

COLEÇÃO **PENSAR A  
AMÉRICA LATINA  
E O CARIBE**

**LIVRO IV**  
**ATORES, FAZERES E POLÍTICAS  
CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA:  
COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**ORGANIZADORAS**

VIVIAN URQUIDI

MARGARIDA NEPOMUCENO

MAYRA COAN LAGO

JOANA DE FÁTIMA RODRIGUES

RITA DE CÁSSIA MARQUES LIMA DE CASTRO

SABRINA RODRIGUES

 **FAPESP**

**PROLAM**  
editora



## SUMÁRIO

<b>PARTE IV - PROXIMIDADES CULTURAIS.....</b>	<b>545</b>
Duas gerações. Dois olhares. Arte e Política de Eugenio Dittborn e Gabriel Orozco <i>Cristina Susigan.....</i>	546
Roberto Evangelista e Xul Solar: “do espiritual” (ou do “anti-racional”) em duas trajetórias artísticas latino-americanas <i>Roberta Paredes Valin.....</i>	556
Humor gráfico: um estudo comparativo entre os trabalhos de Quino e Millôr Fernandes <i>Simone Siqueira Ferreira.....</i>	569
Fronteiras latinas e a poética dos beiradões <i>Rafael Angelo dos Santos Lima e Rosemara Staub de Barros Zago.....</i>	577
“Percursos”: narrativas sobre o curso afetivo na criação coletiva <i>Luiza de Resende Madeira e Thamires Cristina da Silveira.....</i>	587
<b>PARTE V - FRONTEIRAS POÉTICAS, HISTÓRIAS CONECTADAS, PALAVRAS EM REDE....</b>	<b>599</b>
Chacal e o coroamento do coletivo: a poesia marginal e a alegria nervosa nos anos de chumbo <i>Juliana Carvalho de Araujo de Barros.....</i>	600
Histórias encontradas, ficções construídas: uma comparação entre Riva Palacio e José Mármol <i>Brenda Carlos de Andrade.....</i>	614
Lima narrada: entre arquitetos e literatos <i>Ana Claudia Veiga de Castro.....</i>	629
Intercâmbios culturais entre o Martim Cererê e <i>La raza cósmica</i> <i>George Leonardo Seabra Coelho.....</i>	646
Deodoro Roca, leitor de poesia <i>Mayra Moreyra Carvalho.....</i>	660
<i>Laberinto</i> : desarticulação e disputa <i>Matheus Ribeiro Alves de Lima e Danusa Depes Portas.....</i>	668
A literatura enquanto escrita do rastro: produção da memória em Mario Benedetti e Bernardo Kucinski <i>Victória Brasil Camargo e Katya Kozicki.....</i>	677
Aproximações entre Espinosa e Amálio Pinheiro: breve recorte <i>Mara Lafourcade Rayel.....</i>	690

Os dilemas da modernidade nos rincões nacionais: os escritos de viagem de Euclides da Cunha sobre a Amazônia (1904-1906) e de Roberto Payró sobre a Patagônia (1898)	
<i>José Bento de Oliveira Camassa</i> .....	704
A (de)formação de uma nação: a figura de Eva Perón e seus desdobramentos históricos a partir do romance <i>El desierto y su semilla</i> , de Jorge Baron Biza	
<i>Laiane Marchon Ferreira</i> .....	717
A construção da imagem do libertador Simón Bolívar na literatura latino-americana	
<i>Deninson Alessandro Fernandes Aguirre</i> .....	726
A contribuição literária no processo de emancipação política da América Latina	
<i>Yvone Dias Avelino</i> .....	737
A Colômbia de Fernando Vallejo em <i>O despenhadeiro</i>	
<i>Thais Milena Barbosa Carapiá</i> .....	745
As epopeias da Grande Guerra: mito e construção nacional – Brasil, Paraguai e Argentina – no pós-guerra da Tríplice Aliança	
<i>Ana Beatriz Ramos de Souza</i> .....	755
Fronteiras e esquecimentos – A presença indígena entre o Brasil e o Paraguai em <i>Noite dentro da noite</i> , de Joca Reiners Terron	
<i>Cristiane Checchia</i> .....	770
Projetos de edição literária e relações partidárias	
<i>Valeria De Marco</i> .....	781
<b>PARTE VI - FRONTEIRAS ENTRE ARTE E A AÇÃO POLÍTICA.....</b>	<b>793</b>
68-18	
<i>Mariane Beline Tavares</i> .....	794
¡Sólo deseo estar viva!: Estratégias artísticas-políticas sobre el feminicidio en Teresa Margolles (México, 1963) y Regina José Galindo (Guatemala,1974)	
<i>Blanca Josefina Meneses Romero</i> .....	803
Entre os limites da ação artística e ação política: conceitualismo nas ações de arte do CADA na ditadura chilena	
<i>Maria Eduarda Kersting Faria</i> .....	815
Diego Rivera e Pablo Picasso: os diálogos possíveis da arte como denúncia dos povos oprimidos	
<i>Simone Cristina Garcia</i> .....	828
Yo pisaré las calles nuevamente	
<i>Mariarosaria Fabris</i> .....	838
<i>Casa de las Américas</i> e a construção de um projeto político latino-americano (1960-1962)	
<i>Isabella Duarte Pinto Meucci</i> .....	847

## **PARTE IV**

# **PROXIMIDADES CULTURAIS**

---

---

## Duas gerações. Dois olhares. Arte e Política de Eugenio Dittborn e Gabriel Orozco

Cristina Susigan\*

Se a associação entre Arte e Política e Política e Arte é algo recente, prática consolidada no século XX, sabemos que a História da Arte sempre teve um papel de denúncia, mesmo que não claramente no sentido que hoje damos ao termo, de chamar a atenção para momentos conturbados.

No caso específico das artes plásticas, o mundo moderno Europeu (começo do século XIX) com o desejo de revolucionar, começa a produzir uma arte que não era uma miragem, era real, e estava acontecendo, com o intuito de desrespeitar as regras impostas pela tradição. A volta do passado era algo que deveria ser banida, para os modernos o passado era para ser negado e desejavam o culto para o que viria a ser. Para Nicolas Bourriaud a modernidade surge: “(..) cada vez que a tradição é posta em crise, tão logo um período histórico toma consciência de uma ruptura em relação ao passado” (Bourriaud, 2011, p. 22). A obra de arte deixa de ser algo à parte da realidade – retratos da realeza, paisagens, esculturas de deuses, etc. – e passa a ser inserida na vida cotidiana a respeito de vivência diárias e mundanas. Segundo Baudelaire, teremos a “heroicização da vida cotidiana” (Baudelaire, 2010, p. 160), a paixão pela época, o aqui e agora.

Num período margeado de Revoluções – 1841 até 1871, com as barricadas até a Comuna de Paris – a cidade será o grande palco das revoluções e dois pintores iram se destacar como representativos na representação do momento político na época: Jacques-Louis David (1748-1825), mas principalmente Eugène Delacroix (1798-1863), com a sua famosa obra *A Liberdade Guiando o Povo* (c. 1830). Feita no contexto das barricadas de 1830, pode ser considerada um marco revolucionário, em primeiro lugar por colocar a mulher em destaque, a mulher moderna – afinal as principais personagens da Comuna foram mulheres, dando relevância ao papel da mulher fora do contexto doméstico, empoderando seu papel na sociedade, e em segundo, apesar do quadro conter todos os elementos de uma obra de arte tradicional, representa, como dissemos acima a cultura da sua época, um momento político de relevância,

---

\* Doutora em Educação Arte e História da Cultura. Faculdade Santa Marcelina. E-mail: csusigan@gmail.com

deixando de ser apenas uma obra de arte, para ser uma imagem da cultura. Se pararmos para analisar, o quadro se organiza de forma, ascendente, piramidal, circular, onde a narrativa está no povo em marcha. A luz advém da explosão para iluminar a mulher – a Marianne, símbolo francês da Liberdade – que guia a pátria segurando a bandeira e a arma. A luz é a própria mulher, ela é o feminino e o masculino, ela é um misto da estatuária greco/romana, neoclássica, mas que sai à rua. É um quadro onde não há silêncio, o povo está em movimento.

Podemos citar, por exemplo, as gravuras de Goya, *Os Desastres da Guerra*, um grito de horror diante das atrocidades cometidas pelos franceses, mesmo Goya, não estando na linha de batalha, encontrou à sua maneira de denunciar. Também podemos citar as fotografias tiradas por Mathew S. Brady (1823-1896), durante o período da Guerra Civil Americana (1860-1865), documentando os horrores da guerra. A partir das denominadas vanguardas artísticas (Futurismo, Construtivismo Russo, Surrealismo, etc.), e principalmente com o movimento Dadaísta, que surge como o primeiro a fazer a desconstrução das instituições, tendo a própria instituição da arte como alvo, pois considerava que suas obras não eram arte, mas algo não classificado, uma intriga ou desafio.

O movimento Dada fundado em Zurique (*Cabaret Voltaire*, 1916), pelo poeta alemão Hugo Ball (1886-1927), continuado em Paris (*Dada Manifesto*, 1918), pelo poeta e ensaísta romeno Tristan Tzara (1896-1963) e pelo pintor francês Francis Picabia (1879-1953) e posteriormente em Berlim (*Berlim Dada*, 1920); através dos alemães John Heartfield (1891-1968), George Grosz (1893-1959) e Raoul Hausmann (1886-1971), manteve um percurso de crítica dirigida aos conceitos de arte elitista burguesa e à emergência de uma cultura de massas, desenvolvendo estratégias de produção aleatória de significados e, no caso de Berlim Dada, ensaiando um modelo de propaganda ativista, fortemente politizada.

Ao analisarmos a colagem, *Corte com faca de cozinha Dada pela última Weimar* – época cultural alemã das barrigas de cerveja (1919-1920), de Hannah Höch (1889-1978), mais uma vez teremos uma representação de carácter nitidamente político, uma crítica satírica do período da República de Weimar, na Alemanha e o seu contagiante espírito nacionalista. Nesta época, o império alemão era uma das nações europeias mais fortemente industrializadas, nomeadamente no domínio da eletrônica, química e metalúrgica e Höch var tornar visível através da técnica de fotomontagem várias figuras da esfera política, – como o próprio Kaiser Wilhelm II (1859-1941), líder regente do estado alemão desde 1889, ou o chanceler Otto Von Bismark (1815-1898) –, uma contestação evidente às suas políticas imperialistas.

Os artistas deste período, se autodenominaram, apropriando-se do termo de origem militar *avant-garde*, a vanguarda, como pontas de lança de um exército em movimento. Neste sentido a vanguarda, que no pensamento de Zygmund Bauman “é considerada

‘avançada’ na suposição que ‘os restantes lhe seguirão o exemplo’” (Bauman, 1998, p. 121), inaugura o culto ao novo, ao efêmero, gerando uma postura política e econômica de questionamento da ordem vigente.

Na Antiguidade, com Platão, a política era vista como a arte dominada por poucos. Posteriormente Nicolau Maquiavel, fez uma aproximação entre as duas esferas: a política é uma arte de homens em liberdade, em sentido metafórico. Sendo assim, o sentido político da arte estaria no fato de que a obra de arte induziria as pessoas a pensar por si mesmas, no entanto, a produção artística nem sempre é crítica. Se pensarmos no nazismo e o uso da arte como forma de propaganda política para chegar ao poder e posteriormente a exposição de “Arte degenerada” (grifo da autora) como forma de repressão a arte de vanguarda produzida no período, percebemos que as atividades artísticas são as primeiras a serem reprimida pelos regimes políticos autoritários. Muitos são os exemplos. Um dos mais recentes é a fotografia do pequeno Aylan Turdi, em uma praia da Turquia; uma forma de chocar a sociedade sobre a problemática dos refugiados sírios? E o que dizer da apropriação da mesma fotografia por parte do artista chinês controverso, Ai Weiwei (1957-)? Seria necessária uma apropriação da imagem original? A fotografia original não era por si só chocante? Weiwei quis sentir de perto a sensação. Este será o papel do artista engajado, dar mais visibilidade, chamar a atenção, chocar ainda mais.

Se partirmos do princípio de que a arte é a expressão cultural de uma sociedade, onde as diversas artes existentes exprimem à vontade, a cultura, a liberdade de um povo, tanto quanto expressam o belo, portanto o uso da estética para traduzir um conjunto de valores políticos é uma prática artística inerente do artista, e, nesse caso, nada mais natural do que relacionar a Arte e a Política. Partindo destes pressupostos, importante será trazer os conceitos de arte e política, arte política e política na arte, no que as unem ou as afastam, para melhor demonstrar onde a arte de Eugenio Dittborn e Gabriel Orozco se encaixam.

### **Arte e Política, Arte Política ou política na arte**

Primeiramente, será importante fazer uma diferenciação entre o que se chama de Arte Engajada e a Arte Política no intuito de estabelecermos os parâmetros de análise desta comunicação e os seus artistas estudados. A arte engajada é aquela em que o artista através do seu talento, o usa, para transmitir seus pensamentos, para protestar, uma forma de denúncia, relacionada com processos de lutas de caráter contestatório. O artista engajado reflete sobre os problemas de uma determinada cultura e sociedade, produzindo um corpus artístico que irá denunciar a realidade social. No caso da relação entre Arte e Política, esta estaria a serviço de uma ordem vigente. O quadro de Picasso (1881-1973), Guernica (1937), expondo todas as atrocidades da guerra espanhola e os atos de violência de Franco, pode ser considerado uma expressão da

arte engajada, afinal o artista não estava alienado do momento histórico em que estava inserido, no entanto, não podemos considerar que uma obra não seja uma denúncia, uma arte política, mesmo que o artista não esteja politicamente engajado ou faça parte de uma corrente ideológica-partidária. No entanto, o pesquisador Leidson Ferraz, dramaturgo pernambucano, essa é uma discussão mais complexa do que parece. “É muito dito que a arte pela arte é algo que não tem engajamento. Eu não entendo dessa forma. Para mim, qualquer arte é uma atitude política, pensada”<sup>1</sup>. E esta será a premissa norteadora desta comunicação: uma arte política que parte de arte, mesmo sem engajamento.

As três expressões colocadas no subtítulo apesar de terem semelhanças semânticas, não são sinônimos, cada uma delas evidencia uma determinada problemática nas complexas ligações da arte com seu contexto. A expressão arte e política diz respeito a todo tipo de possibilidades de interconexões da produção artística com os movimentos políticos. Arte política é aquela em que o artista se assume como protagonista de uma ação política, buscando produzir efeitos nas estruturas de poder vigentes, sejam para sua transformação ou para sua manutenção. A expressão política da arte se refere às correntes políticas que se estabelecem dentro do campo da arte definindo posições e poderes. Estabelecidas as definições podemos afirmar que os artistas estudados estão inseridos no contexto de Arte e Política.

Nos últimos anos, o Brasil também tem se dedicado a expor a tensa relação entre arte e política. Em 2003, o Itaú Cultural, exibiu a exposição Arte e Sociedade – uma Relação Polêmica, sob curadoria da crítica e historiadora da arte Aracy Amaral, onde fez uma retrospectiva histórica das questões políticas pelo olhar artístico no Brasil desde os anos de 1930 até 2003. Em 2010, a 29ª Bienal de São Paulo, sob a tutela dos curadores Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, trazem a dimensão utópica da arte e não o documento histórico, como a exposição de 2003. Com a abertura política e o apoio do governo federal as instituições culturais populares, descentralizando a produção artística em relação a criação artística e o elitismo.

Deve ser salientado que mesmo durante os anos de 1960 e 1970 aqui no Brasil, uma geração de artistas vão denunciar de forma velada, ou não, as atrocidades que ocorram nos chamados anos de Chumbo. Podemos citar Antônio Henrique Amaral (1935-2015) e sua série *Bananas* (1967), como símbolo de deboche, ironizando a repressão militar; ou a obra de Cildo Meireles (1948-), com uma série de obras de caráter político, que revela-se em trabalhos como *Tiradentes – Totem-monumento ao Preso Político* (1970), *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-cola* (1970) e *Quem Matou Herzog?* (1970).

1. <http://www.leijaja.com/cultura/2014/07/10/arte-em-questao-engajamento-politico-ou-funcao-estetica/>



Citando Jacques Rancière, em *A Partilha do Sensível*:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão de que podem atribuir-se assentam na mesma base (Rancière, 2005, p. 26)

Ou seja, a arte já faz política antes que os artistas o façam. Será através do pensamento deste teórico que faremos a aproximação com os artistas selecionados para este estudo.

Segundo Kutlug Ataman (1961 -), artista turco, em entrevista a Sarah Thornton: “(...) Toda arte é política. Mas a ‘arte política’ (grifo do artista) muitas vezes é uma coisa fácil. A arte não deve repetir o que você já sabe. Ela deve fazer perguntas” (Thornton, 2015, p. 82); a arte política deve ir além de apenas um engajamento por parte do artista, para não soar apenas como uma ameaça. O cerne do questionamento não reside em chocar o espectador, mas ir além, questionar, mesmo que de forma tênue e sutil a sociedade e incomodar o pensamento.

#### **Eugenio Dittborn e Gabriel Orozco**

Eugenio Dittborn nasceu em Santiago do Chile em 1943 e continua a viver e trabalhar nesta cidade. Quando o ditador Augusto Pinochet (1915-2006) estava no poder nos anos de 1980, Dittborn começou a fazer colagens em longas faixas de linho muito finos e enviava estes painéis dobrados e embalados em envelopes tipo Fedex, com o timbre: “pinturas postais de Dittborn” (grifo da autora). Foi a forma que Dittborn encontrou para dar a conhecer ao mundo, – museus e exposições –, não apenas a sua arte, mas a censura e o conservadorismo pelo qual seu país natal passava. Através de uma abordagem política e antropológica, sua obra tem como tema central a morte e o desaparecimento. Segundo Dittborn, em entrevista a Sarah Thornton: “O desaparecido é um problema muito maior que Pinochet. (...) O desaparecido político está presente em toda a história chilena. As tribos da Terra do Fogo foram quase completamente dizimadas. Como os pacientes em hospitais psiquiátricos. Estas pessoas desapareceram” (2015: 55-56).

É interessante, neste momento, fazer uma referência história quanto a origem da arte postal. A arte postal teve suas origens durante os anos de 1960, ainda que haja quem afirme ser anterior, atribuindo, por exemplo, aos postais do início do século, montados a partir das fotografias ou ilustrados à mão, do movimento dadaísta, principalmente por Kurt Schwitters (1887-1948). Foi em 1962, no auge da guerra fria e da década em que os movimentos políticos estudantis fervilhavam em todo o mundo que Ray Johnson, (1927-1995), artista norte americano, cria a New York Correspondance School – 1962-63, um trocadilho com as palavras correspondance.

O mais interessante no fazer artístico de Dittborn é que a obra não consiste apenas nas colagens, ou nos painéis com imagens (Fig. 01), mas todo o processo envolvido. Temos que salientar que mesmo após a abertura política nos anos de 1990, Dittborn continuou a produzir sua obra da mesma maneira: os painéis com as imagens viajavam em envelopes individuais (Fig. 02), cada imagem em um envelope, seguindo para as várias instituições onde seriam exibidas. No olhar do artista: “O sentido superestrutural é a viagem” (Thornton, 2015: 53), ou seja, a obra é uma carta e está adormecida no envelope e torna-se obra de arte quando retirada e pendurada na parede.

Dittborn trabalha com imagens preexistentes e conta com uma equipe para executar as suas obras: serigrafia, costura, dobradura, construção dos envelopes. O próprio endereçamento do envelope não contém a sua própria assinatura. Ele contrata um calígrafo amador que escreve os endereços com uma delicada letra. Sua marca artística está na aplicação da tinta líquida que dá cor as suas obras – após anos de trabalhos monocromáticos, em preto e branco, principalmente, uma alusão as mortes durante a ditadura.

Será importante salientar que no decorrer deste estudo e escolha dos artistas aqui analisados, um terceiro elemento com maior intersecção com a obra de Dittborn surgiu. Uma artista mulher, representativa da questão chave deste artigo: como fazer arte em tempos adversos? Como revelar o que a autoridade quer ocultar e silenciar? A descoberta do fazer artístico de Graciela Gutiérrez Marx (1945-)<sup>2</sup>, artista argentina, que também emprega a Arte Postal ou Arte Correio como meio de expressar e denunciar o desaparecimento de pessoas durante os período da Ditadura Militar na Argentina, entre 1977 e 1983. Tornando-se uma das vozes centrais da rede internacional de arte postal.

Dittborn continua no Chile fazendo sua arte e apenas sua obra viaja através de via postal; em contraponto, Gabriel Orozco, considera-se um nômade, hoje pode estar em Nova York, amanhã em Milão, e onde estiver fazendo sua obra, ela será feita no local em que estiver residindo, pois são as viagens a fonte primária do seu fazer artístico, segundo Orozco: “A mobilidade se torna parte do trabalho. É como se eu precisasse sair de dentro de mim mesmo para começar” (Thornton, 2015, p. 47).

---

2. A obra de Graciela Gutiérrez Marx esteve exposta na exposição *Mulher Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, na Pinacoteca de São Paulo (de 18 de agosto a 19 de novembro de 2018). Levando em consideração que a Arte Postal liga o fazer artístico de Dittborn e Marx, seria mais relevante buscar uma análise entre os dois artistas, infelizmente os prazos impossibilitou uma pesquisa aprofundada para apresentar neste artigo.



Fig. 01 - Eugenio Dittborn: *A 2ª História do Rosto Humano*, pintura postal nº 66 (1984).  
Fonte da imagem: Exposição *Intense Proximité* no Palais de Tokyo, Paris, primavera de 2012. (photo Vert et Plume, mai 2012).



Fig. 02 - A rota das pinturas postais de Eugenio Dittborn, traçando o itinerário dos locais onde estiveram expostas em todo o mundo. Fonte da imagem: Exposição: *Intense Proximité*, no Palais de Tokyo, Paris, primavera de 2012. (photo Vert et Plume, mai 2012).

Gabriel Orozco é um artista mexicano nascido em Jalapa, Veracruz em 1962. Seu pai era um grande muralista da tradição de Diego Rivera (1886-1957) e Orozco cresceu rodeado de artistas. Apesar da pressão paterna para seguir outro caminho, Orozco enveredou para a carreira artística, mas abandona a tradição muralista. Também não será um artista engajado com a política como seu pai, que esteve preso durante os anos de 1960, por expressar seus ideais políticos, ser um formulador de opiniões. O

pai de Orozco era filiado ao Partido Comunista num período conturbado da história política do México, um estado autocrático que se autodenominava socialista, mas que na prática era uma organização capitalista.

No entanto, apesar de não declaradamente engajado e formulador de opinião como seu pai, a política está implícita em sua arte. Para este trabalho, daremos o exemplo da obra intitulada *Horses Running Endlessly* (1995). A obra consiste em um tabuleiro de xadrez em que todas as peças curiosamente são cavalos, para descrever, segundo o artista, um mundo social igualitário, onde o poder representado pela “rainha” (grifo da autora) ou pelos pobres peões são dispensados. (Fig. 03 e 04).



Fig. 03 - Gabriel Orozco, *Horses Running Endlessly*, 1995, Madeira, 8.7 x 87.5 x 87.5 cm (Museum of Modern Art, New York).



Fig. 04 - Detalhe da obra de Gabriel Orozco, *Horses Running Endlessly*

Interessante observar como Orozco representou as várias tribos e etnias pelos quatro tons de verniz que usou nos cavalos, que se misturam de forma harmônica no tabuleiro, onde a cor da pele deixa de ter importância. Portanto, mesmo não se

considerando declaradamente um artista político, sua obra revela sutilmente esta vertente. Afinal, como o próprio Orozco declara: “A arte não tem nada a ver com boas intenções ou moral” (Thornton, 2015, p. 46).

Supreendentemente o último trabalho de Orozco relacionava-se indiretamente com o trabalho de Dittborn. Ocupado com a turnê, encontrou uma forma particular de fazer novas obras enquanto viajava: dobrando os desenhos feitos em folha de papel japonês, para assim poderem caber na mala. O mesmo conceito das pinturas postais. Duas gerações que se cruzam em um momento: entre o nomadismo e a viagem.

Ambos não consideram que suas obras tenham um cunho de engajamento, nem que sua arte possa ser denominada ativista, no entanto, ambos concordam que existe, mesmo que implicitamente, ou de forma subconsciente, um comprometimento em revelar certo incômodo com os acontecimentos do mundo.

### **Conclusão**

As duas, Arte e Política, possuem autonomia, vida própria e instrumentos diversos de operação, porém, quando atuam juntas, ou em seus campos, entrecruzando-se, promovem uma quantidade enorme de novas significações, narrativas e complexidades processuais que fazem com que o artista tenha que adotar procedimentos e matérias nem sempre tão comuns ou usuais.

Se há sentido político da arte, ele está em suscitar, sobretudo, outras possibilidades de sentido para a existência em que vivemos. Na arte, abre-se o espaço de sentido comum onde a troca – o encontro – de opiniões e visões fomenta a convivência plural entre os homens como algo além do simples fardo que eles carregam para garantir o direito a seus objetivos privados. Por ser tanto subjetivo quanto desinteressado, o juízo estético descortina para os homens o espaço público como experiência prazerosa de discussão e troca, onde eles podem, falando entre si, transformar a si próprios.

Se lembrarmos das palavras de Racière, onde:

(...) arte e política têm em comum o fato de produzirem ficções. Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum (Racière, 2005, p. 56).

Podemos deduzir que as obras dos artistas analisados nesta comunicação criam ficções. Contam histórias imaginárias. No caso de Dittborn, através de sua arte postal e do resgate de mortos e desaparecidos, remonta uma história real, mas da forma que ele artista, está imaginando, criando. O seu significado não está intrinsecamente relacionado com a verdade. É o resgate artístico de uma memória coletiva. Já no caso de Orozco, ainda mais fictícia é a sua história contada, pois todo um universo onírico foi criado através de um tabuleiro de xadrez apenas com cavalos. O lado utópico da arte.

E para concluir, Rancière afirma que não se deve estabelecer normas fixas para uma arte política. Nas suas palavras:

(...) o problema não é, como se diz com frequência, que a liberdade da arte seja incompatível com a disciplina política. Ele está no fato da arte ter sua política própria, que não só faz concorrência à outra, mas que também se antecipa às vontades dos artistas. Tentei mostrar que essa política, tensionada entre dois polos opostos, comporta sempre uma parte de indecível. Alguns jogam com esse indecível para fazer dele a auto-demonstração da virtuosidade artística. Outros tentam expor as tensões dele. Mas a tentativa de forçar esse indecível para definir uma boa política da arte conduz, em todos os casos, à supressão conjunta da política e da arte nessa indistinção que leva hoje o nome de ética” (Rancière, 2005, p. 74).

### Referências

- BAUDELARIE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BAUMAN, Zygmund. *O Mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: A arte moderna e a invenção de si*. Martins Fontes: São Paulo, 2011.
- PLATÃO. *A república*. Nova Cultura, São Paulo, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Editora 34, São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Martins Fontes, São Paulo, 2012.
- THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Zahar, Rio de Janeiro, 2015.

# Roberto Evangelista e Xul Solar: “do espiritual” (ou do “anti-racional”) em duas trajetórias artísticas latino-americanas

Roberta Paredes Valin\*

Antes uma ressalva: procuro uma tensão no passado que parte de uma inquietação no/do presente: uma necessidade de compreendermos como somos e como estabelecemos sentidos para nós mesmos e os outros hoje, no tempo vivido, a partir do mesmo ângulo de tensão: espiritual-ciência. Penso nas subjetividades formadas em torno, por exemplo, das ideias “artistas-xamãs” e “xamãs-artistas”<sup>1</sup>; subjetividades formadas pela relação entre o visível e o invisível, em dimensão ritualística e espiritual, e que nos revelam, nos dão a ver também, no contexto contemporâneo, tal tensão. Cosmologias, ontologias, epistemologias em tensão. Penso com os olhos de hoje para o passado; olhos que me fazem ver em espectro, para trás, e que permitiram retomar as trajetórias de Roberto Evangelista e Xul Solar a partir desse fio de tensão<sup>2</sup>.

---

\* Professora da Faculdade de Artes da Universidade Federal do Amazonas - FAARTES/Ufam. Mestre em Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - IEB/USP. Atualmente coordenada o Laboratório de Pesquisa Centro de Documentação e Memória da Cultura na Amazônia – CEDOMCA/FAARTES, no qual esse trabalho está vinculado. E-mail: robertaparedsvalin@gmail.com

1. Ver a entrevista da antropóloga Els Lagrou, espaço em que discorre sobre a questão. *Revista Usina*, 20ª Edição, julho de 2015.
2. Em agosto de 2018 a Universidade Federal do Amazonas sediou o 28º Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música). A programação contou com a ação artístico-cultural “Através da Poética do MAHKU”, com a participação de dois artistas do coletivo Movimento dos Artistas Huni Kuin-MAHKU/Acre, Ibã Huni Kuin e Bane Huni Kuin, e do antropólogo Amilton Pelegrino de Mattos (UFAC). Essa ação foi desenvolvida ao longo dos cinco dias do Congresso e contou com uma exposição homônima na Galeria da Arte da Ufam, a exibição do filme *O Sonho de nixi pae* com roda de conversa e dois Laboratórios de Arte e Percepção (Imersão e Oficina de Pintura Mural). Na ocasião pude experienciar coletivamente o trabalho de pesquisa que MAHKU e Amilton desenvolvem em torno da Pedagogia Huni Kuin, pautada na conexão entre arte, memória e bebida sagrada (ayahuasca).

Roberto Evangelista e Xul Solar: “do espiritual” (ou do anti-racional”)  
em duas trajetórias artísticas latino-americanas

Roberto Evangelista (Francisco Roberto Evangelista, 1946)<sup>3</sup> é um artista e um mestre espiritual brasileiro. Xul Solar (Alejandro Schulz Solari, 1887-1963)<sup>4</sup>, argentino, além de artista foi um místico que se mostrou um estudioso atento de diversas práticas religiosas. Evangelista, como artista, alcançou repercussão nacional entre as décadas de 1970 e 1990 quando em dois momentos esteve presente na Bienal Internacional de Arte de São Paulo<sup>5</sup>, mas hoje, na contramão dessa pontual repercussão, seu nome e sua obra se mantêm pouco visíveis na engrenagem que movimenta o sistema da arte nacional e internacional e, por isso, obtêm também pouca visibilidade nas narrativas históricas referentes aos conceitualismos na arte brasileira e latino-americana a partir da década de 1960. Já Xul Solar ocupa um lugar de destaque nas histórias da arte argentina e latino-americana que se voltam às vanguardas. Sua produção artística imantada em experimentos o levou a “reinventar um discurso sagrado (...) que más ayudó em la formación de un vanguardismo radical en la Argentina” (Lindstrom, 1988, p. 116) – um dos aspectos de seu projeto notadamente visado pela crítica e pelos

3. Filho de Leoncio Barbosa Evangelista e Noemia de Queiroz Evangelista, Francisco Roberto Evangelista nasceu em 10 de fevereiro de 1946, em Cruzeiro do Sul, cidade localizada a 632km de Rio Branco, capital do estado do Acre. Seus pais eram amazonenses, Leoncio natural de Urimã e Noemia de Tefé. Em uma de nossas primeiras conversas, ocorrida em outubro de 2018, o artista falou sobre o motivo de ter nascido no Acre e não no Amazonas, terra de sua família. Ao rememorar sua infância, Evangelista disse que seu nascimento se deu no Acre pelo fato de seu pai trabalhar com transporte/cargueiro fluvial. Em uma das viagens a trabalho de seu pai a Cruzeiro do Sul, no Acre, sua esposa grávida o acompanhara. Já quase próximo do nascimento, com receio do nascimento ocorrer no retorno à Manaus, seus pais resolveram aguardar o nascimento do filho na cidade acreana. Somente quando completou seis meses de vida, de acordo com o artista, seus pais decidiram retornar para Manaus, cidade que desde então o acolheu.
4. De acordo com Nestor Habkost, Xul Solar nasceu “às 11h20 do dia 14 de dezembro de 1887, na Província de Buenos Aires, filho de Emilio Schulz Riga (1865-1925), natural de Riga na Letônia e de Agustina Solari (1865-1959), nascida na cidade de Zoagli, Gênova, Itália, teve o artista desde cedo no núcleo familiar elementos provenientes de línguas e culturas distintas a formarem o seu espírito e a gestar possivelmente seus interesses pelas questões relacionadas à linguagem e à comunicação entre os homens. Do lado paterno aprendeu o alemão e do materno, o toscano e o xeneixe. (Habkost, 2014, p. 2). Um material mais detalhado sobre a cronologia biográfica e artista de Xul Sola, ver o texto da pesquisadora Teresa Tedin, “Cronologia biográfica e artística”, para o catálogo da exposição “Xul Solar: Visões e Revelações”, exposição ocorrida na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2010.
5. Roberto Evangelista participou da última Bienal Nacional de São Paulo de 1976, conhecida como a “Bienal sem Recusados”, com três obras: Mano-Maná (Série Utopias); Nicá Uíicana (Os que estão na Mesma Casa) – Série Utopias) e Mater Dolorosa. Em 1996, o artista volta a participar da agora Bienal Internacional de São Paulo, em sua 23ª, edição curado por Nelson Aguilar e Agnaldo Farias. Além de Evangelista, outros cinco brasileiros compuseram a mostra: Eder Santos, Nelson Felix, Flávia Ribeiro, Georgia Kyriakakis e Artur Barrio. Sobre essas duas Bienais, o site da Fundação Bienal de São Paulo disponibiliza os catálogos para download, ver: <http://www.bienal.org.br/publicacoes>



historiadores<sup>6</sup>, dada a forma inventiva e de certa forma inovadora com que agenciou os elementos simbólicos, plásticos e verbais na produção de discursos artísticos.

Em um primeiro olhar é possível questionar a presença desses dois nomes na discussão exposta nesse trabalho: o que fazem essas trajetórias lado a lado? Corroborava ainda mais para essa inquietação prematura a forma assimétrica de visibilidade dada a esses artistas no campo da história da arte<sup>7</sup>.

Tal questionamento pode encontrar um sentido se, prematuramente, colocarmos uma certa distância entre essas trajetórias que envolve desde domínios/limites geográficos, temporais, políticos, sócio-econômicos e culturais a domínios estabelecidos pelos regimes históricos da arte. Nesse último caso, a questão fica mais evidente se levarmos em consideração que o século XX foi um período de convulsão artística, berçário da polarização “arte moderna e contemporânea” e das muitas questões a partir e em torno dela; dualidade construída não só por artistas e pela crítica como, também, legitimada pelos historiadores da arte. Para Hans Belting, por exemplo, essa convulsão significou a passagem de uma arte “entendida como imagem de um acontecimento que encontrava na história da arte o seu enquadramento adequado para uma arte desenquadrada, sustentada pela indeterminação, pela experimentação, no limite, pela desmaterialização, onde os artistas se voltavam contra os “quadros rígidos” dos gêneros artísticos, e cuja consequência foi uma era de incerteza que se transferiu da história da arte para a arte em si. (Belting, 2012).

Aproximar ambas as trajetórias me parece possível se utilizarmos de uma perspectiva interdisciplinar que nos permita perceber a membrana que une e nutre a relação entre

---

6. Destaco os trabalhos de Patrícia Artundo, Roberto Schwarcz, Sérgio Miceli, Daniel Nelson, Nestor Habkost, alguns desses nomes que revisito e trago como interlocutores para analisar a trajetória artística de Xul Solar.

7. O espaço que Roberto Evangelista ocupa na história da arte contemporânea brasileira ainda é pequeno. Seu nome está presente, sobretudo, em textos críticos pontuais para exposições que se deram em âmbito internacional, nacional e local entre as décadas de 1970 a 1990, em jornais e, igualmente em pequena escala, em textos de pesquisadores em catálogos e periódicos. Não formam um conjunto robusto de reflexões resultado de olhares detidos, de análises aprofundadas sobre a produção e a trajetória do artista. O fato desses textos serem poucos e esparsos nos revela que a produção do artista não esteve de fato totalmente integrada ao sistema da arte contemporânea experimental insurgente no país à época ou reelaborado posteriormente em exposições coletivas rememorativas, ainda que o artista tenha participado de duas Bienais de São Paulo e exposições nacionais e internacionais ao lado nomes como Regina Water, por exemplo. Tais textos mostram-se, antes de tudo, como iniciativas isoladas de críticos e pesquisadores atentos às produções artísticas para além do eixo Rio-São Paulo, como propostas alinhadas a temas universais e de certa forma mais integradores - investidas movidas por uma vontade de perfurar a visibilidade da produção artística e dos discursos do eixo Rio-Paulo, como assim fizeram Cristina Freire, Glória Ferreira, Diane Armitage, Agnaldo Farias, Guy Brett e Paulo Herkenhoff. A pouca notoriedade da obra do artista Roberta Evangelista também ocorreu no cenário artístico manauara, mas ainda sim destaca-se os esforços de Márcio Souza e Leila Leong.

arte, história, antropologia e filosofia. Em *Questões de Fronteira. Sobre uma antropologia da história*, Lilia Schwarcz, com o objetivo de investigar como a antropologia reflete sobre a história, afirma ser possível defini-la (a história), dentre outras possibilidades, “como um conceito universal, já que a experiência comum da passagem do tempo é consensual, mas também particular: na dimensão dos eventos e quando o acontecimento é culturalmente valorizado”. (Schwarcz, 2005, p. 120). Nesse mesmo texto, a pesquisadora se mostrou interessada em pensar como a antropologia procurou e ainda procura entender e registrar a história em outras sociedades, assim como também na nossa (Schwarcz, 2005). “‘A história é boa pra pensar’, afirmou Schwarcz, ao tomar emprestada a fala de Lévi-Strauss, e continua, “assim como se estudam parentescos, rituais, simbologias, também a história permite prever como a humanidade é una, mas variada em suas manifestações.”(Schwarcz, 2005).

Esse interesse, para a autora, reside em uma questão antropológica: “a busca de alteridades entre sociedades; formas diversas de expressão que ajudam a refletir, no limite, sobre a própria experiência”. (Schwarcz, 2005, p. 121). Do ponto de vista adotado nesse trabalho, podemos pensar em uma busca por alteridades no contexto latino-americano para refletirmos sobre nossa própria experiência latino-americana. Ou melhor, pensar em uma busca por subjetividades, por trajetórias artísticas latino-americanas, as quais, de modo intencional, conectaram a espiritualidade, a arte e seus processos; uma busca que atravessa os regimes temporais estabelecidos pela história da arte e não os tomam como domínios ou limites que determinam a escolha de objetos, fenômenos sujeitos e/ou percursos de análises.

