografias. **Acta Scientiarum Education**. Maringá, v. 37, n. 3, p. 269-276, set.-dez. 2015.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BECCHI, Egle. Retórica da infância. **Perspectiva**. Florianópolis, n. 22, p. 63-95, 1994.

BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: SCHWARCZ, Lília (org.). **História da vida privada no Brasil 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 411-437.

BRITES, Olga. Crianças de revistas (1930-1950). **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 26, n. 1, p. 161-176, 2000.

CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. A revista Brasília na construção da nova capital: Brasília (1957-1962). **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, p. 43-57, 2010.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002.

CORREIO BRAZILIENSE. Brasília, 12 fev. 2011.

COSTA, Cléria Botelho da. Nos jardins da memória: Brasília nos anos 1960 e 1970. In: COSTA, Cléria Botelho da; BARROSO, Eloísa Pereira (orgs.). **Brasília**: diferentes olhares sobre a cidade. Brasília: Editora da UnB, 2015, p. 29-57.

DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DISTRIBUIÇÃO DE PRESENTES. **Brasília**. Rio de Janeiro, n. 12, dez. 1957, p. 21.

EDITORIAL. **Brasília**. Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1957, p. 1.

FUNDAÇÃO DAS PIONEIRAS SOCIAIS. Disponível em: <http://www.historiadocancer.coc.fiocruz.br/index.php/pt-br/imagens/pioneiras-sociais>. Acesso em 17 ago. 2023.

GIL, Natália de Lacerda. Estatísticas e Educação: considerações sobre a necessidade de um olhar atento. **Pensar a Educação em Revista**. Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 1-29, jun-ago. 2019.

GIL, Natália de Lacerda. Interpretação das estatísticas de educação: um espaço de disputas simbólicas. **Revista Brasileira de História da Educação**. Campinas, v. 7, n. 1, p. 121-151, jan.-abr. 2007.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. A escrita da história da infância: periodização e fontes. In: GOUVÊA, Maria Cristina Soares de; SARMENTO, Manuel Jacinto (orgs.). **Estudos da infância**: educação e práticas sociais. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 97-117.

JULIA, Dominique. A cultura escolar como objeto histórico. **Revista Brasileira de História da Educação**. Campinas, n. 1, p. 9-43, 2001.

KUBITSCHECK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, 2000.

LOPES, Amanda Alves Sicca. **Terra, espírito e homem**: a nova capital e as imagens da branquitude na Revista Brasília (Mestrado em Arquitetura). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2021.

MEDEIROS, Beatriz Feijó de. **A revista Brasília e a mitificação da nova capital**. Como a revista ajudou na construção da imagem da "Capital da Esperança" (Monografia). Curso de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário de Brasília. Brasília, 2012.

NOTAS. **Brasília**. Rio de Janeiro, n. 2, fev. 1957, p. 2.

O LANÇAMENTO DA OBRIGAÇÃO BRASÍLIA. **Brasília**. Rio de Janeiro, n. 6, jun. 1957, p. 18.

VASCONCELOS, Adirson. **As cidades satélites de Brasília**. Brasília: Edição do Autor, 1988.

VEIGA, Cynthia Greive; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. Comemorar a infância, celebrar qual criança? Festejos comemorativos nas primeiras décadas republicanas. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 26, n. 1, p. 135-160, jun. 2000.

VIEIRA, Carlos Eduardo. Imprensa, educação e esfera pública: um estudo a partir dos jornais paranaenses entre o final do século XIX e primeiro quartel do século XX. In: VIEIRA, Carlos Eduardo; BONTEMPI JR., Bruno; OSINSKI, Dulce (orgs.). **História intelectual e educação**: imprensa e esfera pública. Jundiaí: Paco Editorial, 2019, p. 47-67.



O MUSEU DE ARTE E DE CULTURA POPULAR (MACP) E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE EM MATO GROSSO: ESTRATÉGIAS CULTURAIS EM MATO GROSSO NOS ANOS 1970

THE MUSEUM OF ART AND POPULAR CULTURE (MACP) AND THE CONSTRUCTION OF IDENTITY IN MATO GROSSO: CULTURAL STRATEGIES IN MATO GROSSO IN THE 1970s


 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.20137>

Natalia Noemia Carvalho Ramires¹

Universidade Federal de Mato Grosso
natalia-ramires@hotmail.com

Thaís Leão Vieira²

Universidade Federal de Mato Grosso

 <https://orcid.org/0000-0002-3159-4564>
thaisleaovieira@gmail.com

Recebido em 15 de novembro de 2023

Aceito em 12 de dezembro de 2023

1 Mestre em História pela Universidade Federal de Mato Grosso.

2 Professora do curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Mato Grosso e do Programa de Pós-graduação em História da UFMT. Possui graduação, mestrado e doutorado em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em História, Linguagens e Cultura (Gepehlc/CNPq). Integra o grupo de Pesquisa Humor e História da USP, junto ao qual realizou entre 2019 e 2020 estágio pós-doutoral. É membro da International Society for Luso-Hispanic Humor Studies (ISLHHS) e da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo.

RESUMO: O artigo explora a criação da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) durante o regime militar, destacando sua influência na ocupação do Centro-Oeste e no desenvolvimento regional. A década de 1970 testemunha uma onda migratória desafiando a elite local. A aliança entre a elite tradicional e novos atores políticos reflete mudanças sociais e políticas, influenciadas pela Ditadura Militar. A estratégia nacionalista de integração cultural é destacada, incluindo a criação da Fundação Cultural e museus como o Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP). O MACP, coordenado por Humberto Espíndola e Aline Figueiredo, atua em diversas linhas, promovendo artistas locais, estudando a região, atualizando a arte brasileira, focando no indigenismo, na arte popular e na arte latino-americana. O museu busca legitimar a cultura local dentro da perspectiva da Política Nacional de Cultura, enquanto enfrenta desafios de representação e patrimonialização.

ABSTRACT: The article delves into the establishment of the Federal University of Mato Grosso (UFMT) during the military regime, emphasizing its impact on the Central-West occupation and regional development. The 1970s witness a migratory wave challenging the local elite. The alliance between the traditional elite and new political actors reflects social and political changes influenced by the Military Dictatorship. The nationalist strategy of cultural integration is highlighted, including the creation of the Cultural Foundation and museums like the Museum of Art and Popular Culture (MACP). The MACP, coordinated by Humberto Espíndola and Aline Figueiredo, operates on various fronts, promoting local artists, studying the region, updating Brazilian art, focusing on indigenism, folk art, and Latin American art. The museum seeks to legitimize local culture within the framework of the National Culture Policy while facing challenges of representation and heritage.

Palabras-clave: UFMT; Regime Militar; Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP); Museu

Keywords: UFMT; Military Regime; Museum of Art and Popular Culture (MACP); Museum.

A Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), vinculada ao Ministério da Educação, foi estabelecida durante o regime militar em 10 de dezembro de 1970 por meio da Lei 5.647³. Desde sua criação, a instituição é conhecida como “Universidade da Selva”. Estrategicamente localizada no ponto inicial da rodovia Cuiabá-Santarém, a UFMT foi concebida como parte de um conjunto de instalações federais pioneiras que desbravaram e integraram a região amazônica (MACHADO, 2009, p. 34-35). Adotando a forma jurídica de fundação, seguindo o modelo da Universidade Federal de Brasília (UnB) (MACHADO, 2009, p. 31), a UFMT desempenhou um papel crucial na política de ocupação do Centro-Oeste, tornando-se um polo de desenvolvimento socioeconômico na região.

3 É relevante ressaltar que atualmente está em andamento na UFMT uma pesquisa de doutorado sobre Cátia Cristina de Almeida Silva, intitulada “Entre Silenciamentos e Resistências: Do Golpe de 1964 à Implantação da Universidade Federal de Mato Grosso e da Assessoria Especial de Segurança e Informações (1964-1985)”. O projeto teve início em 2022.

Apesar de estar geograficamente afastada do centro da cidade, o campus da UFMT é delimitado por duas importantes avenidas da capital mato-grossense, a Fernando Corrêa da Costa e a Jornalista Arquimedes Pereira Lima. Essas vias conectam as regiões periféricas do sul e o distrito industrial ao centro-norte da cidade, facilitando não apenas o processo de ocupação da área, que na época da fundação da universidade era pouco habitada, mas também o intenso fluxo de pessoas ao longo de toda a semana. Em 1973, o Catálogo Geral destacou a responsabilidade da UFMT em:

assegurar que ao governo e à empresa privada, não somente a mão de obra qualificada, com perfis profissiográficos adequados, mas um novo tipo de tipo de colonizador, diametralmente diferente daquele que pisou, de início, em terras brasileiras, e que, durante séculos, agindo de maneira antieconômica e anti-humana, terminou por destruir percentagem considerável de nossas florestas tropicais e a maioria das comunidades indígenas que constituem a nossa única fonte não europeia de conhecimentos sobre o homem e a natureza da América do Sul. (MACHADO, 2009, p. 35-36)

Conforme destacado no Catálogo Geral de 1973, a Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) direcionou seu foco para a carência de conhecimento na região, estabelecendo como meta prioritária o investimento na Amazônia mato-grossense e no Pantanal. O propósito era fortalecer o ensino e a compreensão dessas áreas, considerando essencial a produção de conhecimento para posicionar a universidade como impulsionadora do progresso regional (MACHADO, 2009, p. 36). A afirmação de Cuiabá como o espaço destinado a ser o Portal da Amazônia ocupa uma posição central no discurso do reitor-fundador da UFMT, Gabriel Novis Neves, responsável por sua fundação em 1970.

Foi a intenção. Mato Grosso, em 1970, era atrasado, dominado pelas oligarquias, era Estado curral. Nossa intenção era a transformação. Nós acreditávamos que esta Universidade teria que ser também um centro de desenvolvimento. Foi em cima desse modelo que acreditamos na ocupação racional, respeitando a região Amazônica, o meio ambiente, daí a Universidade da Selva, nosso cartão de visitas. Acreditamos em uma nova cultura, respeitando as etnias e os saberes. (SIQUEIRA ET ALLI, 2011, p. 11)

O que se verificava era a falta de expressivo interesse do capital nessas regiões, decorrente dos elevados custos associados à construção de infraestrutura. Contudo, a lógica se inverteu no século XX, quando a produção capitalista passou a considerar uma reorganização, possibilitando uma aceleração para que as mudanças ocorressem. Isso efetivamente aconteceu a partir do momento histórico da ocupação da Amazônia via Mato Grosso. A política expansionista re-

sultou em um aumento do fluxo nos transportes, crescimento demográfico, facilitação nas comunicações e expansão da rede urbana como negócio. Essa nova configuração acelerada, envolvendo dinheiro, tecnologias, pessoas e bens, intensificou as trocas e, assim, “desestabilizou o que se pensava ser sólido: a identidade” (GUIMARÃES, 2011, p. 43).

Desde então, testemunhamos a crise de um conjunto de normas relacionadas às ideias de identidade nacional, regional e cultural, conceituadas por Albuquerque Júnior como “formação discursiva nacional-popular” e toda uma rede que sustentou o “dispositivo das nacionalidades” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 34). Durante a Ditadura no Brasil, foi iniciado um projeto desenvolvimentista governamental que, ao transpor esse dispositivo de nacionalidades, com o discurso de crescimento e modernização, por meio do movimento de industrialização, ciência, tecnologia e, da cultura, teve forte apelo diante da política nacional para construir um projeto em esfera macro. Segundo Marilena Chauí, esse projeto continha a ideia de legitimar uma nova formação de país, cultura e identidade, preservando a identidade brasileira com ênfase no nacional pelo popular. Chauí argumenta que essa tentativa de controle da cultura popular não era algo recente, ocorrendo tanto nas décadas de 1930 e 1940, durante o Estado Novo, quanto ao longo da Ditadura Militar (CHAUÍ, 2018, p. 90).

Não é casual, portanto, que no Brasil as ideias de consolidação nacional, construção, preservação, proteção, desenvolvimento, modernização, integração e conciliação nacionais tenham se constituído em políticas culturais do Estado e para o Estado. (CHAUÍ, 2018, p. 91)

Assim, observa-se uma estratégia nacionalista de integrar a nação por meio da diversidade cultural regional. Entretanto, isso evidencia, conforme apontado pela historiadora Suzana Guimarães, uma “corrente identitária forjada”. A tentativa de diversas regiões em projetar valores e ambicionar hegemonia cultural é destacada por Guimarães como uma realidade no Brasil. Nesse contexto, o reitor Gabriel Novis Neves, busca reivindicar o direito de desenvolver um polo cultural e representativo em Mato Grosso, mesmo que esse empreendimento seja caracterizado como uma “cultura na faixa da fronteira”.

É importante lembrar que na década de 1970, Mato Grosso foi palco de uma significativa onda migratória, marcando um momento simbólico de grande importância. Esta migração desencadeou uma transformação abrangente no

estado, afetando sua dinâmica social, política e identidade cultural. Essa nova dinâmica social apresentou um desafio para a elite local, historicamente detentora do poder político, social e econômico no estado. As famílias tradicionais e as oligarquias, que por gerações exerceram controle sobre a região, enfrentaram uma crescente concorrência. Seu domínio de longa data estava agora ameaçado, gerando uma reação por parte da elite local. Surge, então, uma aliança entre a elite tradicional, que via seu poder declinar, e a elite política representada pelos novos atores trazidos pela migração. Figuras proeminentes, como o político José Garcia Neto, originário de Sergipe, alcançaram posições-chave na política de Mato Grosso, ocupando cargos como prefeito de Cuiabá, vice-governador e, posteriormente, governador do estado. Essa aliança entre as elites locais e os novos atores políticos desempenhou um papel fundamental nesse cenário de transformação. É crucial contextualizar esse momento de transição e redefinição política e cultural de Mato Grosso durante a década de 1970 no âmbito nacional, considerando o contexto da Ditadura Militar no Brasil, uma vez que o regime autoritário teve impacto significativo nas dinâmicas políticas e culturais do país, influenciando a interação entre as elites locais e os migrantes recém-chegados. Além disso, esse período foi simbolicamente relevante não apenas para Mato Grosso, mas também para Cuiabá e outras regiões do país, uma vez que “deu voz” a discursos sobre a representação do passado e das tradições, frequentemente reinterpretadas e reinventadas no espírito do conceito de “invenção de tradição” de Eric Hobsbawm. Esse momento foi marcado por uma série de apresentações culturais que simbolizaram a presença do popular e do “tradicional” na construção de uma memória histórica necessária para aquele período.

Marilena Chauí analisa que a sociedade autoritária estabelecida nesse período constrói a ideologia da união nacional como meio de mitigar as contradições. Nesse contexto, a cultura popular, elemento central dessa ideologia, foi apropriada pela classe dominante por meio de uma determinada visão do nacional-popular, que evocava a representação de uma sociedade unificada. A ênfase no nacional reforçava a identidade em contraposição ao estrangeiro, enquanto o popular contribuía para esse reforço dentro do próprio país. A integração dessas duas instâncias ocorria através do Estado. Isso explica por que, durante o regime militar, a consolidação nacional se manifestou em políticas culturais do “Estado para o Estado” (CHAUÍ, 1986, p. 53).

Essa nova concepção de cultura e política cultural estava intrinsecamente

ligada à participação em um mercado de bens simbólicos unificado no interior de uma nação conectada por rodovias e uma rede de comunicações que abrangia todo o país. O objetivo era alcançar uma uniformidade nas informações que circulavam no território nacional, padronizando a cultura e seu consumo diante das diversidades regionais. A partir desse ponto, buscou-se conciliar a preservação dos valores tradicionais com o desenvolvimento econômico das regiões (SILVA, 2008).

Nesse contexto, a criação da Universidade da Selva passa a se legitimar para instituir uma política de ensino e pesquisa para combater a condição de um Estado considerado suprimido. Isso desencadeou o estigma da falta e inferioridade, retratando um estado que não está próximo dos centros irradiadores de cultura e poder, não é densamente povoado e carece de desenvolvimento econômico e cultural⁴. A partir desse discurso sobre a situação geográfica da região, transforma-se uma estratégia política que converte o aspecto negativo de um local desconhecido e isolado em algo positivo, associando o isolamento à autenticidade da cultura regional.

Assim sendo, observa-se uma estratégia nacionalista de integração da nação por meio da valorização da diversidade cultural regional. Contudo, conforme

4 Lylia Galetti propõe duas principais abordagens para compreender o atraso da região de Mato Grosso. A primeira destaca justificativas externas, como a distância e as dificuldades de comunicação, atribuindo pouco poder de intervenção aos mato-grossenses. O suposto isolamento, conforme argumentado por Galetti, é considerado o principal “corolário” desse atraso. A segunda abordagem busca redimensionar as questões internas associadas ao atraso, identificando determinados grupos populacionais, como os “bugres” e os “proletários”, como responsáveis por essa condição negativa e estigmatizada. A construção do suposto isolamento ocorre principalmente entre 1918 e 1922, coincidindo com a criação do Instituto Histórico Geográfico de Mato Grosso (IHGMT) em 1919, liderado por intelectuais locais. Galetti destaca que o IHGMT, por meio de sua intensa produção, buscou vincular uma historiografia específica a Mato Grosso, baseada em uma perspectiva paulista que retrata os mato-grossenses como sobreviventes do isolamento devido à grandeza e características extraordinárias herdadas dos bandeirantes. Durante as décadas de 1930 e 1940, com a Marcha para o Oeste no governo de Getúlio Vargas, e nas décadas de 1950 e 1960, emerge a ideia de Cuiabá como uma cidade de fronteira, central no fluxo migratório e sujeita a transformações econômicas, sociais e culturais significativas. Investimentos maciços visavam colonizar e ocupar espaços considerados “vazios” como parte do plano de integração nacional dos governos militares. Cuiabá passa por uma rápida modernização, reconfigurando o espaço em Mato Grosso e rompendo com a imagem de uma cidade associada à barbárie e ao atraso. Galetti argumenta que Cuiabá, permeada pelo estigma da falta e vinculada aos objetivos integracionistas nacionais, busca construir sua identidade contestando narrativas que a associam à hegemonia cultural do eixo Rio-São Paulo. A cidade se coloca como um local diferenciado, buscando autonomia e resistindo à condição desigual imposta. Cuiabá, enquanto cidade atravessada pelo dispositivo da nacionalidade, aguarda continuamente a construção e integração de sua história na narrativa nacional. Cf.: (GALETTI, 2012. p. 307).

destacado pela historiadora Suzana Guimarães, esse processo revela uma “corrente identitária forjada” (GUIMARÃES, 2011, p. 42-43). Guimarães argumenta que no contexto brasileiro, diversas regiões buscam projetar valores e aspiram exercer uma hegemonia cultural, contrapondo-se à posição subordinada historicamente atribuída a locais como Cuiabá. Diante dessa resistência à hegemonia do eixo Rio-São Paulo, Cuiabá reivindica o direito de desenvolver um polo cultural e representativo em Mato Grosso, mesmo que esse esforço seja caracterizado como uma “cultura na faixa da fronteira” (GONÇALVES; APUD: GUIMARÃES, 2007, p. 88), conforme delineado pela universidade.

Para Cuiabá, tratava de construir, através do discurso regionalista da Universidade, uma nova ideia de homem regional a partir da promoção e desenvolvimento de um saber científico-cultural que operasse com um modo específico de subjetividade (identitária), o qual seria definido como próprio, genuína, cuja realidade, por ele configurada, passaria a ser referência de si para os outros, impondo uma espécie de marca regional. A produção dessa diferença empreendida pelo discurso positivador da cultura local pela UFMT foi capaz de fixar não apenas textos, mas imagens do que seria uma expressão plástica da autêntica identidade cuiabana viabilizada por uma política de animação cultural do Macp. (GUIMARÃES, 2011, p. 43)

De acordo com a análise de Rodrigo Sá Motta, as universidades desempenharam um papel crucial na compreensão das ambiguidades do regime militar. No entanto, mesmo sendo um espaço propício para perceber tais ambiguidades, observou-se, durante o período em que vigoraram políticas específicas para o ensino superior, que a repressão adotou estratégias consideradas moderadas. Nesse cenário, as interações entre a ditadura e as instituições acadêmicas foram marcadas por dinâmicas de acomodação, evidenciando um jogo entre “resistência versus colaboração” (MOTTA, 2014, p. 83).

O ambiente universitário foi um dos principais focos do projeto modernizador da ditadura, principalmente devido ao seu papel na formação de elites administrativas, tecnólogos e cientistas, além de sua relevância política como formadora de lideranças intelectuais (MOTTA, 2014, p. 83). Dentro desse contexto, o regime militar se apropriou da reforma universitária, originalmente proposta pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e outros líderes estudantis associados à esquerda. Os estudantes defendiam princípios como a democratização do acesso, gestão participativa, estímulo à pesquisa e a criação de uma carreira docente atrativa, especialmente por meio do regime de dedicação integral. A reforma universitária implementada pelo regime militar em 1968 tinha como objetivo

conectar as universidades aos objetivos do projeto desenvolvimentista autoritário. No entanto, é destacada a motivação política subjacente de desmobilizar o movimento estudantil e atrair intelectuais para apoiarem o regime, evidenciando uma abordagem estratégica por parte da ditadura (MOTTA, 2014).

O discurso regionalista adotado pela universidade desempenha um papel fundamental na execução de um projeto relacionado ao imaginário do vasto vazio demográfico, ao mesmo tempo em que atua como geradora de discursos sobre a cidade. Nesse contexto, a universidade assume a responsabilidade de conferir materialidade, nomear, organizar, direcionar e, sobretudo, transformar-se “em uma resposta viva a tantos anos de indagações, perplexidade e desencanto” (GUIMARÃES, 2007, p. 89):

A UFMT, ao instituir essa espécie de marca regional, passa a exercer influência na produção de conhecimento científico de maneira específica e identitária. A instituição se define como portadora de valores regionais próprios e autênticos, contribuindo assim para a construção de uma identidade representativa.

A pesquisa e o ensino a serviço do desenvolvimento do homem regional passaram a ser prioridade na política dessa instituição acadêmica, com amplas implicações, o que se verifica na contaminação generalizada que esse tipo de saber, voltando para as possibilidades do lugar, passou a produzir estendendo-se por todas as atividades acadêmicas, inclusive as de caráter cultural. (GUIMARÃES, 2007, p. 90)

Diante desse contexto, a Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), por meio do Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP), durante o mandato do então reitor Gabriel Novis Neves e da técnico-administrativa Aline Figueiredo, encarregada da administração do setor cultural, assume a iniciativa de redefinir a configuração de Cuiabá. Essa proposta envolve a descentralização do circuito artístico, com ênfase na cultura e nas expressões populares da cidade. A universidade, em colaboração com artistas locais, apropria-se do discurso do vazio demográfico e lidera um movimento voltado para a preservação da cultura regional.

ESPAÇOS DE DISCURSO AUTORIZADO: O MUSEU DE ARTE E DE CULTURA POPULAR

Ao explorarmos um museu, deparamo-nos com um campo atravessado por diversas forças e vozes. A complexidade do sistema de relações sociais e simbólicas que possibilitou a formação desses espaços muitas vezes escapa à nossa

percepção. Conforme afirmado por Gonçalves, o espaço material dos museus é constantemente desafiado por questionamentos tanto internos quanto externos, representando uma ameaça à coerência e estabilidade das ideias e valores que ali circulam.

[...] é constituído social e simbolicamente pelo tenso entrecruzamento de diversas relações entre grupos étnicos, classes sociais, nações, categorias profissionais, público, colecionadores, artistas, agentes do mercado de bens culturais, agentes do Estado, etc. (GONÇALVES, 2007, p. 83)

Em concordância com a análise de Ryanddre Sampaio, que percebe esses questionamentos como elementos constituintes da formação do museu como um espaço dinâmico de representações sociais, entendemos que, longe de ameaçar a estabilidade dos ideais e valores museais, esses questionamentos, na verdade, fomentam as bases para a criação desses ideais (SOUZA, 2016, p. 121).

Além dos colecionadores vinculados à produção de verdades, os profissionais que atuam diretamente nos museus, como museólogos, historiadores, antropólogos, técnicos e curadores, desempenham um papel crucial. Sua função de mediação entre a instituição, seus acervos e o público tornam-se de fundamental importância na produção do conhecimento que os museus almejam adotar, especialmente a partir da Nova Museologia na década de 1960. Essa abordagem deslocou o foco do objeto para a gestão e divulgação da informação, mantendo os museus como espaços de tradução cultural.

Num momento significativo para a teoria museológica na década de 1960, os museus em formação no campus universitário de Mato Grosso, como o Museu Rondon de Etnologia e Arqueologia (MUSEAR) e o Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP), foram estabelecidos com a participação de indivíduos tanto vinculados à universidade quanto externos a ela. Um aspecto notável, que persiste na constituição dos museus em Mato Grosso até os dias atuais, é a ausência de profissionais especializados, como museólogos, conservadores ou pesquisadores. Somente em 2014, a Universidade Federal de Mato Grosso incorporou dois museólogos ao seu quadro de servidores: Ryanddre Sampaio, atuando no Museu Rondon de Etnologia e Arqueologia, e Silvia Aragão, com posição efetiva no Museu de Arte e de Cultura Popular.

[...] os “profissionais de museus” (em geral “museólogos” formados em um curso universitário, mas nem sempre) ocupam uma posição central no processo de seleção, identificação, autenticação, preservação e exibição dos objetos que integram os acervos dos museus. Eles fazem uma mediação social e simbólica estratégica entre a sociedade, o Estado e o “público”. (GONÇALVES, 2007, p. 86)

O Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP), situado na Universidade Federal de Mato Grosso, foi estabelecido por meio da Resolução do Conselho Diretor da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso nº CD 03/74, em janeiro de 1974. Sua criação resultou de um trabalho conjunto da Assessoria Técnica de Planejamento e Desenvolvimento da UFMT, que desenvolveu o projeto de implantação do Centro de Informações de Artes Plásticas (CIAP) (FIGUEIREDO; ESPÍNDOLA, 2010, p. 21). Esse projeto seguiu uma abordagem sistêmica, contando com a assessoria de especialistas em análise de sistemas do Instituto de Pesquisas Espaciais. A iniciativa envolveu a colaboração da crítica de arte e animadora cultural Aline Figueiredo, do artista plástico Humberto Espíndola e de Therezinha de Arruda, transferindo o polo irradiador da arte de Campo Grande para Cuiabá. Em parceria, propuseram dar continuidade às atividades desenvolvidas na AMA (Associação Mato-Grossense de Artistas Plásticos), culminando na criação do MACP (FIGUEIREDO; ESPÍNDOLA, 2010, p. 20).

A solicitação para a criação do MACP foi apresentada pelo então Reitor Gabriel Novis Neves, com a visão de estabelecer um museu que garantisse um arquivo capaz de proporcionar uma análise de temporalidades diversas, evitando perdas evidenciadas nos estudos das comunidades (FIGUEIREDO; ESPÍNDOLA, 2010), tanto na história da cultura quanto da arte. Dentre as propostas de criação do MACP, elaboradas pelo próprio reitor, uma delas destaca-se da seguinte maneira:

Este Estado atravessa o momento histórico da expansão das fronteiras da civilização no seu grande vazio demográfico. Cabe à FUFMT organizar e dirigir a expansão dessas fronteiras, inclusive no que diz respeito às mutações artístico-culturais que o próprio desenvolvimento impulsiona. A necessidade da criação de um Museu de Arte e de Cultura Popular se evidencia no processo geral da mudança, se considerada a inestimável importância de recuperação e registro do patrimônio artístico e cultural da região. (FIGUEIREDO; ESPÍNDOLA, 2010, p. 20)

Ao abordar o convite feito pelo então reitor da UFMT, Gabriel Novis Neves, Aline Figueiredo expressou que a oportunidade de estabelecer o MACP dentro

do ambiente universitário representava uma das últimas chances de realizar um gesto cultural generoso. Esse gesto cultural, nas palavras dela, deveria refletir sobre o regional e o circunstancial, buscando abraçar o universal (FIGUEIREDO apud GONÇALVES, 2010, p. 34). A crítica de arte destacou que a abrangência providencial da obra e a presença agregadora de Espíndola foram fundamentais para assegurar a inclusão do movimento no circuito contemporâneo de arte. Esse movimento foi incorporado pela Universidade Federal por meio do MACP, pois, segundo Figueiredo, agir ou intervir era crucial diante do processo histórico incisivo que Mato Grosso enfrentava, com o avanço das fronteiras agrícolas em seu vazio demográfico, correndo riscos de descaracterizações e perdas significativas de memória na história da cultura e da arte (FIGUEIREDO apud GONÇALVES, 2010, p. 26-27).

Naquele contexto, a responsabilidade para Mato Grosso era substancial, com a chegada de migrantes que resultava em investimentos na indústria e abertura de novas estradas. A preocupação predominante era a possível perda da “identidade cuiabana”, impulsionando movimentos de valorização cultural local, especialmente devido às críticas dos novos migrantes aos costumes locais. Raphaela Rezzieri destaca que é nesse cenário que surgiu a Fundação Cultural de Mato Grosso, com o propósito de preservar, defender e divulgar a cultura mato-grossense, priorizando a “autêntica” cultura cuiabana.

Em Cuiabá, as políticas culturais repercutiram com a criação da Fundação Cultural, em 1975, durante o Governo de José Garcia Neto, por meio do Decreto Estadual nº. 126, do mesmo ano. A nova instituição tinha como missão preservar e difundir o patrimônio cultural de Mato Grosso e foi instalada no antigo “Palácio da Instrução”, onde passou a funcionar como sede administrativa, Biblioteca Pública do Estado e “Atelier Livre”, onde aconteciam oficinas de artes plásticas. Dentro de seu plano de ações, fundou o “Museu Histórico de Mato Grosso”, “Museu de Arte Sacra” e o “Museu de História Natural e Antropologia”, além de organizar uma Pinacoteca com os trabalhos dos artistas matogrossenses. (REZZIERI, 2014, p. 26-27)

Ademais, uma das medidas consideradas de extrema importância foi a formulação da legislação referente ao patrimônio histórico e artístico estadual, conforme estabelecido pela Lei nº. 3.774, de 20 de setembro de 1976. Com base nessa legislação, foram efetuados os tombamentos de locais, tais como o Seminário da Conceição, a Igreja Nossa Senhora do Bom Despacho e o “Chafariz do Mundéo”, entre outros (REZZIERI, 2014, p. 26-27). Essa série de instituições desempenhou um papel crucial na formulação da política cultural no âmbito das

artes plásticas em Cuiabá. Segundo a análise de Laura Antunes Maciel, essa iniciativa instituída, comumente denominada de “cuiabania”, constituía-se como um conjunto de ações que promoviam e preservavam a identidade cultural da região.