Porém, o foco desse trabalho não está no sujeito propriamente dito, mas nos seus discursos – sejam eles orais ou verbais, sejam materiais ou imagéticos – proferidos ao longo de suas vidas e a partir delas. Ao priorizar o discurso, o presente trabalho se alinha à análise arqueológica proposta por Michel Foucault, atenta às práticas discursivas, e, ainda mais atenta aos enunciados (Foucault, 2008). Interessa, pois, o que foi realmente dito e sobreviveu, que atravessou os tempos e permaneceu enquanto algo dito, em dado momento, com tais brancos e lacunas, objeto específico de um acúmulo (Deleuze, 1986). Não está em jogo repetir o que foi dito, reencontrando-o em sua própria identidade, mas, sim, uma reescrita (Foucault, 2008). O “espiritual na arte”, portanto, mostra-se como um dos enunciados presentes nos muitos discursos sobre arte proferidos ao longo dos tempos – talvez um dos mais potentes dada sua complexidade. Os sujeitos que os produziram foram muitos, incluindo artistas, críticos, filósofos e historiadores. Roberto Evangelista e Xul Solar são exemplos dos mais potentes na história da arte no século XX.

Nessa linha, o “espiritual na arte” a que se dedica esse trabalho pode ser entendido como uma ruptura na massa discursiva hegemônica da ciência-arte, fermentada pela racionalidade, como um esforço para transpor as instabilidades do mundo ao longo

do século XX. Em síntese, quer-se um recorte, definir um tipo de prática discursiva que atravessa as obras individuais de artistas e, no limite, dos historiadores da arte que os tomaram como fenômenos de suas análises.

Roberto Evangelista e Xul Solar propuseram, cada um à sua época e a seu modo, uma ruptura nas práticas discursivas no século XX, seja nos processos internos do ato da criação seja nos discursos que produziram a partir dele; nutriram-se pelo interesse em outras formas de dar a ver o mundo, em outras formas de pensamento, onde o visível e o material não operam hegemonicamente; operam entre as dimensões do mistério, do sagrado, da espiritualidade. Não foram os únicos a propor uma ruptura nesse sentido no século XX, como veremos.

As aproximações entre ambos, quer através de seus próprios discursos quer através dos discursos de seus interlocutores, não são poucas: seus contra-discursos foram produzidos em contextos sociais pós grandes guerras e governos autoritários; a relação que mantêm com a herança cultural dos povos originários, seja na arte seja na vida; a relação entre suas produções plásticas ou conceituais com a escrita (seja a partir da ideia do letrismo na pintura, em textos de cunho místico ou nas investidas em torno da criação de línguas, como no caso de Xul Solar<sup>8</sup>, seja materializada como uma outra linguagem trabalhada de forma autônoma em relação à visual, mas ainda assim conectada a ela no sentido de uma potência criativa – um canal de expressão –, a exemplo de Roberto Evangelista e suas mínimas orações<sup>9</sup>); do interesse pela cultura pré-colombiana e; do sincretismo intelectual/artístico e espiritual que atravessa a vida e arte o qual, no limite, é resultado de uma busca por elementos constitutivos de um novo homem, de uma nova humanidade: não (ou menos racional), não (ou menos materialista), não (ou menos industrializada), não (ou menos individualista).

Tendo em vista esse espectro de linhas conectoras possíveis de serem reconhecidas entre essas trajetórias, pretendo me deter, nesse momento, apenas ao sincretismo intelectual e espiritual que atravessa vida e arte, para focar investidas e tentativas que flertam com o desmonte do pensamento racional.

### **O espiritual e a razão. O espiritual atravessa a arte**

O embate de forças, de discursos que evocam a razão e a espiritualidade como pólos antagônicos de produção da verdade atravessa os tempos e coloca igreja, homem, ciência e arte como agentes desse fluxo criativo. A cultura ocidental, com a Revolução Científica – reação ao modelo de pensamento e de vida do Medievo – impôs o paradigma

8. Xul Solar deixou 64 textos místicos, intitulados de *San Signos*. Quanto as línguas que criou, intitulou-as de *neocriollo* e *panlegua*. Ver: Artundo (2005); Schwarcz (2011) e; Habkost (2014).

9. Roberto Evangelista define seus haicais como “mínimas orações”, que dá nome ao seu livro homônimo publicado em 2012. Ver: Evangelista, Roberto. *Mínimas orações*. Manaus: Editora Valer, 2012.

Roberto Evangelista e Xul Solar: “do espiritual” (ou do anti-racional”)  
em duas trajetórias artísticas latino-americanas

científico sobre todas as coisas, sobre outras formas de ver e compreender o mundo que se estabeleceram e se estabelecem pela conexão entre o visível e o invisível<sup>10</sup>. A espiritualidade, as explicações mitológicas, os cultos e os ritos, o misticismo, a magia e a religiosidade foram de muitas maneiras sufocadas pela força da razão em seus muitos desdobramentos. A ciência passou então a investir sobre a natureza com um sem-número de leis a fim de dominá-la, tornando-se a criadora da verdade para o ocidente; a verdade gerada pela ciência, substituindo a de outrora, medieval, modelizada pela conexão espiritual do homem com o cosmo<sup>11</sup>.

No domínio da arte, um dos discursos mais eloquentes na busca por uma ruptura no status quo do racionalismo e do cientificismo foi o de Wassily Kandinsky (1866-1944). Kandinsky, como também outros artistas, escritores e intelectuais à época, desacreditava na ciência; ao largo dela, via na vida espiritual um caminho possível a ser buscado e seguido, uma vez que a espiritualidade e a arte poderiam ser olhos que dão a ver o que a própria ciência não consegue ver e tampouco explicar. (Kandinsky, 1996).

Em 1889, Kandinsky também foi tomado por uma aventura etnográfica pelo norte da Rússia, quando esteve a serviço da Sociedade das Ciências Naturais, da Etnografia e da Antropologia, fato que o levou a uma empreitada pessoal: tornar-se xamã. Por isso, refugiou-se na região ao norte de seu país, isolando-se. O projeto poético do artista, nesse sentido, pode ser compreendido como reflexo de um estado de êxtase possível de ser atingido pela transformação de uma pessoa comum em xamã<sup>12</sup>.

10. É sabido pela literatura e pelas fontes orais que a legitimidade dessa imposição eurocêntrica se deu pela violência sobre outras cosmologias e ontologias de sociedades não-ocidentais.

11. René Descartes (1596-1650) foi um filósofo cujo discurso foi inaugural e central para Revolução Científica. Seu pensamento filosófico buscou explicar a existência de Deus através da razão. Disse ele: “quanto a mim, jamais presumi que meu espírito fosse em nada mais perfeito que o do comum dos homens; muitas vezes até desejei ter o pensamento tão pronto ou a imaginação tão nítida e distinta, ou a memória tão ampla ou tão presente como alguns outros. E não conheço outras qualidades, além destas, que sirvam para a perfeição do espírito; pois quanto à razão ou ao senso, visto que é única coisa que nos torna homens e nos distingue dos animais, quero crer que está inteira em cada um, nisto seguindo a opinião comum dos filósofos, que dizem que só há mais e menos entre os acidentes e não entre as formas ou naturezas dos indivíduos de uma mesma espécie”. (Descartes, 2011, p. 6). (Grifo nosso).

12. Sobre a relação de Kandinsky com o xamanismo ver o texto de Segio Poggianella, *O Objeto como ato de liberdade, Kandinsky e a arte xamânica*, Catálogo CCBB da exposição: Kandinsky, Tudo Começa Num Ponto. Para adensar a discussão, a antropóloga Els Lagrou, no esforço de confrontar a arte ameríndia e a arte ocidental, em especial tratando da relação dos artistas com os antropólogos no período e o interesse dos artistas pelas culturas dos povos originários, que perpassa o envolvimento com o xamanismo e o simbolismo desses povos, diz que: “Antes da Primeira Guerra, já existe no movimento modernista um forte interesse pela arte africana. Nesse primeiro período, no começo do século XX, temos uma procura, muito bem representada por pessoas como Picasso, de encontrar na arte de outros povos soluções artísticas formais para fugir de uma representação excessivamente realista. A tentativa, como Lévi Strauss diria, de significar em vez de representar. No entre-guerras

Para Xul Solar, na década de 1910, Kandinsky foi uma das referências, quando da temporada do artista argentino na Europa, seguindo, ambos “a tradição wagneriana de busca de uma arte total, [que] tentava encontrar a base espiritual comum a todas as artes” (Habkost, 2014, p. 4). Em certa medida, também foi para Roberto Evangelista<sup>13</sup>.

Mas se na análise arqueológica de Foucault, a que esse trabalho se alinha, o interesse está nos discursos, nas descontinuidades e não nas evoluções, uma linha de tensão se apresenta entre o discurso que aqui se constrói e as motivações dos discursos criados pelos artistas, focos dessa análise. Trata-se da questão da “origem”. Foucault recusa a ideia de origem no sentido metafísico, no sentido de que há uma verdade única e primeira antes da história, centrada na figura do sujeito fundante e universal. Roberto Evangelista e Xul Solar, na contramão dessa ideia, ao se interessarem pelas questões espirituais e religiosas e as interpõem entre suas vidas e seus processos artísticos, compreendiam que a arte, em sua função metafísica, [era] sim capaz de criar um novo homem<sup>14</sup> (Flores, 2017).

Logo, é esse paradoxo, essa contradição estabelecida entre o interesse de Foucault aqui exposto pelos discursos e o seu posicionamento cético diante de qualquer emancipação, sobretudo, por via da espiritualidade e religiosidade, de um lado, e, de outro, a imanência e a presença do sujeito como figura fundante e universal da vida e da verdade, como para Evangelista e Solar, que está à frente nesse trabalho.

Começemos.

No domínio da arte, a acepção mítico-religiosa de vida e de arte foi um fenômeno recorrente no meio intelectual e artístico na transição do século XIX para o XX, visto

---

acontece na Europa uma crise de consciência em que se perde a convicção de que a sociedade ocidental tem a solução pro resto do mundo, que tem uma superioridade moral, refletida na superioridade tecnológica. No entre-guerras, o período em que a antropologia como disciplina está se formando, os antropólogos se encontram com os artistas ao verem no modo de ser de outras sociedades soluções, não somente para problemas visuais da arte, mas também existenciais. Figuras como Max Ernst, e eu acho que muitos surrealistas, por mais que pouquíssimos tenham realmente, como Antonin Artaud, convivido ou conhecido sociedades ameríndias de perto, todos eles procuram perceber o artista como xamã no sentido que o artista e o xamã são aqueles que conseguem ensinar a ver aquilo que normalmente não é visível, ensinam a ver diferentemente. Isso é diferente do modelo realista que tenta imitar o que é visível. Então ali nós temos uma relação, o artista enquanto xamã e o xamã enquanto artista. O xamã enquanto artista, nas sociedades indígenas, muitas vezes se expressa mais pela performance, pelo canto, do que pela arte visual. Mas o que eu percebi na minha experiência com o xamanismo dessa região da Amazônia ocidental é que há uma exploração muito forte da relação sinestésica entre canto e visão”. Sobre essa questão citada, ver a entrevista de Els Lagrou para a *Revista Usina* - 20ª Edição, julho de 2015.

13. Roberto Evangelista, em um de nossos encontros ocorridos entre outubro e dezembro de 2018, mencionou Kandinsky, dentre os nomes que lembrava, como um dos artistas que se nutria e sua obra pelo interesse pelo espiritual.

14. Flores, 2017.

Roberto Evangelista e Xul Solar: “do espiritual” (ou do anti-racional”)  
em duas trajetórias artísticas latino-americanas

que “alguns artistas europeus de vanguarda tinham como meta a criação de um novo homem e a solução da crise espiritual gerada pelo cientificismo, materialismo e pela “morte de Deus” (Flores, 2017)<sup>15</sup>. Dizia Kandinsky:

Há olhos que podem ver o que o que ainda não foi “explicado” pela ciência atual. Esses homens perguntam-se: “Chegará a ciência a resolver esses enigmas seguindo pelo caminho por onde se arrasta há tanto tempo? E, se chegar, poderemos confiar em sua resposta?”(Kandinsky, 1996, p. 45).

Com as vanguardas artísticas, de acordo com a historiadora Maria Bernadete Flores, se há um movimento de ruptura e/ou atualização artística de um lado, há, por outro, uma permanência do passado colocado pelo interesse dos artistas em retomar tradições de pensamento que se espriam pelo sentido metafísico, ocultista, espiritual, sagrado (Flores, 2017).

Se parece mais evidente e plausível pensar essa imbricação entreo espiritual e a arte na virada do século XIX para o XX como um instrumento usado para contrapor o pensamento racional e cientificista hegemônico, como o fez Xul Solar, tomar essa acepção, como tomou Roberto Evangelista se valendo de experimentações e dos conceitualismos vigentes na arte contemporânea na segunda metade de século XX, parece-nos, inicialmente, anacrônico. No entanto, não o é se recordamos uma das “Sentenças sobre a arte contemporânea”, elaborada por Sol Lewitt, que dizia que “os artistas conceituais são místicos ao invés de racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar”<sup>16</sup>.

Ainda que o termo “místicos” presente no discurso de Lewitt não alcance totalmente o sentido assumido pelos artistas de vanguarda do início do século XX, ele os conecta ao passo que reafirma, no âmbito da arte contemporânea, um desvencilhamento da arte em relação à hegemonia da racionalidade, passível de ser percebida, por exemplo a partir da centralidade que a experimentação com as linguagens, sobretudo audiovisuais, ganha nesse momento.

Deste modo, se tomarmos a arte conceitual no sentido do discurso de Lewitt, como um exercício de pensamento e de fricção entre a matéria e desmaterialização que se distancia da lógica-racionalidade, a poética de Roberto Evangelista é um dos potentes exemplos. Ela atravessa e (re)conecta os regimes de pensamento artístico moderno e contemporâneo: mostra-se um místico no termo de Sol Lewitt, mas vai além, aproxima-se de uma visão de mundo e sobre o homem, de um regime de

15. Apontamento de Maria Lúcia Bastos Kern no prefácio do livro de “Xul Solar e Ismael Nery entre outros místicos modernos: sobre o *revival* espiritual”, de Maria Bernadete Ramos Flores.

16. O artista americano Sol Lewitt, em 1969, publica “Sentenças sobre arte conceitual”, texto importante que pode ser visto como condição primeira para o fluxo poético experimental das décadas seguintes. Ver: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília, 2006, p. 205)

pensamento que remonta, de certa maneira, ao que propunha os modernos Xul Solar e Kandinsky, por exemplo, como veremos.

### **Ditos-feitos**

Tratemos dos discursos-ações<sup>17</sup>.

03.06.2019: Roberto Evangelista quando perguntado sobre a ideia de expansão de consciência entre as décadas de 1960 e 1980.

Aí o espiritual surgiu. Como? O ácido lisérgico entrou em cena. Muitos artistas mudaram sua visão de mundo a partir disso. Nesse momento também a hoasca e outros, os cogumelos do mexicano e antropólogo que experimentou também o peyote entrou em cena também. Entrou em cena e nessa busca o espiritual veio com força. De experimentação, de mostrar que a coisa não era tão somente de cunho digamos assim ideológico, panfletário, mas era algo muito mais profundo que não era só material [...]

E continua:

[...] Porque o artista, quando ele está no seu processo criativo livre, ele adentra nessa faixa, de uma concentração mental além, além né, que os neurocientistas estão chamando de estado extraordinário de consciência, porque deixou de ser chamado de alucinógeno pra ser chamado de expansão. Deixou de ser alucinógeno para ser o enteógeno como é conhecida a ayahuasca. A ayahuasca não é mais considerado droga, não é, não é mesmo, então a espiritualidade começa a ser realmente descoberta e houve nesse século todo um processo nesse sentido que começa a acontecer agora<sup>18</sup>.

03.06.2019: Roberto Evangelista quando perguntado sobre o papel da ayahuasca em seu processo artístico:

A fonte de todo o meu trabalho veio a partir das minhas reflexões feitas ao longo da comunhão com esse chá. Houve um despertar muito intenso e continua despertando, acho que não tem, não cheguei a esse ponto de auge, isso não existe. É um pontinho que a gente não sabe para onde vai, sabe por onde vai sim, mas é muito lá muito além, é muito além [...] Mas a minha fonte foi essa de reflexão do mundo, do mundo.

Svanascini (1957, p. 38-39), conforme citado por Lindstrom, (1988, p. 123), sobre a descrição de si mesmo feita por Xul Solar:

17. O empreendimento de análise dos discursos de Roberto Evangelista e Xul Solar, que me permitiram compreender as trajetórias de ambos como trajetórias artístico-espirituais, deu-se a partir de uma seleta bibliográfica e de relatos orais colhidos em conversas presenciais - nesse último caso, especificamente, ao tratar da trajetória de Roberto Evangelista. Portanto, é sobre os discursos orais e textuais dos artistas em questão e de seus interlocutores que debruça esse trabalho. As conversas empreendidas com Roberto Evangelista, ao modo de entrevistas, foram realizadas entre outubro e dezembro de 2018 e primeiros dias de junho de 2019. No entanto, é possível observar a centralidade que ganha neste trabalho o material do último encontro, ocorrido em 03 de junho deste ano.

18. Roberto Evangelista, nesse trecho, ainda que continuando sua resposta à pergunta inicial feita, discorre aqui sobre a potência que a neurociência e a espiritualidade ganham no século XXI.

Roberto Evangelista e Xul Solar: “do espiritual” (ou do anti-racional”)  
em duas trajetórias artísticas latino-americanas

*Soy ‘catrólico’, aseguraba o ‘católico astrólogo’: aunque la versión más exacta que dio fue de la ca: cabalista, tro, astrólogo, li, liberal, co, coísta o cooperador. Pero su ‘catolicismo práctico’ le hizo intentar coordinar todas las regiones y tomar de ellas los elementos sobresalientes.*

Xul Solar em entrevista no ano de 1961, conforme citado por Schwartz (2005, p. 35):

- O que é que o senhor faz?
- Sou pintor, utopista profissional.

Sobre Xul Solar Lindstrom, (1988, p. 116)

*En su búsqueda de intensas experiencias de lo sagrado, sus tendencias esóticas, su obsesión con la reformulación del habla, su deseo de sintetizar sistemas y reconciliar componentes dispares, Xul representa un aspecto de la vanguardia.*

A busca de Xul Solar por uma experiência visceral através do sagrado teve como ponto de partida, uma espécie de frustração com os sistemas que sustentavam a linguagem religiosa. (Lindstrom, 1988)

Pode-se dizer que a experiência empírica, de pesquisa mais intensa, vivida por Xul Solar se deu na Europa na década de 1910. Para o artista, a Europa, destino comum entre os artistas de regiões reconhecidas como periféricas naquela época, não representava somente um local para uma formação e uma atualização artística em termos vanguardistas. Era mais que isso, era um percurso de busca e encontros a ele destinado. Em Buenos Aires, antes de partir para sua primeira viagem ao continente europeu, sentia-se incompreendido entre os jovens, artistas, escritores pertencentes à burguesia de Buenos Aires, fato que o levou a um profundo estado de desassossego e a uma crise espiritual. A Europa, para Xul, seria um espaço de trocas e diálogos em torno de uma experiência espiritual e artística real, mais profunda e verdadeira.

Como ainda observa Artundo:

*Es precisamente ese estado de desasosiego, ese sentirse extraño frente a los demás el que nos permite insertarlo en un contexto mayor pero en el que sin duda alguna Xul es una pieza más para comprenderlo: el rechazo a una sociedad individualista, racionalista, cientificista e industrializada que está en la base del surgimiento a mediados del siglo XIX del ocultismo y de la recuperación de un corpus de saberes que ahora aparece asociado a él.<sup>5</sup> Y este punto no es menor pues una de las hipótesis de trabajo propuestas aquí es que Xul en su formación ocultista dada por la tradición en la que eligió operar,<sup>6</sup> en sus lecturas, en su búsqueda de una verdad a ser develada y en la necesidad de encontrar una lengua (mágica) que sea capaz de penetrar en ella— pertenece, sin lugar a dudas, a la tradición ocultista de fines del siglo XIX que se proyecta con fuerza al siglo siguiente y a la que el permaneció fiel toda su vida. (Artundo, 2012, p. 104-105).*

Londres foi o primeiro destino. Entre 1912/1913 conheceu e aproximou-se de figuras-chave do ocultismo inglês, como *Aleister Crowley*, fundador da doutrina *Astrum Argentinum*. Em sua terceira permanência no país, entre 1919/1920, manteve contato com a Sociedade Teosófica.



Na Alemanha, entre os anos de 1921-1923, Xul Solar se aproximou do fundador da antroposofia, Rudolf Steiner. Todo esse caminho percorrido no campo espiritual ocorreu concomitantemente com sua busca por referências e experiências artísticas alinhadas a essa visão de mundo. Quando do seu retorno à Buenos Aires, suas investidas em torno de projetos que pleiteavam a integração latinoamericana tornaram-se constantes, na medida que reconhecia uma herança social, cultural e sagrada comum aos países da região. Tais projetos orbitavam em torno da invenção de línguas e linguagens.

Sobre Roberto Evangelista. Em nossas conversas, o artista deu-me pistas sobre como o caminho espiritual foi se abrindo em sua vida e conectando-se com sua arte. Algumas dessas pistas é possível enxergar no fragmento transcrito logo no início desse tópico e adiante.

Evangelista carregou na infância e juventude a herança católica de sua família: o artista acompanhava sua mãe nos cultos católicos e na juventude chegou a fazer um curso para tornar-se seminarista logo após o término do primeiro grau do ensino básico. Tão logo o abandonou.

No entanto, foi na literatura, especialmente com o livro *O despertar dos Mágicos*<sup>19</sup>, publicado em 1960 por Louis Pauwels e Jacques Bergier, que o artista encontrou um sentido maior para sua jornada na vida e na arte que definitivamente se desvincilhava do império da racionalidade e do materialismo. Nesse livro, disseram os autores à época

A nossa visão do conhecimento passado não está de acordo com o esquema “espiritualista”. A nossa visão do presente e do futuro próximo introduz magia onde apenas se queria pôr o racional. Para nós, trata-se simplesmente de procurar correspondências esclarecedoras. Estas podem permitir-nos situar a aventura humana na totalidade dos tempos. Tudo o que nos pode servir de ponte é útil.

Em nossa segunda conversa, em novembro de 2018, contou-me Evangelista que, ao seu primeiro contato com o livro, jura ter lido sobre a existência de um cipó, chamado de “cipó de índio” ou “cinema de índio” – cipó que tinha a capacidade de alterar a consciência. Evangelista ao narrar a mim a lembrança desse fato, transferiu a ele uma alta carga de mistério, uma vez que, segundo o artista, em suas leituras posteriores não encontrou qualquer menção ao trecho referente ao cipó. Mas jura que leu à época da primeira leitura, como também foi categórico em dizer que sua esposa também o leu, sua testemunha.

Certo foi que o fato, segundo o próprio artista narrou, levou-o a empreender uma busca exaustiva pelo tal cipó. Foi assim, que em 1971, em seu contato Mestre Florêncio e Mestre Gabriel, teve suas primeiras experiências com o cipó, conhecido como

19. A publicação foi responsável por um revival ocultista a partir da década de 1960.

Roberto Evangelista e Xul Solar: “do espiritual” (ou do anti-racional”)  
em duas trajetórias artísticas latino-americanas

haosca ou ayahausca. Logo a partir desses primeiros contatos tornou-se membro, um dos fundadores da União do Vegetal-UDV em Manaus, hoje denominada de Centro Espírita Beneficente União do Vegetal).

Hoje, na UDV, o artista é reconhecido como um mestre elevado. A UDV é um compromisso de vida. Circula dentro e fora do país divulgando o poder da Ayahuasca e o trabalho de cunho religioso que o Centro desenvolve em torno do cipó sagrado.

Para Roberto Evangelista, a ayahuasca é um elemento que o permite estar em um estado alterado de consciência, que abre os canais espirituais, permite o deslocamento temporal indo ao encontro do passado, o coloca em um estado de reflexão profunda (para ele muito mais que apenas visionário) através da arte.

Sua produção artística, nesse sentido, está imantada ao uso e efeito da ayahuasca. Não pode dela desvincular-se, uma vez que, segundo o artista, a ayahuasca o coloca em uma dimensão reflexiva e espiritual elevada, por isso, ele mesmo diz que sua produção artística – conceitual, experimental, que se contamina pelo cinema, pela literatura, na forma de instalações e vídeos experimentais – está atrelada ao que denomina de Estética da Forma e de Estética do Sagrado.

Essa questão me parece estar claramente apresentada em uma de suas obras, *Mater Dolorosa in Memoriam II* (da criação e sobrevivência das formas), um filme realizado em 1978 no Lago do Arara, no rio negro (AM), “e que versa sobre a memória e transmissão cultural, articulando sobre conhecimentos tradicionais em um encontro com índios da etnia Tukano.” (Maneschy, 2011, p. 100-101), mas, como veremos, também interessado nas formas simbólicas universais que nos unem, como o círculo, a base de toda e qualquer representação e materialização. Sobre a obra, escreve o artista:

[...] círculo solto, comovente. Era o único desenho a partir do qualos primeiros tiverem que construir o abrigo grande. Niká Uíicana. Todas as pessoas ficaram dentro do mesmo e serão irmãos. E no cruzamento firme das varas, dizem os anciões, eles levaram você prisioneiro. Desde então você está presente em todas as ações e não-ações. Em tudo aquilo é construído. Cordas fixas e estruturas. Da terra. Do Homem. Antes, em antes. Entre o círculo e o quadrado. O espírito de homem flutuou a partir do mistério das águas [...] (Araújo; Gomes; Pinto, 2017, p. 48)

Nessa obra, Roberto Evangelista se lança a uma experiência totalmente imbricada entre o espiritual, as questões identitárias e a ancestralidade. Niká Uíicana.

A ayahausca, para Evangelista, permite firmar “o compromisso com o sagrado que cada um tem dentro de si”<sup>20</sup>, que se materializa através da arte, outro compromisso seu.

À maneira de uma conclusão, se Xul Solar foi um estudioso de escritos sagrados de diversas tradições – indígenas, orientais e ocidentais – e “*se ofreció como asesor lingüístico y espiritual a un mismo tiempo*” (Lindstrom, 1988, p. 116), Roberto Evangelista, interessado nos estados extraordinários da consciência, encontrou na

20. Conversa ocorrida em outubro de 2018.

Ayahuasca o elemento essencial para que sua expansão da consciência se desse amalgamada, em comunhão com um caminho espiritual que optou seguir e com um processo altamente reflexivo através da arte, sendo esse, melhor dizendo, uma consequência da expansão que permite o cipó quando ingerido, como percebemos nos fragmentos de sua fala aqui apresentados.

### Referências

- ARTUNDO, P. M. *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*. Buenos Aires: Editora El Hilo De Ariadna, 2012.
- \_\_\_\_\_. Papeis de trabalho. Introdução a uma exposição retrospectiva de Xul Solar. In: PINACOTECA do Estado de São Paulo. *Xul Solar. Visões e Revelações*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, p. 49-58, 2005.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo, 1986.
- EVANGELISTA, R. Mater Dolorosa. In: memoria II (da criação e sobrevivência das formas). In: ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas (org.). *Ritos Roberto Evangelista*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/Uam, 2017.
- FLORES, M. B. *Xul Solar e Ismael Nery entre outros místicos modernos: sobre o revival espiritual*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2017.
- FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KANDINSKY. *Do Espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LINDSTROM, Naomí. *Xul Solar y la recreación vanguardista del discurso sagrado*, 1988.
- M HABKOST, Nestor. Entre arte e linguagem: Xul Solar e a criação de um novo dispositivo literopictural em Latino América. *Arteloge. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, nº 6, 2014.
- MANESCHY, O. Igualmente Diferentes. In: MACHADO, Vânia Leal (Org.). *Pará: a terra treme-treme terra*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana. 2011.
- PAUWELS, L; BERGIER, J. *O despertar dos mágicos: introdução ao realismo fantástico*. São Paulo: Difel, 1974.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Questões de fronteira: sobre uma antropologia da história. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 72, p. 119-135, 2005.
- SCHWARTZ, Jorge. *Sílabas as estrelas componham: Xul e o neocriollo. Xul solar: visões e revelações*, 2005.

# Humor gráfico: um estudo comparativo entre os trabalhos de Quino e Millôr Fernandes

Simone Siqueira Ferreira\*

O presente artigo tem como finalidade observar e estabelecer algumas comparações a respeito de como os desenhistas Quino e Millôr Fernandes, argentino e brasileiro respectivamente, mobilizaram o humor gráfico na construção de suas narrativas imagéticas sobre o cotidiano político e social das sociedades nas quais estavam inseridos. Procuramos apontar, em termos de conteúdo e linguagem, tanto aspectos em comum quanto pontos particulares encontrados nas obras dos dois artistas através da observação de imagens produzidas por eles.

A ideia original para este texto surgiu a partir de uma visita à exposição Millôr: Obra Gráfica, sediada no Instituto Moreira Salles entre setembro de 2018 e fevereiro de 2019. Após aproximadamente dois anos dedicados ao estudo da obra gráfica de Quino, e do humor gráfico em geral, para a produção de uma dissertação de mestrado, observar alguns paralelos entre as fontes utilizadas na nossa pesquisa e o material encontrado na exposição foi um movimento espontâneo de nossa parte. Contemporâneos – Quino nasceu em 1932, em Mendoza, Argentina; e Millôr em 1923, no Rio de Janeiro, vindo a falecer em 2012, na mesma cidade – os dois artistas vivenciaram dinâmicas similares em seus países de origem, como a convivência com regimes ditatoriais de governo, por exemplo, e optaram por um mesmo modo de expressão artística como forma de tecer seus comentários acerca do cotidiano em que estavam inseridos.

O humor gráfico, junto às demais formas de representação humorística produzidas por qualquer sociedade, foram definidas pelo autor Elias Thomé Saliba como “aquele esforço inaudito de desmascarar o real, de captar o indizível, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis e de recolher, enfim, as rebarbas das temporalidades que a história, no seu constructo racional, foi deixando para trás.” (Saliba, 2002, p. 29). Depois de um longo período em que foram consideradas material para simples diversão e com finalidade exclusivamente lúdica, coube à História Cultural revelar o potencial das manifestações humorísticas enquanto fonte para o historiador, através da noção de que, ao entendermos o porquê de rirmos disto ou daquilo, dos usos sociais que implicam na criação do que determinada sociedade classifica como cômico ou

---

\* Mestranda em História Social pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: simone.ferreira@usp.br

humorístico, somos capazes de produzir uma vasta gama de conhecimentos a respeito da visão e dos discursos que essa sociedade produz, através deste conteúdo, sobre ela mesma e sobre os outros (Idem, 2016, p. 19-).

No caso específico do uso de imagens, o seguinte trecho, extraído do artigo Mito, Magia e Metáfora de Ernst Gombrich, nos ajuda a elucidar como se aplica este mecanismo de produção de discursos acerca de si e do outro através deste tipo de documento.

Aquilo que hoje descrevemos como noção de identidade sempre se apoia em um pressuposto de superioridade com relação aos que não fazem parte. A sátira sempre exerceu essa função, seja no caso de imagens, canções ou simplesmente anedotas e piadas à custa dos outros. [...] A sátira pictórica tem contribuído para essa noção bastante tola de superioridade ao reforçar o estereótipo que determinado grupo tem de si mesmo e dos demais (Gombrich, 2012, p. 195-196).

E autor prossegue, em um outro artigo intitulado *The Cartoonist's Armoury*<sup>1</sup>, enumerando um conjunto de seis ferramentas, ou “armas”, utilizadas pelos cartunistas modernos, em seus trabalhos, para produzir este ou aquele efeito no leitor a partir de seus desenhos. São eles, em livre tradução, as figuras de linguagem; condensação e comparação; caricatura; o bestiário político; metáforas naturais; e, por fim, o poder do contraste (Idem, 1978, p. 127-142). Ao longo de nosso texto, iremos balizar as comparações entre as imagens que escolhemos para nosso estudo de caso em parte desses conceitos apresentados por Gombrich, os quais serão explorados de forma mais aprofundada posteriormente.

A partir da visita à exposição Millôr: *Obra Gráfica*, fotografamos algumas imagens que, de imediato, nos remetiam a algum trabalho feito por Quino, seja pelo tópico abordado na narrativa imagética ou pela forma, por vezes muito semelhante, como os dois artistas executaram alguma ideia. Uma vez reunido todo o material, estabelecemos pares de imagens, compostos por um desenho de cada artista, e passamos à fase de examinar quais eram os pontos de aproximação e afastamento encontrados em cada par, e é este o exercício que pretendemos demonstrar a seguir, a partir da análise de um dos pares de imagens que observamos durante este estudo.

Quino, pseudônimo de Joaquín Salvador Lavado Tejón, é um dos mais influentes e populares desenhistas argentinos. Sua obra de maior destaque foram as tiras envolvendo o universo da personagem Mafalda, que o artista publicou entre meados da década de 1960 e meados da década de 1970. Sua carreira como desenhista de humor, entretanto, é bem mais longa. Quino desenhou, de forma ininterrupta, entre 1954 e 2006 para diversos periódicos argentinos, tais como as revistas *Vea y Lea*, *Rico Tipo* e *Tía Vicenta* (Cosse, 2014). Alguns dos quais foram responsáveis, segundo

---

1. Estamos cientes de que existe uma tradução em português para esta obra. Entretanto, acreditamos que há certas questões com a tradução que impedem que o texto seja compreendido em sua totalidade. Deste modo, optamos por utilizar, neste trabalho, uma versão na língua original de publicação, ou seja, o inglês.

## Humor gráfico: um estudo comparativo entre os trabalhos de Quino e Millôr Fernandes

Mara Burkhart, pela renovação do tipo de humor gráfico produzido em Buenos Aires a partir da década de 1950 (Burkhart, 2010-2011).

Millôr Viola Fernandes, ou Millôr Fernandes, como assinava suas obras, também era uma referência do humor gráfico em seu país de origem, Brasil. Dentre suas principais obras na área podemos destacar as páginas de humor que desenhou para *O Cruzeiro*; a revista *Pif Paf*; e *O Pasquim*. Além do trabalho como desenhista, Millôr era dramaturgo, jornalista, escritor e tradutor. O artista iniciou sua carreira no *O Cruzeiro*, em 1938, fazendo pequenas tarefas ligadas ao jornalismo e, já no fim da carreira, no ano de 2000, lançou o site Millôr Online, onde expunha suas charges e cartuns<sup>2</sup>.

Nas imagens que veremos logo abaixo, ambos os desenhistas partem de um ponto comum, a expressão “estamos todos no mesmo barco”, para construir, cada um à sua maneira, uma narrativa imagética:



Fig. 1- QUINO. *Potentes, Prepotentes e Impotentes*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, p. 43.



Fig. 2 - Charge de Millôr Fernandes apresentada na exposição Millôr: *Obra Gráfica*, sediada no Instituto Moreira Salles, entre setembro de 2018 e fevereiro de 2019. Fotografia da autora, 2019.

2. Informações obtidas durante a exposição *Millôr: Obra Gráfica*, sediada no Instituto Moreira Salles entre setembro de 2018 e fevereiro de 2019.

Aqui já podemos ver uma das “armas” do arsenal do cartunista de Gombrich em uso: as figuras de linguagem. Segundo o autor

*It is this freedom to translate the concepts and shorthand symbols of our political speech into such metaphorical situations that constitutes the novelty of the cartoon. Political rhetoric had always abounded in images, from the days when the ancient Hebrew prophets spoke of Egypt as a 'broken reed' and of Persia as a 'Colossus with feet of clay', but the ancient world would not have illustrated such comparisons<sup>3</sup> (Gombrich, 1978, p. 130).*

O cartunista tem o poder de tornar visíveis essas metáforas do dia a dia, seja para as confirmar ou desfamiliarizar, como é o caso das imagens que analisamos nesse texto. Geralmente a expressão “estamos todos no mesmo barco” é utilizada para indicar que todos os envolvidos em determinada situação, ou problema específico, se encontram em pé de igualdade diante dela. No caso dos dois desenhos, a quebra de expectativa que o leitor sofre ao se deparar com o contraste existente entre a mensagem contida na fala dos personagens e a mensagem contida nos desenhos, claramente contraditórias, é o fator responsável, sobretudo, pelo efeito cômico que essas imagens projetam.

Duas outras figuras de linguagem, ao nosso ver, podem ser vistas na obra de Millôr. Segundo nossa interpretação, o desenhista traz para sua composição as expressões “vestir a camisa” e “boia de salvação”. A primeira expressão, que pode ser definida como dedicar-se sobremaneira, sobretudo em situações de trabalho, a determinada pessoa, causa e/ou empresa, é aqui personificada na caricatura do ex-presidente da república do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, utilizando uma roupa de banho cuja ilustração remete claramente à bandeira dos Estados Unidos da América. A representação nos deixa uma indicação de que, aos olhos de Millôr, o então presidente estaria mais alinhado aos interesses do país estrangeiro do que a qualquer outra coisa. As cores da bandeira do Brasil – verde e amarela – escolhidas para a boia sobre a qual o ex-presidente se mantém para não afundar, pode ser entendida como um indício, do desenhista, de que esse era o papel da nação para Fernando Henrique Cardoso: um suporte sobre o qual se manter de modo a garantir a manutenção e segurança do que FHC considerava como prioridade.

O mesmo princípio, o mesmo caminho para gerar o efeito cômico, mas execuções muito particulares. A principal diferença entre os dois trabalhos, ao nosso ver, reside no formato escolhido por cada artista para carregar sua ideia. Em Quino, estamos diante de um cartum; em Millôr, um clássico exemplo de uma charge. Os debates

---

3. É essa liberdade para traduzir conceitos e símbolos abreviados oriundos do nosso discurso político em situações tão metafóricas que constitui a novidade do cartum. A retórica política sempre transbordou de imagens, dos dias em que os antigos profetas hebreus se referiram ao Egito como um ‘junco quebrado’ e à Pérsia como um ‘Colosso com pés de barro’, mas o mundo antigo não ilustraria essas comparações. Tradução da autora.

envolvendo os limites, aproximações e afastamentos entre esses e outros tipos de representação imagética são vastos. Para este texto, porém, julgamos suficiente a definição, para estes termos, feita por Paulo Ramos em seu livro *Faces do Humor – Uma Aproximação entre Piadas e Tiras*, que diz a charge é um “texto humorístico que faz uma leitura crítica e bem-humorada do noticiário jornalístico” e o cartum um “textos humorístico que brinca com temas gerais e não vinculados ao noticiário recente<sup>4</sup>.” (Ramos, 2011, p. 90).

Para abordar os temas envolvendo os fatos e pessoas em destaque nos noticiários recentes, os chargistas fazem largo uso do recurso da caricatura. Nessa técnica de desenho, os artistas partem da imagem de uma pessoa e, a partir da modificação de alguns de seus traços físicos, produzem uma representação dela que, geralmente, se baseia no exagero de alguma característica em particular do indivíduo, de modo a surtir efeito cômico. A caricatura, como citamos acima, é outra das “armas” do cartunista; e podemos vê-la em ação na charge de Millôr onde, mesmo estando o personagem de costas, para aqueles familiarizados com os presidentes da república do Brasil, não resta dúvida que se trata de uma representação de Fernando Henrique Cardoso.