Apresentada como uma reação ao fluxo migratório intenso e aos seus efeitos no esfacelamento da “identidade cultural” do cuiabano, cresce atualmente, em Cuiabá, uma campanha bem orquestrada que procura retomar os valores básicos de seu “modo de ser” tradicional ou do que se convencionou chamar a cuiabania. Os seus defensores procuram incentivar o cuiabano a redescobrir suas origens e tradições, algumas delas, [...] enfaticamente perseguidas ao longo das décadas iniciais do nosso século, como forma de enfrentar e se contrapor à “invasão de outras experiências culturais mais “fortes”. (MACIEL, 1992, p. 151)

Nesse contexto, as práticas festivas, como as celebrações dos santos, São Benedito e do Divino, as danças características do cururu e do siriri, e a viola de cocho, eram resgatadas e reinterpretadas com o objetivo de construir essa identidade. A plataforma cultural do Museu de Arte e Cultura Popular – MACP foi direcionada para uma expressão artística que buscasse estabelecer conexões com a tradição, cultura e as manifestações populares cuiabanas. Não foi por acaso que o artista plástico Humberto Espíndola, defensor do fazer regional, foi escolhido como coordenador do Museu. Juntamente com Aline Figueiredo, eles guiaram as ações do museu, ou como o chamavam, “ações do museu”, delineando seis temáticas principais de interesse para a arte mato-grossense, nas quais o Museu desempenharia um papel fundamental:

Apoio total aos artistas mato-grossenses: Esse suporte foi concretizado por meio do Ateliê Livre, um espaço supervisionado pela técnica administrativa e artista plástica Dalva Maria de Barros, onde se formou, de maneira sistemática, o primeiro grupo de artistas mato-grossenses (FIGUEIREDO apud GONÇALVES, 2010, p. 36). Vale destacar que esse espaço não apenas fornecia instrução, mas também disponibilizava todos os recursos materiais necessários para a produção desse grupo. Aline Figueiredo ressalta que a escolha desses artistas foi orientada pela correspondência com a realidade do espaço, da cidade, dos lugares e das pessoas.

A segunda área de atuação foi focada no estudo da região Centro-Oeste. A terceira concentrou-se na atualização da arte brasileira, buscando trazer artistas de renome nacional e internacional para Cuiabá. O objetivo era apresentar esses artistas e mantê-los informados sobre os acontecimentos no cenário artístico,

conforme expresso por Aline Figueiredo, visando “atualizar a cabeça dos nossos que estava surgindo”(FIGUEIREDO apud GONÇALVES, 2010, p. 36). Este programa tinha como propósito oferecer apoio e embasamento cultural aos artistas mato-grossenses em ascensão, bem como contribuir para a formação do público local (FIGUEIREDO apud GONÇALVES, 2010). Aline Figueiredo enfatiza que, para ela, os artistas não deveriam ser considerados bons apenas para Mato Grosso, e as políticas implementadas no MACP sempre buscaram ir além desse aspecto.

A quarta linha de atuação era centrada no indigenismo. A quinta base de atuação estava focada na arte popular, sendo um programa mais ativo nos primeiros anos de formação do museu, entre 1974 e 1975. A principal referência para as ações em torno da cultura popular foi a cerâmica de São Gonçalo Beira Rio. A última base de atuação derivava da Arte Latino-Americana. O objetivo desse programa era trazer constantemente a Mato Grosso artistas de destaque na cena artística brasileira, como Cildo Meireles, Paulo Roberto Leal, Takashi Fukushima, Luis Paulo Baravelli, João Parisi Filho, Luiz Áquila, Marcio Sampaio, entre outros. Nas palavras de Figueiredo,

Ao não fornecer, portanto amostragens rançosas, o Macp tem contribuído para despertar a consciência desse público melhor receptividade para novos caminhos da criatividade. Queremos que Mato Grosso conheça a arte brasileira e, por outro lado, queremos que os artistas brasileiros conheçam Mato Grosso. (FIGUEIREDO; ESPÍNDOLA, 2010, p. 33)

Isso se reflete no trabalho de ação cultural da instituição que abriga o Museu, a UFMT, dentro de uma perspectiva mercadológica do produto cultural legitimado pela Política Nacional de Cultura. No entanto, buscar uma salvação ou emancipação da cultura do outro por meio das dinâmicas patrimoniais específicas. É crucial compreender que os museus têm a responsabilidade de contribuir para o objeto musealizado com o “desenvolvimento de sua manutenção, pesquisa e comunicação enquanto herança natural e cultural” (CASTRO, 2009, p. 147). Pois é a partir do que permanece dos processos históricos, do resíduo enquanto um elemento restante de uma trajetória realizada, que é possível perceber um plano mais amplo de compreensão de um dado passado, fundamental para configurar processos de reconstrução social.

Ao longo dos quarenta e oito anos de funcionamento, foram observadas várias transformações nas ações e discursos do museu. Portanto, por meio da criação desse espaço de discurso autorizado, o Museu de Arte e de Cultura Popular,

que legitima e confere autoridade à crítica de arte Aline Figueiredo, institui um núcleo de artistas mato-grossenses que formalizam uma suposta representação do que permeia a identidade mato-grossense, fundamentada na ótica da *Exposição Coletiva Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla*.

Ateliê de Arte do MACP

Em 1976, foi estabelecido no Palácio da Instrução o Ateliê Livre da Fundação Cultural, que abrigava a sala de artes plásticas e exposições, incluindo o Salão Jovem Mato-Grossense. Esse ateliê representou a primeira escola de arte do Museu e da UFMT, sendo seguido pela criação do Ateliê de Arte do MACP em 1981. Segundo Aline Figueiredo, a instalação do Ateliê Livre no Palácio da Instrução foi essencial, pois este local, situado no centro da capital, abria as portas ao contingente imigratório.

Diante desse contexto, tornou-se urgente repensar um espaço além do campus universitário, capaz de disseminar ideias e propostas de animação criativa. Em um momento crucial de reordenamento da cidade e com a chegada de novos moradores, tornou-se fundamental levar o conhecimento para além do campus. Essa iniciativa resultou em uma parceria com a Fundação Cultural, onde o Ateliê se instalou no “[...] no melhor prédio, melhor espaço urbano e histórico de Cuiabá, devolvendo-lhe com a cultura o seu Palácio da Instrução.” (FIGUEIREDO apud GONÇALVES, 2010, p. 29)

A tarefa de coordenar o Ateliê e conduzir as aulas foi atribuída à artista plástica Dalva de Barros⁵, que foi contratada como técnica administrativa pela UFMT.

5 Dalva de Barros, natural de Cuiabá, frequentou o curso de pintura na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro entre os anos de 1968 e 1979. Ela desempenhou o papel de instrutora no Ateliê Livre, exercendo influência e lecionando para artistas da segunda geração, como Adir Sodré, Gervane de Paula, Benedito Nunes e Nilson Pimenta. Sua participação incluiu diversas exposições coletivas, notavelmente a Primeira Exposição de Pinturas dos Artistas Mato-grossenses em Campo Grande, em 1966, na qual, juntamente com Aline Figueiredo e Humberto Espíndola, concebeu diversos movimentos artísticos por meio do MACP. As telas de Dalva de Barros, de acordo com a análise da crítica de arte Aline Figueiredo, são marcadas pela predominância de figuras humanas e paisagens físicas impregnadas de uma visão idílica e de um realismo caricatural. Para muitos críticos, Dalva de Barros é considerada a pintora repórter de Cuiabá, capturando “cenas de rua, vistas panorâmicas, momentos únicos, diversos eventos e fatos corriqueiros. Suas obras abrangem paisagens, retratos e interiores.” (FIGUEIREDO, 1981, p. 13)

Dalva foi escolhida para liderar esse espaço devido à sua expressiva produção artística, reconhecida como um modelo da arte regional, alinhando-se com o principal propósito do ateliê. Além disso, Dalva já havia realizado estudos por correspondência e frequentado a Escola Nacional de Belas Artes por três anos.

O MACP, seguindo suas diretrizes de atuação, especialmente o compromisso com os artistas mato-grossenses, estabeleceu, com a criação do Ateliê Livre, um ambiente que oferecia cursos ministrados por Dalva de Barros. Adicionalmente, o espaço tinha como objetivo fornecer todos os recursos materiais necessários à produção desse grupo de artistas, “da madeira até a tinta e a serra”(FIGUEIREDO; ESPÍNDOLA, 2010, p. 35). Contudo, para Aline Figueiredo, a criação do Ateliê visava implementar uma política que não se limitava a ser um mero estímulo aos artistas, mas um local onde “[...] há o olho que peneira e analisa”(FIGUEIREDO; ESPÍNDOLA, 2010, p. 17). Como mencionado por Aline Figueiredo em seu texto publicado em “Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade” em 1985 e republicado na coleção “Pensamento Crítico” da Funarte em 2010:

Mas a gente ia lá e olhava como estava a produção e começávamos a selecionar os artistas. A partir do momento que começávamos a selecioná-los, começávamos a aproximar os artistas de uma conversa. Fazê-los refletir sobre a sua realidade. Todos esses artistas saíram do povo, da periferia. Não tivemos, por incrível que pareça, nenhum filho de papai. (FIGUEIREDO apud GONÇALVES, 2010, p. 35)

Para Aline Figueiredo, não houve qualquer impedimento em relação a isso, embora ela não tenha percebido interesse por parte de ao menos um filho de professor da universidade em se inscrever no Ateliê Livre. No entanto, houve um interesse significativo e uma receptividade notável por parte dos habitantes da periferia. Os jovens da periferia aprendiam as primeiras técnicas com os pintores e professores Dalva de Barros e Humberto Espíndola, “que os via ao alcance de cada um, situava o diálogo plástico”(FIGUEIREDO, 1990, p. 35). Foi a partir disso que “esses artistas receberam informações para valorizar suas raízes, suas verdades”, reconhecendo assim as origens de onde tinham vindo (FIGUEIREDO apud GONÇALVES, 2010, p. 08).

Conforme observado por Suzana Guimarães, o Ateliê, apesar de afirmar a liberdade de estilo, acabou construindo de certa forma um estatuto pictórico que conferia visibilidade à produção plástica mato-grossense (GUIMARÃES, 2011, p. 45). O Ateliê adotava uma lógica de organização, classificação e categorização, o que, segundo Guimarães, refletia a maneira como a instituição selecionava e

caracterizava o que seria considerado arte regional. Como uma resposta a esse processo de validação e seleção da arte local, foi criado em 1976 o Salão Jovem Arte Mato-Grossense (SJAM), que se tornou mais um meio de instituir a arte regional. Por meio do SJAM, os artistas passavam por um reconhecimento efetivo e pela legitimação de suas obras, estabelecendo assim uma influência significativa sobre aqueles que frequentavam o Ateliê, como menciona Aline Figueiredo:

E começamos a botar na cabeça desses artistas que devia fazer uma reflexão em torno do nosso espaço, nossa grande realidade circunstancial, o espaço aberto dos nossos horizontes, a nossa mata, os bichos, a floresta, o homem caboclo, a morenidade do povo, o chão, a cor da terra, a cor do índio e toda essa matreirice do selvagem. Todos esses lances nós começamos a inculcar e a falar aos artistas que aí estaria... quem sabe... ou seja, que dali poderia sair uma visualidade morena, da cor do chão, salgada e suada (FIGUEIREDO apud GONÇALVES, 2010, p. 35).

Essa influência estava intrinsecamente vinculada ao que consideravam como características típicas do fazer regional, como cenas e paisagens do cotidiano, tais como “seu bairro, sua casa, sua escola, onde haviam surgido, crescido, vivenciado”(FIGUEIREDO apud GONÇALVES, 2010, p. 35), personagens populares, gastronomia, a natureza, cores e formas. Tudo que pudesse estabelecer uma relação entre o artista e o seu entorno. Nesse contexto, houve uma formação que permitiu aos artistas perceberem as imagens e tipos regionais nos quais poderiam e deveriam se reconhecer. O papel desempenhado pelo MACP, ao conceber uma produção de arte regional e ao proporcionar a formação de artistas e de um público para essa expressão artística, estava integrado a uma rede de conexões que envolvia universidades, instituições culturais nos âmbitos estadual, municipal e federal, o circuito da crítica de arte, o mercado de arte, curadores, além da mídia e outros participantes do meio artístico. Desse modo, constituíam um conjunto de relações que estabelecia, “[...] formava, atualizava, incentivava e consolidava um projeto cultural plástico de legitimação local com repercussão nacional” (GUIMARÃES, 2007, p. 123).

Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. *O Museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2018.

FIGUEIREDO, Aline. *Arte aqui é Mato*. Cuiabá, UFMT, 1990.

FIGUEIREDO, Aline. *Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 27 janeiro/22 março 1981. Acervo: Museu de Arte e de Cultura Popular – MACP.

FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto (orgs) *MACP: animação cultural e inventário do acervo do Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT*. Entrelinhas, 2010.

GALETTI, Lylia da Silva Guedes. *Sertão, Fronteira, Brasil: imagens de Mato Grosso no mapa da civilização*. Cuiabá, MT: Entrelinhas: EdUFMT, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Departamento de Museus e Centro Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

GONÇALVES, Laudenir Antonio (org.). *Aline Figueiredo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2010. 196 p.: il; 21 cm. - (Coleção Pensamento Crítico).

GUIMARÃES, Suzana Cristina Souza *Arte na rua: o imperativo da natureza*. Cuiabá: EdUFMT/ Carlini & Caniato Editorial, 2007.

GUIMARÃES, Suzana Cristina Souza. *A Fabulação do Corpóreo na Imagética de Alcides Pereira dos Santos*. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

MACHADO, Maria Fátima Roberto. *Museu Rondon: antropologia e indigenismo na Universidade da Selva*. Cuiabá, MT : Entrelinhas, 2009.

MACIEL, L. A. *A Capital de Mato Grosso*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Universidade, Ditadura e Cultura política. Interseções*[Rio de Janeiro] v. 16 n. 1, p. 69-89, jun. 2014.

REZZIERI, R. *A sedução estética em letras cuiabanas: política culturais em Mato Grosso – o caso da Fundação Cultural*. Dissertação (Mestrado em História)– Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2014.

SILVA, Mônica Martins da. *A Escrita do Folclore em Goiás: Uma História de Intelectuais e Instituições (1940-1980)*. 150 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília. 2008.