No cartum de Quino não podemos dizer quem são, exatamente, os personagens retratados. O que está claro é que se trata de uma situação de flagrante desigualdade entre as partes envolvidas na narrativa. Essa desigualdade é demonstrada, entre outros indícios, pela terceira “arma” do cartunista que iremos mencionar: o poder do contraste. Fernández, o único personagem responsável por manter o barco em movimento com a utilização dos remos, em termos de escala, é visivelmente menor do que os outros homens da imagem e, proporcionalmente, deveria ser bem maior para estar de acordo com o todo da figura. Deste modo, a sensação gerada é a de que, diante de seus pares, e da situação na qual se encontram, Fernández possui uma óbvia desvantagem. Talvez sua situação só não seja pior do que a dos outros ocupantes do barco de Fernando Henrique Cardoso, cuja presença física nem existe mais na figura.

Por último, mas não menos importante, podemos fazer algumas observações acerca de como Quino se utiliza das chamadas metáforas naturais, quarta “arma” do cartunista a que fazemos referência, em seu desenho. Gombrich assim descreve essa ferramenta:

*In cartooning, as in language, there are metaphors which are so widespread that one may call them universal or natural metaphors. The contrast between light and darkness as a symbol for that between good and evil is perhaps the fist that comes to mind. One can hardly imagine a language in which a bright future would be called gloomy and a gloomy mood bright. [...] I believe indeed that these physiognomic reactions are the ultimate resource of the cartoonist's armoury, the most potent and*

4. Alguns pontos podem ser apontados com relação às definições de Ramos como, por exemplo, o fato do autor utilizar o termo “humorístico” como sinônimo de “cômico”; uma vez que, para os estudiosos do humor, já se tem estabelecido que nem todo humor é produzido com o intuito de gerar um efeito cômico.



Simone Siqueira Ferreira

*also, perhaps, the most dangerous. For the equation between these sensuous and moral qualities or feelings tones is so natural to all of us that we are hardly aware of their metaphorical or symbolic character*<sup>5</sup> (Gombrich, 1978, p. 138-139).

Mesmo sem o apelo a um recurso poderoso como a caricatura, que facilita sobremaneira a entrega da mensagem para o leitor sobre qual é o tópico abordado em determinada narrativa, o desenhista argentino é muito habilidoso na hora de lançar mão de outras estratégias para compor sua imagem. Como mencionado anteriormente, o principal tópico desse cartum é o flagrante caso de desigualdade entre os componentes da cena, que contradiz a informação que obtemos por meio da parte textual da obra.

Essa desigualdade pode ser notada, por exemplo, através da forma como Fernández é retratado bem menor do que seus companheiros de barco. Segundo a teoria das metáforas naturais, nosso primeiro movimento é associar aquilo que é pequeno a algo mais fraco, menos poderoso, menos influente, menos capaz. E todos os adjetivos opostos se aplicariam àqueles que são grandes. No nosso caso em específico, esses exemplos se aplicam magistralmente. O trecho que destacamos do artigo também faz referência à maneira como atribuímos a qualidades positivas ao que é claro e negativas ao que é escuro. Pois bem, em grande parte da sua obra, como também acontece aqui, Quino costuma atribuir a cor preta às vestes de seus personagens que, de alguma forma, estão agindo de forma abusiva ou são os “vilões” da narrativa. Assim como o uso da cor branca para as roupas dos que estão em posições inferiores dentro do contexto representado.

Um último ponto a destacar é a disposição de alguns elementos dentro do quadro. Fernandez está sozinho em um canto, o que só reforça a sensação que temos de que ele é uma figura desamparada, solitária, largada à própria sorte. Já os outros oito homens se encontram em torno de uma mesa, confraternizando, se aglutinando de tal modo que fica praticamente impossível definir onde termina um e começa o outro exatamente. Eles compõem um grupo, estão juntos, unidos, somando suas forças. Um último destaque fica para a disposição das nuvens no céu. Existe uma tormenta, que podemos ler como uma representação de uma situação difícil. Mas a tormenta só atinge, ou faz de forma visivelmente mais dura, o lado em que está o personagem mais fraco da trama. Estes homens certamente estão no mesmo barco, mas não em igualdade de condições.

---

5. Nos cartuns, como em uma língua, existem metáforas que são tão difundidas que poderíamos chamá-las de metáforas universais ou naturais. O contraste entre luz e escuridão como um símbolo para o contraste entre o bem e o mal talvez seja o primeiro que vêm à cabeça. É muito difícil de se imaginar uma língua na qual um futuro brilhante fosse chamado de sombrio, e um estado de humor sombrio de brilhante. [...] Eu acredito, inclusive, que essas reações fisionômicas são a fonte fundamental do arsenal do cartunista, a mais potente e também, talvez, a mais perigosa. Uma vez que a equação entre esses aspectos sensoriais e qualidades morais, ou sentimentos, é tão natural para todos nós que dificilmente estamos atentos a suas características metafóricas ou simbólicas. Tradução da autora.

## Conclusão

O humor gráfico é uma fonte repleta de potencialidades para os historiadores. Através desse tipo de imagem, podemos nos inteirar de quais eram os tópicos em voga no noticiário da época sobre a qual estudamos, através das charges; ou entrarmos em contato com os assuntos de foro mais amplo discutidos pelas pessoas, através dos cartuns<sup>6</sup>. Através deste trabalho tivemos a oportunidade de observar como dois grandes mestres da arte do humor gráfico se utilizam dessa forma de representação artística para tornar visíveis questões ligadas ao cotidiano de suas sociedades e de seu tempo utilizando, para isso, de um amplo conjunto de ferramentas que os auxiliam a traduzir, em termos gráficos, um sem número de situações e eventos do dia a dia. Cabe a nós, entretanto, não nos colocarmos de forma ingênua perante essas narrativas, dispostos a aceitar suas proposições de forma automática e sem julgamento. Como todo fragmento histórico, elas foram produzidas por alguém específico, com ideias e intenções geralmente bem definidas; para um determinado público e para atender a um conjunto particular de interesses. Estar atento a estes movimentos externos, alinhando-os com as dinâmicas internas dos documentos, é o papel do pesquisador interessado em usufruir ao máximo o que corpus documentais como estes tem a oferecer.

## Referências

- BURKART, Mara. De Caras y Caretas a Hum®: a imprensa de humor gráfico na Argentina do século XX. In: *Revista USP*, São Paulo, nº 88, p. 26-37, dezembro/fevereiro 2010-2011.
- CHARGE de Millôr Fernandes apresentada na exposição Millôr: *Obra Gráfica*, sediada no Instituto Moreira Salles, entre setembro de 2018 e fevereiro de 2019. Fotografia da autora. 2019.
- COSSE, Isabella. *Mafalda: História Social y Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- GOMBRICH, Ernst H. *Os usos das imagens: Estudos sobre a função da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- \_\_\_\_\_. The cartoonist's armoury. In: \_\_\_\_\_. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. New York: E. P. Dutton, p. 127-142, 1978.

<sup>6</sup>. Outros formatos através dos quais o humor gráfico pode aparecer incluem as tiras e as histórias em quadrinhos, por exemplo.

Simone Siqueira Ferreira

QUINO. *Potentes, prepotentes e impotentes*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989.

RAMOS, Paulo. *Faces do humor: Uma aproximação entre piadas e tiras*. Campinas: Zarabatana Book, 2011.

SALIBA, Elias T. *Crocodilos, Satíricos e Humoristas Involuntários: Ensaio de história cultural do humor*. São Paulo: *Intermeios*; USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2018.

\_\_\_\_\_. *Raízes do riso: A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. Treze Obras Para Conhecer a História Cultural do Humor. In: Faria, João Roberto. (Org.). *Guia bibliográfico da FFLCH-USP*. 1ª ed. São Paulo: FFLCH USP, v. 1, p. 19-, 2016.

## Fronteiras latinas e a poética dos beiradões

Rafael Angelo dos Santos Lima\*  
Rosemara Staub de Barros Zago\*\*

No Amazonas, há uma intensa produção musical com características próprias, moldada por trocas culturais e diálogos musicais com os demais países da América próximos à região, o que revela uma Amazônia de fronteiras amplas, que potencializam o caráter multicultural da região.

Neste cenário espreado por uma diversidade de gêneros musicais, encontramos um tipo de manifestação musical recorrente em estados como o Amazonas, Pará e países como Peru e Colômbia, tal manifestação é conhecida atualmente como guitarrada. Este gênero musical que surgiu no final da década de 1960 e possui diferentes mitos fundantes de acordo com os contextos sociais os quais está inserido. Algo que se desenha do seguinte modo: no Pará emergiu como uma subdivisão da lambada, no Amazonas, está dentro do contexto do Beiradão e no Peru surge como uma dissidência da tradicional música andina.

Este artigo está baseado em uma pesquisa em andamento intitulada: Os “motivos” da guitarrada amazonense, diálogos culturais e invenções entre fronteiras, desenvolvida no programa de pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, cujos sujeitos da pesquisa são os guitarristas: André Amazonas, Raimundo Magalhães e Oseas Santos. Ao todo, estes músicos ao longo de suas carreiras lançaram um total de quinze LPs/CDs, além de se apresentarem milhares de vezes nos festejos que envolvem a rotina das cidades das beiras dos rios.

A guitarrada ganhou projeção nacional na década de 1980 através dos lançamentos realizados pela Gravason, selo musical, gravadora e distribuidora de produtos fonográficos de Belém do Pará, que ao longo de sua existência tornou-se uma espécie de local referencia para o registro deste tipo de música no norte do país. Seus produtos fonográficos alcançavam as demais regiões por meio de parcerias com outras gravadoras como a Continental.

---

\* Mestrando em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas. E-mail: rafaangelolima@gmail.com

\*\* Doutora em Comunicação e Semiótica. Universidade Federal do Amazonas. E-mail: rosemarastaub@gmail.com

Após um período de esquecimento e mudanças na organização da indústria fonográfica no país e no mundo, no início dos anos 2000, a guitarrada voltou a galgar uma projeção nacional, desta vez com o apoio de uma política do estado do Pará, sobretudo a FUNTELPA (Fundação de Telecomunicações do Pará). Houve também ações no meio acadêmico com pesquisas relacionadas ao tema, e apoio de instituições como o Itaú Cultural, que patrocinaram a produção de álbuns e promoveram shows dos mestres da guitarrada em outros estados como São Paulo. Atrelado a estas ações, há um discurso que reivindica um pioneirismo paraense em relação à criação deste gênero musical.

No Amazonas a guitarrada está presente no contexto do beiradão, termo que compreende um conjunto de obras autorais, de compositores amazonenses registradas na década de 1980, que eram executadas em festas, por meio das rádios ou tocadas pelos músicos ao vivo nas sedes dos municípios do interior, que também eram chamados de beiradões pelos músicos, ao se referirem aos municípios em que trabalhavam animando as festas.

Nos dias atuais o termo é utilizado por um grupo de músicos da capital manauara que reivindicam o resgate deste fazer cultural, que para este grupo encontra-se esquecido. Ao longo do tempo os significados do termo mudam, no entanto, têm sua origem relacionada ao fazer musical proveniente dos festejos populares dos interiores do Amazonas.

De fato, o costume da realização de festejos é um fato presente nas comunidades amazonidas há várias gerações, e tais eventos possibilitaram o desenvolvimento de manifestações musicais, traço em comum da cultura popular. Ocorre que na década de 1980 houve a possibilidade do registro destas manifestações e sua reprodução através das rádios, tais acontecimentos ajudaram a cristalizar este fazer musical no imaginário da cultura popular nortista. Este fazer musical nos revela uma Amazônia cosmopolita, na qual estão presentes intensas trocas culturais com a música produzida no caribe e demais países da América do Sul. Um processo de absorção de elementos presentes em outros gêneros musicais que resulta em uma outra música reinventada.

Dentro das múltiplas dimensões que envolvem tal fenômeno, sabe-se que os fluxos migratórios em grande parte levaram à formação da cultura amazônica, e, de maneira mais específica, ao encontro sonoro das fronteiras culturais. Tais fluxos possibilitaram o surgimento de outras poéticas sustentadas ainda hoje por essa relação de troca permanente, pautadas pelas influências da globalização, em que "(...) as sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca." (Hall, 2006, p. 79).

Ao lembrarmos das palavras de João de Jesus Paes Loureiro, que apontam para o caráter transfigurador de bens dos sujeitos, algo comum e inerente a existência neste espaço, destacamos o caráter transformador das mentes criativas que habitam estas

terras. Tendo em vista toda a cultura produzida pelos caboclos amazônidas, acreditamos que esta é a melhor forma de refutarmos os discursos que ainda teimam em falar sobre esquecimentos, atrasos, dificuldades climáticas ou ainda uma suposta falta de civilização.

### **Fronteiras latinas e a poética dos beiradões**

Pode-se afirmar que as fronteiras relacionais são marca presente na construção da cultura amazônica, ou seja, estão presentes nas relações entre os grupos de pessoas, e existentes para além da fronteira geográfica ou dos limites físicos. Manifestam-se na forma de reconhecimento das igualdades e diferenças dos conjuntos simbólicos dos grupos em meio a dinâmica da cultura, da vida. Desde o início da tomada de posse deste espaço, houve uma integração da Amazônia com o mercado internacional, e no bojo destas relações novos signos culturais surgiram e surgem com o passar do tempo como resultado desta interação humana.

Este cenário composto por uma rede urbana interligada principalmente por rios, é o palco da criação do modo de vida amazônico, caracterizado por trocas culturais ocorridas entre índios, negros, europeus e caboclos, no qual as fronteiras geográficas são meras formalidades burocráticas no processo de construção das identidades culturais, baseadas no encontro das fronteiras simbólicas.

Na cultura do beiradão estão presentes elementos constitutivos da identidade local – que se confundem com a nacional – encontros de grupos de diferentes culturas empreendidos por políticas públicas acompanhadas por ciclos econômicos de fartura e escassez. Encontros que por sua vez são a fonte das diferentes fronteiras presentes nessas manifestações culturais.

Como aponta Renato Ortiz, em linhas gerais, a questão da identidade nacional e a cultura popular estão diretamente relacionadas. Tal proposição é feita em diferentes épocas e formas por pensadores durante a história brasileira, pois em princípio, a cultura popular representa um conjunto de saberes pertencentes aos diversos grupos que formam a população brasileira sem a mediação de instituições como o estado. Este por sua vez, busca por uma generalização de elementos simbólicos da cultura nacional, no entanto, é incapaz de contemplar a diversidade e a dinamicidade características da cultura popular.

Fredrik Bath em sua reflexão sobre as definições dos grupos étnicos afirma que: “[...]podemos lucrar muito ao considerar esse traço importante como uma implicação ou um resultado, mais do que como uma característica primária e diferencial na organização de um grupo étnico.” (Bath, 1997, p. 191). A partir desta reflexão, a liberdade de criação e manipulação dos bens culturais existentes nas composições dos artistas da cultura popular, ganham sentido e causa. Não há compromisso e fidelidade à qualquer identidade atrelada ao gênero musical pertencente, e sim o jogo criativo e sua liberdade expressiva. Neste sentido, a escuta destas obras nos revelam a presença

elementos de gêneros latinos, como a cumbia e a salsa, além dos brasileiros como o choro, forró e o lundu. Não se trata de uma reprodução destes gêneros, mas sim o uso de partes de seus elementos estruturantes.

Sabe-se que esta produção musical tem sua origem nas festas das beiradas dos rios, realizadas mais especificamente nas sedes, locais imaginados e construídos, espécie de espacialidade destinada aos festejos ou quaisquer outros eventos, alcunha que no Amazonas é usada em alusão aos espaços construídos nos municípios que costumam localizar-se às beiras dos rios. São exemplos práticos da materialização de elementos constituintes do meio urbano na paisagem da cidades. Estes espaços presentes em diversos municípios foram palco de apresentações musicais, que possibilitaram trocas de saberes e experiências musicais, as quais despretensiosamente forjaram uma das representantes da cultura popular amazonense. Resultado de encontros de memórias dos grupos de diferentes partes que compõem o mosaico humano da Amazônia. De fato, a formação da identidade amazonense é marcada pelo encontro de culturas. Historicamente são inúmeros os registros dos fluxos migratórios para a região mediante políticas públicas e ciclos econômicos, que serviam como chamariz para a chegada de pessoas. Neste cenário de encontros de memórias coletivas, abre-se o espaço para a criação de uma nova cultura, resultado destas convergências.

No que concerne a mudanças, movimentos e demais transições. No último século ocorreram diversas revisões e modificações nos paradigmas das ciências, que também estão presentes nos estudos da geográfica, tal como Roberto Luís Monte-Mór afirma sobre as relações entre o urbano e o rural:

Os adjetivos urbano e rural, todavia, referentes à cidade e ao campo, ganharam autonomia apenas recentemente e dizem respeito a uma gama de relações culturais, socioeconômicas e espaciais entre formas e processos derivados da cidade e do campo, sem, no entanto, permitirem a clareza dicotômica que os caracterizava até o século passado. (Monte-Mór, 2006, p. 10)

Ao longo do século XX, os bens simbólicos e a cultura dos grandes centros urbanos pautados pela globalização, espalharam-se por toda a região rural, de modo que as fronteiras entre os dois espaços tornaram-se não são tão claras como no passado. Outra forma de entendermos esta questão, é que a rede de cidades criadas pelo projeto colonizador português ao longo do tempo permitiu a troca de bens culturais e materiais entre cidade e campo, de modo que, o acesso a instrumentos musicais, rádios, e demais artefatos culturais não ocorria somente nos grandes centros urbanos, Manaus e Belém, da mesma forma, também ocorreu o inverso em que as criações musicais do interior chegaram às capitais, por exemplo.

Desta maneira, as fronteiras entre a cidade e o campo tornaram-se menos evidentes, no que tange às relações culturais e socioeconômicas, apesar da dicotomia existente entre as paisagens dos dois espaços. Na poética musical dos beiradões é clara a

presença de manifestações culturais provenientes de outros espaços, logo, o conjunto simbólico de outras fronteiras, exemplo claro dos fluxos culturais existentes no mundo. Contudo, ressaltamos que o uso destes bens e manifestações culturais ocorre de acordo com as necessidades locais, o que leva inclusive a uma transfiguração destes bens, dependendo do ponto de vista. Podemos citar o caso da guitarra elétrica, que nesta manifestação musical é um instrumento solo, cuja sonoridade não possui qualquer tipo de efeito, e que não executa qualquer melodia ou harmonia familiar ao gênero rock, a qual está diretamente relacionada em seu lugar de origem. Um produto da indústria de manufatura de instrumentos musicais, cujo mito de origem mais difundido é o de origem norte americana, haja vista a presença massiva das representações desta cultura em nosso cotidiano.

Seguindo a linha de pensamento dos autores Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay e Keith Negus, a este artefato cultural estão atreladas representações que referem-se a sistemas simbólicos (textos e imagens por exemplo) forjados pela indústria cultural. Estes sistemas têm significado para a pessoa que utiliza o artefato e para quem o produz, ou seja forjam identidades. Como exemplo, a juventude rebelde que se expressa através das canções e seus solos de guitarra.

Apesar do esforço da indústria e seus agentes, este artefato ganha outro significado no contexto das manifestações musicais dos beiradões, onde passa a executar uma música assentada em gêneros musicais latinos e brasileiros. Manifestações musicais que circulam através das viagens pelos rios da Amazônia e em ondas curtas radiofônicas. Tal fenômeno mostra a força da cultura local diante das identidades produzidas pelos sistemas de representação da indústria global. Conforme citamos anteriormente, trata-se do caráter transfigurador do caboclo amazônida apontado por Loureiro, característica comum da região e da América latina, ao pensarmos de maneira ampla o contexto em que vivemos.

Em suma, encontramos nesta manifestação musical elementos de diferentes locais – o que nos remete às suas fronteiras originárias - haja vista os processos de construção da cultura Amazônica, e por assim dizer americana, baseados em encontros de diferentes povos. Neste caso, a liberdade e o caráter desprezioso dos festejos dos beiradões proporcionaram o contexto ideal para estas criações artísticas da cultura popular.

### **Pensamento e criação**

De fato, o que difere a produção musical de cada local, seja qual for o gênero ou estilo musical no ocidente, é a forma pela qual estes elementos que compõem a linguagem são organizados, além da harmonia de acordes e melodias, o elemento rítmico possui lugar de destaque. Esta arte de organizar o sons revela a capacidade inventiva dos grupos que a produzem, sua trajetória, trocas de saberes, empréstimos, apropriações e transformações em um número infinito de possibilidades.



Os músicos que circulavam pelas cidades da rede urbana Amazônica, animando as festas dos beiradões, ao registrarem suas composições em LPS na década de 1980 cristalizaram um fazer musical oriundo de experimentações e trocas de saberes culturais (ativados pela memória cultural) inerentes ao trabalho que realizavam. Na busca pelo entendimento desta forma de pensar, a experiência do concreto, o professor Doutor Odenei Ribeiro aponta o conceito do Bricoleur, em que baseado em seu tesouro, seus materiais disponíveis, o bricoleur organiza e constrói seus novos objetos, e neste caso, novos sons.

Lévi-Strauss em seu texto aponta para a questão da arte e a bricolagem, “[...] o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do bricoleur: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento”. (Levi-Strauss, 1989, p. 39).

Nesta linha de pensamento, os artistas organizaram o material sonoro existente de forma empírica, aparentemente sem um projeto pré-determinado, criando um tipo de música que se distingue dos demais gêneros pela organização interna dos elementos da linguagem musical.

Assim como o engenheiro interroga seu conjunto de conhecimentos em qualquer construção, para Lévi-Strauss, ambos possuem a mesma capacidade criadora. O que diferencia os tipos de conhecimento, é a hierarquia imposta pela construção social em que nos encontramos, na qual a ciência e seus paradigmas possuem a preponderância.

Ele interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia “significar”, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes. (Levi-Strauss, 1989, p. 34)

Como exemplo<sup>1</sup> de como ocorre o processo de reorganização interna dos elementos musicais, separamos a célula rítmica executada pela bateria da música São Gabriel da Cachoeira (Fig.1) composta por Oseas Santos. A origem do ritmo vem do gênero Cumbia (Fig.2), no entanto a sua execução em andamento veloz e o acréscimo de batidas de tambor no contratempo do primeiro tempo, transformam o conjunto tornando-o distinto de sua origem pela disposição/execução das partes que o integram.

1. Exemplo apontado pelo pesquisador Ygor Saunier em questionamento acerca da origem rítmica utilizada na música São Gabriel da Cachoeira, do compositor Oseas Santos. A presença deste ritmo é notada com certa frequência nas produções musicais de artistas nortistas da década de 1980.

## Fronteiras latinas e a poética dos beiradões



Fig. 1 - Fragmento transcrito da música São Gabriel da Cachoeira do compositor Oseas Santos. Fonte: Acervo pessoal.



Fig. 2 - Transcrição da execução da bateria do gênero Cumbia. Fonte: Acervo pessoal.

Tais processos de construção: reorganização interna do elementos com a aceleração do ritmo e acréscimo de toque no contratempo, surgem a partir de um cabedal de possibilidades sonoras oriundas de diversas fontes: transmissão oral, contrabando (distribuição) de LPS e fitas latinos, rádios de ondas curtas, a poética musical de outras regiões trazidas por seus migrantes, experimentações e audições em viagens pelos rios das bacias hidrográficas, contato com bandas militares e outras fontes diversas. Um emaranhado de fontes que contribuiu para o desenvolvimento de uma música de caráter predominantemente instrumental, que caminhava na contramão do cenário nacional, no qual o cancionista imperava soberano. Encontramos neste contexto, índices de uma relação não regida pelas questões mercadológicas da indústria cultural do contexto urbano e industrial.

Nesta criação musical a absorção e transformação de elementos internos vão para além de menções de elementos regionais nas letras, que não são a prioridade desta poética. Esta música faz parte do mundo rural ribeirinho, reconhecido pelo pesquisador João Jesus de Paes Loureiro como representante da cultura Amazônica.

A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja como produto da acumulação de experiências sociais e da criatividade de seus habitantes. (Loureiro, 2015, p. 77).

Exemplos dessa criatividade, refletida na organização dos sons a partir dos meios possíveis e disponíveis aos artistas, são as músicas com melodias baseadas geralmente em dois temas, e em alguns casos encontram-se versos curtos, estrutura presente nos gêneros latinos com um claro destaque à música instrumental. Porém, não se trata de uma cópia ou tradução da música latina/caribenha ou brasileira, trata-se da soma de elementos estruturantes de gêneros latinos a gêneros brasileiros como o forró, carimbó, lundu e vice-versa, ou seja, encontramos uma estrutura melódica/rítmica latina e caribenha em uma estrutura melódica/rítmica brasileira. Em um contexto amplo, a música e dança latina/caribenha caracterizam-se pela síntese do encontro entre o fazer musical europeu, ameríndio e africano.

Estes encontros presentes nas linguagens artísticas Amazônicas configuram como índices resultantes das mudanças e movimentos inerentes a existência humana, compreendida em cinco séculos de tomada de posse europeia do novo mundo, e em milênios no casos dos povos originários. Suscitamos os princípios da dialética tradicional estabelecidos por Heráclito e Protágoras, comentados por Maria Silva Cintra Martins. Já na antiguidade clássica afirma-se que o movimento impulsiona as trocas e demais transformações culturais.

[...] nenhuma coisa é una em si mesma. Tudo se forma a partir do movimento e da mistura das coisas entre si. A rigor, nada existe, tudo devem. O movimento é a causa de tudo o que devém e parece existir, e o repouso, a do não ser e da destruição. O repouso estraga e destrói, e o seu contrario conserva. (Martins, 2002, p. 29)

Ainda, esse movimento criador presente em tantos grupos, também faz-se presente na cultura amazônica com sua característica transformadora de bens materiais ou imateriais advindos da floresta, das cidades, dos navios, estradas e nos dias atuais, pelas águas virtuais. Por isso, afirmamos que este é um território de infinitas de possibilidades criadoras para as artes e demais expressões sensíveis da existência. Assim como as águas dos rios seguem seu percurso metamorfoseando a paisagem, os movimentos criadores também o fazem, transformando os elementos da vida.

Tendo em vista que a linguagem musical possui seu lexo de significação em si mesma, cada frase musical pressupõe uma criação absoluta como afirma Bachelard. Sabe-se que não há relação de significação direta entre objetos e outras questões do mundo real e a música, neste sentido, baseados em suas buscas e escutas os compositores criam suas obras, cujas referências são os próprios elementos da linguagem. Logo, cada expressão musical pressupõe um ato de criação genuíno, caso contrário, a falta de originalidade é percebida aos primeiros compassos.

Em reflexão e movimento, relacionamos com as poéticas sonoras, a duplicidade fenomenológica entre ressonância e repercussão que Bachelard aponta em sua pesquisa sobre a poesia.

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser. (Bachelard, 1978, p.187)

Se pudermos aproximar esse entendimento à ressonância e a repercussão que a música possui em nossa existência, poderíamos afirmar que a poética destes artistas repercute em nós ao darmos vazão ao corpo poético, seja pela dança, seja pela execução do instrumento, seja pelo canto. O ser do poeta torna-se nosso ser e o nosso ser torna-se o ser do poeta, uma vez que esta experiência artística é um processo ambivalente.

Por ser de caráter predominantemente instrumental, é importante ressaltarmos o papel dos elementos da linguagem musical nessa trama, diferentemente de outros movimentos em que a mensagem principal é transmitida pela palavra cantada com seu conteúdo lexical e poético, em que a linguagem musical é subserviente à letra. No beiradão, as ressonâncias ocorrem pelas melodias e ritmos, meio pelo qual toda o trabalho de criação das disposições internas da linguagem musical é transmitido, e a repercussão dá-se pela dança, pelo corpo poético, por essa aglomeração de pessoas em torno de um propósito: a alegria que os festejos podem proporcionar. De modo que não é possível dissociar esta manifestação musical da cultura popular e o imaginário amazense, haja vista a força que os festejos possuem na vida social desta região.

É dentro deste contexto da cultura amazônica que estão cravadas as criações musicais dos beiradões amazonenses, um dos exemplos da produção de conhecimento deste espaço, resultado direto das ações criadoras, ativas e inventivas dos sujeitos. Desta maneira, as relações existentes na música do beiradão são exemplos de como ocorrem os processos históricos de organização do pensamento cultural e social da região, reflexos deste encontro entre fronteiras.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *Coleção Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas Fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1998.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. TupyKurumin, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional, 1989.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Manaus: Valer, 2015.

Rafael Angelo dos Santos Lima e Rosemara Staub de Barros Zago

MARTINS, Maria Silvia Cintra. *Entre palavras e coisas*. UNESP, 2002.

MONTE-MÓR, Roberto Luís. O que é o urbano, no mundo contemporâneo. In: *Revista Paranaense de Desenvolvimento-RPD*, nº 111, p. 09-18, 2006.

ROHOLT, Tiger C. *Groove: A phenomenology of rhythmic nuance*. Bloomsbury Publishing USA, 2014.

## **“Percurso”: narrativas sobre o curso afetivo na criação coletiva**

Luiza de Resende Madeira\*  
Thamires Cristina da Silveira\*\*

O Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade-PIPAUS – da Universidade Federal de São João del Rei-UFJS, tem, dentre suas propostas, fomentar a construção de perspectivas interdisciplinares e transdisciplinares ampliadas sobre as possibilidades de intervenção social engajadas a processos criativos dentro das artes. De forma coletiva e em constante relação entre as diversas disciplinas, propõe buscar dimensões do todo, através da articulação entre teorias e práticas sociais vivenciadas e implicadas nos mais diversos contextos de urbanidades. Essas propostas contribuem para o desenvolvimento do conhecimento, no âmbito artístico e científico, e estimula o desenvolvimento de um pensamento integrado em relação às questões contemporâneas, além de fomentar mais estudos referentes à sustentabilidade, artes e urbanidades no Brasil.

A proposta desse artigo se deu a partir da disciplina TCAI-Teoria e Crítica da Ação Interdisciplinar: Transdisciplinaridade, Arteciência e Articulação de Saberes cursada no PIPAUS, que fomentou um trabalho interventivo-artístico no espaço urbano, vinculado à proposta de pensar a relação entre artes, urbanidades e sustentabilidade a partir de uma perspectiva transdisciplinar. As aulas, em determinado momento, estimularam a criação de grupos entre pessoas de diversas áreas de formação. A ideia inicial foi a de construir um processo de intervenção performática na Serra de São José, na localidade de Santa Cruz de Minas, e de conhecer as histórias do território, contadas pelas pessoas que ali habitavam. A intenção dessa intervenção se baseou na proposta de trazer informações sobre o território físico, seu uso e degradação, através de uma submersão no território afetivo, ou seja, pelo contato com histórias contadas

---

\* Mestranda do Programa Interdepartamental de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade – PIPAUS- da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ); graduada em Arqueologia pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: luiza.madeira1@hotmail.com

\*\* Mestranda Bolsista do Programa Interdepartamental de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade – PIPAUS - da Universidade Federal de São João del Rei- (UFSJ); Pós-graduada em Ensino de Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Graduada em Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais(PUC-MG). E-mail: thamires.spsi@gmail.com

pelos moradores, considerando os valores simbólicos da relação entre espaço e indivíduo.

Pretende-se então, aqui, contar uma história que se constitua a partir desse processo de trabalho, articulando e apresentando Arthur Bispo do Rosário como forte referência estética no trabalho de criação, nos encontros de coconstrução e nas intervenções performáticas realizadas pelo grupo. Pretende-se destacar também os processos finais apresentados na III Mostra Vestígios, exposta no Solar da Baronesa, em São João del Rei. A proposta implicou em um trabalho interdisciplinar e transdisciplinar, aplicado no território físico e afetivo, culminando, até então, na exposição de vestígios de uma obra. Este texto pretende apresentar recortes dessa proposta de trabalho, em aspectos teóricos, metodológicos e de intervenção artística e social, amparadas no exercício da transdisciplinaridade.

O presente artigo busca narrar o processo criativo da obra intitulada “Submersos”, que se constitui nos sinais deixados nos trabalhos realizados com os moradores do pé da Serra São José, do município de Santa Cruz de Minas, área chamada por eles de Córrego. Ao ouvir suas histórias e a paisagem cultural que os cercam mergulham no fluxo do rio de suas vidas trazendo a superfície lembranças, como um tecido submerso no leito do Córrego da Dona Antônia, onde corre águas provenientes da Serra São José. Estas vão atravessando o entrelaçamento de fios do tecido e sedimentando, em sua malha, marcas e vestígios do fluxo da água.

#### **“Cursos” na construção de intervenções artísticas sociais**

Ao longo dos séculos, a ciência vem rompendo paradigmas e encontrando outras formas de conceber o mundo. Nesse percurso destacam-se, nos séculos XX e XI, a Revolução Quântica e a Revolução da Informática, como nos aponta Nicolescu (1999). No entanto, tais percepções ainda se encontram restritas a uma pequena parcela de cientistas, e a disseminação de uma linguagem hermética depara-se com barreiras difíceis de transpor.

De acordo com Vasconcelos (2002), pensa-se em três pressupostos da ciência tradicional: 1. Simplicidade; 2. Estabilidade; 3. Objetividade e, em contraponto, depara-se com outros três pressupostos de um novo paradigma da ciência: 1. Complexidade; 2. Instabilidade; 3. intersubjetividade. Nesse sentido a autora pensa as ciências sócias como fortemente associadas ao novo paradigma da ciência. É a partir desta concepção de transformação da ciência, de modelos e métodos, que se pretende tratar, trazendo como possibilidade de trabalho, a experimentação artística realizada pelo grupo “Submersos”, como propostas de construção de uma metodologia científica de pesquisa e como uma possibilidade de intervenção no social, buscando referências artísticas e teórico-científicas.

Feyerabend (2011) e Nicolescu (1999) vão apontar para a possibilidade de se cursar caminhos conduzidos pelo processo de criação e invenção de um novo modo de pensar e produzir ciência, calcado nas relações transdisciplinares. O Autor assume uma postura anárquica ao questionar as bases solidificadas da ciência tradicional.

A história da ciência, afinal de contas, não consiste simplesmente em fatos e conclusões extraídas de fatos. Também contém ideias, interpretações conflitantes, erros e assim por diante. Em uma análise mais detalhada, até mesmo descobrimos que a ciência não conhece. De modo algum, “fatos nus”. Mas que todos os “fatos” de que tomamos conhecimento já são vistos de certo modo e são, portanto, essencialmente ideacionais. Se for assim, a história da ciência será tão complexa, caótica, repleta de enganos e interessantes quanto à mente daqueles que a inventaram. (Feyerabend 2011, p. 33).

Nesse sentido o autor vai dizer que o mundo em que pretendemos explorar se demonstra cada vez mais complexo e cheio de aberturas e possibilidades. Sugere que deixemos então de seguir restrições epistemológicas ou princípios gerais de determinado objeto de estudo. Sendo assim, a proposta do grupo foi a de se submergir nos universos de cada pessoa que cruzou nosso caminho de pesquisa, sendo elas, moradores ao entorno da Serra de São José, em Santa Cruz de Minas, ou os autores e artistas que deram contorno ao nosso trabalho.

Artistas espontâneos, esses criadores virgens, começam a pintar depois de adultos e “doentes”. E nada, no plano da arte, permite distingui-los dos normais. É que “a vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente de seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado” (Pedrosa *apud* Frayze-Pereira, 1949, p. 151-152).

Desta forma, compreende-se que a arte é permeada por dimensões tanto sociais como subjetivas, sendo algo inerente ao ser humano. A arte enquanto expressividade aparece em diversos contextos e se manifesta de diferentes formas. Entretanto, não se pode mensurar e nomear tudo, em algumas manifestações não cabem tentativas de captura mesmo que alguns saberes ainda tentem operar nessa lógica. Nas palavras do poeta Barros (2004):

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um Sabiá  
Mas não pode calcular quantos cavalos de força existem  
Nos encantos de um Sabiá  
Quem cumula muita informação perde o cordão de adivinha: divinare  
Os Sabiás divinam (Barros, 2004 p. 53).

A partir do ponto, da não delimitação nem da ciência nem da arte, traçou-se uma rota, impregnada por vivências, experimentações, atritos e trechos os quais não podíamos imaginar. O que ainda seguia era a ideia de deixar-se levar pelo rio e, nesse processo, estar atento aos movimentos. Segue também, a ideia de, através de processos de intervenções artísticas e sociais, explicitar questões ligadas à vivência no território



físico e emocional das comunidades. Para tanto, contamos com aparatos poéticos como o universo criado por Arthur Bispo do Rosário, figura emblemática e contraditória no campo das artes e das ciências sociais e humanas.

Internado na Colônia Juliano Moreira, antigo hospital psiquiátrico por 50 anos, Arthur Bispo do Rosário, ex-marinheiro e boxeador, não se nomeava artista. No entanto, sua produção visual é considerada por diversos críticos de arte do mundo como uma das mais pungentes na arte contemporânea brasileira. “Bispo, filho de Claudio Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus, nasceu em 1909, na cidade de Japaratinga, Sergipe.” (Yazigi 2003 *apud* Silveira, 2015, p. 16)

Bispo hibernava naquele minúsculo quarto-forte de Jacarepaguá, assombrado por uma obsessão. Era um enviado de Deus, um cristo, quem sabe, mas antes de tudo um maestro empenhado em dirigir a reconstrução do mundo. Um universo de miniaturas, uma espécie de reedição da existência na Terra, conforme seus sentidos. Uma missão. E tudo num espaço onde ele mal conseguia esticar o corpo emagrecido pela alma inquieta. Era nessa fase de transformação e isolamento que a arte brotava das mãos endurecidas, talvez pelos excessos nos ringues do passado ou por uma artrite que evoluiria com o tempo. A arte de Bispo nascia embutida de sacrifício. Os dedos ligeiramente emperrados se lançavam numa impressionante técnica inventada pelo artesão. (Denizart, *apud* Corrêa, 2001, p. 18).

### **O submergir da memória individual**

Na era da globalização, a memória coletiva passa a não ser somente manipulada por sociedades hegemônicas, transmitindo acontecimentos através de vestígios considerados dignos de serem preservados e passados adiante, mas também, cada vez mais, é exigido pela sociedade um grande armazenamento de dados e de fatos pelo indivíduo. Assim, a memória humana, conforme colocada por Le Boff (2012) como “informatizável”, vai deixando de ser exercitada (rememorada) e vai perdendo espaço, cada vez mais, para a eletrônica, passando por um processo de cristalização e se tornando uma “memória automática”.

Bosi (2003), lembra que as “instituições escolares reproduzem essas versões, solidificando certa memória social e operando em sentido inverso ao da lembrança pessoal, tão mais veraz em suas hesitações, lacunas e perplexidades” (Bosi, 2003, p. 23). Essas hesitações são sintomas de uma angústia causada por essa perda de origens descrita pelo autor, que se refere ao “dom de narrar”, ao esquecimento, à memória de outro sobressaindo sobre aquele rememorar dos sentimentos, das tradições familiares e das experiências marcantes que contribuem para a percepção do ser como unidade completa e capaz de decidir e de traçar seu próprio destino. Essa é a memória que Goff (2012) coloca-se como capaz de libertar e não de escravizar.