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira; DOURADO, Nileide Souza; RIBEIRO, Roberto Silva. *Universidade Federal de Mato Grosso: 40 anos de história (1970-2010)*. Cuiabá: EdUFMT, 2011.

SOUZA, Ryanddre Sampaio de. *Os museus e os outros: Uma etnografia das classificações, alteridades e agenciamentos no Museu Rondon de Etnologia e Arqueologia da UFMT*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso. 2016.

albuquerque

revista de história

issn 1983-9472

e-issn 2526-7280

VOL.15, N.30, JUL-DEZ



CADERNO ESPECIAL
Lorna Washington


A PRIMEIRA VEZ QUE VI LORNA WASHINGTON

THE FIRST TIME I SAW LORNA WASHINGTON

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.20145>

Miguel Rodrigues de Sousa Neto

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

 <https://orcid.org/0000-0001-9672-3315>

miguelrodrigues.snetto@gmail.com

Recebido em 02 de dezembro de 2023

Aceito em 20 de dezembro de 2023

... foi nas páginas da revista **Sui Generis**, que circulou nas bancas nacionais na segunda metade da década de 1990. Sua imagem chamou minha atenção porque era uma pessoa no palco, maquiada de modo feminino, mas com o peito cheio de pelos; eles não foram escondidos, mas compunham a personagem. Aquela performance causou em mim estranheza e interesse, uma vez que destoava das aparições mais comuns que ocorriam em programas televisivos, como aquele comandado por Sílvio Santos no SBT, ou, o quadro “Eles e Elas” no **Clube do Bolinha**, capitaneado por Édson Cury, o Bolinha, na rede Bandeirantes, durante duas décadas, nos quais transformistas e travestis se apresentavam, buscando reproduzir de modo muito fiel as estéticas femininas.

Imagem 1: Lorna Washington na revista Sui Generis.



Fonte: Lorna Washington: sobrevivendo a supostas perdas. Direção de Rian Córdova e Leonardo Menezes. Brasil: Guaraná Conteúdos, 2016.

Como nasci no final dos anos 1970, minha adolescência se deu no início dos anos noventa, em um período anterior à internet (sou daquele grupo de pessoas que ri ao se lembrar do ruído que acompanhava a discagem do aparelho ao acessar a rede mundial de computadores... sim, discar), portanto, meu acesso aos acontecimentos cotidianos, local, nacionalmente e no mundo, vinha majoritariamente da TV e das páginas impressas: jornais diários, semanários, revistas mensais.

No tocante às experiências da sociabilidade e do que chamávamos à época de uma “cultura gay”, minha parca experiência provinha dos “pontos de pegação” na cidade natal, ocupados para uso erótico e, comumente, para longas conversas, e do pouco material que circulava, a exemplo da **Sui Generis**, alguma literatura buscada nas bibliotecas públicas, artistas transgressoras e suas músicas, a exemplo de Madonna e o frisson que causou em fins de 1993 com sua passagem pelo Brasil, na turnê de **The Girlie Show**. Ney Matogrosso, Cazuza, Gal Costa, Marina, Maria Bethânia, Ângela Ro Ro também eram artistas agenciados nessa construção de uma certa “identidade”, de elementos comuns que nos aproximassem, jovens gays em uma cidade do interior. As boates só entrariam no roteiro de sociabilidade e afetos a partir de 1996, quando completei dezoito anos.

De algum modo, acompanhei as ações políticas do que chamamos hoje de movimento lgbti+, antes de mesmo de pisar em uma boate, por meio dos jornais

e revistas. Alguns nomes começaram a povoar meu imaginário, especialmente oriundos de São Paulo e do Rio de Janeiro, as duas “cidades grandes” que eram objeto de desejo das gueis interioranas naqueles dias, promessas de liberdade, sexo, noites protagonizadas por transformistas e as *drag queens*, que começava a perceber na mídia do período.

Nessa passagem da minoridade para a maioria, ponto de flexão importante na busca por independência, por liberdade, incluindo aquela erótico-afetiva, que permitiria, por exemplo, frequentar os cinemas pornográficos, importantes pontos de encontro gay no período, ou as boates (a primeira vez na **Frisson** foi com um show de *gogo boys*, a segunda, com uma apresentação da paulistana Silvetty Montilla), as questões relativas às pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, intersexos, assexuais e demais pessoas com variabilidade de gênero ou de orientação sexual (lgbti+) ganhavam visibilidade no país. Assim, eu e outros buscávamos afeto, sexo, diversão e direitos. Interessávamos a “fechação” e a possibilidade de ir-e-vir.

Para se ter uma ideia de como era o Brasil para nós, naqueles dias, transcrevo um dos meus recortes de jornais e revistas. O texto, intitulado “Direitos gays devem compor pauta do Congresso este ano”, é do Vinícius Torres Freire, e os grifos são meus:

O bloco do **politicamente correto** no Congresso vai incluir este ano em sua pauta de preocupações os direitos dos homossexuais e como enfrentar a discriminação a essa problemática. O grupo parlamentar não reúne gays ou lésbicas, mas deputados e senadores que assumiram em suas campanhas o compromisso de apresentar projetos de lei e discussões relativas à cidadania de pessoas de orientação homoerótica. **A bancada tem dois “líderes” informais, Martha Suplicy (PT-SP) e Fernando Gabeira (PV-RJ) e mais cinco congressistas, além de simpatizantes no PSDB, PSB e PPS.** Entre os projetos que o bloco vai tentar aprovar, **as prioridades são a proibição constitucional explícita à discriminação de homossexuais e o de união civil entre casais de homens e mulheres.** Gabeira inclui na pauta a discussão dos direitos de transexuais e travestis: medidas contra a **discriminação oficial e legalização das cirurgias de mudanças de sexo.** Tanto os projetos dos parlamentares como as estratégias de lobby para a sua aprovação ainda estão em discussão. Consenso mesmo só na inclusão na Constituição da proibição da discriminação. (FREIRE, 1995, B3)

Imagem 2: Gabeira de sunga na praia.



Fonte: Reprodução/Aventuras na História

O termo “politicamente correto” já era utilizado de modo a distinguir certas demandas sociais, provavelmente para denotar um aspecto menor, menos relevante, ou, muito específico. O grupo não reunia congressistas gays e lésbicas, mas é bom lembrar que o nome de Gabeira foi vetado para ser vice-presidente na chapa com Luís Inácio Lula da Silva nas eleições de 1989 porque ele tinha sua imagem vinculada ao “movimento gay” e ao uso de maconha. Além de falar sobre as questões da sexualidade em suas entrevistas, o fato de ter ido para a praia com uma diminuta sunga de crochê em 1979 parece ter colado na figura de Gabeira. A imagem está presente no texto de Tamis Parron, “Fernando Gabeira e a sunga que escandalizou a ditadura militar brasileira”. Gabeira escandalizou a ditadura, mas também os seus colegas da esquerda que se sentiram afrontados com tamanha licenciosidade... Marta Suplicy apresentou o projeto de Lei nº 1.151/1995, que buscava disciplinar a união entre pessoas do mesmo sexo – e que nunca foi votado, já que não se conseguiu maioria para sua aprovação. Das demandas, algumas têm sido incorporadas a partir do poder judiciário, a exemplo da união civil e sua equiparação com o casamento, já que o poder legislativo, paulatinamente, tem se afastado ainda mais das reivindicações da população lgbti+. Fernando Gabeira, com sua sunga de crochê, já trazia sensualidade e bom humor à política, rompendo com determinados padrões por meio da vestimenta, dos gestos.

No ano seguinte, 1996, a primeira Parada do Orgulho Gay de São Paulo só foi iniciada após uma das *drags* montadas, Kaká di Polly, fingir um desmaio na frente dos policiais que impediam as pessoas de darem início à sua caminhada a partir da Praça Roosevelt. Sobre esse primeiro evento, escreveu Ronaldo Trindade:

Como um dos incentivadores do evento, o jornalista Paulo Giacomini, uma semana antes, por intermédio do jornal *Folha de S. Paulo*, conclamava os homossexuais paulistanos a prestigiarem o evento. Sua chamada aludia às revoltas de *Stonewall*, a gênese de uma história que, segundo ele, todos os gays compartilhavam. Reivindicada como força motora para a mobilização dos leitores, esse acontecimento funcionava também como uma forma de globalização da política gay, trazendo em seu rastro todo um campo simbólico. Em termos visuais, o arco-íris; em termos políticos, a inclusão cidadã via uma subjetividade política. (TRINDADE, 2011, p. 77)

Imagem 3: Kaká di Polly, Parada Gay de São Paulo 1996.



Fonte: Reprodução Gayblog

Em frente ao ônibus, Kaká di Polly vestida de Estátua da Liberdade, erguendo a tocha, salvando o evento. Homens vestidos com roupas femininas, pessoas do sexo masculino performando feminilidades, são imagens recorrentes na formação de certo imaginário homoerótico do qual partilho. São essas pessoas, transformistas, travestis, *drags*, aquelas que primeiro vi, que primeiro percebi como alguém em quem, do ponto de vista das experiências de gênero, me interessavam.

Pelos jornais, às vezes descobria que alguma transformista, travesti ou *drag queen* iria participar de algum programa, ou acabava encontrando por acaso. Quem sabe, até uma entrevista no programa do Jô Soares. Foi lá que assisti Laura de Vison, que já conhecia das páginas impressas, e Kaká di Polly. Laura e Kaká eram *drags* gordas, usavam maquiagens marcantes, superlativas. Eu já havia lido

sobre Laura, a transformista underground que atuava no centro do Rio de Janeiro, comendo vísceras cruas, sendo içada pelos peitos amarrados. Como guei gorda sempre me senti representado pelas duas, ambas mortas, infelizmente.

Será que muitos de nós, pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, intersexos, assexuais e demais pessoas com variabilidade de gênero ou de orientação sexual (lgbti+), gostamos tanto dessa arte de viver o outro em si, de construir um feminino onde está o masculino? Às vezes permanentemente, como Rogéria, Jane di Castro, Divina Valéria, Marquesa, Fujika de Halliday, Camille K, Eloína, Brigitte de Búzios, Yeda Brown, Nany People; outras, apenas para o palco, ou para seu divertimento, como Kaká di Polly, Miss Biá, Silvetty Montilla, Lola Batalhão, Isabelita dos Patins, Lorna Washington, as camadas de feminilidade vão sendo elaboradas, retocadas, construindo múltiplos efeitos.

A arte transformista, ou seja, o transformismo realizado nos palcos ou para as telas, tem uma história fora do Brasil e em nossas terras. Ele aparece na ausência de mulheres nos palcos teatrais, uma vez que a profissão era considerada imprópria para moças distintas, ele é usado para rir, quando se emprestava um caráter cômico a essa modulação feminina, ele aticava sentidos, quando os atores adotavam uma performance sensual para as mulheres que emergiam de seus corpos. As atrizes e os atores do transformismo, especialmente a partir dos anos 1960, que é um período já de profissionalização da arte nos teatros e boates, especialmente das grandes cidades, a exemplo do Rio de Janeiro, São Paulo, ou outras capitais que ocasionalmente recebiam os shows em turnê, foram levadas a cantar, representar, dublar, dançar, entreter com seus esquetes. Os shows, assim como demais espetáculos, permaneciam por temporadas.

Sobre a arte transformista, em entrevista a Telma Mara Bittencourt Bassetti, Lorna diz:

Hoje não se fala mais, já caiu em desuso. Mas nós somos dessa época: atores transformistas. Eu ganhei um prêmio como melhor apresentadora do Brasil, como ator transformista, em 1995. Então, quer dizer, esse negócio de *drag queen* é uma coisa que vem dos Estados Unidos. É uma denominação para uma espécie de artista que vem da América. Ator transformista é longo para se falar: "Ah... eu sou ator transformista" é muito longo. *Drag* é mais fácil. Como as pessoas aqui são muito minimalistas e muito americanizadas... mais americanizadas do que minimalistas, se fosse mais minimalista, melhor. Mas, a gente virou muito americanizados, então, ficou *drag*. E eu tenho pavor de ser *drag*. (BASSETTI, 2022, p. 187)

Lorna, que importou seu nome de uma das filhas de Judy Garland e da cidade estadunidense onde morava uma amiga, criticava **essa** importação, a da *drag queen*, mas, mas apenas pelo caráter americanizado, mas porque a estética *drag*, tal como ela a concebia passava por outros registros que não aqueles encontrados nas performances nacionais. Daí, sua recusa ao termo e a manutenção de sua filiação a esse outro nome, mais antigo, mas que lhe calhava, o de ator transformista. Telma também entrevista o professor e estilista Almir França, que, sobre o transformismo, lhe diz:

Durante muito tempo a gente discutiu, e a inda discute, a arte transformista no Brasil. Até que ponto é arte, até que ponto é um artesanato ou até que ponto é apenas uma luta de visibilidade. Porque no processo da homossexualidade, o transformismo aparece na luta de você existir. Então, não necessariamente eu estava falando de arte. Naturalmente, naquele momento, acontece o artista. (...) Então, a arte é um pensamento. Da arte transformista isso é muito mais forte, porque ela inclusive interfere na existência de uma população. De uma população que interfere na existência de uma sociedade como um todo. (BASSETTI, 2022, p. 189)

Assim, existência, resistência e arte, de muitos modos, vão se imbricando na feitura do transformismo. Algumas casas acabaram por se especializar em espetáculos com a participação/protagonizados por transformistas e travestis, atraindo um público que buscava aquela dupla interpretação: uma primeira camada era aquela em que um homem construía uma persona feminina, a segunda, era quando aquela persona criada representava/representa os papéis no espetáculo. Assim, buscava-se ver Celso Paulino Maciel, que interpretava Lorna Washington, e, ao mesmo tempo, enxergar Lorna Washinton performando grandes divas da música ou do teatro e da TV, como Carmem Miranda, Bibi Ferreira e Dercy Gonçalves.

Entre Lorna e eu sempre houve uma mediação, seja do papel ou da tela. É que toda nossa relação, durante quase três décadas, foi construída assim, pelas páginas dos jornais e das revistas, pelas telas da TV, dos computadores e dos celulares. Nunca vi Lorna Washinton “ao vivo”, estando ambos no mesmo espaço físico. É uma pena, eu sei e me ressinto disso. Assim como nunca pude presenciar Marquesa e Fujika, Brigitte e Rogéria, Laura e Kaká, entre outras, também não pude fazê-lo com Lorna.

Apesar disso, guardo imagens, trechos de suas falas nas entrevistas ou no palco, apresentações favoritas, figurinos, seu estilo tão característico de se maquiar, seu humor e sua posição sempre bastante direta. Apesar de não sair ileso

(a maioria de nós não saiu) da pandemia de Covid-19, ela foi um pouco mais suportável pelos encontros com esses e essas transformistas que, para conseguir sobreviver, foram para as telas, mais uma vez inventando modos de sobreviver, de viver, de fazer arte. Acompanhei Lorna Washington entrevistando pessoas, assim como no táxi, de máscara e voltando para casa depois da gravação de um show transmitido pelas redes sociais. (Também cozinhei com Silvetty Montilla, achando engraçadíssima sua performance naquele espaço, passei madrugadas com Salete Campari, acompanhei as *lives* de Kaká di Polly, aprendi receitas com Paola Carossela; como podem notar, foram as femininas que me ajudaram a segurar essa barra.)