Essa sedimentação da memória faz parte do que Boff (2015) chamou de “cosmologia da dominação”. Nela estão contidos os paradigmas modernos que emergiram junto com a globalização de dominar, acumular, comercializar a natureza; transformar as pessoas e entidades da natureza em produtos existentes para gerar lucro. Desumanizadas, essas pessoas então apenas retiram e consomem. Pode-se acrescentar ainda que, ao passar a ver a cultura separada da natureza e a sociedade isolada do ambiente, o ser humano passou a querer dominar a natureza, a possuí-la cada vez mais, passando a dominar culturas distintas da sua para poder possuir as riquezas naturais presentes nos territórios em que estas interagem. Essa ânsia por acúmulo e poder gerou um desequilíbrio no sistema Terra, na medida em que dela era retirado sem ter tempo de se recompor. Isso gerou a crise mundial atual (Boff, 2015; Leff, 2001).

Boff (2015), coloca tal paradigma moderno como o responsável pela exclusão das minorias e pela grande crise ecológica por que estamos passando. Por isso, a necessidade de uma mudança de paradigma, sendo esta proveniente de um processo educativo. No entanto, a forma de educar das instituições escolares devem ser modificadas também, uma vez que esse processo educativo deve ser realizado em contato com a natureza, sendo valorizadas as pessoas da região, suas histórias de vida, suas gestualidades, hábitos, ofícios, que são chamados por Nora (1993), como a memória verdadeira. Assim, resgatar o sentimento de pertencimento, lembrar a identidade se tornam fundamentais para tal mudança de paradigma.

Goff (2012), coloca que a memória é constituinte do que é classificado como identidade, sendo esta buscada pelas pessoas hoje como se fosse uma necessidade fisiológica, uma forma de enfrentar o período angustiante em que estamos vivendo. Isso porque a memória individual, o recordar das histórias de vida fazem com que seja brotado o sentimento de pertencimento, fortalecendo minorias excluídas plantando a semente da identidade (Nora, 2013). Por isso Pollak (1989), coloca que “O que está em jogo na memória também é o sentido da identidade individual e do grupo” (Pollak, 1989, p. 10). Sendo assim, as histórias de vidas transmitidas através das entrevistas orais são capazes de reconstruir a identidade, podendo ser usadas como um meio em que são a própria mensagem. Muitas vezes essas memórias ficam conservadas em vestígios, petrificadas, esperando o momento em que sejam retirados os sedimentos de cima delas, para que, submergindo, passem para o espaço público, de onde podem adquirir força e potencial a contestar e reivindicar as suas vozes silenciadas pela submersão (Pollak, 1989).

O mundo contemporâneo “engendrou um imenso vazio na subjetividade” (Guatarri, 2001, p. 30), ao mesmo tempo em que houve um grande salto técnico-científico. Os progressos sociais e culturais decaíram, acompanhados de um profundo desequilíbrio ambiental que, se não for harmonizado, pode culminar em uma grande catástrofe e extinção em massa. O resgate a identidades e o sentimento de pertencimento a uma

cultura e a um coletivo ajudam a solucionar problemas sociais, gerando lazer criativo, segurança e mudanças de paradigmas (UNESCO, 2003).

A arte segundo Boff (2015), além de desempenhar um papel importante nessa mudança de paradigma, também é capaz de levar essas memórias e discussões, antes não ditas, ao público. Através dela é possível transmitir o saber dos mais velhos, suas lembranças, contribuindo para a valorização deles e de uma cultura. A identidade e o pertencimento, empoderam os indivíduos, e este empoderamento é a conscientização do ser para cura, como demonstrado por Jeanne Gagnebin (1985).

Outro autor que coloca a necessidade de uma educação holística para superar as práticas hegemônicas é Sawada (2017), que ressalta ser importante não só a arte, mas também a ciência, para a percepção e compreensão completa da natureza e da interação entre os humanos com ela. Assim, pode-se inspirar e ajudar a criar ideias e soluções para os problemas gerados pela “cosmologia dominante”. Lefebvre (2001) coloca que a arte tem a “capacidade de transformar a realidade, de apropriar, ao nível mais elevado, os dados da “vivência, do tempo, de espaço do corpo e do desejo” (Lefebvre, 2001, p. 124)”. Assim, a arte tem a capacidade de transmutar e deve ser uma aliada das pesquisas que procuram romper com paradigmas modernos e questionam culturas hegemônicas, sendo usada a serviço da humanização.

Para que possa ocorrer essa mudança de paradigma, Brocchi (2008) lembra que também é necessária a noção de reponsabilidade pelas mudanças ambientais e a articulação entre comunidades e pessoas com diferentes modos e saberes. Essa troca não só deve ocorrer dentro das instituições de ensino, que costuma ser fechada e incomunicável com a realidade social onde está inserida, mas também deve ocorrer entre as instituições de ensino e a comunidade local os herdeiros culturais de forma mútua, como uma faca de dois gumes, em que as duas realidades têm muito a comunicar e a passar uma para a outra. No entanto, não é somente pessoas que se comunicam e interagem entre si. Os objetos, os elementos da natureza, a paisagem estão a todo instante traçando relações com os humanos e seus modos de viver. Segundo Bruno Latour (2005) as coisas, como os elementos da paisagem, sol, vento a água e o mar; também os objetos não são inertes. Eles não sofrem somente a ação de um sujeito, mas também possuem agências, influenciam e constroem relações, ao mesmo tempo em que são modificados e influenciados.

Para Tim Ingold (2003, *apud* Silva, 2011), a paisagem e os lugares são constituídos a partir das percepções dos observadores, de acordo com suas experiências e conceitos, formulados ao longo de sua história sendo esses vestígios expostos e transmitidos através da memória oral. Já Felipe Boado (1991), conceitua paisagem como uma construção social, caracterizada pela relação de influência mútua entre o homem e o meio. Os processos de construção da paisagem (Faundes e Piuzana, 2010), passam a ser vistos não só pertencentes à esfera dos processos naturais, mas também referentes

às ações sociais e cognitivas. Assim, de forma simétrica, os processos sociais, sejam de exclusão, colonização ou hegemônicos, passam a se referirem aos processos de construção da paisagem e das urbanidades também.

Para Bosi (2003), as histórias orais contadas pelos idosos; suas memórias, transmitidas por meio das narrativas, são uma ponte entre os jovens de hoje e as testemunhas do passado, sendo um intermediário na delegação dos componentes de uma cultura, dos seus valores, gestualidades e modos de viver. Assim, submergiram em suas memórias, de forma empática. Como uma arqueologia dos sentimentos, ouviram as multivocalidades, usando métodos provenientes da arqueologia colaborativa, que possui a etnografia como ferramenta transdisciplinar. Como analogia ao fluxo da história de vida dos entrevistados, submergiram no Córrego d’ Dona Antônia tecidos nos quais foram observadas as marcas deixadas pela natureza, registradas nas malhas após serem retirados há algum tempo.

#### **Prisioneiros da passagem: espaço de coconstrução na travessia do rio**

Assim como Bispo, os caminhos de criação de um mundo em que os universos de cada participante estivessem presentes se constituíram em um esforço megalomaniaco e complexo. Articular saberes tão singulares, vivências e temperamentos distintos foi tarefa árdua. Um processo imbricado em costurar-se e descosturar-se ao outro deixa resquícios dessa relação nos tecidos humanos. Estar a serviço do fluxo do rio e deixar-se interferir foi a proposta que fizemos à matéria prima física e emocional.

O trabalho consistiu em encontrar parcerias Inter transdisciplinares que tivessem aspectos em comum no que se refere à pesquisa individual em desenvolvimento. A partir daí, um grupo composto por Luiza Madeira, Ana Guerra, Thamires Silveira e Rodrigo Pinheiro com o propósito de pensar uma prática artística e social que buscasse explicitar aspectos do território físico, utilizando as lembranças “território-sentimentais”.

O grupo se encontrou periodicamente, durante os meses de outubro e novembro de 2018, e desenvolveu um processo articulado de troca de referências estéticas, metodológicas e de experimentação de atividades expressivas, tais como, fotografia, estudo de referências estéticas e planejamento da obra “Submersos”.

A partir das conversas do grupo, foi percebido que o interesse em comum era o de trabalhar na construção de uma narrativa do território, buscando aspectos psicossociais e de urbanidades. Em outras palavras, buscou-se aproximar-se das questões relacionais das pessoas que habitavam o espaço e de suas lembranças afetivas, encontrando pontos convergentes entre o uso, degradação, transformação e preservação do espaço urbanístico.

Nesse sentido, procurou-se identificar no território pessoas que habitavam há mais tempo a cidade de Santa Cruz de Minas, tentando, assim, fazer um recorte sócio-histórico, cronologicamente mais amplo, na perspectiva da narrativa do espaço.

A proposta de ouvir as histórias contadas pelos moradores se deu a partir do encontro metodológico entre os quatro pesquisadores (Ferramenta de entrevista aberta e a arte como método de pesquisa) e da proposta de se trabalhar a habilidade da escuta, como também do estabelecimento de vínculo e posicionamentos éticos, no encontro com a comunidade.

No estudo e construção de referências estéticas para a proposta de obra, foi sugerido um movimento de submersão no vasto universo criativo de Arthur Bispo do Rosário, apresentado anteriormente neste artigo.

As primeiras intervenções foram realizadas no mês de outubro e desenvolveram-se em dois momentos. 1º - ação performativa no curso do rio: consistiu em estabelecer uma relação com o espaço, de forma intuitiva e desbravadora, buscando manter uma relação com as formas da natureza e com o tecido que foi levado até o local. Seguindo o curso do rio, foram colocados quatro tecidos brancos que, posteriormente, foram observados e fotografados. Também se obteve fotografias anteriores do tecido branco e da preparação para ação performática. O 2º momento foi desenvolvido nas intermediações da Serra de São José, no município de Santa Cruz de Minas. Consistiu em identificar pessoas que moravam no local por um tempo cronológico maior. Este levantamento se deu, através de abordagem e de conversa com moradores.

Após os processos mencionados, em outro momento, buscou-se focalizar em um desenvolvimento de vínculos com as pessoas apontadas como público alvo, visitando-as, ao longo de um mês e meio, e ouvindo suas histórias de vida e sua relação com o território. Tal aproximação suscitou lembranças de experiências vividas pelas pessoas com as quais conversamos e pelos próprios pesquisadores. No processo percebeu-se que existia uma relação relevante das lembranças emocionais com dispositivos físicos, tais como: cheiros, paisagens, sabores, texturas, etc. Foi percebido também que, de alguma maneira, o espaço era constituído pelas pessoas que o ocupavam ou que passavam por ele, e que também, da mesma forma, esse espaço interferia diretamente na relação das pessoas e na forma como elas construíam sua personalidade.

Segundo Bosi (2003), ao narrar as experiências vividas, é possível expressar a complexidade do acontecimento que se viveu, uma vez que as percepções existentes durante o decorrer do fato serão evocadas ao se recordar da história. No entanto, essas percepções não serão constituídas apenas pela interação entre o corpo físico com o ambiente daquele momento, mas também serão construídas e atualizadas, a partir das impressões e das situações vividas até o momento presente. Assim, a lembrança impregna as representações (Bosi, 2003, p. 36), participando dos processos de percepção de mundo.

Bosi (2003), lembra que a memória é uma condição fundamental do ser. Isso porque, através dela, é possível a comunicação entre a matéria da individualidade do presente com um passado, o qual nunca existiu, por este ser também uma percepção

feita no momento e, por isso, é colocado por ela como “a conservação que o espírito faz de si mesmo” (Bosi, 2003, p. 45). Essa conservação das emoções e do modo da psique nos permite retornar ao passado para que, a partir de reflexões realizadas no presente, sejam tomadas decisões, e as ações, direcionadas para condutas que levaram aos resultados considerados positivos ou esperados.

O processo final foi o de buscar articular as práticas interventivas de cunho artístico e social, realizadas no espaço urbano com intuito de apresentá-las na III Mostra Vestígios no Centro Cultural Solar da Baronesa. A Mostra Vestígios é organizada pelo programa PIPAUS e propõe a organização coletiva de exposição de fragmentos dos trabalhos e interferências realizadas com a comunidade, no contexto urbano. Tal articulação foi pensada para ser exposta como uma instalação que buscou trabalhar os vestígios dos tecidos vinculados às histórias dos moradores locais. Nas últimas duas semanas antecedentes à mostra, o grupo se reuniu para propor um projeto gráfico, pensando coletivamente os espaços e formas de exposição. Tal movimento incluiu a concepção da obra e a criação do release.

O resultado foi uma instalação concebida através dos tecidos e de sua estética central, trazendo referências às camadas de memórias do mundo, da obra de Arthur Bispo do Rosário. Objetivamente, foram fixados quatro tecidos de forma diagonal em uma superfície metálica já previamente estruturada no teto do Solar da Baronesa. Tais tecidos estavam impregnados por resquícios e pigmentos naturais de cores amarronzadas e esverdeadas. O cheiro das águas ficou eminente e perceptível, dando para instalação aspecto olfativo. Os tecidos, impregnados com as impressões do tempo sobre eles, foram dispostos em retas concorrentes, lembrando as arestas de um cone, em alusão ao Cone Memória usado por Bergson para representar e exemplificar as diferenças entre o espaço-tempo pontual da percepção que ocorre no momento do acontecimento e o espaço-tempo da lembrança de sedimentação, que leva a uma acumulação. Tal acumulação é semelhante a um rio que nasce de um olho d’água pontual e, ao ir percorrendo o seu trajeto, vai acumulando mais água proveniente de outro ponto, até se encontrar com o mar (Bosi, 2003).

Ao centro foi colocado um cubo branco e, embaixo do cubo, utilizou-se um aparelho de áudio para reproduzir trechos das lembranças contadas pelos moradores sobre o território e suas relações com ele. O mesmo material de áudio foi editado junto a elementos sonoros da natureza, tais como sons de águas e ventos. No cubo branco, também foi colocado um livro de artista, documentando os registros do processo de criação coletiva.

### **Considerações finais**

Este artigo se propôs a apresentar um processo de intervenção artística e social, realizado e exposto na III Mostra Vestígios, com a obra intitulada “Submersos”.

Buscou-se delinear os cursos, no processo de criação coletiva, e as práticas de escuta da comunidade, realizadas no território da Serra de São José, em Santa Cruz de Minas. Aspectos como referências artísticas e teóricas se mostraram importantes no processo. Considerou-se as bibliografias apresentadas na disciplina TCAI como norteadoras e mediadoras na cocriação e vivência do trabalho transdisciplinar.

A experimentação do grupo de processos artísticos como proposta de intervenção social e metodologia de pesquisa se mostrou pertinente ao campo de pesquisa escolhido pelos participantes do grupo. Além do que, a vivência e experimentação de atividades artísticas favoreceram ampliações e ressignificações sobre o fazer artístico. Cabe ressaltar que mostra-se necessário nesse processo criar espaços de abertura e acolhimento das disciplinas, visto que o trabalho transdisciplinar se dá no encontro e na relação das mesmas. No entanto, observa-se que é importante se pautar pelo aspecto coletivo, buscando a validação do lugar do grupo e da construção de intervenções e de projetos que, cada vez mais, não se referenciem em algum espaço disciplinar e, sim, transdisciplinar.

A possibilidade de se utilizar o processo de criação como forma de explicitação de determinada localidade, no que se refere a sua história viva, cada vez mais se mostra pertinente na pesquisa em dimensão social. O encontro dos moradores com a obra “Submersos” buscou favorecer o sentimento de pertença à comunidade e de valorização de aspectos do humano no território. O impacto causado pela obra, em uma das entrevistadas, gerou comoção ao grupo e deixou mais explícito a importância de tal trabalho.

Notou-se que a intervenção na comunidade possibilitou a experimentação de sentimentos de pertencimento e vínculo com o espaço urbano dos moradores. As histórias contadas por eles demonstram que a vivência está entrelaçada com o local onde vivem, e que o território físico carrega, em si mesmo, grande carga do território emocional. Dito de outro modo, o urbano é afetado e afeta, ao mesmo tempo, as pessoas, reafirmando, assim, as relações de urbanidades.

Pode ser observado também que a proposta de pensamento e trabalho transdisciplinar se apresenta como essencial quando se pretende exercitar a ampliação do foco e a experimentação de diversos modos de realidade. Contudo, identifica-se a necessidade de se exercitar práticas permeadas pela transdisciplinaridade e de contribuir, cada vez mais, para seu desenvolvimento.

Como conclusão foi interessante observar a emoção e o sentimento de pertencimento e empoderamento da comunidade entrevistada, ao visitar a obra, sendo, assim, possível perceber a arte contribuindo para a construção de identidade e contribuindo também como meio de comunicação que transmite os valores de determinados grupos.

Os tecidos colocados no riacho, no início da primavera, já não são os mesmos dos instalados no Solar da Baronesa, três meses depois, também não permaneceram

“Percursos”: narrativas sobre o curso afetivo na criação coletiva

os mesmos durante a semana de exposição da obra *Submersos*. Suas cores modificaram, algumas folhas foram incorporadas, outras caíram. Assim também é o córrego de Dona Antônia, onde corre outras águas, carregando outros objetos, Assim também é a memória: sempre em transformação como nos ensinou a moradora mais velha da comunidade: “tudo passa”.

## Referências

- BARROS, Manoel. *O livro das ignorâncias*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Records, 2004.
- BOFF, L. *Sustentabilidade: o que é: o que não é*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- BOSI, E. *O tempo vivo da memória ensaios de psicologia social*. São Paulo: Atelie, 2003.
- BROCCHI, D. The Cultural Dimension of Sustainability. In: KAGAN; KIRCHBERG *Sustainability: a new frontier for the arts and cultures*. Frankfurt: VAS-VERLAG, p. 26-58, 2008.
- CORRÊA, Maria Clara Queiroz. Arthur Bispo do Rosário – Biografia Clínica. Disponível em <http://www.abpbrasil.org.br/medicos/publicacoes/revista/arquivos/03Artigo%20Original%20-%203%20Bispo.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2018.
- FAUNDES, M.; PIUZANA, D. Estudo teórico sobre o uso de paisagem em pesquisas arqueológicas. In: *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Manixales, v. 8, p. 205-2019, jan-jun 2010. ISSN CC BY-NC-ND.
- FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- FRAYSE-PEREIRA, João. *O que é loucura*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- GAGNEBIN, J. M. Narrar e curar. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 11, setembro 1985.
- GUATARRI, F. *As três ecologias*. 20ª ed. São Paulo: Papirus, 2001.
- LE GOFF, J. *História e Memória*. 6ª. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. 5ª. ed. São Paulo: Centeuro, 2001.
- LEFF, E. *Saber ambiental. sustentabilidade, racionalidade, complexidade, poder*. Petrópolis: Vozes/PNMUMA, 2001.
- NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. 1ª ed. São Paulo: Triom, 1999.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 3-15, 1989.



- QUINET, Antonio. *Teoria e clínica da psicose*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. *A cartografia e a relação pesquisa e vida*. *Psicol. Soc.* [online]. 2009, v. 21, n° 2, pp.166-173. ISSN 0102-7182.
- SAWADA, C. Cienciarte ou ciência e a arte? Refletindo sobre uma conexão essencial. In: *Educação, artes é inclusão*, p. 158-177, 2017.
- SILVA, R. A teoria da pessoa de Tim Ingold: mudança ou continuidade nas representações ocidentais e nos conceitos antropológicos. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 35, p. 357-389, jan/jun 2011. ISSN 0104-783.
- SILVEIRA, Thamires Cristina da. *Arte e loucura possíveis encontros: Ensino de artes visuais dentro do CAPS-I Centro de Atenção Psicossocial Sá Biquinha Oliveira-MG*. 2015. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-A9FEQ7>. Acesso em 14 jan. 2018.
- UNESCO. *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: UNESCO, 2003.
- VASCONCELOS, Maria José Esteves. *Pensamento Sistêmico: o novo paradigma da ciência*. Campinas, SP: Papirus, 272p., 2002.
- YAZIGI, Latife. *As obras de Arthur Bispo do Rosário: Ensaio fenomenológico*. Disponível em: [http://ciec.org.br/Artigos/Revista\\_5/latife.pdf](http://ciec.org.br/Artigos/Revista_5/latife.pdf). Acesso em: 16 jan. 2018.

**PARTE V**

**FRONTEIRAS POÉTICAS,  
HISTÓRIAS CONECTADAS,  
PALAVRAS EM REDE**

---

---

# Chacal e o coroamento do coletivo: a poesia marginal e a alegria nervosa nos anos de chumbo

Juliana Carvalho de Araujo de Barros\*

## Do *Uivo* de Ginsberg ao destronamento do artista: contextualizando

Nos anos 50, antes mesmo de eclodir o movimento hippie, jovens escritores da geração *beat* transformaram Nova Iorque em uma cidade boêmia e *underground*, propondo uma nova forma de sentir, viver e habitar o mundo. As palavras obscenas e a forma não convencional com que encaravam a vida chocaram – como era de se esperar – a sociedade da época. Protestava-se a favor do fim da guerra do Vietnã da legalização da maconha, o fim da censura, reconhecimento dos direitos das minorias e quase todos esses objetivos se alcançaram”.

O caráter de beatitude a que o termo *beat* pode ser associado é destacado nos versos do poema *Uivo*, de Allen Ginsberg: “*hipsters* com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato/celestial com o dinamo estrelado na maquinaria da noite”, além de outros versos que trazem à tona o caráter de “vagabundo louco e *beat* angelical” daqueles jovens poetas. O poema oferece-se ele mesmo como altar para uma exaltação que está além do sagrado e do profano. Dessa forma, *Uivo* retoma a tradição milenar e esquecida do verso poético na voz, reintegrando a poesia à fala.

Allen Ginsberg, em sua inocência santa, tentou equivaler loucos e santos, acreditando em um mundo em que todos coubessem, onde todos fossem vistos como santos. Desconstruindo hierarquias na e pela linguagem, ele construiu uma visão messiânica de si mesmo:

Orientou-o a ideia de ser possível uma sociedade na qual, harmoniosamente, coubessem os loucos, como sua mãe, e, por afinidade, todas as modalidades e conduta estranha. Seu messianismo consistiu em haver-se atribuído a missão de realizar essa utopia. (Willer, 2009, p. 34)

No mundo capitalista, desterritorializam-se as formas de existência humana e reajusta-se a vida de forma a caber nas engrenagens utilitárias. As ciências humanas devem ter como compromisso principal e urgente a produção da subjetividade – essa que é tão hostil ao capitalismo –, de forma a enriquecer a relação do homem com seu habitat. O

\* Doutora em Literatura Comparada. Professora Titular de Literatura na UNIP-DF E-mail: jucarvalho0301@gmail.com

Chacal e o coroamento do coletivo: a poesia marginal  
e a alegria nervosa nos anos de chumbo

projeto moderno consiste, então, na produção de vida cotidiana como obra, *medio eficaz de oponerse a la cosificación y la división de la experiencia en pequeñas unidades separadas* (Bourriaud, 2016, p. 53).

Em um contexto em que a subjetividade era atropelada pela crescente industrialização, o movimento beat surge assumindo a herança das vanguardas – desejo de unidade entre arte e vida – e se opoendo à intensa massificação da vida humana, mas de forma ainda mais intensa e radical, somando uma forte dose de anarquia, destruição de hierarquias, mergulho profundo no subjetivismo, sem distinção de valores bons ou maus, santos ou hereges. O número de adeptos crescia exponencialmente.

Tal fato é raro porque, mesmo se tratando de uma literatura de alto poder transgressivo, ela estava restrita a poucos, uma vez que, em países como EUA e Brasil, o vertiginoso progresso industrial é inversamente proporcional à distribuição de bens de consumo, acesso ao bem-estar social e à educação. A muitos falta tudo, até mesmo a alimentação. “Os meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria” (Candido, 2011, p. 171). Assim, nem todos têm o direito à literatura ou à arte, apesar deste ser um direito inalienável, necessário à humanização. Infelizmente, é de conhecimento comum que há sociedades, como a nossa, que se esforçam para manter a desigualdade e a segregação cultural, impedindo a população de ter acesso à cultura dita erudita, oferecendo bem menos do que o mínimo necessário para uma vida humanizada, organizada. Por isso, em um primeiro momento, o movimento beat pode ter parecido que seria inofensivo, pois o esperado era ele ficar restrito a um pequeno grupo de intelectuais e, apesar de seu caráter transgressivo, não afetar a vida cotidiana de forma mais ampla e contundente. Mas, quebrando as expectativas de um pequeno alcance, nos EUA, o movimento beat se alastrou na década de 50. Já no Brasil, confirmando as expectativas, foi um movimento bem restrito.

### **A poesia marginal**

No Brasil, os ecos do destronamento do artista são ouvidos na década seguinte. Os anos 70 foram efervescentes: a seleção brasileira foi tricampeã da Copa do Mundo, ditadura militar, censura, hippies, libertação individual, drogas, crise do petróleo, inflação, além, claro, de toda influência contracultural que chegava dos EUA até nós. Na cena artística, o primeiro ano da icônica década de 70 marca o surgimento de Chacal, com a publicação de seu primeiro livro *Muito prazer*, Ricardo (1971). Em um dos cenários mais sanguinários que a América tropical já vira – a ditadura Médici, que aniquilava qualquer um que discordasse de seus desmandos – as mãos jovens e ousadas do poeta Chacal vendiam seus livrinhos artesanais nas ruas cariocas. Tal atitude é reveladora no sentido de marcar a proximidade do poeta com o leitor, tête à tête. O próprio título do livro já é uma pista deste desejo de aproximação: *Muito prazer*, Chacal.

Na Nuvem Cigana, grupo carioca multiartístico que atuou entre 1972 e 1980, o coletivismo e a diversidade eram reinantes. Entre os jovens que integravam a Nuvem, havia artistas e profissionais ligados às mais variadas áreas, como poetas, cenógrafos, arquitetos, engenheiros, músicos, sambistas, fotógrafos, designers, professores etc., viviam uma economia criativa, a ideia era o selo editorial da Nuvem produzir de forma independente (autogestão) e sem diretor, mas de maneira coletiva, comunitária, lúdica, em um espaço caseiro, entre amigos. O espírito anárquico, a consciência política, a política do/no corpo, a política da arte, da poesia, a opção por fazer da poesia um modo de viver a vida uniram jovens tão diferentes.

As Artimanhas<sup>1</sup> – apresentações performáticas em que a falação de poesia<sup>2</sup> era o carro-chefe de um evento que envolvia teatro, música, instalação, palco e microfone, happening, exibição audiovisual, isto é, a poesia se expandia a fim de caber várias formas de expressão – era a celebração da poesia como o comício de tudo, centro e periferia eram, naquele momento, uma coisa só, a poesia era de quem a quisesse, o palco de quem o ocupasse, a voz de quem falasse. A cidade vociferava naquela dura realidade ditatorial, momento raro em que todos podiam participar e se sentirem parte daquela festa. O caráter democrático e voluntário da Artimanha, assim como o sentimento de pertencimento a uma comunidade, era a raiz daquela dança tribal, utopia de acreditar naquele acontecimento como possibilidade para pólis. Depois, tudo acabava na ocupação das ruas da cidade carioca: a coroação era o carnaval. A banda de poetas e sua legião de utópicos tomavam as ruas, na contramão de tudo o que havia, inclusive do fluxo, e mais e mais pessoas se integravam ao bloco Charme da Simpatia. Havia o esforço de expandir os limites, acreditar na poesia como arma política-revolucionária e manter-se marginal.

Foi Chacal o espírito da Artimanha. Ele foi o primeiro a levantar e começar a falar seu poema, motivado por aquele momento epifânico que vivenciou em Londres, ao ver Ginsberg vociferar seu *Uivo*. Na literatura, o movimento beat tem como característica marcante “textos em ação, culto à espontaneidade, frases do corpo em movimento, poesias brotando como visões do céu e do inferno, ligação direta da arte e da vida, da palavra e do corpo” (Bueno e Goes, 1984, p. 12). Ginsberg, ao levar sua poesia para as ruas, praças públicas, reforçava uma atitude anti-intelectual, antiacadêmica, rebelde, militante pacifista e anarquista. Para o poeta, a poesia não devia se separar da vida. Seus versos tematizam, sobretudo, a liberdade, seja no plano linguístico, sexual ou existencial. Valorizando a vida, o momento, a poesia, o corpo, Ginsberg celebrava o espontâneo e o corpo sobre o racional, o coloquial sobre o formal, a rua sobre a academia, promovendo uma rebelião coletiva, uma revolução formal nas letras. “Rompe

1. No capítulo “Chacal”, há mais explicações sobre as Artimanhas.

2. É importante sublinhar a diferença entre falar poesia e declamá-la. O ato de falar é mais informal, natural e espontâneo que o de declamar.

Chacal e o coroamento do coletivo: a poesia marginal  
e a alegria nervosa nos anos de chumbo

as barreiras entre individual e coletivo, entre autor e público, ao criar uma poesia aberta, espontânea e imersa nas questões de seu tempo” (Tiago, 2016, p. 3).

Dessa forma, o movimento beat se apresenta como uma tentativa de alterar as consciências. Ele tem caráter utópico na medida em que acredita no poder da arte como revolução nos planos político, social, comportamental. Chacal ouve o uivo de Ginsberg e acende a voz do poeta nestas terras brasileiras, contribuindo não apenas para a ampliação do público de poesia, mas, principalmente, para a presença pública da poesia e sua democratização, uma vez que, por causa da linguagem coloquial e, por isso, mais acessível, ela passou a circular na praia, na esquina, na rua, nas festas, na vida de jovens que não faziam parte do circuito acadêmico letrado. É claro que o coloquial já aparecia nos poemas modernistas, mas seus autores não iam às ruas com seus corpos.

Ainda que a poesia desde sempre tenha sido falada, antes mesmo até de circular por escrito, essa tradição ficou esquecida na história recente. É a partir a geração beat e, no Brasil, da geração marginal – foi Chacal nosso líder geracional, recuperando nosso uivo poético –, que o alcance da recitação de poemas ganhou força e vitalidade, desde encontros mais restritos, “até as grandes manifestações ao ar livre, no mundo todo” (Willer, 2009, p. 28) (sobre o impacto da geração beat).

### **A poesia encarnada**

Além de mais acessível à leitura, também a poesia se tornou, a partir de Chacal, mais acessível à produção editorial. O poeta poderia produzir seu livro artesanalmente e vendê-lo nas ruas, de mão em mão. Assim, a publicação independente furava o bloqueio da censura e levava para a rua não só o livro, mas o corpo do poeta. Em 2017, Chacal aponta a diferença que a “encarnação da poesia no corpo” teria implicado:

meu corpus é o corpo.  
o corpo que vibra, que brilha, que vive  
o corpo que fode, que sofre, que explode  
o corpo sem órgãos, desorganizado, o corpo intenso  
meu corpus é o corpo  
o meu, o seu, o nosso  
corpo doente, saudável, com acne  
o corpo cidade, desejo, o corpo vivo  
meu corpus é o corpo  
corpo que cheira, que fede e perfuma  
corpo que se choca com outro  
corpo que se abre para outro  
corpo que diz vem  
(Chacal<sup>3</sup>, 2017)

3. Disponível em <https://www.facebook.com/rchacal>. Acessado em 20 nov. 2017.

Sua obra é o corpo – *meu corpus é o corpo* – o corpo que, sobretudo, vive todas as experiências da vida, o corpo que busca o prazer. Na poesia de Chacal, há a tentativa de reconciliar a palavra e o ato, o poema e a vida, poesia viva, corpo vivo – por isso fode, fede, cheira e perfuma –, palavra vivida. O poema devora o poeta, o desejo convoca o corpo do poeta para cena, que é o aqui e agora. O desejo busca o outro, se choca com o outro, convida-o. Tentativa de reconciliar eu e tu. No corpo cidade, cabe esse encontro, cabe a sociedade criadora<sup>4</sup>. No poema, cabe a vida e tudo que dela jorra.

O poeta é o homem de fé, que acredita no “corpo que se choca com outro/ corpo que se abre para outro”, acredita no corpo cidade como tecido vivo cujas tramas são frutos da relação por reconhecimento do próximo como um igual, um semelhante – reconciliação do eu e do tu, do homem com esse outro que ele próprio é, do poeta e do leitor.

de vez em quando  
vem um vento bobo e sopra:  
é preciso acreditar  
é preciso ter uma paciência revolucionária  
é preciso ter uma fê inquebrantável  
é preciso ter fantástica felicidade  
de vez em quando  
vem um troço tolo  
trazendo toleimas  
(Chacal, 2007, p. 190-1)

Chacal, utópico, assim como os beats, seus predecessores – teria outro destino o poeta? –, acredita no poder da palavra como arma para revolucionar a sociedade, reinstaurando o casamento entre linguagem e realidade, imaginação e pensamento crítico, mais ainda, devolvendo ao tempo a liberdade de ser inútil e dispendioso, livre da necessidade de trabalho e utilidade: reinstauração de um tempo sagrado e festivo e a transformação da sociedade em comunidade. A verdadeira revolução se dá pelo direito à liberdade de ser a si mesmo e o outro, pacto entre o ser e o desejo de ser. No poema, o ser e o desejo de ser se pactuam por um instante, como o fruto e os lábios. Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã: aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença.” (id., p. 123)

RIMBAUD  
cresta-me a pele o sol da abissínia  
todo poeta é um traficante de armas  
(Chacal, 2007, p. 155)

4. De acordo com Octavio Paz, a sociedade criadora seria aquela em que as relações humanas seriam solidárias, livres de opressão ou domínio. (Paz, 2009, p. 96)

Chacal e o coroamento do coletivo: a poesia marginal  
e a alegria nervosa nos anos de chumbo

Em *Une Saison en enfer*, Rimbaud condena a poesia – *Je dois enterrer mon imagination* –, negando a ela seu poder alquímico. *Il faut être absolument moderne*. Ser moderno, nesse sentido, é mais do que simplesmente renunciar a palavra: o poeta precisa, sobretudo, exaltar a ação. “traficante de armas/ u/ m/ todo poeta é”. Movimento circular, movimento que gera movimento, movimento revolucionário: engrenagem do mundo: a poesia chacaliana supera sua própria negação e se sustenta como força de resistência. Ao abrir o dicionário, pelo menos treze significados aparecem para o vocábulo resistência: “ato ou efeito de resistir”, “propriedade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo”, “o que se opõe ao movimento de um corpo”, “capacidade de resistir”, “recusa a submeter-se à vontade de outrem; oposição, reação”, são dos que podem ser atribuídos à resistência do poeta. A ação revolucionária é irmã gêmea da poesia. Por isso, talvez não haja outro destino ao poeta que não seja ser um traficante de armas. Chacal é o “corpo que diz vem”, o corpo que prefere as experiências da vida cotidiana à tradição literária, o corpo que resiste à uniformidade que a sociedade contemporânea nos impõe em nome dos bons costumes, do racionalismo, da ciência, da moral.

[...] a vida concreta é a verdadeira vida, por oposição ao viver uniforme que nos tenta impor a sociedade contemporânea. Breton disse: *la véritable existence est ailleurs*. Esse além está aqui, sempre aqui e neste momento. A verdadeira vida não se opõe nem à vida cotidiana nem à heroica; é a percepção do relampejar da outridade em qualquer dos nossos atos, sem excluir os mais mesquinhos. (Paz, 2014, p. 106)

No entanto, ao tentar inibir ou proibir as experiências de alteridade, o efeito alcançado é contrário ao que se esperava: em vez de suprimi-las, o interdito ressurgiu com mais virulência. Portanto, o poeta é o corajoso, ele está na vanguarda e precisa ser ele mesmo e ser mais: ser o outro de si mesmo, mas sê-lo sem deixar de ser o mesmo; buscar o outro de si mesmo em outras partes, diferentes possibilidades de ser, uma vez que “ser um mesmo é condenar-se à mutilação pois o homem é apetite perpétuo de ser outro” (id., p. 108). Assim, a virulência da vida, as experiências da rua e a poética da resistência abraçam o corpo do poeta na idade do rock, esse herdeiro dos poetas românticos e da geração *beat*.

**Chacal: o griot**

Ana Chiara (2017), em seu ensaio *Mallarmé & Chacal: um sentido mais puro às palavras da tribo*, investiga a busca do poeta moderno pela palavra poética, esta que é capaz de despertar a verdadeira consciência e dar um sentimento mais puro às palavras da tribo<sup>5</sup> ao proferir a palavra, aquela que nos traria à lembrança os sentidos primeiros – aquele verbo potente –, que, ao ser escutado, revelaria, então, o que já não pode ser expressado pelas palavras gastas, empoeiradas, caducas. A partir de Mallarmé,

5. Mallarmé *apud* Paz, 2009, p. 122.



“A poesia não se propõe consolar o homem da morte, mas fazer com que ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são a totalidade” (Paz, 2014, p. 110).

Não é possível confiar na linguagem institucional, na linguagem do sistema, é preciso então inventar uma nova forma de dizer que realmente fale com o homem comum, é preciso falar com a tribo, é preciso ser a tribo – “sou um *griot*<sup>6</sup>. canto minha tribo [...] eu sou a minha tribo. canto como um *griot*”<sup>7</sup>. “As relações humanas, já viciadas pelas diferenças de hierarquia entre os interlocutores, modificaram-se substancialmente quando o livro substituiu a voz viva, impôs ao ouvinte uma só lição e retirou-lhe o direito de replicar ou interrogar.” (Paz, 2014, p. 116)

Ao se assumir como um *griot*, Chacal se coloca a serviço tanto da palavra poética falada quanto de sua comunidade. É importante sublinhar que a palavra falada é o principal instrumento do *griot*, pois é a partir da memória auditiva que as comunidades africanas mantinham viva sua cultura e sua história. É interessante ainda ressaltar o papel do *griot* como organizador das cerimônias sociais, além de outras habilidades artísticas.

O *griot* é um mediador dentro da sociedade; ele resolve conflitos e leva a calma. Ele é músico, cantor, contador de histórias, dançarino, um organizador das cerimônias sociais que utiliza a palavra como seu principal instrumento – contou em entrevista exclusiva ao Por dentro da África o *griot* Hassane Kouyaté. (Kouyaté *apud* Luz, 2013)

Como um *griot*, Chacal é um multiartista, além de agitador cultural, produtor, diretor. “como poeta, sou um ator/ como ator, um performer/ como performer, um produtor”<sup>8</sup>. Todas essas facetas trabalham juntas no palco e na vida, porque viver é sem moldura e sem limites. Como um *griot*, Chacal está a serviço da tribo, ele é tribo. Assim, Chiara julga ser “a fatura lírica como voz coletiva” o rico legado da poesia de Chacal, “deixando que a poesia se encarne em seu corpo não como posse, mas passagem, não para habitar, mas abrigar-se” (Chiara, 2017, p. 160), essa ideia de uma poesia comunitária o inscreve na história da literatura brasileira como um poeta do coletivo. Ao imaginar o poema, Chacal não vislumbra necessariamente a página de um livro (o poema já não cabe na gaveta), mas a língua que estala e se refastela na sonoridade aberta e vibrante das palavras poéticas a preencher a sala, o salão, o píer da praia, as esquinas, as ruas, a aldeia; o poema se configura então como uma constelação de signos<sup>9</sup> sob um céu que beija o mar, ou no rodar da saia de uma morena a sambar

6. *Griots* são contadores de histórias africanos, sábios porta-vozes da cultura de regiões onde as palavras contadas transmitem a tradição de geração em geração e criam a identidade de um povo. Ele está a serviço de sua comunidade.