Imagem 4: Celso Paulino Maciel.



Fonte: Acervo Pessoal, reprodução **Trip**

Lorna e sua versão masculina, Celso Paulino Maciel, se deixaram entrevistar em diversas oportunidades e os registros podem ser encontrados no YouTube, nas páginas de revistas impressas ou já digitais, bastando uma busca simples em qualquer portal. Foi em uma dessas entrevistas que me aproximei daquela criança viada, gordinha que nem eu. Gregory Prudenciano apresenta parte de sua biografia na revista **Trip**, incluindo uma foto de seu acervo pessoal, na infância. Lorna conta que as mulheres da vizinhança já percebiam os modos do garoto, assim como uma de suas sobrinhas também tinha por óbvio a atuação do tio:

Quando eu era pequeno, andava com as senhoras mais idosas que moravam na minha

rua. As pessoas já observavam: “Olha, esse menino anda muito com as senhoras, ele não brinca com criança”. Meu pai era homofóbico, sem sombra de dúvida, mas não fazia nada. Como todo pai, ele costumava botar o jornal na cara e falar pra minha mãe: “Olha como seu filho é!” Minha mãe nunca me perguntou nada, mas me dava apoio. Mãe sabe o filho que tem: foi ela quem pariu.

Tenho uma sobrinha que é como se fosse minha filha. Um dia, saí de casa e ela abriu meu armário. Minha mãe viu o que havia dentro do móvel e perguntou: “Que roupas são essas? Isso é do Celso?”. Minha sobrinha respondeu, de pronto: “É lógico que é do meu tio!”. Disse para minha mãe que estava “descobrimo um novo mundo”. Ela me perguntou se eu tinha certeza da minha vontade e tive que explicar: “Não tenho, mas tenho vontade de saber o que é isso”. Ela encerrou me desejando felicidades e cuidado, pois a vida poderia ser muito cruel para mim. (PRUDENCIANO, 2016)

Imagem 5: Lorna Washington.



Fonte: Acervo Pessoal, reprodução **Trip**

Lorna se considerava um ator transformista e uma atriz cômica, buscando se divertir, assim como divertir a plateia. Era bastante ciosa de sua atuação porque a encarava como sua atuação profissional, ou seja, ela não pretendia entregar no palco nada diferente do que pudesse oferecer de melhor para as pessoas que estavam ali para vê-la. Divertimento e profissionalismo marcaram, assim, sua atuação. Mesmo se considerando cômica e não necessariamente bonita, ela o era, de seu próprio modo. A mesma **Trip** a mostrou em uma performance exuberante,

com uma indumentária amarela, encimada por um adereço de cabeça na mesma cor, com pulseiras grandes, maquiagem marcando seus olhos e boca... deixando à mostra seu peito e seus ombros peludos.

Lorna não se importava de falar sobre as vezes em que “gongou” alguém. Em suas entrevistas contava de certa bicha que, na infância, havia tentado deixá-la constrangida – até ser coberta por socos do jovem Celso. Anos depois, ao se aplaudida estando no palco pela mesma encenqueira da infância, contou para a plateia a história e pediu uma grande vaia para a sujeita. Ao comentar o feito, sempre afirmava: “Eu nunca disse era boa coisa, eu nunca enganei ninguém...”. Dizia ser gente, como todo mundo. Uma gente com talento, é preciso afirmar.

Filha do porteiro do prédio, conviveu com pessoas ricas e da classe média, além das pessoas pobres, e sabia muito bem que existem classes distintas no modo de produção capitalista e por isso, em mais de uma oportunidade, bradava: “Vai ser viado na baixada! Vai ser viado no morro!”, porque, mesmo que não seja dito com frequência, existe muita diferença em ser gay nas casas noturnas caras e nos bairros de alto padrão, e sê-lo nas quebradas. Uma de suas grandes amigas foi Luana Muniz, travesti ativista que reinava na Lapa, no Rio de Janeiro, dona do bordão “Tá achando que travesti é bagunça?”. Por causa desse convívio, Lorna dizia que era preciso atenção às travestis, que, em decorrência da lgbtfobia que molda esse país, acabam por enfrentar mais dificuldades ainda. Luana e Lorna foram retratadas em documentários Rian Córdova e Leonardo Menezes (**Lorna Washington: sobrevivendo a suportas perdas**, 2016, e **Luana Muniz – filha da Lua**, 2021).

Lorna exerceu sua cidadania e seu ativismo no fazer de sua arte e fora dele. Empenhou-se nas campanhas e demais ações tocantes à epidemia de HIV/Aids, falou sobre diabetes, doença da qual sofria e que lhe trouxe sérias complicações, e sobre o envelhecimento da população lgbti+. Perguntada sobre o tema por Pu-denciano, na **Trip**, respondeu:

Caí na causa da Aids de paraquedas. No período de Papagaio, um grupo de pessoas queria fundar um GAPA [*Grupo de Apoio e Prevenção à Aids*] no Rio, que só existia em São Paulo. Eles iam distribuir preservativos, mas eram barrados nas outras casas noturnas. Aí um grupo do GAPA me procurou pra saber se eles podiam ir ao Papagaio e eu disse que sim, falei com a gerência da casa que eu achava que era importante fazer um trabalho de prevenção por causa da epidemia de Aids. A partir desse primeiro contato com eles se tornaram frequentes na casa. Um ano depois, fizeram uma festa para entregar prêmios a pessoas que ajudaram a causa. Foi aí que conheci grandes celebridades de causa como o [Herbert] Daniel, o Netinho, a Neusa Amaral, uma atriz que já trabalhava na causa dos hemofílicos, a médica Marcia Rashid etc. Aí começou a minha militância. A convite da Marcia, comecei a fazer um trabalho no hospital em que ela trabalhava. O público eram pessoas que já tinham passado pela etapa da descamação da pele durante o tratamento contra o vírus. Eu conversava com elas, a gente ria muito, contava histórias e assim a ajudava os que chegavam lá e se sentiam com medo. Fui me envolvendo, levado pela solidariedade, por ver como as pessoas estavam morrendo em virtude do preconceito que existia ao redor delas. Não podia ver aquelas pessoas todas morrendo e não fazer nada, ainda mais eu, que sempre detestei preconceito. (PRUDENCIANO, 2016)

Dama dos palcos, Washington foi para o palco mostrando as limitações que a vida foi lhe impondo, acompanhada de uma prótese externa na parte, de andador, de bengala, porque isso era parte de sua história, de quem ela era naquele momento.

Imagem 6 e 7: Lorna Washington.



Fonte: de Heloisa Tolipan, 2014. Instagram

Perguntada por Gregory Prudenciano (2016) se fazia *stand up comedy*, respondeu: “Faço de tudo. Apresento, falo e canto. *Stand up* é um nome recente. Brasileiro tem essa mania de pegar esses termos dos Estados Unidos. Chico Anísio já fazia humor nesse estilo, mas ninguém o chamava de *stand up*. Hoje, só não faço esse tipo de comédia porque fico sentada devido ao andador, mas posso

dizer que faço *sit down comedy* [risos]”. Mais uma vez, uma crítica a certas importações e uso do humor para encarar a “supostas perdas”.

A diva dos palcos cariocas, reconhecida no país e que levou sua arte para fora dele, também, morreu junto com Celso, seu criador, em 30 de outubro de 2023. Fez parte da construção do que chamávamos, anos atrás (quando tentava encontrar filmes, shows, músicas, revistas), de uma cultura gay. Marcus Assis Lima escreveu sobre a expressão: “Quando falamos em cultura gay estamos querendo evidenciar uma identidade que vai sendo construída também em suas produções simbólicas específicas (...). Isso porque podemos captar (...) comportamentos, valores, hábitos e regras apropriados e reconhecidos por gays e lésbicas, e mesmo pelo *mainstream*, como pertencentes àquela zona de significação específica.” (2001, p. 109). Nos palcos e fora deles, Lorna entendeu que cumpria um papel artístico e social: “O movimento gay no mundo inteiro existe por causa de nós, as transformistas e travestis. Fomos nós que a pintamos a nossa cara e fomos primeiras a ir para os meios de comunicação falar da nossa causa, da militância, não só por nós, mas pelo grupo ao qual pertencemos.” (PRUDENCIANO, 2016.)

Imagem 8: Lorna Washington.



Desenho de Cauê Cunha Rodrigues. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Lorna afirmou em entrevistas que, caso alguém quisesse fazer algo por outrem, inclusive ela, que fizesse enquanto o sujeito estivesse vivo, que homenagens póstumas ela dispensava. Esse texto não é uma homenagem, é uma partilha da figura que guardo em minha memória. Durante meses antes de sua morte, como estava afastada dos palcos, eu a buscava pelas páginas e pelas telas, como aquela pessoa de quem você gosta muito, mas não tem tanta intimidade para contatar, e por quem acaba perguntando aos interlocutores que possam dar alguma notícia. Eu sentia sua ausência, e foi com pesar que soube que eu teria que me virar com os vídeos, as entrevistas, as fotografias; manteria essa relação sempre mediada pelas telas, pelas páginas. E, para não a perder mais, e para contar para outras pessoas da importância de tê-la encontrado, é que eu escrevo esse texto. É quem o lê, conhece um pouco sobre ela e sobre mim.

Referências

BASSETTI, Telma Mara Bittencourt. Arte, brilho, ativismo e resistência na trilha da vida de Lorna Washington. **Revista Latino-americana de Geografia e Gênero**, vol. 13, nº 2, p. 167-200, 2022.

BORTOLOZZI, Remom Matheus. A arte transformista brasileira: rotas para uma genealogia decolonial. **Quaderns de Psicologia**, Barcelona, v. 17, n. 3, p. 123-134, 2015. Disponível em: <https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v17-n3-bortolozzi>. Acesso em 29 jan. 2024.

DIVINAS Divas. Direção de Leandra Leal. Rio de Janeiro: Vitrine Filmes, 2017.

FREIRE, Vinícius Torres. Direitos gays devem compor pauta do Congresso este ano. Brasil, **Folha de S. Paulo**, 2 ago. 1995, B3.

GOMES, Aguinaldo Rodrigues & LION, Antonio Ricardo Calori de (org.). **Corpos em trânsito: existências, subjetividades e representatividades**. Salvador: Editora Devires, 2020.

KOCH, Jandiro. Um “barão” transformista: as múltiplas facetas de Ektor Von Hoffmeister (1939-2018). **Grafia Drag**, Porto Alegre, 9 ago. 2022. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/as-multiplas-facetas-de-ektor/>. Acesso em 29 jan. 2024.

LIMA, Marcus A. Assis. Em busca da normalidade: *Sui Generis* e o estilo de vida gay. **Gênero**, vol. 2, nº 1, p. 109-128, 2001.

LION, Antonio Ricardo Calori de. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 1950. **Albuquerque: revista de história**, v. 7, 2015, p. 103-120.

Lorna Washington: sobrevivendo a suportas perdas. Direção de Rian Córdova e Leonardo Menezes. Brasil: Guaraná Conteúdos, 2016.

Luana Muniz – filha da Lua. Direção de Rian Córdova e Leonardo Menezes. Brasil: Lira Filmes, 2021.

PARRON, Tamis. Fernando Gabeira e a sunga que escandalizou a ditadura militar brasileira. Curiosidades/Brasil, **Aventuras na História**, 2 ago. 2019. Disponível em <https://aventurasnahistoria.uol>.

com.br/noticias/almanaque/historia-a-sunga-de-fernando-gabeira.phtml. Acesso em 29 jan. 2024.

PRUDENCIANO, Gregory. Lorna Washington, a 'Fernanda Montenegro' do mundo gay. **Trip**, 8 ago. 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-lorna-washington-transformista-ativista-da-cao-da-aids-e-icone-da-cena-gay-carioca>. Acesso em 29 jan. 2024.

SOUZA, Paulo Vitor Guedes de. **Glamour das Divas**: uma reflexão sobre espaços de sociabilidade, redes de amizade e subjetividades travestis na cidade do Rio de Janeiro, década de 1960. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2022.

THÜRLER, Djalma; MATHIEU, Beatrice. A primeira onda da cena travesti no Brasil: A centralidade do "corpo em travesti". **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

TRINDADE, Ronaldo. O mito da multidão: uma breve história da Parada Gay de São Paulo. **Gênero**, vol. 11, nº 2, 2011, p. 73-97. Disponível em <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31092/18181>. Acesso em 1º dez. 2023.

AS TROCAS (O CONTO)

THE EXCHANGES (THE SHORT STORY)

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.20163>

Cassio Rodrigues da Silveira
Colégios Arena e Simbios
cassiofil@gmail.com

Recebido em 29 de abril de 2023
Aceito em 02 de agosto de 2023

Começou na vida cedo, ainda menor de idade, e era tão bonita! Pelo menos era assim que se sentia quando olhava no espelho, com os cabelos pretos, lisos e muito longos, pele amorenada, corpo parece que desenhado à mão. Os clientes também lhe diziam isso, o que reforçava sua convicção, e era disputada no salão da casa de lazer noturno da vilazinha natal. Não tardou que alguém lhe chamasse pra ir para uma cidade maior, existiriam mais casas, ganharia mais dinheiro, poderia ajudar a família a sair da vidinha de miséria. E pensando assim ela se foi.

O prenome não lhe agradava, soava mal, apesar de nunca ter dito isso aos pais, por respeito. A vantagem da vida que levava era poder trocar de nome como quem troca de roupa. Foi passando por várias casas e, conseqüentemente, assumindo diversos nomes: Fulana, Cicrana, Beltrana. Em algum momento ela imaginou que a troca era como que um batismo, que a lavava dos pecados anteriores, e era como se começasse existência nova. A beleza lhe era estragada com uma maquiagem sempre afetada, de mau gosto, feita por companheiras de atividade, e ainda assim a menina continuava disputada nos primeiros anos, e sorridente.

O tempo, no entanto, não lhe foi generoso. No começo era sempre falante, gostava de acalantar os clientes com a boa conversa. Aos poucos, no entanto,

percebeu que lhe queriam o corpo, e não a voz, e lhe tolerariam os gemidos, mas não as opiniões. Os donos das casas estavam preocupados que ela alegrasse os homens, e que os fizesse pagar bebidas caras, e que bebesse também. Por isso passava as noites acordada e embriagada, e teve que aprender depressa a lidar com as ressacas, com todos os seus vômitos e dores de cabeça, que passaram a ser suas companhias corriqueiras.

Ela não teve filhos, e se existir um Deus, pelo menos com relação a isso Ele lhe foi compreensivo. Diziam-lhe as mais velhas que ela tinha o útero seco, e quem era ela para questionar? Em alguns momentos na vida quis ser mãe, mas foi raro, na maioria das vezes foi sensata o suficiente para não querer que alguém lhe partilhasse uma existência assim tão destituída de sentido. Quase sempre deu mais carinho do que recebeu, e isso deixava clara a posição que ocupava no mundo, impedindo que reivindicasse algo a que aparentemente não tinha direito. Já amou, mas nunca se sentiu amada. Despediu-se sorrindo de alguns homens que ela desejou que voltassem, e que até lhe prometeram isso, mas que na maioria das vezes ela jamais voltou a ver. Os mais brutos, aqueles que ela não queria ver nunca mais, esses retornaram várias vezes.

E ela que começou nessa vida com dezesseis anos agora já tem mais de quarenta. Quem lhe vê diz que tem mais idade, é que as noites de falta de sono e excesso de bebidas e cigarros agora lhe cobram o preço. Vai ficando cada vez mais difícil arranjar casas nas quais trabalhar quando a aparência já não ajuda. Não tem amigos, e mora sozinha em dois cômodos alugados em local mal localizado. Os lugares nos quais viveu não lhe permitiram ter afinidade com ninguém, a concorrência pelas ninharias acabava por tornar cada mulher nessa vida uma potencial inimiga da outra, e não há espaço para solidariedade.

Não tem mais contato ou notícias dos pais ou amigos da infância da pequena cidade, apesar de os progenitores nunca terem lhe devolvido o dinheiro que enviou nas épocas em que ela conseguia guardar alguma coisa. Não tem ninguém a chamá-la pelo nome de batismo, e foram tantas trocas de nomes ao longo da vida, que é possível que ela nem lembre mais do que estava escrito na certidão de nascimento.

Ela só sorri para os clientes, e é um riso falso, amarelo, mas que vale mais do que a miséria que ela recebe dos marmanjos poderia pagar. Nunca mais lhe veremos um riso tão franco quanto aquele que soltou quando tinha sete anos de idade e estava na garupa da bicicleta do pai em uma subida e, de repente,

ele começou a pedalar em pé pra pegar mais impulso. Ela achou engraçadíssimo o pai pedalando e rebolando em pé daquele jeito, e gargalhou efusivamente. Ele, quando viu que a ação alegrava a pequena, ficou repetindo isso até que ela ficou mole de tanto rir. Essa sua risada nós não veremos mais, e o motivo é muito simples: ela entendeu que é possível inventar novos nomes tanto quanto se queira, mas que não é tão simples assim se criar novas vidas e deixar de ser o que se é.

UM ALÉM-MUNDO GÊNERO: GEOPOLÍTICAS DO SABER E SENTIDOS AFRICANOS EM "A INVENÇÃO DAS MULHERES", DE OYÈRÓNKÉ OYEWÙMÍ

A BEYOND-GENDER WORLD: GEOPOLITICS OF KNOWLEDGE AND AFRICAN SENSES IN 'THE INVENTION OF WOMEN' BY OYÈRÓNKÉ OYEWÙMÍ

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19983>

Jéssica Laiza Oliveira de Carvalho
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
j.laizacarvalho@gmail.com

Recebido em 20 de novembro de 2023
Aceito em 10 de dezembro de 2023

OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 324 p.



Veja, estamos lidando com armadilhas discursivas. O corpo é um texto socialmente construído [...] é preciso desterritorializar o sexo, disse Preciado e hackear o gênero, completei.

Letícia Féres, **Experiências sobre editar um corpo.**

Oyèrónké Oyewùmí afirma que um dos pressupostos centrais da teoria feminista posiciona o gênero como um princípio organizador fundamental em todas as sociedades, dispondo, dessa

forma, relações e posições de poder. No entanto, esse pressuposto universal não pode ser observado quando aplicado às experiências dos povos autóctones da Iorubalândia, já que as categorias de gênero foram impostas à estes, por meio do processo de colonização. Esse processo de universalização da categoria gênero e sua concomitante absorção pelos estudos africanos é o foco inicial dos esforços teóricos interdisciplinares de Oyewùmí em seu livro **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**, publicado no Brasil pela editora Bazar do Tempo em 2021.

Oyewùmí aborda a centralidade do corpo no pensamento ocidental a fim de compreender a sua base epistemológica e seus efeitos, além de examinar a dominação ocidental na construção do conhecimento sobre a África, ressaltando as implicações dessa posição central nos estudos africanos. Dessa forma, a posição privilegiada do corpo no pensamento e na produção de conhecimento ocidental está fundamentada na bio-lógica, ou seja, em um determinismo biológico, assim, é o corpo que determina a ordem social. A autora argumenta que esse raciocínio, que considera de maneira exacerbada a posição do corpo, é fruto de um dualismo cartesiano que cria oposições entre corpo e mente, natureza e ciência; sendo que tudo aquilo que é corporificado é degradado: “Elas são o Outro e o Outro é um corpo” (p. 39). Oyewùmí afirma que essas oposições apenas são possíveis graças à visão, graças ao olhar, já que, para o ocidente, “O olhar é um convite para diferenciar” (p. 29). Assim, o pensamento ocidental privilegia a visão, estabelecendo sua lógica cultural através de uma “cosmovisão”. É neste ponto que a autora introduz uma perspectiva decolonial, ao refutar tal argumentação e introduzir o conceito de “cosmopercepção”, uma lógica cultural que prioriza outros sentidos além do visual, utilizando uma combinação de múltiplos sentidos. Ela destaca uma diferença epistemológica entre as sociedades que percebem o mundo predominantemente visualmente e aquelas, como os povos autóctones Iorubás, que o fazem por meio de uma sinergia de sentidos. Assim, a centralidade do corpo e a cosmovisão encontradas nos estudos africanos são percebidas pela autora como resultados do processo de colonização que impôs um filtro universal através do qual todas as sociedades são interpretadas e compreendidas.

Oyewùmí aponta a contradição presente na ideia de que o gênero é socialmente construído, ou seja, a ideia de que as diferenças entre machos e fêmeas devem estar localizadas em práticas sociais e não em fatos biológicos. Essa ideia é especialmente atraente para sustentar que as concepções de

diferenças de gênero não seriam inerentes à natureza, mas sim maleáveis e, portanto, passíveis de transformação. No entanto, para a autora, a preocupação ocidental com a biologia continua a resultar na construção de “novas biologias, mesmo quando alguns dos antigos pressupostos biológicos são desalojados” (p. 37). Oyewùmí argumenta que, na experiência ocidental, a construção social e o determinismo biológico são dois aspectos interligados, sendo que, uma vez que categorias sociais como gênero são formadas, emergem novas biologias da diferença. Isso significa que as categorias sociais obtêm sua legitimidade e poder da biologia. Em resumo, o social e o biológico se fortalecem mutuamente, se retroalimentam. É importante salientar que a crítica estabelecida pela autora se concentra em demonstrar como a lógica cultural ocidental é dependente de um determinismo biológico, e que esse determinismo persiste na teoria feminista apesar dos esforços teóricos feministas em dissociar o natural/biológico do cultural. Ou seja, ainda que a perspectiva feminista argumente que a biologia é um construto social, isso não elimina a necessidade de considerar o gênero em uma conexão específica ao corpo.

A relação entre os discursos hegemônicos ocidentais presentes nos estudos africanos e a perspectiva pós-colonial adotada pela autora é observada a partir de seus apontamentos à estrutura e organização das sociedades iorubás antes e depois da colonização britânica. Ela demonstra que o corpo nem sempre foi a matriz utilizada para a organização social, sendo as determinantes relacionais o modo pela qual as hierarquias eram concebidas. O princípio adotado para determinar as relações e posições de poder dentro da sociedade iorubá pré-colonial era o princípio da senioridade e não o gênero, como alguns estudos africanos apontam. Além disso, a pesquisa de Oyewùmí constata que a categoria “mulher”, fundamental nos discursos de gênero ocidentais e que se baseiam em um determinado tipo de corpo e são elaborados em relação e oposição a outra categoria, a de “homem”, simplesmente não existia na iorubalândia. Em outras palavras, essa categoria não estava presente no período anterior à colonização. Por exemplo, os pronomes de terceira pessoa iorubás, não são marcadas pelo gênero, tanto “Ó” (utilizado em referência a uma pessoa que está em posição inferior ou igual ao enunciador) como “WÓN” (utilizado em referência a pessoas idosas e com status mais elevado), são utilizados para homens e mulheres. É evidente o interesse da autora na maneira pela qual os estudos africanos, os discursos e as políticas públicas feitas no continente africano consideram as representações

que as pessoas africanas possuem de si próprias e as representações importadas, ocidentalizadas.

No capítulo intitulado “(Re)construindo a cosmologia e as instituições socioculturais Oyó-iorubás”, Oyewùmí continua retomando a sociedade iorubá pré-colonial a partir de suas próprias ferramentas de elaboração cultural e daquelas impostas pela colonização. A autora analisa a historicidade da cosmologia iorubá e suas instituições de poder, dessa forma, ela articula a cosmopercepção iorubá e a cosmovisão ocidental. Ao passo que, uma delas, ao desprestigiar a centralidade do corpo em sua organização social afasta conceituações generificadas, a outra, reafirma tais conceituações. A partir de um viés não generificado a autora retoma a sociedade iorubá em seus próprios termos, apontando para o perigo da utilização de percepções universais na interpretação das sociedades. Dessa forma, o capítulo apresenta as maneiras pelas quais o gênero foi assimilado em um idioma sem gênero, como o iorubá, alertando para os erros nos processos de tradução e os seus efeitos em uma iorubalândia que passou a incorporar o gênero em sua linguagem.

Outro ponto importante é a maneira pela qual a senioridade é considerada o princípio organizador da sociedade, estabelecendo hierarquias e linhagens. A partir dela Oyewùmí apresenta terminologias de parentesco iorubás que enfatizam esse mecanismo. Outra questão importante diz respeito a divisão sexual do trabalho nas sociedades iorubás, e a autora apresenta estudos sobre a sociedade iorubá que indicam a existência de uma divisão do trabalho baseada no pressuposto de divindades exclusivamente masculinas e divindades exclusivamente femininas. Tais estudos adotam uma percepção colonizada/generificada da sociedade iorubá, portanto, de acordo com a autora, apresentam uma posição equivocada, já que na antiga sociedade de Oyó os construtos de gênero não existiam. A ênfase de Oyewùmí em compreender cada cultura em seus próprios termos destaca a complexidade das interações entre diferentes perspectivas culturais, linguísticas e sociais, incentiva a reflexão crítica sobre o papel das interpretações universais na compreensão de sociedades diversas e destaca a necessidade de abordagens mais sensíveis e contextualmente informadas.

No capítulo “Fazendo história, criando gênero: a invenção de homens e reis na escrita das tradições orais de Oyó”, Oyewùmí utiliza histórias e relatos da sociedade iorubá pré-colonial e pós-colonial para demonstrar a aplicação dos

paradigmas ocidentais de gênero pelos pesquisadores em seus estudos sobre a África, apresentando os desafios associados à introdução de perspectivas generificadas na narrativa histórica, principalmente nos processos de transcrição da tradição oral iorubá para a escrita que, por fim, resultou em uma dominação da figura masculina e consequente subjugação feminina, ou seja, na patriarcalização da tradição iorubá pelos colonizadores. Essa discussão é ampliada no capítulo seguinte, “Colonizando corpos e mentes: gênero e colonialismo”, ao demonstrar como a colonização estimulou a institucionalização das categorias de gênero na sociedade iorubá quando analisa as instituições religiosas, educacionais e legais para apresentar os possíveis efeitos da colonização. Assim, é possível compreender como as categorias de poder (Collins & Bilge, 2021) como gênero, raça e classe foram determinantes fundamentais durante o período colonial ao hierarquizar a sociedade iorubá a partir da opressão e exclusão das mulheres, resultando em um fenômeno de feminização da pobreza e a reificação de um pressuposto da teoria feminista ocidental: a subordinação universal das mulheres. Ou seja, ao generificar a sociedade iorubá, o colonialismo exterminou os princípios de organização social autóctones e selecionou determinados corpos para ocupar posições de poder e, outros, para a exclusão.

No capítulo final, “A tradução das culturas: generificando a linguagem, a oralitura e a cosmopercepção iorubás”, é possível perceber que, para Oyewùmí, o processo de tradução é um ato político, no qual os participantes desempenham papel crucial na construção social e cultural. Além disso, ela enfatiza a necessidade de evitar a transferência acrítica de categorias culturais entre diferentes contextos, alertando para o equívoco que isso representa, tornando-se um obstáculo ao conhecimento e comprometendo a eficácia das pesquisas. A autora destaca a importância da linguagem e da autopercepção, ressaltando que a compreensão da linguagem desempenha um papel crucial nesse processo. Isso se deve ao fato de que os desafios de tradução não se limitam à transposição de um idioma para outro, mas também ocorrem na transição da oralidade para a escrita. A linguagem é um tecido complexo que resulta do processo de incorporar comportamentos sociais, tanto individuais quanto coletivos, e atua como registro das características e interesses comuns de um povo. Considerar como a linguagem estrutura a sociedade ocidental em termos da construção dos gêneros, em contraste com a sociedade iorubá autóctone na qual o idioma iorubá não é sexista ou generificado, representa uma chave essencial para entender os

diferentes processos de organização social. Estes processos são fundamentais para compreender como são estabelecidos, reproduzidos e, mais além, como essas distintas organizações (seja a britânica e nigeriana, inglesa e africana) se deslocam durante o processo de colonização. Isso inclui a análise de como esse “entre-lugar” localiza sujeitos híbridos na produção de conhecimento. Isso é especialmente relevante ao considerar a produção de conhecimento sobre as alteridades e as diferenças, marcadas pela influência do projeto colonial que genderifica, categoriza e divide, por exemplo, nas escolas coloniais, como aponta a autora, meninos e meninas. Oyewùmí apresenta uma evidência crucial a ser considerada nesse contexto, criticada pelo movimento feminista, que é a centralidade masculina na língua inglesa e a subalternização da mulher em suas sociedades. Considerando que a linguagem é uma instituição social e, no âmbito individual, influencia o comportamento social, a linguagem de um povo reflete seus padrões de interações sociais, interesses, entre outros. Portanto, a existência de diferenciações generalizadas no idioma inglês, permeadas pela noção de gênero, indica que essa é uma distinção considerada relevante e digna de ser construída e reproduzida na sociedade inglesa. Em contrapartida, no pensamento iorubá, onde essas diferenciações generificadas não existem, a centralidade recai na senioridade, ou seja, as distinções etárias são valorizadas pela sociedade iorubá – pelo menos no período pré-colonial. Nesse sentido, questões importantes para a autora são: Como abordar o discurso e a escrita de indivíduos iorubás bilíngues? Como compreender a ausência de gênero e a andronormatividade (que destaca a gramática masculina) presentes no discurso e na escrita desses bilíngues? Como explorar a interação entre linguagem e gênero? E como ponderar sobre a relação entre linguagem e a ausência de gênero? Tudo isso, levando em consideração que tanto o iorubá quanto o inglês representam línguas com valores culturais distintos. Para isso, Oyewùmí afirma que é necessário observar essa questão na literatura e na tradução cultural.