7. Chacal. Disponível em <http://umahistoriaamargem.blogspot.com.br/2012/07/>. Acessado em 4 jan. 2018.

8. Chacal. Disponível em <http://umahistoriaamargem.blogspot.com.br/2012/07/>. Acessado em 4 jan. 2018.

9. Segundo Paz, os signos estão em rotação recombinaando-se e tentando atingir o absoluto, a totalidade.

Chacal e o coroamento do coletivo: a poesia marginal  
e a alegria nervosa nos anos de chumbo

com o Charme da Simpatia, ou ainda na música que toca no olhar flamejante do poeta ao falar sua palavra gaiata; esse “ou” se estende ao infinito, impulsionando a palavra a um sem limite de sentidos sempre em formação, uma vez o poeta está destinado a captar momentaneamente, mas nunca completamente, o absoluto. A arte salva momentos.

Ao tomar a palavra e emprestar seu corpo para ser ocupado pela poesia, ao se oferecer como abrigo para palavra poética, ao se tornar poema encarnado e oferecer seus serviços à poesia, o poeta estabelece uma relação de proximidade preciosa com o outro, porque a voz se destina ao ato de ouvir, exigindo, por isso, uma atitude do seu destinatário. Já não cabe a relação de passividade do leitor com o livro.

A relação arte-corpo é, por essência, uma relação de fundamental importância sobre vários pontos de vista. Em primeiro lugar, porque o trabalho do corpo nas performances institui um contato direto entre emissor e receptor sem a intermediação técnica de nenhum equipamento eletrônico moderno exceto pela utilização de som e vídeo. Por esse motivo, aquela relação mencionada é de enfrentamento e elimina os significados que cada meio de comunicação agrega por sua conta aos conteúdos que transmite. (Glusberg, p. 2009, 59)

O que interessa aqui é justamente essa relação de enfrentamento poeta x espectador. Abre-se, nessa travessia, um espaço que há de ser ocupado: o ouvinte precisa devolver o olhar e o gesto, já não há a relação de um homem com seu objeto, mas do homem com seu semelhante: (re)união. Mais ainda, se a poesia é a perpétua busca de si, o homem quer transcender a si mesmo, encontrar o outro, o outro de si e o seu semelhante. “O homem quer identificar-se com suas criações, reunir-se consigo mesmo e com seus semelhantes: ser o mundo sem cessar de ser ele mesmo. Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado.” (id., p. 122-3)

Ser e não ser  
quando te vejo  
dois olhos orelhas  
nariz boca bochecha  
eu me olho em ti  
  
de repente num relance  
somos um mesmo ser olhando [...]  
(Chacal, 2007, p. 13)

Nessa busca pelo desconhecido, abre-se um caminho de duplo sentido: o ouvinte também é potência: sua voz também é poder. Reconciliação do poeta e do ouvinte, ou melhor, a palavra poética pode mobilizar outros corpos, fazer do ouvinte também um poeta, mesmo que de ocasião. Afirma Frederico Coelho, em “Quantas margens cabem em um poema? – Poesia marginal ontem, hoje e além”:

Seguindo a deixa de Leminski em um ensaio escrito em 1986, a poesia brasileira, após o advento da produção independente, artesanal e transgressora, tornou-se, finalmente, horizontal. Ela descartou, ao menos momentaneamente, a verticalidade do cânone e das vanguardas. Fez com que toda uma geração não temesse mais o poema e se aventurasse por versos inocentes e imediatistas, mesmo que fosse para depois nunca mais voltar ao ofício do poeta. Essa forma desabusada de lidar com a poesia, ao menos entre os que viveram os anos 1950/1960, era algo inédito e extremamente salutar para a sobrevivência da palavra poética no livro. (Coelho, 2013, p. 22)

Reunião de presenças: tudo é presença. Mais do que acenar a fim de mostrar que está presente, mais do que devolver o gesto, pode-se partilhar a chama da criação, tornar-se também poema, poema encarnado, corpo que abriga, ainda que de passagem – tudo é passagem, momento, instante –, a palavra poética, mas cada instante pode guardar a momentânea reconciliação.

### **A máscara coletiva**

A ideia de “vida como obra de arte” indica, portanto, a invenção de uma máscara, daquela que permitirá ao artista fazer caber seu projeto artístico em sua vida. Uma das importantes máscaras criadas por nossos artistas aqui eleitos é a máscara coletiva. Segundo Bourriaud,

*el grupo es la construcción moderna por excelencia, pues privilegia la elaboración de una actitud a la premeditación de una obra que se intercale entre el artista y los compromisos del medio artístico o literario. ¿Sus enemigos? La vanidad del autor; y su sirviente, el buen estilo.* (Bourriaud, 2016, p. 58)

A ideia de fazer uma arte coletiva para o coletivo perpassa toda a trajetória de Chacal. Em Chacal, a máscara tribal começa a se configurar desde a pelada, entidade sagrada na vida da rapaziada. A pelada juntava vários grupos: Nuvem Cigana, Novos Baianos, Fagner, Evandro Mesquita – que viria a integrar, junto com Chacal, o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. A pelada, além de ser o ponto de equilíbrio de uma vida em que as drogas eram presenças fáceis, era também oportunidade de encontro, uma vez que mais de três pessoas reunidas era subversivo, não se podia andar em grupo, mas a pelada era permitida.

Para além do pavilhão verde e dos grupos dos quais participou nos anos 70, Chacal incorporou a máscara tribal por 25 anos na produção e direção do CEP 20.000, caldeirão cultural realizado no Rio de Janeiro – o projeto de poesia e performance mais longo que já (r)existiu na cidade carioca –, que integra poetas, cantores, atores, performers a fim de dialogar uns com os outros, ou, nas palavras do poeta, reunindo todos os “loucos, pirados, os beats, que estão na contramão das instituições”<sup>10</sup>. O foco do CEP sempre foi essa troca com o público sob forma de festa, encontro:

10. Chacal. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/chacal-entrega-cep-20000-uma-nova-geracao-de-produtores-evoca-sua-historia-em-peca-15958565>. Acessado em 1 jan. 2018.

Chacal e o coroamento do coletivo: a poesia marginal  
e a alegria nervosa nos anos de chumbo

“acredito num trabalho quando ele convoca a galera” (Chacal, 2017), decantando os poemas com “o som da palavra e do corpo”.

Acho que a função do CEP é manter acesa a chama da poesia falada. a bendita palavra maldita. é através dela que o corpo fala, que desembucha o verbo. isso é o beabá do abecê. se a gente entender o poema como um jogo de sons e imagens, a expressão oral dele, é que traz à luz, sua cadência, seu colorido. e a fala atrelada a toda potência do corpo pode dar conta disso. repare: não falo de dança, de canto ou teatro. falo de poesia. [...] o que me faz ficar ligado nesses quase trinta anos do CEP é não me afastar do corpo, tanto meu quanto da galera. perguntar onde dói o calo. cuidar. (id., *ibid.*)

Corpo, poesia falada, galera. Eis alguns dos principais eixos que regem a vida poética de Chacal: cuidar da chama rara do encontro. Além da máscara tribal, outras são incorporadas, como Mago Magú, Alce Triste, Beberã, Minotauro.

A poética de Chacal celebra o sonho do trono vazio – reino da igualdade –, em que a prática de uma poesia coletiva é alimento para o corpo tanto do poeta quanto o da cidade, partilha poética da palavra-alimento.

Quanto à ideia de uma poesia criada por todos, continua me parecendo válida a reserva formulada por Benjamin Péret há cerca de quinze anos atrás: a prática da poesia coletiva só é concebível em um mundo liberto de toda opressão, em que o pensamento poético volte a ser para o homem tão natural quanto a água e o sonho. (Paz, 2014, pp. 116-7)

Microcosmos como a Nuvem Cigana, Asdrúbal Trouxe o Trombone, CEP 20.000 e outros coletivos aproximam essa utopia do nosso horizonte, ainda que experiências como essas sejam apenas um cintilar em uma noite escura, isso já basta para alimentar a chama poética, para que as vozes suplantem o medo nas ruas, nas esquinas, nos quetos e libertem a palavra poética dos livros e do silêncio. Chacal se colocava não como cacique, pajé ou salvador, mas como tribo, índio guerreiro que serve à poesia.

Ana Chiara, ao investigar as trajetórias poéticas do poeta moderno, reflete sobre as “autobiografias poéticas” de Chacal e sobre as máscaras agregadoras do poeta.

Desde a década de 1970, Chacal, um “índio” nascido no Cacique de Ramos, cai de boca no carnaval da poesia, estraçalhando os dentes. Dessa forma, extremamente corporal, ele ocupou o espaço vazio, o trono vago da lírica, interregno sem deuses, mas de modo diferente do poeta francês. Chacal fez do corpo a encarnação mítica de um Minotauro que, ao contrário do mito, convida o público a invadir o espaço labiríntico da cidade para o encontro no espaço público. Um momento paradigmático desse caráter agregador se deu na peça XXV, celebrando a conquista do espaço aberto a todos. (Chiara, 2017, p. 161)

O poeta incorpora diversas máscaras a fim de “recuperar o ritual coletivo e distribuir a fala poética (as palavras da tribo/ da patota/ da marginalidade/ do povo/ atualmente

do ‘circuito’)” (id., 153). Assim, tanto as máscaras quanto a busca pela linguagem poética falada apontam para a preocupação com o coletivo, com a tribo, com o colocar-se no lugar do outro, à escuta do outro. “ando assustado. estou cada vez mais parecido com o seu madruga.” (Chacal, 2016, p. 27); outramento: “se ele é o outro, então eu sou ele. mas quem é eu?” (id., p. 30).

Personas múltiplas e transitórias se fazem carne e voz no corpo do poeta, que desaparece para dar voz e lugar à palavra poética e, conseqüentemente, ao outro: “absorvo impressões/ de outros/ que caminham por mim/ em minha caminhada/ pelos outros” (Chacal, 2007, p. 31-2). Talvez seu corpo seja o único lugar em que a democracia realmente aconteça, utópico que é o poeta, tira da cartola do mago a democracia – poeta-mago, poeta-mágico.

não sou índio, negro, nem gay  
nem ninja, black bloc, anarquista  
não sou da femem, yakuza, greenpace  
afinal quem sou eu? porra quem sou eu?  
alguém que tosse no fundo da cena.  
seu madruga?  
(id., p. 35)

O poeta não é índio, nem negro, nem gay, nem... mas seu corpo pode abrigar todos eles, ainda que transitoriamente; o poeta é “alguém que tosse no fundo da sala”, porque é preciso ser generoso e fazer da sua carne, carne alheia, fazer-se verbo encarnado. Leonardo Davino, ao fazer breve análise de “Podres Poderes”, de Caetano Veloso, lembra-nos de que quem vela pela alegria do mundo são “índios e padres e bichas, negros e mulheres e adolescentes”. Chacal aproxima seu “cantar vagabundo daqueles que velam pela alegria do mundo”, fazendo de sua carne carnaval, usando todo tipo de máscara ligada a esses que velam pela alegria. Mais uma vez, Oswald está no fundo da cena chacaliana: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval”. Corpo-camaleão, corpo-carnaval, corpo-mutante. No corpo do poeta, o carnaval é a festa dos excluídos.

fronteiriço, borderline, mestiço, mameluco,  
caboclo, mulato, marginal, ali onde tudo se  
elabora, antes do nome ou da classe. furta-cor,  
na penumbra, seu madruga, ainda e sempre  
inconcluso, vou.  
(id., p. 36)

Seu Madruga, uma das máscaras assumidas pelo poeta em 2015, resgata o espaço da rua para poesia. Seu Madruga é o homem do povo, “é a opção pelos excluídos” (id., *ibid.*) e a reafirmação da influência da cultura pop, de massas – o personagem é inspirado no homônimo do seriado de televisão mexicano *El Chavo del Ocho*; na

Chacal e o coroamento do coletivo: a poesia marginal  
e a alegria nervosa nos anos de chumbo

trama, Seu Madruga é um homem pobre, que precisa criar a filha órfã de mãe, e mal tem dinheiro para pagar seu aluguel.

A máscara, portanto, no corpo do poeta, é a opção pelo outro. A máscara é sempre inconclusa, sempre por vir, instável, mutável, em construção. O poeta está à margem, na fronteira dele mesmo: “fronteiriço, borderline, [...] marginal”, corpo aberto ao espaço que se configura em oposição ao central, normativo, repressivo.

Em Chacal, a poesia é escuta recíproca e, neste ouvir, ela se faz coletiva, afina poeta e ouvinte. Para alcançar o outro e a verdade interior, ele insiste em criar sentidos e integrar-se à verdadeira vida, à vida coletiva e cotidiana. A performance aparece como energia poética, vitalidade, o poeta empresta seu rosto, sua carne, seus ossos, seu sangue, seus pelos e cheiros, seu suor, suas rugas, sua voz à poesia. Sem o aparato da máquina, o poeta coloca-se frente a frente a seu público; nele, a poética é orgânica, física; ela se dá em um ritual coletivo. De acordo com Paul Zumthor, em *Performance, ritual, leitura*,

No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva. (Zumthor, 2014, p. 47)

A performance poética se dirige à comunidade, nela a palavra significa presença – eu, tu, aqui e agora. Zumthor afirma: “em poesia, dizer é agir” (id., p. 56), criação, palavra em ação. Depois de mais de três séculos da poesia ser parasitada pela escrita, finalmente ela volta a habitar os pulmões do poeta como uma necessidade de dialogar com o mundo moderno, de ouvir o outro, de conhecê-lo. Do corpo, o poeta extrai sua alegria; dele emana a voz, motor do corpo social; retorno do homem ao homem, em seus encontros e confrontos consigo mesmo – “tem um fio de luz/ entre eu e mim/ recém chegado” (Chacal, 2007, p. 315), com o outro de si, em uma intensidade de presença que só é possível na vivência do cintilar da palavra poética.

### **Considerações finais**

A palavra poética vivificada com o corpo, pelo corpo, no corpo, esta carne que é, “ao mesmo tempo, o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (Chacal, 2007, p. 75) é a nossa medida de mundo, por isso, “o texto poético significa o mundo” (id., ibid). A poesia marca, portanto, o corpo a corpo com o outro, com o sentir este espaço aberto ao infinito, que está além de nós, antes e depois. A poesia encarnada marca, portanto, a consciência de nosso corpo no mundo, de vê-lo, ouvi-lo, prová-lo, tocá-lo, sentir seus aromas, tanto os bons quanto os maus, e reagir a isso, colocando-se no mundo, ocupando-o. Ao receptor, abre-se o espaço de reação: rir, pensar, deixar a palavra poética ocupar sua mente, viajar.

Colocando-se como um “falador de poesia”<sup>11</sup>, Chacal destaca a oralidade de sua escrita poética e, ainda, sublinha a necessidade de dar voz e, por consequência, corpo, garganta, veias que saltam, sangue e suor à palavra poética. Ao sumir no palco escuro e iluminar apenas sua boca, ao apontar a lanterna para sua língua, Mago Mago<sup>12</sup> destaca, na cena, a ocupação da palavra no corpo e na cena, palavra que começa a sua viagem no sistema neural e, em seguida, os neurônios ordenam aos músculos da laringe que eles façam pressão na glote, resultando na vibração das pregas vocais. Há ainda o auxílio vital do pulmão: na respiração, as pregas vocais se abrem, possibilitando a entrada e saída do ar. A voz é o resultado perfeito da vibração do ar respiratório e da força muscular da laringe. Dessa forma, a fala está ligada, sobretudo, não à voz, mas ao músculo. A voz é o resultado.

Ao fazer da palavra corpo, o gesto interessa muito ao poeta, pois vai dotar a palavra de fisicalidade; através da voz, a palavra se esgarça até ela mesma se abrir e não caber mais em velhas categorias de sentido, a palavra se quer performática, viva, livre, aberta a possibilidades: poesia “biotônica vitalidade”. Ainda, a poesia falada se quer plural, uma vez que, ao ser realizada oralmente, será diferente a cada performance e, também, distinta de sua forma escrita.

## Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: El arte moderno y la invencion de sí*. Murcia: Cendeac, 2016.
- BUENO, A.; GOES, F. *O que é a geração beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CHACAL. *Muito prazer, Ricardo*. Rio de Janeiro, 1971 (mimeo).
- \_\_\_\_\_. *Belvedere*. Rio de Janeiro/São Paulo: 7Letras/Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. Chacal: Novos projetos no CEP 20.000. (Entrevista). Disponível em <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1872-chacal-novos-projetos-no-cep-20-000.html>. Acessado em 1 jan. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Tudo (e mais um pouco)*. *Poesia Reunida* (1971-2016). São Paulo: Editora 34, 2016.

11. Em palestra no Sesi-SP, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AZX78fRrXRU>. Acessado em 10 jan. 2018.

12. Também grafado pelo poeta como Mago Magú. As duas versões estão disponíveis em <https://cepvintemil.wordpress.com/category/poesia-performance-musica-comportamento/page/2/>. Acessado em 10 jan. 2018.

Chacal e o coroamento do coletivo: a poesia marginal  
e a alegria nervosa nos anos de chumbo

- CHIARA, Ana. Mallarmé & Chacal: ‘um sentido mais puro às palavras da tribo’. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Bioescritas biopoéticas: corpo, memória e arquivos*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017.
- COELHO, Frederico. Quantas margens cabem em um poema? Poesia marginal ontem, hoje e além. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LUZ, Natalia da. Somos mediadores da sociedade e utilizamos a palavra como o principal instrumento. Por dentro da África. Disponível em <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/somos-mediadores-da-sociedade-e-utilizamos-a-palavra-como-o-principal-instrumento-diz-griot>. Acessado em 4 jan. 2018.
- TIAGO, Vinicius Moraes. O fazer artístico em (signific)ação: um diálogo entre Ginsberg e Pollock, Juiz de Fora, 2016. Disponível em [https://www.academia.edu/31181538/O\\_fazer\\_art%C3%ADstico\\_em\\_signific\\_a%C3%A7%C3%A3o\\_um\\_di%C3%A1logo\\_entre\\_Ginsberg\\_e\\_Pollock](https://www.academia.edu/31181538/O_fazer_art%C3%ADstico_em_signific_a%C3%A7%C3%A3o_um_di%C3%A1logo_entre_Ginsberg_e_Pollock). Acessado em 10 out. 2017.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- WILLER, Claudio. *Geração beat*. São Paulo: L&PM, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



## **Histórias encontradas, ficções construídas: uma comparação entre Riva Palacio e José Mármol**

Brenda Carlos de Andrade\*

Neste trabalho, analiso os romances Martín Garatuza, de Vicente Riva Palacio, e Amalia, de José Mármol. Esse conjunto representa o grupo dos romances históricos do período colonial. Amália é um relato sobre as guerras cívicas travadas entre federalistas e unitários e foi escrito quase contemporaneamente aos eventos que relata. Trata-se assim de um caso interessante por dar tratamento de passado a um fato quase presente presumindo, quiçá, a importância histórica dos eventos narrados bem como visa gravar uma espécie de relato sobre o mal imposto pela desunião (representado tanto pela guerra entre “irmãos” como pelo caráter separatista proposto pelo sistema federalista, vilão da história junto com seu representante maior o General Juan Manuel de Rosas). Martín Garatuza, ao olhar em direção a esse passado colonial tentando reconstruí-lo através da ficcionalização no romance, retoma também uma definição menos problemática do conceito de romance histórico, já que obedece a uma série de convenções tidas como próprias e delimitadoras do que seria um romance histórico num sentido mais específico.

Vicente Riva Palacio apresenta uma crítica relativamente moderada no que concerne ao despotismo da estrutura de governo da coroa espanhola nas colônias. Embora o escritor mexicano seja apontado como um dos grandes críticos da Igreja, especialmente da Inquisição, sua obra mantém intactos os valores religiosos mais sinceros e não pautados por uma relação deformada pelos excessos da instituição. O romance analisado é continuação de outro, Monja y casada, virgen y mártir: historia de los tiempos de la Inquisición. A obra, dividida em dois tomos “Los criollos” e “Los descendientes de Guatimoc”, esboça um desenho da sociedade vice-reinal mexicana através da figura de Martín Garatuza. Esse personagem, que consta dos autos da Inquisição, se converteu em uma espécie de lenda no México e tem muitas características do pícaro, também através dele todas as tramas dessa obra como da anterior se cruzam e ganham unidade. No primeiro tomo, introduzem-se os personagens novos, e alguns retomados do livro anterior, a trama foca na apresentação de uma conspiração crioula liderada por D. Alfonso Salazar, padre Salazar, para a qual leva seu irmão recém-chegado da Espanha, D. Leonel de Salazar. Este formará o par amoroso exemplar com sua prima D. Esperanza de Carbajal.

\* Doutora em Letras/Teoria da Literatura. UFRPE-PPGL/UFPE. E-mail: brenda.carlosdeandrade@gmail.com

Na verdade, o romance abre com um capítulo em que D. Leonel faz uma visita à casa da prima e da tia, D. Juana de Carbajal, ambas mestiças e sob as quais pairam fantasmas de uma ascendência impura, aparentemente judaizante. Leonel e Esperanza se amam, mas D. Juana não quer que sua filha se case para não perpetuar o peso desse passado e D. Gonzalo de Salazar, pai de Leonel, não aprova qualquer relação entre eles. D. Gonzalo era espanhol, nascido em Espanha e despreza qualquer impureza de sangue ou passado suspeito. São introduzidas na trama também as duas Catalinas de Armijo, mãe e filha, D. Pedro de Mejía (personagem do outro romance) e Martín Garatuza, que aliado do padre Salazar, vai participar da conspiração contra os espanhóis, e seus companheiros do romance anterior Teodoro e D. César de Villaclara, que aparece disfarçado de um mendigo chamado Lázaro. Numa intriga amorosa às avessas e que corre paralela ao romance do primeiro casal, as Catalinas, mulheres de vida e comportamento questionável para a época, planejam um golpe para casar a filha com D. Pedro de Mejía<sup>1</sup>, homem rico e solteiro da cidade.

Esses nódulos da história são apresentados na primeira parte do primeiro tomo. Na segunda, temos um documento autobiográfico de D. Juana de Carbajal dirigido a sua filha, que, devido a diversas peripécias da trama, termina caindo na mão de Martín Garatuza. As memórias de D. Juana revelam o passado da família, mostrando que a sombra judaizante provinha de um processo condenatório da Inquisição com relação às três irmãs Carbajal, Isabel, Violante e Leonor (mãe e tias, respectivamente, de D. Juana). Revelam também que o verdadeiro pai de Esperanza é D. Pedro de Mejía que havia abusado de D. Juana em sua juventude e que o avô de D. Juana (ainda vivo nesse tempo) era descendente direto de Guatimoc (Cuauhtémoc), último imperador asteca, e D. Isabel de Carbajal, filha de um D. Santiago de Carabajal que havia sido soldado de Cortés. Num lance ainda mais folhetinesco, revela que Catalina, mãe, é irmã de D. Juana e que a filha é uma criança ilegítima de D. Gonzalo de Salazar. Por último, menciona a marca de fogo que acompanha toda a família, desde D. Felipe de Carbajal, o filho de Cuauhtémoc, um sinal que parece uma chama de fogo e indica o fim trágico pelas chamas a que estavam fadados os membros da família – como as três irmãs que pereceram nas fogueiras da Inquisição e D. Juana e seu pai, que morrem num incêndio no segundo tomo. O segundo tomo, apesar de apresentar certas complicações novas, está basicamente dedicado a estabelecer a ordem desfeita pelo primeiro tomo. Dessas novas tramas, talvez seja interessante assinalar um jogo de erros de identidades que se estabelecem por causa das marcas de fogo nas costas das quatro mulheres com um quase casamento entre irmãos (Catalina e Leonel) e um

1. D. Pedro Mejía é o irmão de D. Blanca de Mejía, personagem principal do romance *Monja y casada, virgen y mártir*. Nesse ele é responsável pela desgraça da irmã, quem ele obriga a entrar no convento só para não ter que dividir a herança familiar.

posterior reestabelecimento de ordem necessária com o casamento do primeiro casal de namorados.

Os elementos estritamente históricos que constituem a narrativa podem ser estabelecidos através de dois núcleos: a existência de um personagem Martín Garatuza que constava dos autos inquisitoriais e que virou uma espécie de lenda, folclore local, e a existência de um processo inquisitorial contra uma família Carbajal (Carvajal), episódio esse que aparece em um capítulo do *Libro Rojo* de Vicente Riva Palacio<sup>2</sup>. No entanto, os dados da referência histórica são minorados e alterados para que prevaleça uma coerência interna na obra, mas, quiçá, continuam presentes para que prevaleça uma coerência também externa com os interesses políticos e didáticos do autor. Essa liberdade de um conteúdo pautado em fatos históricos mais específicos faz com que estudiosos, como Chavarín González, cheguem a apontar a obra como “novela de aventuras históricas” seguindo uma classificação proposta por Juan Ignacio Ferreras e Isabel Román Gutiérrez para os romances históricos espanhóis do século XIX. Para esses autores, depois da década de 60, surge um tipo de romance que se quer histórico, mas que mal poderia ser chamado assim e que teria relação com os romances produzidos por entregas. Nas palavras de Chavarín González seria aquele em que a história vira um simples pano de fundo e a ficção adquire um monopólio da representação (2006, 29). Para esse estudioso mexicano, essa alteração do plano ocupado pela ficção nesses romances históricos se daria por uma necessidade de veiculação maior de uma ideologia do que de uma informação histórica verificável.

Ao analisar as duas obras de Riva Palacio (*Monja y casada...* e *Martín Garatuza*), ele foca no plano das ideologias liberais exploradas pelo escritor. Defende que a primeira trabalha num plano mais histórico e, por isso, adota a classificação de “novela histórica de aventuras” para ela. Para a segunda, defende, no entanto, uma estrutura de caráter mais ideológico cujo fundo histórico servia para validar a postura política do autor e que esse modelo seguido por Riva bebia muito mais nos romances de Dumas do que no modelo de Scott. Apesar da argumentação de Chavarín González constituir uma interessante observação válida para pensar a argumentação do escritor mexicano decimonônico a favor do liberalismo, parece muitas vezes faltar nesse conjunto, aquilo que Pardo aponta como concepção histórica da época ao chamar atenção para os pactos de leituras com que se liam os romances históricos do século XIX e como os lemos hoje. Também desconsidera uma nomenclatura significativa do período, já que

---

2. No *Libro Rojo*, aparece a história de família Carbajal (Carvajal), judeus de origem portuguesa que chegam para viver no Nuevo Reino de León, território dependente do Vice-reinado de Nueva España. Dolores Rangel assinala em seu artigo *El proyecto de nación e identidad de Vicente Riva Palacio en Martín Garatuza* que, apesar de alguns nomes e situações se repetirem, não se trata em definitivo da mesma história. Essa atitude vai aparecer ao longo dessa obra, que se preocupa mais intensamente em formar uma ideia de passado que projete uma identidade nacional definitivamente no futuro do que com os fatos extensamente verificáveis nos documentos históricos.

Riva concebia seu material como um romance histórico. A nomenclatura atribuída aos romances pelos seus autores é algo que não deve ser negligenciado; Molina desenvolve algumas observações sobre o contexto argentino, Leticia Algaba Martínez chama a atenção para o fato de muitos escritores mexicanos sinalizarem no subtítulo o gênero a que pertence sua obra, especialmente no caso dos romances históricos. Convém, então, considerar o contexto de produção e a recepção desse material, pois o que se chama de história e de literatura não sempre obedeceu aos mesmos paradigmas que as regem no mundo hoje.

A proposta em definitivo desse conjunto de romances que começa com *Monja y casada...* e termina com *Las dos emparedadas*. *Memorias de la Inquisición* indica uma revisão geral de um período histórico que depende menos dos fatos especificamente históricos e se pauta mais na reconstituição de uma época, uma espécie de zeitgeist do momento colonial. Esses romances capturariam mais uma essência da época que poderia ser relida a partir de diferentes variações, mas que espelhariam um modo de ser do período. Esse tipo de modelo lembra bastante a forma proposta como exemplar do romance histórico que aparece na obra de Lukács e que teria seu maior realizador em Walter Scott. Apesar disso, Chavarín González aproxima mais esse conjunto dos romances de Dumas e de uma herança de obras de “capa e espada”. Possivelmente, ambas as opções não seriam excludentes, uma vez que, em linhas gerais e como proposta, a ideia de Riva Palacio podia se aproximar desse formato desenvolvido pelo escocês, no entanto usa recursos que indicam certa popularização da leitura da obra, recursos que envolviam a manutenção de um público leitor que deveria se manter preso à trama e uma revisão da história de forma facilitada. Um desses recursos é justamente a introdução de tramas e sub-tramas que compõem a obra, enredos amorosos, sequência de trocas e erros de identidade, sequestros, casamentos forçados, lutas pela honra, elementos que se popularizaram tanto nas comédias de Shakespeare como no teatro espanhol de capa e espada. Esse tipo de elementos também sugere um público alvo formado muitas vezes por mulheres e jovens em geral que precisavam aprender através de lições apresentadas nas obras. Pardo comenta:

*Las novelas de aquellos primeros años están, como veremos después con más detalle, trazadas para estos espacios, para estas mujeres. Y no sólo para que aprendan lecciones, sino para que las cuenten y las lean en las reuniones sociales. De ahí su corta extensión, pero también su contenido moralizante. Es curioso observar que estas prácticas tan importantes en la primera mitad del siglo fueron diluyéndose a lo largo del XIX.* (2006, p. 119-120)

Embora a situação descrita seja identificada por Pardo como predominante da primeira metade do século XIX, não é difícil associá-la com o contexto de leitores da obra de Riva Palacio (de 1868). Os leitores ainda eram jovens e mulheres e o objetivo de desses livros ainda era educar de uma maneira entretida. Esse conjunto indica

também um modo de ler a história colonial, modo correto de acordo com a ideologia liberal com a qual concordava o autor. Indicando esse modo de ler a história, ele se transforma numa forma válida de história para seus contemporâneos, pois era responsável por formar e educar esses leitores a respeito do contexto colonial. Ainda que muitos desses contemporâneos pudessem questionar a relação com a história como uma disciplina mais séria nas obras do escritor, é provável que a maioria aceitasse seus romances como mais uma das formas possíveis de romances históricos, aceitando neles também a parte de história que lhes cabiam.

Vistas dessa maneira, as combinações simbólicas propostas pela ideologia liberal são uma forma de ler o passado e construir o futuro, projeto que efetivamente pareceu estar na pauta dos escritos de Riva Palacio em todos os gêneros em que escreveu. A obra pode ser lida também com a mesma chave que Ortiz Monasterio propõe para México a través de los siglos, uma forma de vincular e encontrar manifestações precursoras da emancipação no passado colonial, localizando forças patrióticas e definindo um modelo de identidade nacional. Martín Garatuza desenvolve-se bem nessa proposta, mas chama a atenção que uma das linhas tão exploradas pelo autor seja atenuada: a crítica explícita e taxativa das práticas tirânicas da Igreja Católica, simbolizadas principalmente pela atuação da Santa Inquisição. No entanto, Chavarín González (2006, 80) ressalta que, sendo continuação de *Monja y casada...*, onde se encontra uma crítica intensa à Inquisição, esse romance traz uma visão mais positiva dos eventos, uma possibilidade de felicidade ao final, felicidade que dependeria de uma casualidade (Chavarín González, 2006, p. 94). O diálogo final da obra entre Teodoro e Martín é revelador da força atribuída a casualidade como definidor da trama.

–Teodoro -decía el uno- me alegra esta boda por lo que quiero a Don Leonel y a Doña Esperanza, siento el corazón despedazado al pensar que así debieran haberse celebrado las bodas de la desgraciada Doña Blanca y del infeliz Don César, a quien hemos dejado en la Sierra metido a ermitaño.

– Es verdad; pero estos jóvenes merecen ser muy felices, Martín -contestó Teodoro.

–También aquellos, y no lo fueron.

–Eso prueba que la virtud ni trae la desgracia, como dicen los impíos, ni la felicidad, como aseguran los hombres de la Iglesia.

–¿Qué es, pues, la felicidad? ¿qué la produce?

–Es un conjunto casual de circunstancias y se produce por la casualidad.

–¿Y Dios?

–Allá -dijo Teodoro señalando al cielo- allá da sus castigos o sus recompensas; aquí deja la libertad al hombre para obrar. (Riva Palacio, 2011, p. 338. tomo 2)

A conversa entre os dois personagens que atravessaram as duas tramas remete ao destino trágico do casal Blanca e César em comparação com o destino de felicidade que aguarda Esperanza e Leonel. O conjunto de casualidades a que Martín se remete

Chavarín González associa com uma configuração de espaço-tempo que é arbitrária. De certa forma podemos entender essa configuração relativamente arbitrária, mas que tem um vínculo profundo com a preparação do tempo e a predisposição e maturidade da sociedade para a emancipação. Se a felicidade pode ser atribuída a formas mais justas de organização social e política, obviamente a liberdade é um fator relevante, então se pode dizer que o tempo de Esperanza e Leonel estava pronto para assimilar um casal crioulo/mestiço e livre para escolher um ao outro, livre para escolher um casamento. Por outro lado, esse tempo-espaço, ou melhor, esse período histórico, não estava pronto para assimilar dois personagens como Catalina de Armijo, a filha, já arrependida de seus pecados, e o padre Salazar, organizador da conspiração crioula que permeia a trama do romance. Dentro da compreensão do desenvolvimento social que se vai preparando até o momento correto para a emancipação, esse momento do século XVII (1624) poderia ser visto como uma situação mais livre do que a de alguns anos antes descrita no primeiro romance, mas ainda não era a situação ideal.

A partida de Catalina e de Alonso Salazar para o exílio na Espanha demonstra como essas forças ainda não estavam prontas para atuar, como se pode ver na descrição, páginas antes, dessa partida dos dois.

*Eran dos seres desgraciados*

*El hombre fuerte, inteligente, vigoroso; el sacerdote de la virtud, que no había tenido en el mundo más anhelo que el de la ciencia, ni más ambición que la libertad de su patria, y que marchaba a tierra extraña con el corazón despedazado, porque dejaba a México cautivo y sin esperanza.*

*La joven hermosa, que había apurado la copa del placer y de la disolución, y que no había tenido más amor en su vida que el de Leonel, huía del hogar doméstico, a buscar en la soledad del claustro un asilo para llorar sus desventuras y un amparo contra las tormentas de la vida.*

*La una iba impulsada por el arrepentimiento de lo que había hecho en el mundo, huyendo de él.*

*El otro, devorado por el despecho de lo que no había podido hacer, huía también.*

(Riva Palacio, 2011, p. 332. tomo 2)

A situação dos dois personagens é bastante distinta, Riva Palacio não parece fazer nenhuma apologia à figura de Catalina como predisposição para o futuro, mas como marca de um passado que não deveria ser repetido, de um passado arrependido. Ele, porém, foge porque não pode levar a cabo seu plano de liberdade, se exila na Espanha, na metrópole, deixando “México cautivo y sin esperanza”. A desesperança que aparece nessa descrição é parcial, pois logo depois poderemos ver a união do casal protagonista e por sabermos de antemão (inclusive o leitor contemporâneo da obra) que os desvelos de homens como o padre Salazar não haviam sido em vão – agora México era livre, porque o tempo e suas casualidades haviam permitido que assim fosse. Na verdade, essa visão transposta na obra demonstra um afã conciliatório para qual o próprio Chavarín González chama a atenção ao comparar *Monja y casada...* e *Martín Garatuza*;

para ele a tragicidade da primeira e seus aspectos inconciliáveis se dissolvem num mundo colonial já permeado por algumas mudanças que permitem uma solução mais feliz, porque mais conciliatória.

A política de conciliação entre esses dois elementos revela principalmente um dos traços mais importantes na obra de Vicente Riva Palacio: a necessidade de criar um tipo nacional que pudesse vincular todo o povo ao redor de uma identidade única e simbolicamente válida. Ele opta ao longo de seus escritos por uma identidade mestiça, que chama de criolla. O termo criollo para o período costumava designar espanhóis nascidos em território americano, indicava em certa medida uma pureza de sangue. No entanto, o autor adota esse uso diferenciado do termo, como comenta Ortiz Monasterio.

Para Riva los criollos son todos los nacidos en el país (mestizos y castas incluidos), una raza nueva que será más interesada en la independencia y a la que pertenecen los principales protagonistas. Este concepto ampliado de criollo, que yo sólo he leído en Riva, parece obedecer a la estrategia de sumar el mayor contingente posible a las intenciones de independencia. (Ortiz Monasterio, 2004, p. 100)

Rangel (2009) e Chavarín González (2006) também ressaltam esse uso diferenciado do termo criollo. Em Ortiz Monasterio fica especialmente evidente uma estratégia de soma de diversos povos e referências para o que, na citação, ele chama de “intenciones de independencia”, que Riva pretende localizar no passado colonial, tentando estabelecer um nexos entre a Independência no século XIX e as várias forças que começaram a germinar esse movimento desde a chegada dos espanhóis. Esse movimento abrangente transforma-se numa tentativa conciliatória de integrar diferentes povos, ou raças, termo tão ao gosto do século XIX, sob um mesmo desejo de emancipação, mesmo que esse desejo de emancipação seja algo modulado pelo olhar do XIX.

Essa compreensão do passado “consistía, precisamente, en comprender todo lo humano como un proceso, como un devenir que no podía seguir cualquier camino, sino sólo aquel que sus orígenes y el estado de su desarrollo permitieran” (Ortiz Monasterio, 2004, p. 96). O romance de Riva Palacio, então, compõe uma fábula da formação nacional que tenta localizar nos seus primeiros momentos os primeiros traços dessa origem num passado que, de certa forma, é presentificado por sua intensa relação com o contexto de sua produção. Sua história é fábula de criação de um passado criollo/mestiço; é uma história porque cria uma História; forja um traço de identidade mexicana apropriado por várias ideologias e que tem um impacto ainda hoje na percepção ontológica de uma mexicanidade.

De uma maneira um pouco diferente atua José Mármol em *Amalia*. Em lugar de criar uma fábula histórica significativa que pusesse em evidência o modelo de sociedade colonial, o escritor argentino busca no seu romance refletir sobre os fatos recentes da história argentina, embora, também como Riva Palacio e grande parte dos autores de romances históricos do século XIX, opte por um par amoroso e personagens de

primeiro plano fictícios. Ambientado durante o governo de Juan Manuel de Rosas, o romance começa quando Eduardo Belgrano é ferido pela Mazorca<sup>3</sup> numa tentativa de fuga para Montevideo. Salvo por seu amigo Daniel Bello, é posto sob os cuidados da prima daquele, Amalia Sáenz de Olavarrieta. Durante esse período de convalescência, os dois se apaixonam. Daniel, a partir de então, passa a planejar uma série de estratégias com a intenção de proteger os dois e segue simultaneamente com suas atividades políticas contra o governo do tirano. Para conseguir levar a cabo seus planos, Daniel conta com a ajuda de sua noiva, Florencia Dupasquier; do doutor Diego Alcorta; de seu criado Fermín; do criado de Amalia, Pedro; do seu antigo mestre de escola, Cândido Rodríguez; e da prostituta Dona Marcelina. Todos esses personagens formam uma trama narrativa fictícia que se desenvolve com verossimilhança sobre um plano histórico perfeitamente situado durante o segundo governo de Rosas.

A necessidade de precisão histórica se imbrica com a trama ficcional, que, se não remete a um personagem histórico identificável, remete a vários intelectuais e cidadãos que se envolveram na causa contra o governo e os desmandos de Rosas. O ímpeto historicista da obra surge em vários momentos ao longo de seus cinco tomos. Incluem citações diretas de documentos, de arquivos de matérias de jornais, referência a documentos históricos do período através das notas, descrição detalhada de comportamentos, costumes e/ou vestimentas e mobílias da época. No primeiro dos casos mencionado, as citações diretas de documentos, resulta paradigmática e sempre comentada a citação no capítulo III, do tomo V, das “Clasificaciones de 1835”, que prejudica, inclusive, o desenvolvimento da trama narrativa. Depois de um diálogo entre Rosas e um subordinado seu que trazia esse documento em mãos, este começa a ler o material. Vê-se o título “Clasificaciones de 1835 – Número 1” ao qual se seguem cerca de 10 páginas de um listado de indivíduos com respectivas classificações como posição política, função, cargos ocupados, origem familiar. Era um relatório dos cidadãos de Buenos Aires que servia para vigiar e controlar a sociedade. Antes de citar o documento por completo, Mármol insere uma nota em que dá essa explicação:

*Entre los curiosos documentos inéditos que poseemos hoy de tiempo de la dictadura se hallan las famosas “clasificaciones”, de que tanto se ha hablado, y que comprenden nueve mil cuatrocientos cuarenta y dos individuos: comenzadas en 1835, y concluidas, parece, en 1844.*

*Cuando escribimos Amalia, en el destierro nos referimos a ellas: pero, como se comprende, no poseíamos entonces los documentos. Hoy, que están en nuestro poder, insertamos en el texto de la obra, que se conservaba inédita, una pequeñísima parte de ellos, para que se vean el orden y la prolijidad de esas tablas. Buenos Aires, 1855. (Mármol, 1855, s/p. nota 6)*

3. A Mazorca era um braço armado da Sociedad Popular Restauradora. A Sociedade foi criada por partidários de Rosas em 1833 e se converteu num grupo de choque que funcionava muitas vezes a mando de Rosas com função de reprimir os opositores de seu governo.



A nota remete à veracidade do documento e pretende junto com essa referência reconstituir aos olhos do leitor uma “ordem e prolixidade” do governo que na verdade era expressão de um estado de controle e repressão. Também se mencionam, na nota, dois tempos diferentes do romance, um da primeira edição e o outro da segunda edição. Na primeira edição não existia a inserção desse documento, na verdade, como Molina (2011) e Curia (2010), indicam essa quinta parte, ou tomo, não constava da primeira edição, que é publicada incompleta, só até o capítulo XII da parte IV, no *Jornal La Semana*. Mais do que inserir numa estrutura já constituída, Mármol inclui esse material num capítulo e parte novos, estabelecendo um pacto de fidedignidade ainda mais intenso com seus leitores. O documento funciona como uma prova de que os fatos que cercam a trama ficcional dos pares amorosos, especialmente de Amalia e Eduardo, não são criações do autor e se exploram da maneira mais fiel possível à realidade. Quando a fidelidade à história precisa ser rompida, o próprio autor revela seu recurso, como no exemplo abaixo:

*En esta referencia cometemos un anacronismo; esas palabras del juez de paz, Casal Gaete, dichas del modo que va a verse tuvieron lugar en marzo de 1841, entre las felicitaciones que se dirigian a Rosas con motivo de la máquina infernal, y que se hallan en el número 5277 de la Gaceta Mercantil pero lo que en marzo de 1841 no vacilaban en publicar los restauradores de la Federación, bien pudieron sentirlo en julio del año anterior, porque los malos instintos y el arrojo de descubrirlos a la luz del día no son cosas que se improvisan; son resultados de organizaciones predispuestas y de conciencias por largo tiempo relajadas. Y así no parecerá extraño que, para retratar la moral política de los amigos de Rosas en 1840, nos sirvamos, en esta larga obra, de un documento publicado pocos meses después de aquél en que están ocurriendo los sucesos que narramos. En un oficio de aquel juez de paz, dirigido a Rosas y publicado en la Gaceta citada, se encuentra esta horrible pero ingenua confesión de la sangrienta burla con que Rosas y su partido profanaron a Dios, a la religión y a la humanidad...: “Es muy cierto que los salvajes unitarios, bestias de carga, agobiados con el peso de sus enormes delitos, las asquerosas unitarias y sus inmundas crías habrían muerto degollados... pero el horrendo montón que formasen las ensangrentadas osamentas en esta maldita infernal raza, podría manifestar al mundo una venganza justa únicamente, pero nunca el remedio a los males inauditos que nos ocasionara su perversidad asombrosa”.* (Mármol, 1855, s/p. nota 1)

Essa nota faz referência a uma fala de Dona María Josefa Ezcurra que, em uma conversa com Nicolás Mariño, redator da Gaceta Mercantil, citaria D. Manuel Casal Gaete. No romance ela afirma: *Es preciso empezar y acabar por todos, hombres y mujeres; y yo empezaría por las mujeres, porque son las peores, y después hasta por sus inmundas crías, como ha dicho muy bien el juez de paz de Monserrat, don Manuel Casal Gaete* (Mármol: 1855, s/p. tomo 3. capítulo III). Ao revelar essa licença narrativa, Mármol busca justificar o anacronismo cometido evidenciando esse elemento mesmo antes que o leitor possa desconfiar de tal falha. Isso fortalece, por um lado, a confiança nos fundamentos históricos da narrativa, já que o autor mesmo revela os possíveis

anacronismos deixando claro para seus leitores suas decisões ao incorrer neles. Por outro lado, esse recurso também é justificável por se tratar de uma forma de lograr maior coerência para a narrativa-ficção, atingindo-se melhores efeitos simbólicos. No caso de Mármol, a justificativa parece ir além de uma simples coerência estético-narrativa. Ele assume a tomada de tais opiniões como um elemento plausível em conversas privadas no momento que se desenrola sua trama, já que meses depois ela seria efetivamente publicada na *Gaceta Mercantil*. Assim aquilo que pode ser publicado meses depois nada mais seria que o desenvolvimento de opiniões que possivelmente foram cultivadas em reuniões privadas, em caráter íntimo, a justificativa parece seguir, nesse sentido, uma lógica de verossimilhança com o mundo real mais do que uma justificativa de melhoria e maior densidade interna para a trama ficcional.

Na nota, o autor não só faz questão de indicar o número e a data da edição como cita diretamente o artigo de Gaete. A linguagem no trecho selecionado é forte, cruel e impactante e fortalece não só o sentido de verossimilhança como reforça a opinião política negativa de Mármol com relação ao período do segundo governo de Rosas e aos federalistas que lhe seguiam. O trecho revela a barbárie que se atribui com frequência a Rosas e seus seguidores. Curiosamente, é ao chamar os unitários de bárbaros e selvagens, que podemos perceber a selvageria, irracionalidade e barbárie que o autor quer atribuir aos federalistas. O conteúdo proferido por Gaete é tão violento que, ao citá-lo, Mármol parece ajudar a ressaltar aos olhos do leitor todas essas características no próprio emissor desse discurso.

O confronto desse binômio barbárie versus civilização, tão caro ao século XIX especialmente na literatura argentina com autores como Echeverría e Sarmiento, emerge em vários momentos da obra. Esse binômio que parece como bastante significativo da América Latina, ganha características ainda mais intensas no contexto argentino e a obra desse segundo autor revela a ênfase nas relações e percepções desenvolvidas sob essa linha. Echeverría, assim como Mármol, tende a identificar esses elementos nas classes mais baixas de uma forma geral. Sarmiento parece localizar esse elemento com mais frequência nas forças da paisagem desérticas, austeras e/ou monótonas do interior que formam classes de gauchos, indígenas selvagens e caudilhos, consideradas selvagens e brutas, cada uma a seu modo<sup>4</sup>.

Aparece sempre em dois contextos: um na fala dos federalistas que atribuem aos unitários um signo de barbárie e outro na fala do narrador, claramente identificado com o autor real José Mármol, defensor das ideias unitárias e “mais liberais”. No

4. Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo (1997) em capítulo sobre o orientalismo em *Facundo* demonstram como, tomando motivos orientais conhecidos da literatura europeia que relacionavam o deserto com formas de despotismo, Sarmiento repete esses esquemas ao estabelecer uma linha de argumentos que relacionam essas zonas dos pampas com as formas de despotismo e tirania registradas no contexto argentino e atribuídas normalmente aos *caudillos*.

entanto existe uma diferença clara entre esses dois momentos. No primeiro caso, a fala é condicionada a um momento histórico restrito, o emissor está preso a seu presente e desconhece o desenrolar dos fatos posteriores, ou seja, não tem uma visão histórica ampla que permitiria observar de longe todos os acontecimentos. Seus enunciadores são descritos nesses momentos como dominados por uma paixão raivosa contra os unitários. Essas falas são, assim, condicionadas por uma torrente de emoções e uma ausência de sentido histórico por personagens que não podem mais que ver seu presente e estar presos a uma opinião pessoal sem qualquer distanciamento. As vozes que clamam a barbárie como traço dos federalistas, no entanto, surgem de outro contexto; são enunciadas, em geral, pelo narrador heterodiegético onisciente, embora tal onisciência seja disfarçada em alguns momentos para o melhor desenvolvimento da narrativa, como afirma Curia (2010b, s/p). As afirmações a esse respeito feitas pelo narrador são frutos de uma reflexão e um distanciamento forjados que se assemelham mais a uma análise histórico-científica da situação do que ao reflexo de um arroubo de raiva, como no primeiro caso.

Retomo outra vez o aspecto histórico da obra por se tratar, como já mencionado, de um dos pontos cruciais na discussão de *Amalia*. Os problemas que surgem na discussão do romance como exemplar do gênero histórico residem no fato de que a obra terminou de ser escrita somente quinze anos depois da queda de segundo governo de Rosas. E talvez mais curioso ainda seja o fato de que o texto havia sido iniciado antes da derrocada do general argentino, mas que mesmo sob essas circunstâncias, seu tema é trabalhado como passado. Justamente por tratar de um tema recente e contemporâneo à vida do autor é que sua obra passou por um julgamento crítico que reflete a dificuldade de enquadramento do texto. Como já comentado no início do capítulo, um dos principais núcleos de discussão da obra situa-se na tentativa de classificar o romance seja como histórico ou político. Embora muitos dos argumentos para questionar a obra como romance histórico sejam justificáveis, entendo como Beatriz Curia que *Amalia* é e deve ser considerado um romance histórico. A pesquisadora argentina desenvolve esse argumento em vários textos em que analisa a obra de Mármol, mas é em “*Amalia: novela histórica*” que seus argumentos são didaticamente delimitados. Nesse ensaio, ela aponta cinco motivos principais que a fazem considerar a obra como histórica: *porque el autor la ha querido histórica; porque la preside una visión historicista; porque el mundo configurado es pretérito; porque Mármol narra, rasgo capital, con una óptica histórica; porque el público la lee y la ha leído como histórica* (Curia, 2010c, s/p). Os três argumentos que me parecem fundamentais são o fato de Mármol ter designado seu trabalho como histórico; a forma de escrever e ter uma ótica histórica, ou seja, de interpretar os fatos narrados, ainda que próximos, como um passado definitivo e terminado; e uma leitura e recepção da obra como tal.

Esse três elementos designam e enquadram forças argumentativas que podem contradizer muitos dos estudiosos que não conseguem considerar a obra como histórica. Parte dessa crítica embasa seus argumentos, na quase inexistência de distanciamento temporal entre o momento da escrita e o fato narrado, fazendo com que a obra fosse impregnada de posicionamentos políticos do autor e, demonstrando assim, uma parcialidade do escrito que poderia ser visto muito mais como sendo de matéria política do que de matéria histórica. Como se pode observar nas citações anteriores, o partidarismo e parcialidade de Mármol fazem-se evidentes a cada momento, mas o partidarismo dele não era menor do que o de um escritor como Riva Palacio ao criticar a Igreja e a Santa Inquisição; também não é menor do que Fidel López também criticando a Inquisição; de um Eligio Ancona ao descrever Cortés ou de um Felipe Pérez descrevendo Francisco Pizarro. Talvez as tintas descritivas de Rosas e seus partidários em *Amalia* sejam mais fortes e violentas, mas em todos os casos revela-se uma parcialidade dos autores. A parcialidade é um traço inegável e sempre discursivamente marcado, quiçá um conhecimento das linhas historiográficas mais recentes influenciadas pelas mudanças e estudos discursivos seja interessante em momento como esses para analisar e “julgar” esse material. Qualquer análise discursiva desses romances vai revelar uma parcialidade.

Por esse motivo, é relevante a consideração de Curia ao focar suas considerações na forma que o autor assume para seu romance, nas marcas textuais que usa para garantir uma historicidade e na forma como esse romance é lido por seus contemporâneos, e inclusive leitores posteriores. Quando ponderamos esses elementos, estamos outra vez nas considerações de Pardo em tentar pensar o romance histórico dentro da lógica e funções que ocupou entre seus contemporâneos. Se *Amalia* foi escrito para ser histórico e se seus primeiros leitores o viram assim seria necessário pelo menos considerar essas pistas na análise. Sobre a postura histórica de Mármol não há dúvidas, antes de efetivamente começar o romance, num texto chamado de “Explicación”, ele afirma:

*La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existe aún, y ocupa la misma posición política o social que en la época en que ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos. Y es ésta la razón por que el lector no hallará nunca los tiempos presentes empleados al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros, etc.*

*El autor ha creído que tal sistema convenía tanto a la mejor claridad de la narración, cuanto al porvenir de la obra, destinada a ser leída, como todo lo que se escriba, bueno o malo, relativo a la época dramática de la dictadura argentina, por las generaciones venideras, con quienes entonces se armonizará perfectamente el sistema, aquí adoptado, de describir bajo una forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad. (Mármol, 1855, s/p)*

No trecho o autor deixa claro que, como numa espécie de ficção calculada, resolve tomar os trechos históricos como mais afastados, “con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos”. Esse recurso pode ser entendido justamente como a sensação de passado acabado de que fala Pardo, que me parece o critério mais interessante para pensar a questão do tempo nesses romances decimonônicos. Por outro lado, está explícito que o escritor argentino usou como modelo o gênero do romance histórico e que deseja que a obra seja lida dessa maneira. Na verdade, ele adianta-se afirmando que de todas as maneiras o destino dessa obra seria o de ser lida de uma forma retrospectiva, passada ou histórica. Essa insistência ocupa tanto as intenções do autor que ao preparar a obra para a segunda edição, a primeira completa, faz uma série de inserções e modificações para que esse traço retrospectivo seja ressaltado. A inserção das “Clasificaciones”, mencionada acima, é um desses movimentos. Também chega a incluir notícias de jornais da época ao longo da narrativa.

Um detalhe curioso que pode ser observado nessa citação é a omissão dos nomes das senhoras envolvidas nas festas. Curia ressaltava essa omissão como uma estratégia de Mármol que aparece muito na segunda edição. É uma forma de preservar as pessoas citadas e suas famílias, mas também é uma forma de concentrar as críticas no governo de Rosas, como afirma Curia: *Oculto ciertos pormenores de la vida privada de los federales y los ataques ad hominem se transforma en gran medida en ataques al régimen rosista, sometido a una suerte de juicio histórico* (2010 a, s/p.). Centrar-se no regime rosista mais do que em descrições irônicas ou caricaturescas de figuras da época marca um impulso forte de concentração em elementos que podem ser mais essencialmente históricos do que político e caricaturesco. Muito da força da sátira pode ser perdida em jogos cômicos e informações restritas ao período; versar sobre um regime político, uma ditadura, enquadra-se mais no laborioso trabalho de compreensão mais distanciada dos fatos que o exercício da história pediria.

Existe uma força semelhante em quase todos os romances históricos hispano-americanos do período: uma vontade de estabelecer um vínculo histórico e desenvolver as características pretéritas de cada uma das nações que se formavam. Esse afã tenta buscar traços de continuidades nessas histórias, como um traço específico de identidade que vem desde o período colonial ou uma força negativa já superada que também vem desse passado. No primeiro caso, parece estar com mais frequência Riva Palacio. No segundo, pode-se enquadrar um bom número de autores argentinos que de uma maneira mais ou menos direta enfatizam o traço da tirania, sua continuidade e seu encerramento com o general Rosas.

## Referências

- ALGABA MARTÍNEZ, Leticia. Cuatro novelas históricas mexicanas del siglo XIX: estudio de historia literaria comparada. 2007. 256 f. *Tese* (Doutorado em Letras) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2007.
- CHAVARÍN GONZÁLEZ, Marco Antonio. Monja y casada, virgen y mártir y Martín Garatuza: una subordinación didáctica a las estructuras narrativas. 2006. 135 f. *Dissertação* (Mestrado em Letras/Literatura Mexicana) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2006.
- CURIA, Beatriz. Problemas textuales de “Amalia” de José Mármol. In: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 (a). Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/problemas-textuales-de-amalia-de-jose-marmol/html/f971340e-a0f6-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_3.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/problemas-textuales-de-amalia-de-jose-marmol/html/f971340e-a0f6-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html#I_0_). Acesso: 07 out. 2013. (Reprodução de: Incipit, II (1982), pp. 61-83).
- \_\_\_\_\_. Beatriz. Autor, narrador, lector em “Amalia”: algunas precisiones. In: Biblioteca de autor José Mármol. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 (b). Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/autor-narrador-lector-en-amalia-algunas-precisiones/html/027f2920-a0f7-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_6.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/autor-narrador-lector-en-amalia-algunas-precisiones/html/027f2920-a0f7-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html#I_0_). Acesso: 07 out. 2013. (Reprodução de: Separata de la Revista de Literaturas Modernas, nº 18 (1985), pp. 115-133)
- \_\_\_\_\_. Amalia: novela histórica. In: Biblioteca de autor José Mármol. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 (c). Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amalia-novela-historica/html/f5312048-a0f6-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_5.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amalia-novela-historica/html/f5312048-a0f6-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html#I_0_). Acesso: 07 out. 2013. (Reprodução de: Separata de la Revista de Literaturas Modernas, Tomo XVI (1983), pp. 71-81)
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MÁRMOL, José. Amália. Buenos Aires: Imprenta Americana, 1855. Disponível em: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/amalia/novela.htm>. Acesso: 10 set. 2009.
- MOLINA, Hebe B. *Como crecen los hongos: la novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo, 2011.
- ORTIZ MONASTERIO, José. *México eternamente: Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*. México: FCE/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2004.

Brenda Carlos de Andrade

PARDO, Alejandro Araujo. Usos de la novela histórica en el siglo XIX mexicano. 2006. 339 f. *Tese* (Doutorado em Humanidades)–Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México D.F., 2006.

RANGEL, Dolores. El proyecto de nación e identidad de Vicente Riva Palacio en Martín Garatuza. Espéculo. In: *Revista de estudios literarios*. Madrid; ano XIV, nº 43, nov. 2009/fev. 2010.

RIVA PALACIO, Vicente. *Martín Garatuza*. 10ª ed. México D.F.: Porrúa, 2011. 2 tomos.

## Lima narrada: entre arquitetos e literatos

Ana Claudia Veiga de Castro\*

A despeito de haver um interesse renovado pelas conexões possíveis entre literatura e história, pode-se dizer que os rendimentos dessa ligação continuam sendo em grande medida um desafio (Anhein & Lilti, 2010). O que se propõe aqui é esboçar algumas considerações sobre o tema, pensando mais especificamente na história urbana, ou o que pode ser chamado de história cultural urbana. Toma-se a cidade – artefato construído – para além da sua dimensão material, reivindicando também sua condição de arena de conflitos e tensões, e ainda, a compreensão de que a cidade é imagem e representação. Essas três dimensões, compreendidas uma em relação às outras, funcionam numa espécie de circuito, ou, nas palavras do historiador Ulpiano Bezerra de Menezes, atuam como “três dimensões solidariamente imbricadas, cada uma dependendo profundamente das demais em relação simbiótica: a cidade é artefato, é campo de forças e é imagem.” (Menezes, 1996, p. 148-9).

É partindo dessa compreensão que esse texto se aproxima da cidade de Lima, capital do Peru, uma cidade que de modo precoce viveu a intensificação do processo de urbanização no segundo pós-Guerra, com consequências que marcam até hoje sua paisagem. A cidade pré-colombiana que tem seus espaços reconstruídos para se tornar a grande capital da América Hispânica, la Ciudad de los Reyes, vai adentrar o século 20 em plena marcha de modernização. Lima encarna uma imagem potente da cidade latino-americana: seu passado colonial deixa marcas, constitui o artefato urbano, e esse artefato é vivido ao longo de sua história entre embates e tensões que geram representações conflitantes. São essas representações, de Lima como cidade latino-americana, que nos interessam aqui.

O período focado neste texto é justamente o momento em que a cidade que se moderniza, vivendo os efeitos do segundo pós-Guerra. Nesses anos, a população urbana cresce enormemente e surgem ocupações precárias ao redor do casco histórico, as *barriadas*, que contrastam com o investimento estatal na edificação de unidades vecinales, grandes conjuntos habitacionais que sintetizaram os esforços da modernização urbana e arquitetônica do país (Kahatt, 2015)<sup>1</sup>. Para Adrián Gorelik, as cidades na América Latina nesse período funcionaram como uma espécie de “bomba de sucção”,

\* Professora Doutora no Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU USP. E-mail: anacvcastro@gmail.com  
1. A população limenha passou de 203 mil habitantes em 1920 a 520 mil em 1940, chegando a 1.370.000 em 1957 (Huapaya, 2014).



atraindo figuras, disciplinas e instituições que desenhariam um novo mapa intelectual, acadêmico e político no continente, no qual o mundo urbano – suas potencialidades e seus problemas – tem uma centralidade inquestionável (Gorelik, 2005).



Imagem 1. Evolução da área metropolitana de Lima (1910-1940-1970)

Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Lima\\_\(Per%C3%B9\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Lima_(Per%C3%B9))

Segundo o sociólogo José Matos-Mar, o surgimento do primeiro agrupamento que poderia ser chamado de *barriada* ocorre em San Cosme, por volta de 1946, espalhando-se pela colina de San Cristóbal, pelas margens do rio Rímac, chegando ao Deserto de San Juan na década de 1950 (Matos Mar, 1977)<sup>2</sup>. Concomitantemente, um Plan de Viviendas é estabelecido pelo governo em 1945. Antes disso, porém, entre 1936 e 1941, o Estado já havia construído alguns bairros operários em Lima e Callao (Huapaya, 2014)<sup>3</sup>.



Imagem 2. Barrio Obrero nº 1, 1939, em La Victoria, distrito de Lima. Projeto do arquiteto Luis Damnert. Fonte: *Revista El Arquitecto Peruano*, nº 26, p. 24-28.

2. O estudo pioneiro de Matos Mar apresenta também um censo geral das *barriadas* de Lima em 1956, com estatísticas que mostram características como constituição familiar, gênero, estado civil, escolaridade, origem, entre outros – identificando ser das serras a maioria de seus habitantes.
3. Em 1936 seria criado o Servicio de Inspecciones de la Vivienda Obrera dentro da Dirección de Previsión Social do Ministerio de Salud Pública, Trabajo y Previsión Social, cuja função era a de inspecionar a situação das moradias onde residiam os operários e suas famílias. No mesmo ano, através do Ministerio de Fomento y Obras Públicas, iniciaram-se as construções dos primeiros bairros operários de La Victoria e Rimac, localizados nas áreas periféricas da cidade velha.



Imagem 3. Barriada El Agustino ao redor de Lima (c. 1950). Fonte: <https://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2015/01/los-50-anos-de-el-agustino>

Ambas as experiências – as barriadas e os novos conjuntos – marcam os discursos dos arquitetos que discutem a cidade e o que se quer dela nas páginas da revista *El arquitecto peruano*, dirigida por Fernando Belaunde Terry. A revista se torna uma importante arena de debates sobre o presente, o passado e o futuro da cidade, onde aparecem não apenas os projetos urbanos que desenhariam Lima, mas também as ideias e os fundamentos de sua renovação, apresentando imagens de uma cidade modernizada, industrial, ciente da força de seu passado e pronta a enfrentar os desafios de seu futuro. Escrevem na revista, além de Belaúnde, outros nomes importantes do campo da arquitetura e urbanismo, como Rafael Marquina, Hector Velarde, Luiz Ortis de Zavallos, Alfredo Dammert, Carlos Morales Machiavello e Luis Dorich, que compartilham ideias e concepções de mundo, buscando de alguma forma efetivar o progresso e o bem-estar social prometido pelo ideário moderno (Zapata, 1995; Huapaya, 2014; Kahatt, 2015).



Imagem 4. Fernando Belaunde Terry e a Unidade Vecinal n. 3 (c. 1945).  
Fonte: Huapaya, 2014, p. 321

Interessa notar que essas imagens também perpassam as narrativas ficcionais, sobretudo os textos escritos pela chamada *Generación del 50*, que reúne escritores como Julio Ramón Rybeiro, Enrique Congrains, Carlos Zavaleta, Vargas Vicuña,

Sebastián Salazar Bondy, entre outros (Rama, 2001). Nessas narrativas, Lima não é apenas um cenário, mas surge como um personagem, que provoca nos outros personagens reações, paixões, medos e desejos. Nesse sentido, pode-se dizer que tais contos e novelas engendram uma Lima, produzindo imagens nem sempre positivas, mas dando conta das transformações vividas pela cidade, seus efeitos e consequências. A literatura, ao lado do discurso dos arquitetos, aporta elementos que contribuem para fazer de Lima um artefato complexo e contraditório, uma figura multifacetária.



Imagem 5. Escritores Salazar Bondy (esq.); Julio Ramón Rybeiro e Bryce Echenique (dir.). Fotos de Baldomero Pestana. Fonte: [https://poetasdelfindelmundo.com/imagenes/escritores\\_peruanos/](https://poetasdelfindelmundo.com/imagenes/escritores_peruanos/)

Desse modo, é tendo em mente essa complexa circulação de ideias e imagens que fazem Lima existir como construção mental tanto quanto física, que este texto busca discutir como a cidade pode ser revelada pelas diversas e variadas formas de representação que transmitem, ainda hoje, os seus significados imateriais e materiais.

### **O discurso especializado – a Lima dos arquitetos modernos**

Como dito acima, um importante meio de circulação das ideias dos arquitetos sobre a cidade de Lima foi a revista *El Arquitecto Peruano* (EAP). Publicada entre 1937 e 1977, com algumas interrupções e redução da periodicidade com o passar dos anos, a revista foi criada por Belaúnde Terry, que a dirigiu até 1963, quando passa às mãos de seu sobrinho, Miguel Cruchaga<sup>4</sup>. A coleção da revista possui 356 edições, em preto e

4. Fernando Belaúnde Terry, arquiteto formado nos Estados Unidos (na Universidade do Texas), volta ao Peru em 1936 e desde então protagoniza uma série de ações no sentido de consolidar o campo da arquitetura e urbanismo, sendo responsável por criar instituições chave, entre elas a *Sociedad de Arquitectos del Peru*, o *Instituto de Urbanismo del Peru* (IUP), em 1944, a *Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo* (ONPU) e a *Corporación Internacional de Vivienda*, ambas em 1946. Torna-se deputado federal em 1945 e passa a discutir e aprovar leis para organizar as cidades peruanas e possibilitar a construção de conjuntos habitacionais. Em 1963, como presidente da República, terá chance de implementar suas ideias, ainda que o contexto distinto da década de 1960 o leve a alterar parte de seu discurso. Ver Zapata, 1995 e Huapaya, 2014.

branco, com uma média de 50 páginas; sua periodicidade varia bastante entre as décadas: inicialmente, são edições mensais, a partir de 1951, bimestrais e, após 1958, na maioria dos anos foram lançadas cerca de 4 edições<sup>5</sup>. Pela revista tomamos contato com uma Lima moderna, que se constrói a partir da modernização da infraestrutura urbana. Entretanto, acompanhando suas páginas ao longo das décadas, é possível notar alguns movimentos que dão conta de uma mudança no discurso dos arquitetos, e consequentemente, que alteram a imagem da cidade<sup>6</sup>. Vejamos.



Imagem 6. Capas da Revista *El Arquitecto Peruano* (1930-1970)

Fonte: Reprodução/ <http://www.elarquitectoperuano.com>

Antes de 1940 e durante os anos da II Guerra, parece haver uma percepção de que a cidade não deve se render às transformações que se impõem, apagando a cidade de origem hispânica. Nesse sentido, afirma o arquiteto Harth Terré:

*No se debe permitir traducir en nuestras ciudades de plano colonial, lo que otras ciudades del mundo han realizado ante un estado de cosas que no tenía más remedio elevando sus casas hasta las nubes y haciendo de ellas torres de audacia.* (Harth-Terreí, Decalogo urbano, EAP, n° 8, mar., 1938, p.33-34).

Com o fim da Guerra, a mudança incontestável do centro de forças do mundo para os Estados Unidos impõe mudanças a essa percepção – e Belaúde, que ao estudar nos Estados Unidos havia tido a oportunidade de conhecer os programas do New Deal voltados à produção habitacional, será um dos porta-vozes da aproximação à América do Norte. A atenção à questão habitacional torna-se constante nas páginas da revista, e a vivienda obrera a garantia da construção do novo homem, o substrato da família, a manutenção da ordem<sup>7</sup>. Sua falta é relacionada diretamente aos problemas de mortalidade, o que colocava em risco o próprio desenvolvimento do país. Entre as décadas de 1940 e 1950 são muitos os textos que retomam esse problema, reconhecendo

5. Esse texto, além da bibliografia citada, se apoia no levantamento realizado na pesquisa de Iniciação Científica de Karina Silva dos Santos, *Habitação e cidade nos periódicos especializados latino-americanos: uma investigação a partir da revista El Arquitecto Peruano (1937-1977)*, Relatório Final Fapesp, 2018.

6. Karina Santos fez uma sistematização das matérias publicadas por meio de palavras-chave e organizou as temáticas preponderantes por décadas.

7. Como é possível ler em: *La vivienda obrera em el Perú*, EAP, n° 26, set., p. 20-24, 1939.

os riscos de não se enfrentá-lo de modo efetivo. Lima, dessa forma, estaria numa encruzilhada de caminhos, e era chegada a hora de enfrentar o problema de frente<sup>8</sup>. Ser uma cidade moderna significava prover habitação moderna para seus habitantes, modernizando as formas de vida.



Imagem 7. Vista da Unidade Vecinal nº 3 (c. 1945). Fonte: Huapaya, 2014, p. 321

O enfrentamento se dava efetivamente pela construção de novos bairros, as unidades vecinales, que podiam funcionar como polos de desenvolvimento<sup>9</sup>. Quando em 1945, com a criação da Corporación Nacional de Vivienda, é construída a Unidade Vecinal nº 3, materializa-se a ideia de que é possível transformar a realidade<sup>10</sup>. Por meio de um

8. *El habitante promedio de Lima vive en la actualidad 39 años. Esta expectación de vida que tiene una criatura al nacer es una de las más bajas del mundo e implica no solo una mortalidad elevada, sino también refleja la pobrísima salud de la población. / Es innegable que la vivienda es un elemento de importancia decisiva en la conservación del capital humano. También es innegable que la mayor parte de la población de Lima vive en habitaciones insalubres, lóbregas y estrechas en que se destruyen el vigor y la vitalidad de la raza. La magnitud del problema se acrecienta a medida que disminuye el nivel económico de la población. Para las clases obreras el problema es angustioso. Veamos que se ha hecho para resolverlo* (Cf. El eterno problema de la vivienda, EAP, nov., 1946, p. 25).

9. *Se impone, pues, la descentralización por medio de Unidades Vecinales, como la n.º. 3, cuya consagración ha venido a despejar dudas y a destruir mitos. Contrariamente a lo temido se ha podido probar, en la práctica, que el pueblo de Lima tiene la aspiración y la capacidad para vivir mejor y que puede cumplir con el pago de alquileres razonables que no sean fruto de la caridad o la demagogia* (Cf. Foro urbanístico sobre la ciudad de Lima, EAP, nov., 1950, p. 8-19).

10. *Solamente en 1945 la creación de la Corporación Nacional de la Vivienda, estableció una actitud seria e idónea frente al problema. Por primera vez en nuestra historia la crisis de la habitación se enfocó técnicamente y con medios apropiados. El primer resultado, la Unidad Vecinal No 3, sigue siendo la expresión, de un momento en el cual se creyó encontrar una respuesta a la desesperada situación de millones de peruanos* (Cf. Neira, Eduardo, El problema de la vivienda, EAP, nov., 1946, p. 40-47). Vale lembrar que a UV3 foi projetada por uma equipe de profissionais, dentre os quais arquitetos Dammerts, Morales Macchiavello, Valega, Dorich, Montagne e Benites. Ocupa uma área de aproximadamente 300 mil m<sup>2</sup>, sendo que desta, 87% é área livre. Projetada para um total de 6 mil habitantes, o conjunto oferece 1.112 habitações em edificações de dois e quatro andares. Possui um centro comunitário composto de igreja, teatro, posto médico, lojas etc., além de escolas.

saber técnico e de vontade política, a cidade tomava as rédeas de seu futuro, evidenciando a modernização que se esperava. O reconhecimento do papel do Estado como provedor não exime o papel de todos diante dos problemas a serem enfrentados<sup>11</sup>.

Assim, se nota no discurso dos arquitetos que Lima tem força porque é uma cidade feita de homens fortes – e, contra as piores expectativas, podia vencer os desafios. Se havia barriadas, se havia tugúrios, se havia callejones, se havia pobreza, Lima já estava pronta para superar: bastava, além de implementar o novo programa, deter as urbanizações espontâneas e clandestinas que iam surgindo ao redor da cidade. Mas ocorre que em meados da década de 1950, essas urbanizações iam aumentando, e “los barrios de Leticia, San Cosme, Santoyo, PinDonate, Azcona, etc., representa[bá]n una verdadera plaga, una muestra elocuente de incultura y de miseria”<sup>12</sup>, o que iria colocar em risco a própria modernização. Que Lima, afinal, se construía nesses anos?:

*¿Queì pueden significar las buenas urbanizaciones, los hospitales, los parques, si un cinturón de tugurios rodea y amenaza a toda la ciudad? ¿Existe manera de contener una epidemia en sectores que están caracterizados por el hacinamiento, la insalubridad y la carencia de los más elementales servicios públicos? ¿Los gérmenes, propagados en gran escala en tales sectores, exigen acaso un carnet de identidad a quienes viven decentemente para excluirlos como víctimas? (La incultura de las ciudades, EAP, nº 183-184, out.-nov., 1952, p. 3).*

Os arquitetos, se reconheciam os riscos, estavam convencidos da solução: construir bairros novos, projetar unidades vecinales e transformar de maneira indiscutível não apenas a vida urbana, mas a imagem da cidade. O novo programa seria capaz de extirpar os males, desde que se detivesse a vinda dos serranos para a cidade. Ou seja, as barriadas que surgiam eram uma “praga”, e se tornava imprescindível deter sua propagação. Junto a um programa habitacional na capital, era *una política de descentralización que el país urgentemente reclama[ba]* (La hoja de urbanismo, EAP, nº 205-206, set.-out., 1954, p. 43)<sup>13</sup>.

11. *Si todos cooperásemos; si los ingenieros, los gobernantes, los inversionistas, los obreros, los empleados actuáramos en conjunto y cada cual dentro de su posibilidades, el problema estaría resuelto. Hay multiples formas de conseguirlo. Contamos con los medios, los hombres, y los planes. El momento es ahora* (Cf. El eterno problema de la vivienda, EAP, nº 64, p. 25, nov. 1942).

12. La incultura de las ciudades, EAP, nº 183-184, p. 3, out.-nov. 1952.

13. Ver ainda: Planeamiento regional para el Perú, EAP, nº 183-184, p. 34-35, out.-nov., 1952.



Imagem 8. José Matos Mar, Las barriadas de Lima (1957). Fonte: Reprodução

Mas durante os anos de 1950, sobretudo na segunda metade, é possível notar como, paulatinamente, a imagem da Lima moderna, que venceria os males das barriadas, ia cedendo a outra imagem, que se impunha de maneira incontestável: as barriadas não eram urbanizações provisórias. Vinham para ficar. A transformação que se opera no discurso é sutil, mas perceptível. Em algumas matérias publicadas na revista – pontos de vista, editoriais, textos assinados – começa-se a defender, juntamente à defesa do programa das unidades vecinales, que se encare o déficit habitacional com unidades menores, ou mesmo que se recorra a uma ação que vinha sendo debatida fora do Peru, incentivada por técnicos norte-americanos: vencer o déficit apostando na ajuda-mútua.

Assim, antes mesmo que John Turner – o arquiteto inglês que ao conhecer as barriadas limeñas as defende como solução ao problema habitacional da América Latina – visite o país, em 1963, o arquiteto peruano Eduardo Neira demonstra a vontade de pensar uma Lima moderna que não jogasse fora sua tradição, mas que buscasse nela um equilíbrio perdido desde a Conquista<sup>14</sup>:

*La ayuda mutua, sistema largamente debatido pero jamás ensayado entre nosotros debe tener un gran porvenir. Coronado por un gran éxito en todos los lugares donde ha sido empleado tiene en el Perú el apoyo de una tradición milenaria sus posibilidades son ciertamente inmensas y podría ser utilizado por las mencionadas sociedades cooperativas. La ayuda mutua será singularmente favorable en aquellos lugares del país donde las condiciones de vida son desarrolladas y donde la sencillez de las viviendas hace posible el empleo de mano de obra no especializada* (Neira, Eduardo, El problema de la vivienda en el Peru, EAP, nº 224-225, mar.-abr., 1956, p. 40-47).

14. Neira foi o responsável por convidar Turner, a quem conhecera em um encontro promovido em Veneza em 1950 pela direção dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) (Ballent, 2004).

Ora, não era a origem hispânica que interessava, como nos anos 1930 – mas a tradição pré-colombiana, rompida justamente pela chegada do Conquistador. Esse tipo de percepção parece ser a senha que vai levar a uma transformação de discurso explícita. O próprio Belaúnde recorre ao *hábito ancestral de la cooperación popular, la vieja minka que hizo grande al Imperio y cuyas características perduran en las comunidades*<sup>15</sup>, para justificar a mudança no discurso. Dessa forma, aparecem textos que passam a valorizar a autoconstrução, ainda que não em Lima mas em outros pontos do país, menos urbanizados, é certo, e que por isso mesmo poderiam se apoiar nessa tradição com mais tranquilidade<sup>16</sup>.