A pesquisa apresentada por Oyewùmí demonstra as contradições e interpretações equivocadas de estudiosos ocidentais ao tentarem compreender a neutralidade de gênero na língua iorubá. Oyewùmí critica a tendência de alguns estudiosos de reduzir papéis sociais iorubás, como o de esposa, a estereótipos femininos ocidentais, ignorando a falta de generificação desses papéis na cultura iorubá. A autora destaca o desafio de compreender a dialética entre a cosmopercepção autóctone iorubá e a influência dos valores ocidentais após a

colonização. A análise crítica se estende aos impactos do processo de colonização nos romances de Daniel Olorunfemi Fagunwa, apontando para a necessidade de uma compreensão mais aprofundada das heranças epistêmicas e da contribuição do autor para a cultura iorubá. Oyewùmí alerta para a importância de evitar análises acríticas que buscam simplesmente encontrar equivalentes de termos ingleses em iorubá, destacando a necessidade de considerar a complexidade linguística e cultural, além dos impactos da colonização no universo conceitual autóctone.

Uma característica relevante da língua iorubá, como muitos troncos linguísticos africanos, é sua característica tonal, onde a entonação é parte integral de sua estrutura semântica. Nesse contexto, a senioridade em iorubá é expressa não apenas pelas palavras utilizadas, mas principalmente pelo tom empregado ao pronunciá-las. A diferença de significado é determinada pelos tons na pronúncia, distinguindo entre tons baixos, médios e altos. Oyewùmí evidencia que algumas palavras adotadas do inglês ainda são empregadas considerando a perspectiva de senioridade, enquanto outras, como “broda/sista” introduzem uma especificidade de gênero inédita no discurso iorubá. A assimilação de termos como “madame” é citada como um exemplo de uso sexista, associando mulheres a posições de autoridade em relação ao falante e sendo também empregada para mulheres mais velhas. Termos de autoridade, que anteriormente eram comuns e desprovidos de generificação, agora são utilizados com maior frequência para se referir a homens, como presidente e diretor, por exemplo. O desafio dessa aderência é que ela aceita a categorização em inglês, apagando a estrutura iorubá que é intrinsecamente isenta de gênero. De maneira mais fundamental, a autora argumenta que o maior problema reside no “pensar em inglês” por parte das pessoas bilíngues.

Outros exemplos dessa dinâmica podem ser identificados nos mitos iorubás. Oyewùmí questiona, então, a falta de rigor crítico presente nos registros e traduções realizadas pelos críticos literários do iorubá para o inglês. Contudo, ela reconhece que a formação dos pesquisadores iorubás contribui para esse problema, ilustrando isso ao apontar o privilégio concedido à escrita em detrimento da oralidade, indicando que os críticos de poesia oral geralmente recebem treinamento em poesia escrita antes da oral. Essa abordagem estrutura um raciocínio lógico que coloca a escrita como a base da poesia oral, o que não condiz com a prática. A maior parte da literatura iorubá, produzida por indivíduos

iorubás, é redigida em inglês, uma vez que a maioria das pessoas é bilíngue. Assim, o viés de gênero é transferido para a literatura. Dessa forma, a relação entre língua e gênero vai além de uma análise estrutural da linguagem: ela também se manifesta em seu uso. De acordo com a autora, a poesia iorubá é classificada não tanto por seu conteúdo ou estrutura, mas pelo grupo ao qual o recitador pertence e pelas técnicas de recitação que ele/ela emprega.

Por fim, o iorubá enfrenta diversas transformações, devido à imposição de línguas e estruturas europeias em suas comunidades e pelo movimento que gradativamente altera falares e a escrita. O processo de generificação surge como uma consequência direta da imposição colonial. Nesse contexto, os pesquisadores e os falantes bilíngues desempenham papéis significativos e a inclinação para enviar (por meio do gênero) seus trabalhos não é meramente resultado de suas escolhas linguísticas, mas também de como a língua falada está sendo interpretada. As palavras proferidas podem adquirir diferentes significados dependendo do contexto, da entonação e do locutor, o que introduz o riscos de interpretações equivocadas, especialmente quando influenciadas por viés de gênero. Um exemplo é a interpretação, no inglês, da ausência de gênero como androcêntrica. Muitas vezes, "OKO" é erroneamente compreendido como referente a travestis, sem considerar que "OKO" representa um papel social não vinculado à sexualidade. Portanto, no processo de tradução, é imperativo atentar-se às questões de gênero, ou melhor, à sua ausência no idioma de origem e à sua presença no idioma de destino. Um ponto de interesse reside na observação de que a busca por uma língua não sexista é frequentemente associada apenas à ficção científica. A autora ressalta que o idioma iorubá, entre outros, é intrinsecamente não sexista, sendo falado por milhões de pessoas. A reflexão necessária não é tanto sobre como as pessoas podem falar uma língua não sexista, mas sim como, cada vez mais, estão adotando uma linguagem sexista.

Por fim, a discussão proposta por Oyèrónké Oyewùmí em **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**, concentra-se nas pressuposições precipitadas e mal fundamentadas por parte de pesquisadores que acabam empregando categorias e teorias não alinhadas com a cultura em análise. Isso culmina em epistemicídios, representando um obstáculo para a busca e produção de conhecimento que, por sua vez, se reflete na formulação de políticas. O ponto de vista ocidental não é universal, embora se perceba como tal. Dessa forma, a produção de conhecimento, a prática cientí-

fica e o posicionamento de pesquisadoras e pesquisadores precisa desafiar as geopolíticas do saber, a qual favorece perspectivas eurocentradas em detrimento de sentidos outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLLINS, Patricia Hill & BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

FERES, Letícia. **Experiências sobre editar um corpo**. Rio de Janeiro: Garupa, 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GUERRAS NA IDADE MÉDIA (SÉC. V - XIII)

WARS IN THE MIDDLE AGES (5th - 13th CENTURY)

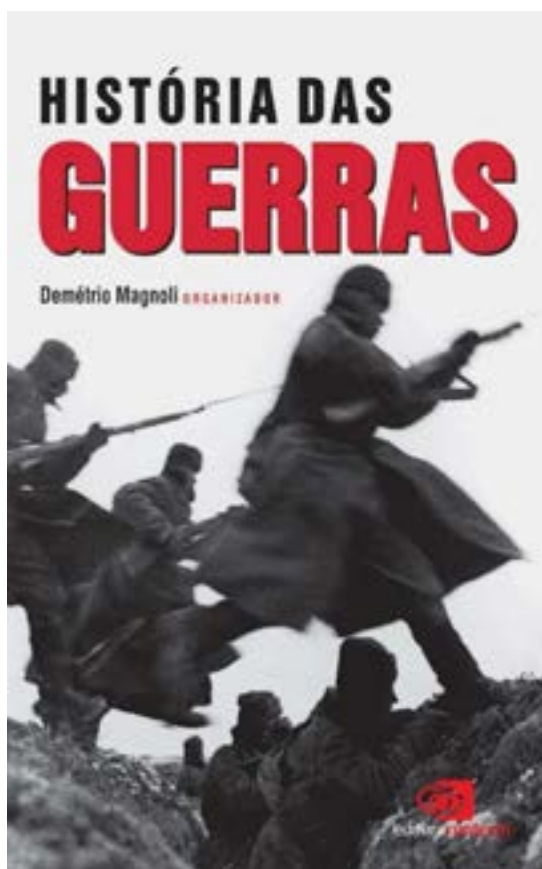
 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.18827>

Joab Martins de Lima¹

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, FACH
<https://orcid.org/0000-0002-3328-4623>
joablimatologo@gmail.com

Recebido em 14 de julho de 2023
Aceito em 20 de agosto de 2023

MAGNOLI, Demétrio et al. **História das Guerras**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2019. 479 p.



Demétrio Magnoli nasceu em São Paulo em 1958, jornalista pela Escola de Comunicação e Artes da USP, sociólogo e doutor em Geografia Humana pelo Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Integrante do Grupo de Análises de Conjuntura Internacional (Gacint) da USP. É diretor editorial, desde 1993, do boletim Mundo – Geografia e Política Internacional. Já foi colunista do jornal O Estado de São Paulo, da revista Época e da Rádio Band News FM, além de ter sido comentarista do Jornal da TV Cultura. Atualmente é comentarista de política internacional no Jornal das Dez da Globo News. Faz

¹ Bacharel em Teologia pelo Instituto Metodista Bennett-RJ em 2007, Mestre em Teologia Bíblica pela PUC-RIO em 2010 e atualmente Licenciando em História pela – FACH – UFMS. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7924486098506509>.

também análises políticas em suas colunas nos periódicos O Globo e Folha de São Paulo².

O livro em apreço é organizado por Demétrio Magnoli e discute temáticas das guerras, como seu título propõe, escritas por historiadores, geógrafos, jornalistas e especialistas em guerra militar. Os capítulos estão ordenados de forma cronológica e tratam da história de conflitos armados, as chamadas guerras, que ficaram marcadas e documentadas ao longo da história.

Em nossa apreciação trataremos de dois capítulos que abordam dois conflitos ocorridos na Idade Média, a saber; Conquistas Bárbaras, tema tratado e discutido pelo historiador José Rivair Macedo e Cruzadas Na Idade Média tema tratado e discutido pela historiadora Fátima Regina Fernandes.

O historiador José Rivair Macedo ao tratar do tema CONQUISTAS BÁRBARAS, o faz dividindo em quatro partes. Na introdução ao tema, o autor expõe ao leitor a metodologia que aplicará em seu texto.

De início, insere o leitor no contexto dos mundos Romanos e Bárbaros no período a partir do século III quando o exército romano mantinha o poder de conquista num extenso território, cuja expansão havia chegado ao apogeu no século II. Para o período do século IV, o autor destaca as mudanças na realidade política do Império Romano com a constituição de duas capitais, uma ao ocidente e a outra no oriente, as mudanças ocorridas na estrutura interna do exército romano como o recrutamento e pagamento dos soldados e a inserção de germânicos nas fileiras do exército. Aborda quem eram os Bárbaros, mostrando de onde vieram, sua organização, seus modos de vida e o porquê de invadirem os territórios romanos – que ocorrera de forma pacífica e por outras violentas – e, por fim, descreve como ficou a Europa Ocidental após as invasões bárbaras no período do século VI até XI e a influência que o cristianismo exerceu sobre os povos bárbaros.

Na segunda parte de sua abordagem o autor trata dos Povos da Ásia Central de onde surgem os Hunos, povo nômade e guerreiro que traziam como legado de seus antecedentes o uso do arco e de resistentes cavalos em seus combates. Nesta parte, destaca os traços comuns que havia nas formas de combate dos povos que se originaram nas estepes da Ásia Central, no uso de arco e flecha e as técnicas de cavalaria.

² Demétrio Magnoli. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dem%C3%A9trio_Magnoli. Acesso em: 13 jun. 2023.

Na terceira parte, o autor discorre acerca dos Povos Germânicos e traz ao leitor uma descrição sintética sobre a gênese desses povos, destacando a sua inclinação para a guerra e enfatiza que “Temos poucas descrições do modo de vida dos guerreiros germânicos antes de sua instalação nos territórios romanos e antes de sua conversão ao cristianismo.” (MACEDO, 2019, p. 86). Após essa descrição, sobre a gênese dos povos germânicos, apresenta três batalhas, sendo duas no século IV e uma no século V que deram início ao “[...] verdadeiro processo de ‘barbarização’ do Ocidente.” (MACEDO, 2019, p. 87) movido pelo processo de migrações para os territórios controlados pelo Império Romano.

Na quarta e última parte, do Guerreiro ao Cavaleiro, o autor aborda sobre a formação das sociedades bárbaras em que a guerra era parte não só da afirmação social e política do indivíduo, mas, um gênero de vida, envolta de magia e religiosidade expressas nas armas e até nos nomes próprios de personagens da história. No entanto, salienta, que neste mundo envolto de guerra, onde a sociedade parece respirar esse ar guerreiro, está presente a fome que obriga a sociedade a lutar pela sobrevivência e a atividade guerreira surge como uma solução para tal situação, englobando os homens livres e membros da aristocracia rural que com o passar do tempo constrói-se uma hierarquização socio militar. Macedo descreve as armas e vestimentas usadas pelos guerreiros, bem como as táticas que foram aplicadas na guerra contra os povos bárbaros sob o regime carolíngio a partir do século VIII, inserindo o leitor no período no qual, sob o regime carolíngio, ocorrem mudanças na forma tática de guerrear, surgimento de armamentos defensivos e ofensivos, e o uso da cavalaria nas batalhas.

Um contexto social onde a guerra parece ser normal, fez a Igreja sair de seu silêncio e intervir diante das autoridades em defesa dos mais fracos e conseguir desviar o foco dos conflitos para motivações religiosas, que fez surgir no século XI a Guerra Santa com as Cruzadas contra os infiéis.

CRUZADAS NA IDADE MÉDIA é o tema tratado pela historiadora Fátima Regina Fernandes, que na introdução apresenta ao leitor as perguntas, sob as quais norteará o seu texto, sobre as razões e intenções que moveram milhares de pessoas, de diferentes estratos sociais, para as cruzadas.

A autora inicia abordando sobre o Contexto Gerador demonstrando o que podemos chamar de pano de fundo social no qual surgirá o movimento das cruzadas. Este é social e religioso. No âmbito social está o aumento demográfico com a chegada de húngaros, nórdicos e sarracenos no século IX e X que causa

certa agitação na Europa que é beneficiada com condições climáticas favoráveis para o plantio e colheita. Dessa forma, no século XI, há mais pessoas para trabalhar e conseqüentemente mais braços para as guerras que surgissem. É numa sociedade estratificada – nobreza, povo e clero – que assumiam funções sociais diferentes e que vivia um momento de pacificação na qual a religião, embora dividida em cristandade latina (ocidente) e cristandade grega (oriente), tem lugar preponderante.

Estaria, assim, pronto o ambiente no qual surgiria A Expansão da Cristandade que motivou o surgimento das cruzadas. Neste ponto a autora aborda como ocorreu o processo no qual o cristianismo se expandiu como movimento de colonização ao norte da Europa Ocidental com a participação de povos eslavos e normandos no século X e a expansão na Península Ibérica, já dominada pelos muçulmanos desde o ano 711, que já é o palco de conflito entre cristãos e muçulmanos e no século XI assumirá um caráter de “[...] Reconquista cristã de territórios que já haviam sido cristãos, antes da chegada dos muçulmanos.” (FERNANDES, 2019, p. 103).

Para um melhor entendimento sobre as cruzadas, a autora passa a apresentar ao leitor A expansão muçulmana e seus espaços de ocupação e chama atenção que ao se falar de muçulmanos é necessário saber que se trata de pessoas “[...] que vivem sob a égide da religião islâmica.” (FERNANDES, 2019, p. 103), não sendo, uma referência aos árabes. Portanto, descreve a ocupação de territórios por muçulmanos, com suas respectivas dinastias, em três regiões que são: a Península Arábica, o norte da África e a Península Ibérica e salienta que na verdade não existia uma unidade política entre os muçulmanos, mas sim unidade religiosa que era mantida, apesar das trocas de dinastias, trocas culturais devido as diferentes etnias, dialetos diferenciados que formavam os diversos povos muçulmanos e o legado que deixaram devido as diversas influencias trocadas.