Nesses anos, enquanto o tema da vivenda segue sendo fundamental, as ações estatais e disciplinares se intensificam, com a criação de instituições públicas de planejamento, edificação e ações legislativas muito objetivas. Ao mesmo tempo, o reconhecimento de uma paisagem cultural e social comum em toda a América Latina se intensifica, sem entretanto impedir o papel dos Estados Unidos como um parceiro importante, que pode “ensinar”, com sua expertise nos campos econômico e planificador, o subcontinente, e mais especificamente, o Peru. Se alternativas de financiamento e construção (ajuda-mútua) surgem na pauta – de par com as discussões sobre planejamento e financiamento da habitação, e que tem a ver com a penetração dos Estados Unidos no tema – os arquitetos e seus programas modernos seguem valendo como um norte a ser perseguido. Talvez se possa notar um entrelaçamento entre as representações da cidade e a representação do próprio arquiteto como profissional. É na construção também do seu lugar social – e do campo disciplinar do

15. *Si las naciones pudieran acudir a los médicos en busca del diagnóstico de sus males el Perú confirmaría su grave dolencia crónica que, afortunadamente, no es incurable: la decadencia agónica de sus villorios. Porque, como todo enfermo, el país tiene en sí mismo la defensa orgánica para combatir el mal que le aqueja: el hábito ancestral de la cooperación popular, la vieja minka que hizo grande al Imperio y cuyas características perduran en las comunidades.* (Cf. Belaunde Terry, Fernando. *Cooperación popular*, EAP, n° 237-238-239, p. 31-33, abr.-mai.-jun., 1957).

16. *El 29 de Junio de 1958 tuvo lugar, en una ceremonia plena de sencillez, la colocación de la primera piedra de la Escuela Fiscal n° 4343 del pueblo de Lurigancho. No merecería esta actuación, una cita periodística tan extensa, si, como tantas otras de la misma índole, se concretara tan sólo a poner en marcha la edificación de una escuela más, hecho que si bien tiene de por sí un gran valimiento, no alcanza en modo alguno a igualar al que enviste esta humilde ceremonia, porque la Escuela n° 4343 de Lurigancho ha sido construida con el trabajo de los padres de familia del lugar y el aporte económico de los agricultores del valle, en una evidente demostración de lo que puede realizar la cooperación humana cuando sus factores socio- económicos marchan en armonía* (Cf. *El Pueblo lo hizo...*, EAP, n° 258-259-260, jan.-feb.-mar., 1959, p. 12-13). Ou ainda: *En el Perú están enclavadas, en lo remoto de la historia, las más hondas raíces de la comunidad agraria y del trabajo mancomunado o minka la muy en voga “ayuda mutua” de la hora actual. ¿Estará en su destino dar al continente una solución de comunidad urbana contemporánea, a tono con las nuevas necesidades y haciendo uso de la técnica moderna? Ello depende de nosotros mismos...* (Cf. *Puntos de vista: Cooperativas de habitación obrero- patronales*, EAP, n° 210-211, p. 3, jan.-feb., 1955).



arquiteto – que Lima oscila entre a cidade moderna e uma modernização temperada pela tradição. Essa tradição oscilaria, por sua vez, entre a cidade dos incas e a cidade dos reis católicos.

A década de 1960 se abre com a inauguração de Brasília, evento que saúda o papel dos arquitetos, mas que na revista é usada como oportunidade para reconhecer em Lima a mesma função – a cidade fundada para dominar o território, também fadada a ser grande na América:

*La fundación de Lima por los españoles es el caso típico del establecimiento de una ciudad planeada con fines político-administrativos y, aunque el valle estaba ya densamente poblado, pudo colocarse en la ribera del Rimac, en terreno libre, una ciudad geométrica, trazada a cordel. Llegaba al Perú la influencia del predominio naval que, según se ha anotado en el caso de Brasilia, tiende a ceder su lugar al predominio aéreo, facilitando una saludable tendencia centripeta, que ha de estimular la incorporación de vastas regiones a la economía incipiente de nuestros países.* (Puntos de vista: Cuzco-Lima-Brasilia, nº 270-271-272, EAP, jan.-fev.-mar., 1960, p. 3).

Quando em 1963 Belaunde se elege presidente, a revista perde seu principal nome, e os números se tornam menos constantes. Ao mesmo tempo, o reconhecimento da incapacidade de se deter as urbanizações clandestinas e precárias levam os arquitetos a buscarem soluções menos ortodoxas, e o próprio presidente-arquiteto assume essa possibilidade. O famoso concurso PREVI-Lima, em 1969, consagra esse novo momento (Ballent, 2011)<sup>17</sup>. Ali, arquitetos do mainstream internacional se uniam a arquitetos peruanos para promover um plano piloto com unidades que poderiam ser completadas pelos usuários – misturando-se à paisagem, sob a inspiração de Turner e a direção do arquiteto norte-americano Peter Land<sup>18</sup>. Turner, num artigo publicado na *Architectural Design*, observara no ano anterior as etapas de construção das casas dos pobres nas ocupações clandestinas:

primeiro a “choza”, uma barraca temporária muito primitiva, à base de tapetes pendurados em canas de bambu; na segunda fase o “cerco” que, como o próprio nome sugere, rodeia a “choza” anterior com paredes de alvenaria; e assim progressivamente os alicerces e o piso, com uma cobertura, quando também se instala a eletricidade, e se iniciam as obras de canalização e de drenagem (Turner, 1963, p. 376).

17. Em 1966, a ideia foi apresentada ao Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, que reconhece sua condição prototípica para a potencial aplicação dos resultados do projeto no resto do Terceiro Mundo.

18. Treze equipes internacionais foram selecionadas: Candilis Josic e Woods (França), Aldo van Eyck (Holanda), Oskar Hansen e Svein Hatløy (Polónia), James Stirling (Reino Unido), metabolismo Kikutake, Maki e Kurokawa (Japão), Atelier 5 (Suíça), Knud Svenssons (Dinamarca), Toivo Korhonen (Finlândia), Iñiguez de Onzoño e Vasquez de Castro (Espanha) Herbert Ohl (Alemanha), Charles Correa (Índia), Christopher Alexander (EUA) e alemão Samper (Colômbia).

As casas “oferecidas” pelos arquitetos do programa podiam seguir raciocínio similar, sendo completadas – desde um núcleo básico com infraestrutura hidráulica – ao longo do tempo. De modo distinto das vanguardas modernistas do início do século, a forma deixava de ser essencial, e a capacidade de adaptação das pessoas ao território, como estratégia de sobrevivência, passava a inspirar a revisão da própria cultura arquitetônica. É certo que para essa visada contribuíram outros agentes e processos<sup>19</sup>, mas foi sem dúvida a partir do pensamento do arquiteto inglês que as formas de habitação consideradas marginais apresentam-se em sua dimensão produtiva e não apenas formal, como uma saída possível para as promessas de engajamento social da cultura arquitetônica letrada formuladas desde o Movimento Moderno. Isso também contribuía para mudar a imagem da cidade.



Imagem 9. Bairro PREVI-Lima. Fonte: Supersudaca/ <https://51-1.com/Y-PREVI>

Eram alternativas para lidar com uma realidade que parecia difícil de se transformar, levando Lima a se reconhecer a essa altura como uma cidade latino-americana em busca de enfrentar seus problemas. Nesse caminho, pode-se dizer que a cidade latino-americana torna-se cada vez mais uma entidade conhecida e reconhecida pela imagem da precariedade, pelo avanço dos pobres e pela consolidação das periferias urbanas.

### **O discurso literário – a Lima dos escritores**

Se a Lima dos arquitetos é a cidade moderna e modernizada, que paulatinamente é obrigada a aceitar sua origem (ora hispânica, ora pré-colombiana) –, e reconhecer as particularidades da modernização no lado de baixo do Equador, bem como as consequências; pode-se dizer que a Lima dos literatos não tem dúvidas quanto ao peso dessas origens e os efeitos dela no presente urbano. Antes de avançar sobre tais imagens, vale pensar de que modo a literatura pode ser um discurso que ilumina a compreensão urbana.

19. Ballent mostra como foi crucial para Turner sua proximidade com Eduardo Neira e também o próprio processo de conformação da legislação e das instituições de peruanas de planejamento que haviam contado com a importante participação de nomes como Jose Luis Sert e Paul Lester Winer, ligados ao Movimento Moderno (Ballent, 2011), e de fato vimos Neira inaugurar a discussão sobre o valor da casa dos pobres na revista *EAP*.

Talvez a pergunta que se deva fazer seja: em que medida a literatura lança novas luzes a processos já conhecidos, permitindo outras e renovadas leituras? Antonio Candido já nos ensinou que a arte é social em dois sentidos, pois que

depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isso decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter os artistas e os receptores da arte (Candido, 1988, p. 21).

Essa compreensão tem interesse na medida em que enfatiza dois polos na literatura, o de sua produção e o de sua recepção, indicando como o mundo social modela a obra mas como também, em certa medida, a obra modela o mundo. Desse modo, a literatura produzida em Lima nesse período pode de fato ser um elemento importante para a compreensão da cidade, contribuindo para a consolidação de uma determinada imagem de cidade latino-americana.

A literatura explorada nesse texto é aquela produzida pela mesma geração de arquitetos que debatia suas ideias nas páginas da revista *El Arquitecto Peruano*. Como parte de uma elite intelectual, tais escritores formavam um grupo que passava a tomar a cidade não apenas como um cenário para suas histórias, mas como matéria para seus livros, novelas, contos e romances, fazendo de Lima quase que um novo personagem<sup>20</sup>. Nesse caminho, aparecem livros capitais, como *Lima Hora Cero*, de Enrique Congrains, em 1954, e *Lima La Horrible*, de Salazar Bondy, em 1963. São obras que de modo distinto trazem a problemática urbana para o centro, explorando a situação vivida pela cidade com a chegada dos serranos e o surgimento das barriadas, o primeiro; e buscando definir, sob a forma ensaio, o ethos peruano, o segundo.



Imagem 8. Capas dos livros Lima Hora Cero de Enrique Congrains, 1954 e Lima la Horrible de Sebastián Salazar Bondy, 1963. Fonte: Reprodução

20. Isso não foi particular de Lima, Angel Rama mostrou que a partir dos anos 1940 há uma importante bifurcação de caminhos, que faz com que as narrativas urbanas comecem a ser mais e mais comuns, na medida mesma em que a urbanização avançava no continente e os literatos iam deixando a poesia e o ensaísmo como formas preferenciais, adotando cada vez mais a prosa como veículo para suas ideias (Rama, 2001, p. 150).

O livro de Congrains reúne seis contos que trazem para o primeiro plano a Lima marginal da década de 1950. *Rodando, tumbo a tumbo, hemos llegado a Esperanza. Somos más de trescientos entre hombres, mujeres y niños, y provenimos de todos los rincones del Perú* (Congrains, 1954, p. 11), as duas primeiras frases dão o tom: trata-se de flagrar o processo de formação das barriadas ao redor da cidade, por uma população que se acerca à capital às dezenas, centenas, milhares, e contrasta com a moderna Lima, com os “outros” peruanos, os cidadãos:

*Ellos tienen inmensos edificios grises; espléndidas casas, rodeadas de espléndidos jardines; tinidas lujosas provistas de todo; grandes hospitales y clínicas; estupendos autos, brillantes y lustrosos; magníficos colegios para sus hijos* (Congrains, 1954, p. 11).

Não há como não lembrar da frase da Revista *El Arquitecto Peruano* citada anteriormente: *¿Qué pueden significar las buenas urbanizaciones, los hospitales, los parques, si un cinturón de tugurios rodea y amenaza a toda la ciudad?* (*La incultura de las ciudades*, 1952, p. 3). Esses pobres são seus personagens. Segundo Douglas Rubio (2015), entretanto, negando a possibilidade de agência daquela população pobre (vistas no papel de vítimas do sistema), Congrains acabaria por ajudar a fixar um olhar da elite crioula, ao colocar os setores subalternos quase como incapazes de reordenar suas vidas por meio da negociação das regras impostas pelos setores dominantes. Assim, menos que “retrato fidedigno”, como o livro foi geralmente lido, a obra contribuiu para que atores sociais importantes na formação da cidade fossem vistos no papel de vítimas, uma imensa massa urbana com pouca potência para a transformação.

De outra parte, Lima la horrible, que não é ficção mas um ensaio composto por onze partes, parece poder ser lido, num certo sentido, na contramão dos contos de Congrains. Para Salazar Bondy, a hegemonia crioula, imposta a custo do silenciamento dos índios e mestiços, causou consequências nefastas ao presente urbano. Pode-se aqui também propor um diálogo com a leitura de *La ciudad letrada*, reconhecendo Lima como um epítome da cidade latino-americana desenhada por Angel Rama<sup>21</sup>. Ao afirmar que *las barriadas populares chorrean paralelas al río desde los cerros eriazos y melancólicos el terral de su miseria, y cercan por otros puntos la urbe con su polvo, su precariedad, su tristeza* (Salazar Bondy, 1963, p. 97), nota-se, com Felix Terrones (2009), que para Salazar Bondy *las barriadas antes que ser parte integrante aunque ancilar de la ciudad no se encuentran integradas a ella*. Mas o esforço do autor – que poderia ser visto como esforço de sua geração – ainda que com leituras e ações distintas – é o de construir uma identidade nova para Lima, que possa de algum modo abarcar a heterogeneidade racial, econômica e cultural peruana, e romper com as

21. Não cabe explorar aqui essa relação, mas ela parece ser um caminho possível de reflexão. Para uma leitura interessada de *La ciudad letrada*, ver Castro, 2017.

amarras impostas pelo passado. Lima como cidade latino-americana – positivamente latino-americana, como quis acreditar outros intelectuais de sua geração, escritores ou arquitetos.

Dessa mesma geração, outro autor que nos interessa explorar é Julio Ramon Rybeiro. Informado pela literatura de vanguarda dos países centrais – Joyce, Proust, Faulkner – mas também pelo cinema do neo-realismo italiano, as narrativas de Ramón Ribeyro tocam de maneira profunda os problemas de sua época, a cidade de Lima, cidades peruanas imaginadas, a cidade latino-americana, como afirma Laura Hossiasson, que observa em seus contos:

uma perspectiva sempre deslocada, descentrada, na consideração do mundo social de que trata a narrativa; há uma óbvia inclinação pelo que é aparentemente secundário. (...) Seu alvo são os perdedores, aqueles que não participam do lado eufórico da vida social. (Hossiasson *apud* Ribeyro, 2007, p. 285).



Imagem 9. Capa do livro *Solo para fumadores*, de Julio Ramón Rybeiro, 1964  
Fonte: Reprodução.

É desse modo que podemos ler o conto “Ao pé da escarpa”, como um canção de luz direcionado ao lado não eufórico da modernização. Escrito em 1959 e publicado no livro *Solo para fumadores* em 1964, a história se refere às observações da vida limenha na década de 1950 – o autor passaria a viver em Paris como embaixador da Unesco desde 1961 – por meio da história de uma família pobre, um pai e dois filhos que vivem numa praia deserta perto da cidade<sup>22</sup>. Tentando sobreviver, constroem uma primeira tapera num barranco entre a escarpa e o mar. O conto abre com a imagem de uma figueira-brava, o que nos indica de algum modo de que matéria também é feita aquela gente.

A gente é como a figueira-brava, essa planta selvagem que brota e se multiplica nos lugares mais amargos e escarpados. Vejam como cresce no areal, sobre o seixo rolado, nos córregos sem água, no desmonte, ao redor dos depósitos de lixo. Não

22. Se atentarmos para a Imagem 1, notamos como apenas se iniciava a ocupação da costa do Pacífico após a escarpa – a região de Miraflores transformando-se em bairro balneário.

pede favores a ninguém, tão somente um pedaço de espaço para viver. Nem o sol, nem o sal dos ventos do mar lhe dão trégua, os homens e os tratores a esmagam, mas a figueira brava continua a crescer, a se propagar, a se alimentar de pedras e lixo. Por isso digo que a gente é como a figueira-brava, nós, a gente do povo. Onde o homem do litoral encontra uma figueira-brava, ele faz sua casa, porque sabe que ali ele também poderá viver. (Ribeyro, 2007, p. 95)

O dia-a-dia difícil, relatado pelo pai narrador, parece fazer parte de um mundo “ao mesmo tempo aquém e além da civilização” (Hossiasson, 2007). Paulatinamente surgem novos personagens naquele mundo vazio: primeiro um homem de rua, que se aproxima do pai e presta serviços em troca de comida e abrigo. Depois, alguns veranistas de domingo, que começam a frequentar a praia e passam a formar uma pequena clientela e a exigir a limpeza e alguma comodidade. Pai, filhos e homem se entregam com afinco à tarefa de limpar a areia e retirar do mar vergalhões de ferro, que impedem o banho. Um filho morre afogado. Subitamente, entretanto, surgem outros pobres, desta vez em maior quantidade e que ocupam o terreno logo acima da escarpa, com seus barracos construídos do dia para a noite.

–Vão chegar logo! – disse-me Samuel, mostrando umas pedras espalhadas pelo chão – Hoje vi gente rodando por ai. Deixaram essas pedras como sinal. A minha casa é a primeira, mas já já eles vão me imitar.

– Melhor assim – respondi. Assim não vou ter que ir até a cidade vender peixe.

(...)

O Samuel não tinha se enganado. Vieram os que deixaram pedras, e muito mais. Chegavam sozinhos ou em grupos, olhavam a esplanada, desciam pelo desfiladeiro, xeretavam minha casa, respiravam o ar do mar, voltavam a subir, sempre olhando para cima e para baixo, apontando, matutando, até que de repente começavam desesperadamente a construir uma casa com aquilo que tivessem ao alcance das mãos. As casas deles eram de papelão, latas amassadas, pedras bambu, saco de aniagem, esteoras, tudo aquilo que pudesse fechar um espaço e separá-lo do mundo.” (Ribeyro, 2007, p. 105; 110-111).

Homens do governo – ou do mercado, não se sabe ao certo – chegam em seguida para inspecionar a área, fazendo medições e mostrando interesse pelos terrenos. O outro filho se casa e vai embora. A polícia busca o homem de rua – era um fugitivo da lei. Querem expulsar os moradores mas o velho resiste, procurando na cidade um advogado. Diz que está lá há mais de sete anos, o terreno lhe pertence por direito.

– Estão jogando a favela no mar.

Eles se contentavam em responder:

– É um abuso.

Nós sabíamos, é claro, mas o que fazer? Estávamos divididos, brigados, não tínhamos plano, cada qual queria fazer do seu jeito. Uns queriam ir embora, outros,

protestar. Alguns os mais miseráveis, os que não tinham trabalho, se alistaram na companhia e destruíram suas próprias casas.

Mas a maioria foi descendo pela ribanceira. Erguiam suas casas a vinte metros dos tratores para, no dia seguinte, recolher o que sobrava delas e voltar a erguê-las dez metros adiante. (Ribeyro, 2007, p. 123).

Os moradores angariam algum dinheiro para pagar os advogados, mas outros moradores são cooptados. A resistência se desfaz, só o homem permanece. Só que ele também tem que sair, os tratores chegam para derrubar tudo, até sua casa construída com os refugos da expansão urbana. Ele chama de volta o filho, a nora grávida e juntos os três partem para uma nova franja da cidade, um pouco mais distante, onde irão começar tudo de novo. Ao achar no novo terreno uma outra figueira-brava, “cavando entre as pedras, fincamos a primeira viga da nossa casa nova” (Ribeyro, 2007, p. 128).

Os personagens estão colocados “frontal e brutalmente entre a mais corriqueira e penosa realidade e a ilusão total” (Echenique *apud* Ribeyro, 2007, p.10). A ideia de marginalidade social, ainda que não assim nomeada, começa a fazer parte dessa realidade que se expressa por meio da literatura, sendo tomada como mote para a criação literária e dela tirando sua força. A ida para uma nova margem não habitada dessa cidade materializa de modo dramático o processo da marginalização. Marginalização de uma população “que brota e se multiplica nos lugares mais amargos e escarpados” dessas cidades. Como afirmou certa vez José Luis Romero:

A história da América Latina é, naturalmente, urbana e rural. Mas, se buscarmos as chaves para a compreensão do desenvolvimento que conduz até o seu presente, será provavelmente nas suas cidades, no papel que tiveram as suas sociedades urbanas e as culturas que criaram, onde urge procurá-las, dado que o mundo rural foi o que se manteve mais estável, e as cidades foram as que desencadearam as mudanças, partindo tanto dos impactos externos que receberam quanto das ideologias que elaboraram com elementos próprios e estranhos. (Romero, 2014, p. 27).

É nesse sentido que Lima aparece como cidade-latino-americana, construída não apenas por meio de ações concretas de seus arquitetos, urbanistas, dirigentes e de sua população, mas construída simbolicamente pelos discursos que a atravessam e engendram suas imagens.

## Referências

- ANHEIN, É.; LILTI, A. Savoirs de la littérature: introduction. *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, Paris, Editions de l'E.H.E.S.S., 65eme année, v. 2, p. 253-260, 2010.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade* [1970]. São Paulo: T. A. Queiróz, 2000.
- CASTRO, A. C. V. de. Literatura, cidade e sociedade na América Latina: Angel Rama e A cidade das letras. In: *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História*. Brasília, 2017. <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/35-snh29>
- CONGRAINS MARTÍN, E., *Lima, hora cero*. Lima: Estudios peruanos, 1954.
- GORELIK, Adrián. A produção da “cidade latino-americana”. *Tempo Social*, São Paulo, v. 17, nº 1, Jun. 2005, p. 111-133. <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100005&lng=en&nrm=iso)>.
- HUAPAYA ESPINOZA, J. C. *Fernando Belaunde Terry e o ideário moderno*. Salvador: Ed. UFBA, 2014.
- KAHATT, S. *Utopias construídas: las unidades vecinales de Lima*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2015.
- MENESES, U. B. de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. In: *Revista USP*, São Paulo, nº 30, p. 145-55, jun-ago 1996.
- RAMA, A. Meio século de narrativa latino-americana (1922-1972). In: AGUIAR, F. e GUARDINI, S. (orgs.). *Angel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 111-208.
- RIBEYRO, J. R. *Só para fumantes*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- ROMERO, J. L. *América Latina. As cidades e as ideias* (1976). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.
- RUBIO, D. R. *Narrativa de la vítima: Fantasiia y deseo en “Lima, hora cero”*. Lima: Pakarina Ediciones, 2015.
- SOUZA, K. S. *Habitação e cidade nos periódicos especializados latino-americanos: uma investigação a partir da revista El Arquitecto Peruano (1937-1977)*. Relatório de Pesquisa de Iniciação Científica – FAPESP, FAU-USP, São Paulo, 2017.
- TERRONES, F. *Lima la horrible de Sebastian Salazar Bondy: destrucción y construcción de la ciudad*. 2006. <halshs-00167333>
- TURNER, J., Dwelling resources in South America. In: *Architectural Design*, nº 8, aug., 1963.
- ZAPATA, A. *El joven Belaunde: historia de la revista El Arquitecto Peruano*. Lima: Minerva, 1995.



## Intercâmbios culturais entre o Martim Cererê e *La raza cósmica*

George Leonardo Seabra Coelho\*

A segunda metade do século XIX foi marcada pela consolidação dos debates eugênicos no continente europeu. Esse pensamento eugênico anunciava a existência de raças “superiores” (puras) que deveriam triunfar e raças “inferiores” (mestiças) que deveriam perecer. Essa premissa teve repercussão entre intelectuais latino-americanos, que, na maioria dos casos, produziram interpretações bastante heterodoxas. De acordo com Nancy Stepen (2005), enquanto as correntes anglo-saxônicas a entendiam como degeneração, os eugenistas latino-americanos não tardaram a desenvolver argumentos a seu favor, colocando-a como aprimoramento racial.

Nosso intuito aqui é apresentar o campo literário modernista brasileiro como espaço de “consumo cultural” das teorias raciais elaboradas pelo mexicano José Vasconcelos. Para essa caracterização, discutiremos como Cassiano Ricardo apropriou-se dos enunciados eugênicos compostos por Vasconcelos. A partir dessa chave interpretativa, trataremos dos intercâmbios culturais entre Brasil e México e como o “tema racial” foi posto pelo escritor brasileiro em diálogo com o ensaísta mexicano. Para tanto, debateremos os desdobramentos da visita de Vasconcelos ao Brasil em 1922 e o “consumo cultural” da tese da “raça cósmica”. Para que seja possível desenvolver tal diálogo, organizamos nossa pesquisa em dois níveis: em um ângulo mais ampliado, daremos ênfase à repercussão da viagem de Vasconcelos ao Brasil; e em um ângulo mais vertical, nos debruçaremos nas condições em que a miscigenação racial foi articulada no poema Martim Cererê<sup>1</sup>.

Como será abordado ao longo deste artigo, entendemos que o “consumo cultural” de um texto é tomado como produção de representações não idênticas às que o produtor ou o autor investiram na obra. Fundamentado na perspectiva de “consumo cultural” de um texto, Roger Chartier (1990) propõe a noção de “outra produção”. Conforme tal princípio conceitual, o historiador constrói as bases para a noção de apropriação, a qual será útil para compreendermos os usos e as interpretações dos produtos culturais elaborados por escritores latino-americanos na década de 1920.

---

\* Doutor em História. Universidade Federal do Tocantins. E-mail: george.coelho@hotmail.com

1. Doravante M.C.

Suas contribuições nos auxiliaram no entendimento das formas como os textos foram apreendidos e/ou manipulados pelos grupos sociais. Com base nesse arcabouço conceitual, veremos como as teses encontradas no ensaio *La raza cósmica* de Vasconcelos foram apropriadas por Ricardo em suas produções literárias. Seguindo essa perspectiva, concordamos com Chartier ao afirmar que a significação dos textos depende das capacidades, dos códigos e das convenções de leitura das diferentes comunidades e diferentes públicos, assim como das “variações entre a significação, a interpretação e as apropriações plurais que sempre inventam, deslocam, subvertem” os significados (Chartier, 2002, p. 259).

Na primeira seção – Passagem de José Vasconcelos no Centenário da Independência Brasileira –, apresentaremos um breve relato da visita do intelectual mexicano ao Brasil em 1922, o qual será elaborado segundo as notícias veiculadas pelos periódicos brasileiros. Os intercâmbios culturais presentes no poema de Ricardo serão examinados na segunda seção deste artigo: Consumo cultural e outra produção de *La raza Cósmica* no poema Martim Cererê. A partir da problematização proposta aqui, lançaremos uma luz sob as diversas relações entre os autores, o poema M.C. – e o público – a intelectualidade modernista brasileira. Dessa forma, baseados na noção de “consumo cultural” e de “outra produção” elaborada por Roger Chartier, convidamos o leitor a nos acompanhar na investigação dos limites e alcances da tese da “raça cósmica” no poema de Ricardo.

### **Passagem de José Vasconcelos no centenário da independência brasileira**

Para entender o porquê de Vasconcelos ter sido nomeado para chefiar a missão diplomática nas Comemorações do I Centenário da Independência do Brasil, torna-se importante recorrer ao cenário mexicano no período posterior à Revolução de 1910. Nesse contexto, Claude Fell (2009) ressalta que a elite intelectual mexicana tomou consciência de seus diversos problemas internos. Segundo o autor, Vasconcelos pertence à geração que depositava toda sua fé na ideia de que *la educación podía ser un instrumento formidable para desestratificar y reequilibrar la sociedad* (Fell, 2009, p. 10). Além da importância da educação, Vasconcelos também pertencia a uma corrente de pensamento que colocava toda sua confiança no papel social dos intelectuais. Essas ideias eram compartilhadas pelo grupo reunido em torno do Ateneo de la Juventud<sup>2</sup>, muitos dos quais acompanhariam Vasconcelos em sua campanha pela instrução pública durante os anos de 1921 e 1924.

No que diz respeito à atuação diplomática, Tenório (1994) entende que a designação de Vasconcelos como embaixador especial na missão diplomática ao Cone Sul deveu-

---

2. Esse grupo foi fundado por Vasconcelos em 1909, sendo presidente da instituição em 1912. Esse grupo de intelectuais reuniu escritores como Pedro Henríquez Ureña e Alfonso Reyes Ochoa, o filósofo Antonio Caso e o pintor Diego Rivera.

se a dois motivos: “pela vontade manifesta do agraciado” e “pelo prestígio que Vasconcelos tinha entre as elites intelectuais latino-americanas” (p. 128). Para Tenório, o presidente mexicano Alvaró Obregón “sabia da fama de Vasconcelos e, por isso mesmo, o enviou não apenas ao Brasil, mas também ao Uruguai, à Argentina, ao Chile e a Washington” (p. 128). Regina Crespo (2003), reforça a posição de que a missão de Vasconcelos era divulgar as conquistas do “novo país que se estava construindo e cujos resultados, poderiam, numa espécie de ‘política cultural de exportação’ aos países latino-americanos, chegar até a unificá-los sob a liderança mexicana” (p. 194). Fell (2009), também corrobora com a visão de que o objetivo da missão diplomática de Vasconcelos era duplo: estreitar os vínculos econômicos e divulgar a realidade sociopolítica e cultural do México. A partir dessas três interpretações, podemos acentuar que a escolha de Vasconcelos como embaixador especial na missão mexicana ao Cone-Sul, em 1922, deu-se por três motivos: a respeitabilidade conferida ao intelectual entre a comunidade latino-americana, a necessidade de construir uma nova imagem do México revolucionário e para demarcar o espaço do México entre outras Repúblicas ibero-americanas.

É justo considerar que a sucessão de eventos oficiais durante as comemorações do I Centenário serviram para que o intelectual se munisse de elementos para construir sua utopia, mas é importante outras ressalvas. Uma delas é posta por João G. Ascenso (2013), crítico que destaca que Vasconcelos realiza uma reinvenção das teses oitocentistas de raça ao propor

uma nova identidade para o povo mexicano, pautada não no rigor científico das doutrinas raciais clássicas, mas na transcendência metafísica da união espiritual de tipos humanos diferentes, identidade essa que redefinia as expectativas relacionadas ao papel que esse povo – e, mais genericamente, o povo latino-americano – ocuparia na história (Ascenso, 2013, p. 303).

Como visto a partir dessa análise, este ensaio pretendia responder um tema que já havia ganhado espaço entre a intelectualidade mexicana, antes mesmo de elencar o Brasil como berço dessa nova humanidade. Salvo tal ponderação, o autor não nega que a visita ao Brasil ofereceu argumentos para que encontrasse uma saída para o dilema mexicano através de especulações filosóficas, as quais não ficariam restritas apenas à sua nação, mas seriam emprestadas para todos os países latino-americanos.

Independentemente da forte influência que a visita ao Brasil exerceu na produção desse ensaio, Fell (2009) nos alerta que antes de 1922, o Brasil aparece apenas em referências circunstanciais nos escritos vasconcelianos. Para o crítico, somente após sua saída da SEP, em 1925, é que o intelectual revisa e organiza as notas da viagem realizada em 1922 no volume *La raza cósmica*. Apesar dessa posição crítica, o autor se mantém preso à interpretação de que a obra pode ser interpretada de duas formas: o resultado do encantamento pelo Brasil e a idealização do devir ibero-americano.

Esse encantamento e essa expectativa do devir latino-americana são negociados em uma mescla entre história e lenda, na qual o intelectual mexicano buscou compor um “programa espiritual” destinado “a consolidar definitivamente la cohesión del continente ibero-americano y a hacer de él la cuna de la humanidad nueva” (p. 639). Em síntese, Fell defende que o livro é uma mistura de manifesto e encantamento que fundidos expressam

uma tentativa – no exenta de contradicciones y a veces de incoherencias – de proporcionar la síntesis intuitiva de una nueva ideología Movilizadora. Gira alrededor de la noción confusa de “raza”, que, em la mente de Vasconcelos, es una amalgama de los conceptos de “cultura”, “civilización”, “Pueblo”, “costumbres”, “lengua” (Fell, 2009, p. 639).

Para Fell, a representação idílica do Brasil foi construída a partir da unificação da “belleza de sus paisajes” e do “esplendor de su naturaleza” com “la mezcla armoniosa de las distintas etnias” (p. 601). O autor ressalta que o ensaísta idealiza o Brasil como uma “gran civilización que no se há fundado em la conquista y la sangre sino em la fraternidad, el trabajo y la luz” (Fell, 2009, p. 641). Na construção da imagem idílica do Brasil, as paisagens eram perfeitas, não existia miséria, o povo era amável e o governo era composto de homens cultos e de espírito democrático. O autor defende que toda essa construção ideológica pretendia servir para “excitar la imaginación y suscitar el entusiasmo de los iberoamericanistas” (p. 641). De modo genérico, o objetivo principal do ensaio é defender a miscigenação e o surgimento da “quinta raça.

Ao realizarmos a leitura do ensaio, vemos como essa teoria da síntese feliz entre as raças foi organizada pelo intelectual mexicano. No prefácio, Vasconcelos anuncia que: “Es tesis central del presente libro que las distintas razas del mundo tienden a mezclarse cada vez más, hasta formar un nuevo tipo humano, compuesto con la selección de cada uno de los pueblos” (Vasconcelos, 1948, p. 9). Defendendo a tese de que a humanidade caminha para a fusão entre as diferentes raças, o ensaísta argumenta que a “quinta raza” chegará ao planeta portando “los triunfos de la primera cultura verdaderamente universal, verdaderamente cósmica” (p. 53-54). Após o prefácio, a obra foi estruturada da seguinte forma: na primeira parte, denominada “El mestizaje”, o ensaísta desenvolveu os principais elementos de sua teoria; já na segunda parte – “Notas de viaje” –, lemos as observações a respeito das viagens feitas ao Brasil.

#### **“Consumo cultural” e “outra produção” de *La raza Cósmica* no poema *Martim Cererê***

Para que possamos entender a relevância da questão racial nos escritos de Ricardo, torna-se necessário discutir o impacto das teorias eugênicas entre a intelectualidade latino-americana. Sobre essa questão, os apontamentos de Nancy Stepan (2005) e Schwarcz (2012) são importantes para desfazer duas impressões: que foi Vasconcelos quem inventou a positividade da mescla racial e que a entrada dessa reflexão no Brasil

se dá apenas pelo intelectual mexicano. Ao desconstruir essa imagem, não negamos a importância de Vasconcelos para o diálogo racial no Brasil da década de 1902, mas pontuaremos esse debate na produção do M.C.

Ao explorar a inserção dos debates eugênicos no Brasil e no México, Stepan (2005) ressalta que os resultados dessas discussões se adequaram às diferentes tradições do pensamento científico, político e cultural desses países. Para a autora, a despeito de articularem de maneiras diversas, essas correntes eugenistas estavam unidas por um ponto comum: a construção da nacionalidade em países mestiços. No caso específico do Brasil, o discurso eugênico que subsidiava os debates sobre raça e identidade nacional floresceu em resposta às contingências do nacionalismo e às discussões acerca das políticas de imigração no período pós-abolicionista. Ao tratar desse assunto, Schwarcz (2012) defende que as teses eugenistas oscilaram entre versões negativas e positivas. Na vertente negativa, a mestiçagem parecia atestar a falência da nação, já na vertente positiva, a mestiçagem nem sempre levaria à degeneração. Segundo a autora, o casamento entre evolucionismo e darwinismo social possibilitou aos eugenistas brasileiros apostarem na miscigenação positiva, contando que o resultado fosse branco. Devido a essa ressignificação, em vez de mácula, a mestiçagem se transformou em “promessa” e até “fortuna”.

Levando em consideração o predomínio das teorias do branqueamento nos primeiros anos do século XX, defendemos que no decorrer da segunda década desse século algumas apropriações das teses vasconcelianas produziram outro resultado. Frente a essa constatação, avaliamos que o “consumo cultural” da tese da “raça cósmica” realizada pelo modernista Ricardo apresentou outra saída para o dilema racial brasileiro: a mestiçagem como fator positivo independentemente da cor, e mais, foi elevada a *status* de definidora da brasilidade.

Dois anos após a publicação do livro *La raza cósmica*, foi publicado no Brasil o M.C. (1927) de Ricardo. Para compreender a inserção do escritor no debate literário modernista em São Paulo é importante destacar que ele estava residindo desde 1919 em Vacaria no Rio Grande do Sul. Somente em 1923, o poeta retorna à São Paulo e ingressa no jornal *Correio paulistano*, onde conhece e constrói amizade com Plínio Salgado e Menotti del Picchia. Tendo iniciado sua carreira literária em 1915, com o livro parnasiano *Dentro da noite*, somente a partir de 1923 dá os primeiros passos para a revisão em seu comportamento literário. Amilton M. Monteiro (2003) avalia que com a direção da revista *Novíssima* entre 1923 e 1927, Ricardo aproxima-se das tendências artísticas derivadas da *Semana de 22*. O ano de 1925 é considerado como sua estreia modernista com a publicação do livro de poemas *Borrões de verde e amarelo*. Após publicar *Vamos caçar papagaios* (1926), o poeta publica oficialmente o M.C., considerado por seus críticos como sua obra-prima modernista, a qual sofreu forte influência da tese da “raça cósmica”.

Sem embargo das diferentes propostas e grupos modernistas vigentes na década de 1920, Ricardo buscou uma estética que representasse a nacionalidade. Apesar da especificidade de cada escritor, todos possuíam motivos estéticos bastante próximos: a exaltação da natureza brasileira e da mestiçagem como caminho para a construção de uma ideia de brasilidade. Com base nessa compreensão sobre o modernismo brasileiro, consideramos que algumas obras desses modernistas buscavam a constituição da brasilidade a partir do “consumo cultural” do ensaio *La raza cósmica*.

A leitura da epígrafe inicial do M.C. é um bom exemplo sobre as intenções raciais do texto. Escrita por Salgado, a epígrafe anuncia:

Se ele foi o curumi das tabas,  
o moleque da senzala, deve ser  
também o italianinho das nossas  
fazendas de café e o escoteiro das  
nossas escolas. É a criança travessa.  
E, como criança, é a própria  
imagem da Pátria (Ricardo, 1927b).

Tendo a obra de Vasconcelos como pano de fundo, a leitura da epígrafe de Salgado exemplifica a “outra produção” que o poema de Ricardo enseja. Vemos na epígrafe as três raças: o indígena, na imagem do “curumi”, o negro, representado pelo “moleque da senzala” e o branco, na figura do “italianinho”. Para poetizar temporalmente o surgimento de uma nova raça no continente americano, Ricardo narra essa fusão no poema “Raça nova”, um dos poucos textos presente em todas as seis primeiras versões analisadas. Tal como a maior parte dos textos pertencentes à obra, esse poema também sofreu alterações, mas que não interferiram no sentido encontrado na primeira versão publicada em 1927: anunciar o surgimento da nova raça. Nesse texto, Ricardo narra tal surgimento a partir do encontro dos povos “vermelhos”, “pretos” e “brancos”.

A respeito de tal idealização racial, Vasconcelos também a utiliza em seu ensaio. Para o intelectual mexicano,

*el hombre nórdico, que hoy es maestro de acción, pero que tuvo comienzos humildes y parecía inferior; en una época en que ya habían aparecido y decaído varias grandes culturas: el negro, como una reserva de potencialidades que arrancan de los días remotos de la Lemuria; el indio, que vio perecer la Atlántida* (Vasconcelos, 1948, p. 53).

Levando em consideração o entendimento de Vasconcelos sobre a fusão das três raças – branco/ação, negro/potencialidade e índio/mistério – que formariam a “raça cósmica” e sua apropriação na elaboração da epígrafe do M.C., vemos que ocorre a materialização dos comentários que Ricardo haviam expressado sobre o intelectual mexicano a partir da imprensa. Como apresentado, esse escritor defendia que criação da “raça cósmica” seria um caminho a ser seguido pela intelectualidade brasileira.

Sendo assim, a partir do reconhecimento do pensamento do intelectual mexicano por parte de Ricardo, podemos afirmar que o M.C. experimentou os enunciados que compõem o pensamento de Vasconcelos. Além de o poema ser um espaço de experimentação, a apropriação desses enunciados também serviu – para Ricardo – como chave explicativa para a problemática racial brasileira.

A leitura dessa epígrafe também nos ofereceu a oportunidade de discutir outra temporalidade do poema: a produção cafeeira. No que se refere ao branco no poema, esse tronco racial cumpre um papel primordial, pois é ele quem chega ao Novo Mundo, traz a civilização, possibilita a união entre o índio e o negro, comanda a conquista do território na figura do bandeirante, representa o imigrante e quem guiará a Nação na modernidade. Verificamos que o poeta não foge à valorização do branco, o que poderia expressar sua adesão à eugenia racial europeia. Essa afirmação estaria equivocada caso o pesquisador não ressaltasse que a valorização da raça branca é amenizada pela tese da miscigenação composta por Vasconcelos. Apesar dessa ressalva, em Vasconcelos o branco também tem um papel fundamental na criação de uma nova raça. Em uma passagem de seu livro *La raza cósmica*, o ensaísta demonstra a importância dada ao branco no processo de miscigenação. Para o intelectual mexicano,

*después de organizarse en Europa, se ha convertido en invasor del mundo [...] su misión es servir de puente. El blanco ha puesto al mundo en situación de que todos los tipos y todas las culturas puedan fundirse. La civilización conquistada por los blancos, organizada por nuestra época, ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado.*

*La cultura del blanco es emigradora; pero no fué Europa em conjunto la encargada de iniciar la reincorporación del mundo rojo a las modalidades de la cultura preuniversal, representada, desde hace siglos, por el blanco (Vasconcelos, 1948, p. 16).*

Como vemos, Vasconcelos aponta que o branco serviu de ponte entre todos os tipos humanos e culturais, assim como ofereceu as bases materiais e morais para a união de todos os homens na criação da raça universal. Embora exalte as características colonizadoras do branco, tanto o intelectual mexicano quanto Ricardo defendem que sua potência somente ganharia dimensão apologéticas no continente americano, pois é nesse território que as diferenças raciais e culturais se diluiriam.

Retornando à análise da narrativa do M.C., o leitor pode perceber que as três raças – o branco-comando, o índio-movimento e o negro-trabalho – unidas no período colonial esperam a chegada do imigrante para formar a “cruz do cruzamento”. Em Ricardo, a chegada do imigrante – o elemento que simboliza a quarta raça – ao Brasil completa esse elemento metafórico que possibilitará o nascimento da “raça cósmica”. O poeta brasileiro anuncia que é nesse espaço que se encontram todos os: “Homens feitos de bronze/marcados por todos os sois,/por todas as chuvas, por todos os ventos,/ por todos os climas, por todos/os sofrimentos” (Ricardo, 1932, p. 106).

Como é possível observar, o poeta utiliza enunciados ligados às posições vasconcelianas para fundamentar seu entendimento sobre a questão racial no Brasil. Como reforço a tal afirmação, o imigrante somente é incorporado no instante em que o autor narra o recorte temporal em que o Estado brasileiro abre os portos para a imigração. No poema “Soldados Verdes” – outro texto encontrado em todas as versões e um dos raros que não sofreram alterações –, o poeta anuncia que “um grande exército colorido de imigrantes” chega para colonizar a terra (Ricardo, 1932, p. 86). A imigração e seu papel para a formação da “raça futura” estão espalhados por toda a narrativa do M. C. A partir da inserção do imigrante como personagem em um poema que pretende narrar uma construção específica de brasilidade, novamente vemos indícios da forte influência da tese da “raça cósmica”.

Em um diário carioca, podemos ler um texto de Vasconcelos no qual o intelectual mexicano defende que a “imigração estrangeira produziu no Brasil uma nova raça de extraordinária beleza [...] pela mistura de brasileiros, portugueses, italianos, alemães e polacos” (*O Jornal*, 16 de setembro de 1923, p. 16). Essa concepção relacionada à imigração também ganha destaque em *La raza cósmica*, principalmente no capítulo dedicado à cidade de Santos. O pensador mexicano retoma a defesa de que é em São Paulo que surgirá a síntese racial, pois ali “acuden en la actualidad emigraciones latinas, que se mezclan para formar un medio en el que, si gran menoscabo de la bondad, triunfan el talento y la belleza” (Vasconcelos, 1948, p. 75). Para o pensador mexicano, o processo de miscigenação ocorreria apenas na América Latina, sendo o Brasil um país de grandes possibilidades, pois esse local – aberto à mestiçagem e cosmopolita por natureza – tem a missão de servir de berço para o nascimento de uma nova humanidade.

Mesmo que seja notória a influência do pensamento do intelectual mexicano na composição desse poema, não podemos menosprezar que tal brasilidade miscigenada também tem suas raízes no cosmopolitismo paulista. No ponto de vista de Ricardo, a cidade de São Paulo possibilita que cem raças se debatam no seu xadrez etnológico e, em razão das levas migratórias, a força étnica do português, do silvícola e do negro foram vencidas pelos imigrantes. Essa visão marcou profundamente a perspectiva racial descrita no M.C., pois o imigrante se integra ao poema como colaborador dessa nova Nação. Explicitamente, o imigrante viera para contribuir com o trabalho nas lavouras de café e depois na cidade industrial. Implicitamente, o imigrante veio contribuir com a formação da família, pois a musa de desejo do eu poético é uma mulher branca – russa, húngara, alemã, turca ou italiana –, mas nunca uma índia ou negra.

Poderíamos considerar que a quarta raça posta no M.C. seria qualquer leva imigratória, no entanto, ocorre um processo de seleção, pois, não aparece nenhuma menção ao asiático no poema de Ricardo. A diferença entre o escritor mexicano e o poeta brasileiro na descrição das quatro raças formadoras da “raça cósmica” está na ausência do



mongol. O poeta de M.C. traz para sua narrativa o branco (o português e depois o italiano), o índio (sem diferenciar os grupos étnicos), o negro (sempre posto como escravo) e o imigrante (formado por todos os grupos imigratórios, menos o asiático). Sem menção alguma ao asiático, Ricardo apenas poetiza o imigrante vindo de qualquer parte do planeta para se unir ao exército das três cores na formação da raça nova.

Para representar a reunião de todas as raças e a expectativa de outra humanidade, a constelação do Cruzeiro do Sul é apropriada e transformada em alegoria para representar o encontro racial ocorrido no Brasil. A constelação do Cruzeiro do Sul é apropriada por Ricardo para representar o encontro das quatro raças que darão origem à quinta raça. Novamente enfatizamos que a eugenia baseada na formação racial miscigenada não é uma criação do poeta brasileiro, mas uma apropriação da “quinta raça” idealizada por Vasconcelos. No ensaio *La raza cósmica*, o intelectual mexicano afirma que “tenemos entonces las cuatro etapas y los cuatro troncos: el negro, el indio, el mogol y el blanco” (Vasconcelos, 1948, p. 16). Em outra passagem do livro, Vasconcelos amplia esse enunciado ao defender que se deve:

*levantarse cuatro grandes estatuas de piedra de las cuatro grandes razas contemporáneas: la Blanca, la Roja, la Negra y la Amarilla, para indicar que la América es hogar de todas, y de todas necesita [...] a la creación de una raza hecha con el tesoro de todas las anteriores, la raza final, la raza cósmica* (Vasconcelos, 1948, p. 54).

No poema *Marcha final* da versão de 1928 – uma versão modificada do poema *Marcha heroica* da edição de 1927 – Ricardo reforça a metáfora do “Cruzeiro do Sul” como alegoria do surgimento de uma raça nova. Nesse texto, Ricardo narra – na posição de espectador – a formação racial do brasileiro:

Quatro raças em cruz  
quatro pingos de sangue  
feitos de luz  
  
E uma estrela menor  
quase ao centro da cruz  
que quer dizer:  
depois de nós  
a última raça (Ricardo, 1928, p. 111).

Narrando o surgimento da “última raça”, Cassino Ricardo idealiza a “cruz do cruzamento” que representa “o mistério da raça futura” fruto de todas as “raças/de todas as cores” (Ricardo, 1928, p. 113). Na versão de 1934, Ricardo nos oferece outro texto que fortalece a metáfora desse cruzamento racial no poema “Sinal do céu”. Esse texto estava presente nas edições de 1927 e 1928, mas com uma narrativa totalmente diferente. Nessa nova versão, Ricardo dá destaque ao território brasileiro como espaço que confortaria todas as raças, vejamos:

Eu sou a cruz do cruzamento!  
o cruzeiro do amor universal.  
[...]  
como que pra dizer: vinde todos!  
Que este céu é bastante profundo  
e servirá de teto a todos quanto  
sofrem no mundo!  
que este céu é bastante fecundo  
e dará de comer a todos quantos  
têm fome, no mundo!  
que estes rios darão de sobejo  
para mitigar a sede a todos quantos  
têm sede, no mundo! (Ricardo, 1934, p. 59-60).

No decorrer das alterações realizadas nessa obra, vemos que a alegoria do “Cruzeiro do Sul” se consolida: o encontro das quatro raças, sendo a estrela central a “última raça”, a miscigenação que colocará fim a todos os ódios em prol do amor universal, e, por fim, o território brasileiro que acolherá todos aqueles que buscam a felicidade. Após narrar o encontro das quatro raças, Ricardo incorpora a teleologia vasconceliana na menção de toda a expectativa de redenção em direção ao futuro. Apropriando-se de tal recurso, o poeta anuncia que no futuro “não haverá mais ódio sobre a terra!/ e uma raça não será inimiga/de outra raça” (Ricardo, 1936, p. 81).

Essa projeção para um futuro de bondade e sem preconceito racial é marcante na obra de Vasconcelos. Para o intelectual mexicano

*no será la futura ni una quinta ni una sexta raza, destinada a prevalecer sobre sus antecesoras; lo que de allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal* (Vasconcelos, 1948, p. 31).

Para Vasconcelos, no “suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes” (Vasconcelos, 1948, p. 28). Essa terra de amor e paz projetada no tempo também é apropriada por Ricardo, como podemos ver na versão de 1936 do M.C.:

E nos dias de sol, na gloria da colheita,  
os homens que virão dos pontos mais distantes  
se reunirão aqui, nativos e imigrantes,  
para a festa nupcial de uma outra humanidade  
que será feita de alegria e bondade (Ricardo, 1936, p. 83).

Ao longo do M.C., o autor coloca o território brasileiro como o espaço privilegiado para a diluição de todas as diferenças. Aqui está outra apropriação das ideias de Vasconcelos. Em artigo – *O Brasil apreciado por um estrangeiro* – escrito por Vasconcelos e publicado em 1923, o intelectual mexicano enfatiza que o Brasil é o “país mais maravilhoso do mundo” porque

George Leonardo Seabra Coelho

não se concebe ali a falsa arrogância, porque os habitantes e a natureza superam as mais exaltadas ficções da imaginação [...] O patriotismo brasileiro [...] nunca é agressivo; é patriotismo acolhedor e benévolo, que logo conquista o recém-chegado [...] Talvez nenhum povo tenha como o Brasil o direito ao título de pátria universal (*O Jornal*, 16 de setembro de 1923, p. 16).

Anos depois, o intelectual mexicano retoma esses argumentos em sua obra *La raza cósmica* e empresta as potencialidades que havia idealizado no Brasil para todo o continente americano. O intelectual mexicano afirma que:

*El objeto del continente nuevo y antiguo es mucho más importante. Su predestinación obedece al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia* (Vasconcelos, 1948, p. 28).

Mais a frente, Vasconcelos arremata a tese de que em todo o continente americano – com exceção da colonização saxão – nascerá uma nova raça. Para o intelectual mexicano:

*Tenemos, pues, en el continente todos los elementos de la nueva Humanidad [...] Solamente la parte ibérica del continente dispone de los factores espirituales, la raza y el territorio que son necesarios para la gran empresa de iniciar la era universal de la Humanidad* (Vasconcelos, 1948, p. 52-53).

Sendo assim, somente na América Latina se consumaria a humanidade futura, uma nova humanidade e uma humanidade universalista. Ao propor uma explicação redentora do mestiço latino-americano, essa nova raça aparece dotada de qualidades superiores, pois incorporaria apenas elementos positivos das quatro raças formadoras. Apesar da aparente inferioridade, desunião e fracasso dos povos da América Latina – adjetivos ligados ao olhar eugênico europeu –, Vasconcelos acredita que essa nova composição racial fará com que os latinos atinjam uma formação racial superior à dos europeus.

A partir da tese idealizada pelo intelectual mexicano, vemos como ocorre uma “outra produção” da obra *La raza cósmica* no poema M.C. A partir da apropriação das teses vasconcelianas, Ricardo constrói sua visão eugênica da sociedade brasileira ao defender que o Brasil é o lugar propício para o surgimento da nova raça que preparará a humanidade do futuro. Na construção da identidade nacional idealizada nesse poema, o autor procurou relacionar o espaço e a raça como elementos intrínsecos à origem de um novo povo na América. No que concerne a essa questão, Tenório (1994) e Guazo (2005) afirmam que a ideologia da mestiçagem foi um traço comum na construção da identidade nacional nos países latino-americanos, tendo Vasconcelos como um dos escritores mais influentes da década de 1920, e que, como visto, exerceu grande influência na composição do poema M.C.

Ao elencarmos o encontro racial como um dos temas centrais desse poema, podemos observar uma narrativa edificada pela hierarquização social e racial. Devemos

ter em mente que para a comunidade intelectual da década de 1920, discutir raça é discutir a hierarquia, e pensar a hierarquia é pensar toda a organização social brasileira. Com base nos debates raciais desenvolvidos por Vasconcelos, Ricardo pode pensar as funções sociais das raças no contexto brasileiro: o indígena/natureza (raça vermelha), africano/trabalho (raça negra), branco/civilização (raça branca), imigrante/produção (raça miscigenada) e nova-raça/futuro (paz e prosperidade). Tais estruturas discursivas revelam que o discurso poético do M.C. reproduziu não somente os referenciais da intelectualidade nacional, mas, como visto, representaram o diálogo com a intelectualidade hispano-americana da década de 1920.

### **Considerações finais**

Levando em consideração as formas como as teorias raciais europeias foram inseridas no Brasil, Schwarcz (1993, p. 243) pensa na “originalidade da cópia” desenvolvida nos espaços acadêmicos brasileiros. No presente artigo, podemos muito bem tomar de empréstimo essa afirmação para pensar como Ricardo apropriou-se das teorias raciais latino-americanas para compor um projeto literário: de um lado, mescla história e misticismo aborígene, e de outro, exalta a mestiçagem como característica da brasilidade. Outra contribuição deste estudo em consonância aos trabalhos de Schwarcz foi expor um outro espaço de apropriação das teorias racistas na década de 1920, isto é, o modernismo brasileiro. Desta forma, consideramos que entre as representações mestiças de finais do século XIX e a reelaboração culturalista dos anos de 1930, podemos acrescentar o diálogo entre as teses do intelectual mexicano e a literatura moderna brasileira como fruto do pensamento eugênico latino-americano, o qual produziu outra versão da questão racial.

No que diz respeito ao “consumo cultural” das teses vasconcelianas na literatura modernista da década de 1920, podemos considerar que a “outra produção” de *La raza cósmica* no poema M.C. possibilitou dar uma resposta ao problema posto à sociedade brasileira da época. Tal problema havia sido apresentado já no final do século XIX e início do século XX, o qual girava em torno da identidade nacional. Tais posições tomavam a pureza da raça como essência do sucesso ou não da Nação, no que a intelectualidade buscou uma explicação e, conseqüentemente, uma saída para o atraso que permeava essa sociedade mestiça e herdeira do colonialismo. Sendo assim, o “consumo cultural” das ideias vasconcelianas pela intelectualidade brasileira possibilitou a apropriação das teses da “raça cósmica” como saída para as questões identitárias e raciais nacionais. Como visto, pretendemos chamar a atenção do leitor para as intercessões entre o ensaísmo hispano-americano e o tema racial pertencente ao modernismo brasileiro.

De todo modo, a figura do mestiço aparece reinventada na retórica do campo intelectual latino-americano. Essa reinvenção redentora acaba por redimir a própria

América Latina, palco de sua missão na concepção vasconceliana, ao mesmo tempo, redime o Brasil – como outro palco – na interpretação de Cassiano Ricardo. Ao proclamar uma identidade mestiça para o México, para toda a América Latina e consecutivamente para o Brasil, esse escritor confere ao mestiço o cargo de harmonizador universal de todas as raças e, mais que isso, vemos diferentes formas de nomear essa “nova raça”. Essa idealização é relida por Ricardo para definir o brasileiro como o “homem síntese” e a “raça cósmica” de José Vasconcelos.

### Referências

- ASCENSO, João Gabriel da Silva. A redenção cósmica do mestiço: inversão semântica do conceito de raça na Raza Cósmica de José Vasconcelos. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, nº 52, p. 294-315, 2013.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 277p, 2002.
- \_\_\_\_\_. *História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel-Bertrand, 239p., 1990.
- CRESPO, Regina. Cultura e política: José Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 187-208, 2003.
- FELL, Claude. José Vasconcelos, los años del Águila (1920-1925). México: UNAM, 2009. 737p. Disponível em: <[https://docs.google.com/file/d/0B9Ed9nf\\_plwQRWlzQ2J0YzVqZ2M/edit](https://docs.google.com/file/d/0B9Ed9nf_plwQRWlzQ2J0YzVqZ2M/edit)> Acessado em: 20/05/2018.
- MONTEIRO, Amilton Maciel. *Cassiano: fragmentos para uma biografia*. São José dos Campos, SP: Univap, 424p, 2003.
- RICARDO, Cassiano. A poesia dos cafezais. In. *Correio Paulistano*, LXIX, nº 23.283, p. 3, 3 de julho de 1928.
- \_\_\_\_\_. *Martim Cererê e seus novos poemas*. 4ª ed. São Paulo: Editora Novíssima, 178p, 1934.
- \_\_\_\_\_. *Martim Cererê ou o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. São Paulo: Editora Hélios, 116 p, 1928.
- \_\_\_\_\_. *Martim Cererê*. In: *Revista dos Tribunais*, 139p, 3ª ed. São Paulo, 1932.
- \_\_\_\_\_. *Martim Cererê*. 5ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 227p, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Martim Cererê*. São Paulo: Editora Hélios, 163p, 1927b.

- RICARDO, Cassiano. Minha terra tem palmeiras. In. *Cassiano Ricardo*, ano LXVIII, nº 22.800, p. 4, 11 de janeiro de 1927.
- \_\_\_\_\_. Nheengaçu verdeamarelista. In. *Correio Paulistano*, ano LXIII, nº 22.810, p. 2, 21 de janeiro de 1927.
- \_\_\_\_\_. O curupira e o carão. In. *O curupira e o carão*. São Paulo: Editora Hélios LTDA, p. 63-70, 1927.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 287p, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 148p, 2012.
- STEPAN, Nancy Leys. *A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 224p, 2005.
- SUÁREZ Y LÓPEZ GUAZO, Laura. Eugenesia y racismo em México. Disponível em: <[http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant\\_col-posg/29\\_Eugenesia.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_col-posg/29_Eugenesia.pdf)>. Acessado em: 15 de dezembro de 2017.
- TENÓRIO, Mauricio. Um Cuauhtémoc carioca: comemorando o centenário da Independência do Brasil e a raça cósmica. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 7, nº 14. p. 123-148, 1994.
- VASCONCELOS, José. *La raza cósmica: misión de la raza ibero-americana*. Buenos Aires: Esparsa-Calpe Argentina S.A., 210p, 1948.
- \_\_\_\_\_. O Brasil apreciado por um estrangeiro. In. *O Jornal*, ano 5, nº 1.439, p. 16, 16 de setembro de 1926.

# Deodoro Roca, leitor de poesia

Mayra Moreyra Carvalho\*

## Algumas notas biográficas: Deodoro Roca em Córdoba e na Argentina

Córdoba, Argentina, 2016. Encravado numa longínqua paisagem das chamadas sierras cordobesas avista-se um galpão, construção antiga, malconservada, de cujas portas emborcadas dista alguns passos a estrada de terra e a porteira fechada com corrente e cadeado. Esta é a visão do Museu Deodoro Roca, encontrado na localidade de Ongamira, depois de muitos quilômetros de terra. O museu só abre quando o proprietário da chácara em que se encontra vem, da capital da província, passar dias ou temporadas no interior. De modo que nem sempre é possível ver a máquina de escrever de Deodoro Roca, alguns de seus objetos pessoais, cartas, escritos, quadros que pintava em suas incursões pelas artes plásticas. O local onde hoje é o museu pertence à família que recebia Roca quando ele ia passar dias de descanso nas serras.

Essa anedota foi efetivamente uma experiência vivida por nós. Contamo-la aqui, pois acreditamos que demonstra o lugar ainda pouco justo que Deodoro Roca ocupa na memória argentina, a despeito da reconhecida importância de sua atuação e de seu pensamento a partir do âmbito cordobês e logo irradiado à Argentina, a outros países americanos e ao mundo; além do esforço de pesquisadores e de sua família, e do muito que já se fez para remediar a situação. Há pouco mais de quarenta anos, o pesquisador Horacio Sanguinetti registrava no prólogo ao volume *Prohibido prohibir*, que reúne escritos de Roca, uma condição pouco distante desta com que o intitulado museu atual nos depara:

*Efectivamente, Deodoro Roca es un escritor de rara elocuencia, poderoso por el fondo y por la forma. Pocos hay en Sudamérica que hayan escrito con tanta gracia, vigor y temperatura. Sin embargo, el argentino medio lo ignora. Lo ignoran inclusive muchos argentinos preocupados y comprometidos. (1972, p. 7)*

Sanguinetti atribui o esquecimento de Roca à sua postura iconoclasta, antiacadêmica e por ter sido um personagem eminentemente provinciano, no sentido de não ter produzido suas ideias em Buenos Aires. Nascido em Córdoba em 1890, Roca foi um personagem inquieto, crítico e incômodo para os “bons costumes” da elite local. Seus textos publicados em jornais revelam seus múltiplos interesses e causas pelas quais lutou: a história argentina, as reivindicações das classes operárias, o cinema, a pintura, até a defesa de árvores que seriam cortadas no parque municipal Sarmiento.

\* Doutora em Letras. Universidade de São Paulo. E-mail: mayramoreyra@gmail.com

Nas linhas publicadas em agosto de 1939, sob o título *Pedimos la cabeza de los asesinos de árboles*, leem-se suas apaixonadas palavras:

*Córdoba presencia un antiguo espectáculo local –especie de rito invernal y sádico del cordobés medio, que lo tolera–: ¡el asesinato de árboles!  
Se renueva, ahora, al parecer, con un furor deleitoso de sierra sin fin...  
¡Pedimos la cabeza de los asesinos de árboles! (1972, p. 40)*

A passagem demonstra sua maneira veemente de se posicionar, o que se estende à política – Roca foi próximo ao Socialismo e ao Comunismo –, ao direito, às questões universitárias, e que, certamente, afrontava a conveniência que normalmente rege as relações sociais.

Em 1942, morreu na mesma cidade de Córdoba. O funeral reuniu uma multidão, entre políticos, amigos, desafetos e artistas. Na ocasião, o poeta espanhol Rafael Alberti (1902-1999) compôs o poema *Elegía a una vida clara y hermosa*, em que canta a grandeza de Deodoro Roca, para o poeta, uma personalidade que merecia a designação de “homem”, no sentido propriamente humano do termo:

*De un hombre. He aquí la tremenda, arriesgada palabra, tan pocas veces merecida, falsa etiqueta sobre tantos, robo diario de casi todos. Un hombre. “Nada menos que todo un hombre”, que diría, que hubiera aplicado a Deodoro otro maestro, merecedor; ostentador de esa misma divisa, hombre: Don Miguel de Unamuno. (1972, p. 147)*

Nexte texto, voltamos-nos para os escritos de Deodoro Roca sobre poesia, nos quais se pode constatar a amplitude de sua formação, sua intimidade com a leitura literária e a agudeza de sua visão crítica, atributos que certamente reverberaram em sua atuação como advogado e como homem de ideias, agente e pensador no cenário político, cultural e educacional argentino por pelo menos três décadas.

### **Deodoro Roca e a literatura**

Na noite de 04 de junho de 1940, o poeta espanhol Rafael Alberti (1902-1999), então recém-chegado à Argentina no início dos trinta e sete anos do que seria seu exílio<sup>1</sup>, fez sua primeira conferência no país, na cidade de Córdoba no então chamado Teatro Rivera Indarte, hoje Teatro del Libertador General San Martín. Antes de que o poeta tomasse a palavra, foi apresentado por Deodoro Roca, como se sabe, um dos

1. Após a derrota republicana ao final da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), Rafael Alberti e sua companheira, María Teresa León, são obrigados a refugiar-se na França, onde permaneceram de março de 1939 a fevereiro de 1940, quando, já sob a ameaça da ocupação nazista, partiram para a América. O destino inicial era o Chile, mas o casal foi convencido por amigos a permanecer na Argentina. Nos primeiros meses, por falta de documentos, ficaram escondidos no interior da província de Córdoba, na ainda hoje pequena cidade de Totoral. Mais tarde se transferiram para Buenos Aires, onde viveriam até 1963. O casal também passou temporadas no Uruguai. Somente em 1977, após a morte do ditador Francisco Franco, retornaram à Espanha.



articuladores da Reforma Universitária de 1918 desencadeada a partir dos eventos ocorridos na Universidad Nacional de Córdoba, “uno de los mayores acontecimientos libertarios que América haya sido capaz de producir”, como sintetizam Diego Tatián e Guillermo Vázquez (2018, p. IX)

Mas Deodoro Roca não era um crítico literário, um professor de literatura ou um poeta, tampouco um político ou detinha um cargo na administração da cidade ou do teatro que justificasse, a princípio, sua participação. No entanto, o discurso faz ver que quaisquer desses aparentes respaldos era totalmente dispensável. Nas palavras proferidas naquela noite, Deodoro Roca, formado em Direito e advogado atuante, destacadamente na defesa de presos políticos, revelou-se um leitor de literatura assíduo, atento e crítico.

O inventário<sup>2</sup> de sua biblioteca pessoal, doada em 2018 à Faculdade de Filosofia e Letras da Universidad Nacional de Córdoba, permite descobrir entre os quase 2500 títulos de literatura, filosofia, história e ciências sociais, um respeitável acervo de prosa e poesia de grandes autores da literatura ocidental desde a Antiguidade Clássica aos seus contemporâneos, greco-latinos, italianos, franceses, ingleses, portugueses, espanhóis, alemães, russos. Roca foi leitor da poesia clássica de Homero e Horácio; frequentou o romancero e as canções populares medievais e renascentistas; a Comedia de Dante; os autos e farsas de Gil Vicente; o teatro e a poesia de Lope de Vega, Góngora e Quevedo; a épica de Camões; a poesia inglesa de Shakespeare a Kipling, passando por Byron, de quem possuía as obras completas; os versos místicos de Fray Luis de León e de Santa Teresa de Ávila; Leopardi e D’Annunzio; Guerra Junqueiro e Antero de Quental; Nerval, Schiller, Heine e Rilke; Victor Hugo, Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Valéry; Campoamor, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez e Gabriel Miró, além dos nomes daquela que se convencionou denominar como Generación del 27, García Lorca, Salinas, Alberti, Bergamín, Gerardo Diego; e muitos volumes do indiano Rabindranath Tagore. As estantes de Roca abrigavam ainda O livro das mil e uma noites, boa parte dos romances de Chateaubriand, Balzac, Flaubert, Zola, Andre Gide, Dostoiévski, Tolstoi, Maximo Gorki, Goethe, Eça de Queirós, Azorín, Pío Baroja, William Faulkner, Aldous Huxley, o teatro de Shakespeare, Racine, Tchecov, Ibsen, Bernard Shaw, Pirandello e Valle-Inclán. Destaque também para os volumes de ensaios e textos críticos de Montaigne, Chesterton, Eugenio D’Ors e Ortega y Gasset.

Essa nômima extensa, mas que não esgota o acervo de Roca, permite traçar a amplitude de sua formação como leitor e aventar algumas filiações de seu pensamento, o qual talvez se conheça, principalmente, pelo teor de seu texto mais famoso que é o

---

2. Agradecemos a amável colaboração do professor e pesquisador da Universidad Nacional de Córdoba, Guillermo Vázquez, que nos enviou o inventário, já publicado em versão impressa, mas ainda não disponível online.

Manifiesto Liminar<sup>3</sup> da Reforma Universitária de 1918. No Manifesto, argumenta-se em favor da rebeldia, reação legítima contra tirania e a autoridade, aliás, as duas palavras mais frequentes no texto. O direito a revoltar-se se justifica quando poderes tirânicos, que se apoiam em dogmas e os perpetuam, não oferecem oportunidades de debate e de diálogo. Diante da imposição do silêncio, o Manifesto Liminar faz um chamamento pela “luta suprema pela liberdade” e acredita em uma “revolução das consciências” contra todas “as formas de tyrannizar e de insensibilizar”. Parece-nos que não só a literatura, mas as artes em geral, são dos terrenos mais férteis para a promoção das reivindicações que o Manifesto apresenta, já que a expressão artística é precisamente o lugar da discussão, da problematização de dogmas e do exercício da liberdade. Contra as formas de insensibilizar de que fala o Manifesto, a arte certamente dispara um processo oposto de sensibilização.

Com efeito, em dois parágrafos autobiográficos datados de 1941, pouco antes da precoce morte, Deodoro Roca sublinha o vínculo de seu trabalho e de sua atuação como advogado com a arte e deixa claro o modo como a concebe:

*Creo en el espíritu y en la suprema realidad del arte. [...] Una vida de plenitud admite y ennoblece el goce espiritual, y enriquece las profesiones que, como la abogacía, están constantemente escapándose de la espiritualidad y cayendo en zonas de decorosa comercialidad. Basta para eso orientarla en el sentido de lucha por la justicia y poner en ella valor, pulcritud, decoro, y mantener siempre vivo el horror por la chabacanería, por el trabajo mal hecho, y por la vulgaridad plebeya y letrada que es el pulmón de acero de nuestra profesión. Entonces, la abogacía se aproxima a las bellas artes. Y sólo aproximándose así a ellas se puede ser un buen abogado. (1972, p. 17-18)*

A declaração de Roca evidencia a implicação da arte em sua formação e na maneira de orientar seu trabalho. Por isso, não surpreende que entre seus escritos políticos, jurídicos e acadêmicos, encontrem-se páginas de crítica e de reflexão sobre pintura, cinema e literatura. Deodoro Roca nunca publicou um livro em vida. Seus textos, dispersos em jornais e em revistas como Flecha – publicação que foi quase um empreendimento individual de Roca e cujos dezessete números circularam entre 1935 e 1936 –, foram compilados por iniciativas de pesquisadores como o historiador Horacio Sanguinetti, o filósofo Nestor Kohan, e mais recentemente pelo grupo encabeçado por Diego Tatián e Guillermo Vázquez da Universidad Nacional de Córdoba, que organizaram três volumes com as obras completas de Roca. Essas compilações nos permitem conhecer seus escritos sobre estética e descobrir entre eles textos sobre Proust, Baudelaire, Goethe, Lope de Vega, Valle-Inclán e Rafael Alberti.

Em linhas gerais, os textos de Roca sobre literatura revelam um leitor e um crítico conscientes da natureza da obra literária no que tange à forma e à mobilização de

3. Valemo-nos da versão publicada no portal dedicado à Reforma Universitária pela Universidad Nacional de Córdoba: <https://www.unc.edu.ar/sobre-la-unc/manifiesto-liminar>.

recursos para a criação. Atestam também sua lucidez com relação à tradição literária, na qual busca inserir os autores sobre os quais escreve, analisando tanto o modo como eles se situam em relação aos predecessores quanto a maneira como permanecem nos sucessores. Roca realiza um esforço para compreender o tempo, a história, a vida e a literatura de cada autor, mas não o faz de maneira estanque, e sim depreende os aspectos à medida que o texto se constrói, ressaltando a necessidade de que a discussão parta sempre da obra literária. Seus escritos têm um tom ensaístico, como também nota Verónica Galfione (2018), ao não se eximirem das impressões do leitor, confessadamente maravilhado com alguma obra ou, por vezes, descontente, paixões que mescla com rara lucidez ao refletir sobre problemas literários, como a relação entre literatura e sociedade ou a especificidade da linguagem poética.

Embora nosso interesse neste texto seja pela leitura que Deodoro Roca oferece de poesia, é importante comentar brevemente alguns de suas produções sobre prosa. Verónica Galfione nota que muitos escritos estéticos de Deodoro Roca são dedicados a comentar “romances de guerra”, um gênero em voga naquele momento. O interesse de Roca por esses tipos de texto revela sua lúcida leitura do tempo histórico tendo já o mundo assistido à Primeira Guerra Mundial e colhido as reações dos acontecimentos sobre as percepções e as sensibilidades. Roca demonstra a consciência de que algo na literatura e na sensibilidade humana havia sido profundamente alterado, e que se plasmava na forma desses romances. Sobre isso, Galfione comenta:

*Pese a su escaso valor literario, o más bien justamente por ello, los libros de guerra representan, para Deodoro Roca, la literatura emblemática de la época. Y es que tales relatos se encuentran compuestos por una masa de recuerdos comunes, de recuerdos que, en tanto nos hablan de un individuo enfrentado a un mundo que no comprende ni domina, no pueden engendrar más que una seguidilla de historias monótonas y triviales* (2018, p. XIX).

### **O Reformista leitor de poesia**

Um de seus ensaios literários de maior fôlego, “El mundo estético de Lope de Vega”, de 1937, oferece-nos várias dimensões interessantes sobre seu pensamento e seu modo de refletir sobre a literatura. Roca chega a empregar, por exemplo, o termo “transubstanciação”, que mais tarde será caro à teoria literária, para nomear o modo como uma obra se apropria das cenas da vida cotidiana. No mesmo texto, fala sobre a possibilidade de abertura que se realiza em uma obra literária e que, potencialmente, se estende ao leitor: desde “la angostura de la vida” “hacia lo maravilloso, a lo imprevisto, adonde quiera que sea posible todo lo que no es probable” (1972, p. 107). Nesse pensamento não se deve entrever que a literatura é entendida como evasão. Roca situa sua discussão no campo das contradições humanas, no movimento dialético entre a contemplação do espírito, “ocupado con la tarea de urdir con sutiles hilos de realidad un maravilloso tejido de ensueños”, e a verdade cotidiana, à qual não se pode

deixar de impor “la voluntad heroica” (1972, p. 109). Parece ser mesmo a “vontade heroica” – Roca fala em “transe do heroísmo” – o tom que embala o Manifesto Liminar de 1918, sem que ele perca por isso o olhar crítico sobre o cotidiano e as dinâmicas que conformam as relações sociais, racionalidade que também pauta a arquitetura retórica do discurso.

No que tange à poesia, destacamos algumas passagens do texto com o qual Deodoro Roca apresentou Rafael Alberti ao público de Córdoba naquela noite de junho de 1940, e sobre o qual aludimos no início deste texto. O primeiro aspecto a se sublinhar é o fato de que Roca não tem meias palavras ao se referir ao exílio e às consequências da Guerra Civil Espanhola. O que hoje pode parecer comum, a justa denominação Exílio Republicano Espanhol de 1939, era impensável naquele momento em que os acontecimentos ainda eram recentes e não se podia saber que seriam tão duradouros. Como se cumprisse o desígnio que defendera no Manifesto Liminar mais de vinte anos antes, Deodoro Roca chama “todas las cosas por el nombre que tienen”. Assim, desde o início, fala com clareza do desterro, da dor do deslocamento forçado e o faz com termos que tanto a literatura quanto a historiografia do exílio empregarão depois:

*Vais a oír ahora a otro gran español dolorido, con dolor de España. La conferencia que vais a escuchar compone también, subterráneamente, desgarrada pena con tierra huidiza. Callada herida innumerable y la única tierra que pisa con la sandalia peregrina el ‘Español del Éxodo y del llanto’<sup>4</sup> (1972, p. 115).*

Roca demonstra ainda a consciência de que o problema espanhol significava naquele momento um precedente para os episódios de barbárie a que o mundo assistiria e que, portanto, já não era só uma questão espanhola, mas dizia respeito a todos, uma consciência ampla das implicações do acontecimento que mesmo hoje é difícil de se identificar quando ainda vemos massas humanas obrigadas ao exílio seja na Síria ou na Venezuela e a inação da comunidade internacional que emprega o tempo em debater “o que fazer com um exilado”. Nesse sentido, afirma Roca:

*Sólo que la tierra del mundo es ahora fluida y ardiente. Es ahora fuego y lágrimas. Nada está quieto y a salvo. Ni la esperanza del hombre. Ya no descansa la tierra. Y no sabemos dónde, al cabo, se aquietará y adónde irá a anclar la angustiada esperanza del hombre (1972, p. 115).*

Para nós, a passagem mais marcante dos escritos estéticos de Deodoro Roca também está nesse texto de 1940, quando ele discorre sobre a natureza do poema e a relação do poeta com a linguagem, passagem que revela seu convívio com a poesia e uma consciência que, mesmo na academia hoje, não se encontra com tanta facilidade. Como quem adiantasse à sua maneira o célebre ensaio de Adorno, “Palestra sobre

4. Nesta passagem, Deodoro Roca alude ao título do conjunto de poemas de León Felipe (1884-1968), poeta espanhol também exilado no México. A obra *Español del éxodo y del llanto* aparece em 1939.

lírca e sociedade”, Roca afirma que a poesia, em sua profunda individualidade, sempre tem um fundo social: A fim de recuperar uma passagem da reflexão de Adorno, vale citar:

[...] a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista [...]. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, [...]. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística. (2008, p. 67)

Para uma direção semelhante, aponta o pensamento de Deodoro Roca:

*La poesía lo es en cuanto es personal, de uno solo y el mundo. Pero como problema agudo que viene a ser el poema entre el poeta y el mundo, el mundo entra en él. El mundo del que los demás hombres forman parte en legión apasionada. Por eso la poesía ha de tener siempre un fondo social, de reacción de la individualidad ante los de fuera.* (1972, p. 117)

O poema guarda um problema agudo entre o poeta e o mundo, um entendimento que demonstra a lucidez e a intimidade de Roca com a poesia.

Quanto ao gesto de chamar as coisas pelos nomes que elas têm parece uma lição aprendida exatamente dessa intimidade e desse convívio. Diz Roca:

*Todos los grandes poetas han sentido con intensidad dolorosa el culto por el vocablo. La determinación, la precisión, la concisión, no son ni dádivas ni trucos