A expansão islâmica para o oriente é tratada pela autora ao abordar o Avanço islâmico sobre o mediterrâneo oriental que ocorrera no século VII, quando os muçulmanos se tornaram intermediários nas rotas comerciais em territórios bizantinos. Explica esta expansão de forma resumida citando os acontecimentos mais marcantes deste período até chegar no contexto em que o Imperador Aleixo I, no século XI, pede ajuda ao ocidente para conter o avanço dos muçulmanos.

Após esse percurso, coloca o leitor a par do tema As cruzadas do Oriente, dando abertura ao ponto central do capítulo. Elucida ao leitor que a história é

documentada através das fontes. Assim sendo, discorre sobre a diversidade de fontes em que as cruzadas foram relatadas, como por exemplo em canções e em documentos de cronistas críticos e favoráveis as cruzadas, cronistas que estiveram em regiões de conflito, fontes judaicas e árabes, estas por sua vez trazem as visões de cada grupo em relação aos acontecimentos das cruzadas. Além disso, o leitor é informado do status quaestionis a respeito de teorias em torno do “[...] motivo da convocação das Cruzadas para libertar a Terra Santa.” (FERNANDES, 2019, p. 108). Logo a seguir, discorre sobre a convocação feita pelo Papa Urbano II nos últimos anos do século XI (1095) num concílio em Clermont Ferrand dando origem a primeira cruzada, trazendo ao leitor o pano de fundo político desta convocação, descrevendo o efeito causado nos cristãos que aderiram a convocação, bem como as motivações teológicas presentes nos discursos clérigos.

Para que o leitor não fique sem informação sobre a parte logística das cruzadas, a autora expõe de modo sucinto como se deu a Organização, quanto a convocação e financiamento. Elucida o papel exercido pelo poder espiritual, na pessoa dos Papas, e o político, representado pelos reinos existentes na época e pelo Sacro Império Romano Germânico. Além disso, informa sobre as rotas as quais os cruzados percorreram.

Em seguida apresenta ao leitor A primeira cruzada em 1096, abordando quem eram as lideranças que a conduziram, a sua chegada em Constantinopla e o impacto que causou na liderança do Império Bizantino. É feita menção a violência desta cruzada, a matança que marcaria esse movimento sob uma ideologia religiosa e as consequências políticas e sociais do êxito das conquistas territoriais com o surgimento de “[...] unidades políticas independentes em relação ao Império Bizantino[...].” (FERNANDES, 2019, p. 113).

Ao tratar da Natureza das ações militares durante a Guerra Santa, a autora procura descrever como se desenrolavam esses conflitos que assumiram forma totalmente diferente do que fora no período romano que dispunham de exércitos profissionais. É um outro momento em que o feudalismo com seu sistema de senhorio, obrigava o vassalo (um nobre) a lutar pelos interesses de seu senhor (rei ou um nobre) usando suas próprias hostes. Foram essas hostes, lideradas por uma elite que tinha o domínio de estratégias e técnicas de luta, que compuseram os efetivos de cruzados para lutar. É feita uma descrição da composição destas hostes que chegaram a ter monges e mercenários em seus contingentes, bem como das táticas de combate utilizada no ataque para invadir as cidades pelo

sítio e assédio e as formas de defesa empreendidas durante o ataque, e o armamento usado pelos cruzados. Porém, tal assédio não ocorria somente por terra, mas, sim por mar em cidades situadas na costa marítima mediterrânea.

Fatores de ordem moral e política permitem a continuidade do movimento das cruzadas baseadas nas alianças feitas entre Bizâncio e os muçulmanos que levam a reconquista islâmica de territórios outrora perdidos, forçando a convocação, em 1146 pelo Papa Eugênio III, da Segunda Cruzada como “[...] uma resposta a um pedido de socorro dos reinos francos feitos diretamente a Roma.” (FERNANDES, 2019, p. 117). Diferente da primeira, esta Segunda Cruzada é chefiada pelo Rei da França, o Imperador do Sacro Império Romano Germânico e conta com participação de ingleses, flamengos e frísios. A autora expõe, de forma sintética, o porquê do fracasso desta cruzada devido a interesses políticos, a unificação política muçulmana e o desinteresse por parte de Bizâncio nos conflitos que ocorriam em seus territórios. Ao discorrer sobre a Terceira Cruzada (1189) para reconquistar Jerusalém das mãos dos Muçulmanos, demonstra os pontos que levaram ao fracasso desta e destaca a atuação da hábil liderança de Saladino.

Após o fracasso da Terceira Cruzada, o Papa Inocêncio III convoca a Quarta Cruzada (1202) dando início As Cruzadas do século XIII. A autora explicita os motivos e interesses pelos quais esta Cruzada foi convocada, os preparativos e a condição dos cruzados convertidos em mercenários e leva o leitor a perceber a mudança que houve em relação a primeira cruzada no campo religioso e político, e no efeito que causou no Império Bizantino de então com a invasão da cidade de Constantinopla pelos próprios cruzados. O leitor perceberá as mudanças que ocorreram no século XIII – contexto comercial e urbano diferente dos séculos anteriores – em relação àqueles que atendiam ao chamado do empreendimento das cruzadas, embora o objetivo de reconquistar Jerusalém permanecesse. A Quinta Cruzada (1217) é convocada pelo mesmo papa (Inocêncio III) no IV Concílio de Latrão. É tratada de forma sucinta pela autora, que expõe que tal cruzada se interessou por territórios no Egito ocupado por muçulmanos com o objetivo de retirá-los, no entanto sem obter êxito.

Segundo a autora no início do século XIII havia Interesses Conflitantes entre o poder político e Eclesiástico. O personagem de destaque desse período é o Imperador do Sacro Império Romano Germânico Frederico II que ambicionava dominar o Ocidente e a Terra Santa e consegue convencer o Papa Honório III que

convocasse a sexta cruzada (1227), cuja convocação foi atendida somente por Frederico II que não obtém êxito neste empreendimento. A exposição dos fatos ocorridos neste período deixa claro os interesses que haviam de ambos os lados, o político na pessoa do Rei e os eclesiásticos na pessoa do Papa, para manter as pretensões teocráticas do poder papal.

A Sétima Cruzada (1248) dirigida ao Egito e a Oitava Cruzada a Tunis (1270) tiveram como protagonista o Rei da França Luís IX tido como o Cruzado Perfeito. A autora narra os acontecimentos principais destas duas cruzadas com as causas de seu insucesso.

No capítulo que trata das CONQUISTAS BÁRBARAS, Macedo (2019, p. 94) conclui apontando três “[...] aspectos recorrentes da evolução da função social da guerra [...]” no decorrer do início da Idade Média. O primeiro aspecto está na permanente atividade que a guerra exercia entre os povos bárbaros, algo que permitia o status individual de liberdade aos homens guerreiros. O segundo aspecto está na promoção social e política que os guerreiros cavaleiros tinham ao exercerem o controle dos equipamentos para a guerra. No terceiro aspecto, está o caráter evolutivo da guerra que deixou de ser meramente destrutivo para tornar-se uma ferramenta que serviria aos propósitos dos reis com o apoio da igreja, que ficou mais nítido no período das cruzadas. Para o autor, as conquistas bárbaras no período do século V – X influenciaram no surgimento das organizações sociopolíticas da Idade Média Ocidental no período da Baixa Idade Média.

No capítulo CRUZADAS NA IDADE MÉDIA, a autora conclui fazendo um Balanço do movimento das cruzadas. Primeiramente, chama a atenção sobre a situação demográfica no século XI onde as camadas sociais do povo e nobreza, partilhavam o mesmo anseio de expansão, devido a necessidade de mais território tanto para a nobreza quanto para o povo, sendo isto um fator bem aproveitado pelos dirigentes políticos ora promovendo, ora participando das cruzadas, dentro de um contexto em que o combater em nome da fé era o que marcava a espiritualidade da época. O segundo ponto está na mudança do ideal de cruzada no século XIII que passa a ser tomado de interesses de cunho político, estratégicos e comerciais na Síria e Palestina fazendo surgir acordos ocasionais entre muçulmanos e cristãos mantendo ativo o movimento de cruzadas no oriente, permitindo que normandos, venezianos, franceses e aragoneses promovessem outras experiências políticas e militares causando certa unidade na cristandade, embora dividida, para combater o infiel. O terceiro ponto está na interação

cultural que as cruzadas proporcionaram devido as diferentes culturas ocidental e oriental que conviveram e se refletiram na arquitetura, literatura entre outras. Apesar desta troca cultural a cristandade bizantina e ocidental não se uniu, muito pelo contrário, pois as cruzadas proporcionaram uma separação ainda maior entre eles. A quarta cruzada foi um exemplo disso quando foi criado o Império de Nicéia como um braço de poder latino nos territórios bizantinos.

Os dois capítulos resenhados foram colocados na obra de forma cronológica, ou seja, as CONQUISTAS BÁRBARAS ocorrem antes das CRUZADAS NA IDADE MÉDIA. Esta ordenação cronológica reveste-se de importância para o leitor, pois facilita a sua compreensão como um todo nas temáticas apresentadas, pois estes capítulos se complementam e trazem uma compreensão maior da formação política geográfica do Ocidente no período dos inícios da Idade Média até a Idade Média central³. Ambos os autores abordam suas temáticas de forma a conduzir o leitor paulatina e cronologicamente na narrativa, elucidando os principais acontecimentos, fornecendo um pano de fundo do que virá, respectivamente, no que concerne as guerras empreendidas pelos povos bárbaros e no contexto histórico que antecedeu as cruzadas.

Os autores em alguns momentos não entram em detalhes sobre certos eventos históricos, dando a entender que suas narrativas acabariam por fugir ao assunto proposto a discussão. Isto pode despertar no leitor uma busca por um aprofundamento ou maiores informações nas abordagens pouco exploradas, não sendo isto um ponto negativo, pois são pontos tratados de forma sucinta e que satisfazem na informação. Aliás, a História é muito ampla em suas abordagens e não esgota em si uma temática, devido as diversas abordagens propostas pela historiografia.

Vale observar que ambos os autores são historiadores medievalistas, sendo isto um ponto muito positivo, pois tratam dos assuntos fundamentados na historiografia, na experiência de vida docente, na vida de pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e na consulta as fontes primárias e secundárias citadas no texto e na bibliografia apresentada no

³ Esta periodização está apoiada no que propõe o medievalista Hilário Franco Júnior, que trabalha a Primeira Idade Média nos séculos IV – VIII, a Alta Idade Média em meados do século VIII – fins do século X e a Idade Média Central nos séculos XI – XIII. Para mais detalhes sobre esta periodização Cf. FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média. Nascimento do Ocidente*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. p 15-17.

final de cada capítulo, dando ao leitor a oportunidade de conhecer as obras específicas sobre os temas abordados e destarte um aprofundamento nas abordagens apresentadas.

Um aspecto que consideramos importante nos capítulos resenhados é a questão cultural tratada por ambos os autores, que pontuaram o mesmo, a interculturação que ocorre nas guerras. Para os chamados povos bárbaros houve o contato com a cultura greco romana e a conversão ao cristianismo, trazendo mudanças no comportamento civilizatórios desses povos. Para os cruzados o contato foi com a cultura oriental, seja com bizantinos, povos muçulmanos e judeus. Isto só reflete que, embora haja conflitos, o ser humano sempre interagirá e aprenderá com o outro. Este é um ponto muito interessante que os autores colocam, não explicitamente, mas, entre linhas, e que leva o leitor a refletir que o ser humano nunca estará fechado ao aprender e conhecer o que lhe é novo, mesmo que esse lhe seja apresentado em momentos de conflito.

E quanto a nossa contemporaneidade em relação as guerras? No momento hodierno, vivemos sim uma guerra, mas não necessariamente de conflitos armados, onde mísseis são disparados entre países com o objetivo de destruir uma nação ou tomar posse territorial. No âmbito mundial, quando algum país fere normas e leis éticas, o que se faz é a guerra econômica que impõe sanções a um país que as infringiu sob a ótica do outro. Como exemplo disso, temos as sanções econômicas impostas pelo Estados Unidos da América em relação a Venezuela. Uma guerra que atinge a economia de um país, pode ser até pior que um conflito com derramamento de sangue. Ou seja, as guerras ainda estão presentes entre nós, porém de forma diferente.

Enfim, o livro História das Guerras, como um todo, é uma obra que traz ao leitor os acontecimentos relativos as guerras criadas pelo próprio homem, ao longo da História humana começando com as guerras travadas no século V a.C até a contemporaneidade, como a Guerra do Golfo nos dois primeiros anos da década de 1990. Demétrio Magnoli o organizou de forma cronológica para que o leitor possa acompanhar e entender o desenrolar do surgimento de cada guerra, com suas motivações e consequências no âmbito social e político. O livro apresenta mapas políticos, para que o leitor visualize e obtenha melhor entendimento dos lugares geográficos citados pelos diversos autores, muito bem escolhidos e qualificados para redigir cada capítulo da obra. Portanto, uma obra que recomendamos, pois proporciona ao público em geral, leigo e acadêmico as informa-

ções seguras e bem fundamentadas sobre o assunto a que se propõe tratar, as guerras.

As guerras de modo geral causaram mudanças na história humana. Trouxeram mudanças geográficas, políticas e culturais, seja na antiguidade, idade média, idade moderna e idade contemporânea com uma guerra econômica. No entanto, as guerras causaram e causam dor, traumas e mudança na vida daqueles que a vivenciaram e que a vivem.

REFERÊNCIAS

Demétrio Magnoli. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dem%C3%A9trio_Magnoli. Acesso em: 13 jun. 2023.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média. Nascimento do Ocidente**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.



Pareceristas desta edição

albuquerque: revista de história, vol. 15, n. 30, jul.- dez. de 2023

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.20168>

Colaboraram com este periódico nos pareceres dos manuscritos submetidos pelo sistema de avaliação revisão por pares duplo-cego (Double-Blind Peer Review):

Collaborated with this journal in the manuscripts reviews by Double-Blind Peer Review:

Aguinaldo Rodrigues Gomes – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Alcides Freire Ramos – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Antonio Ricardo Calori de Lion – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Brasil

Carmem Mariano – Universidade Federal de Rondonópolis (UFR), Brasil

Cássio Rodrigues da Silveira – Colégios Arena e Simbios, Brasil

Claudia de Oliveira – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

Elni Elisa Willms – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Fábio Eduardo Cressoni – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB), Brasil

Facunda Silva Concepción Mongelos – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Felipe Biguinatti Carias – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Flávio Conche do Nascimento – Arquivo Público do Estado de Mato Grosso (APMT), Brasil

Grace Campos Costa – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Guilherme Ignácio Franco de Andrade – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Iára Quelho de Castro – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Isabel Camilo de Camargo – Universidade Federal de Rondonópolis (UFR), Brasil

Iza Debohra Godoi Sepúlveda – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Jorgetânia da Silva Ferreira – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Lays da Cruz Capelozzi – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Mara Burkhart – Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Miguel Rodrigues de Sousa Neto – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), **Robson Pereira da Silva** – Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Brasil

Murilo Borges Silva – Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil.

Thales Biguinatti Carias – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT), Brasil

Vera Vargas – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil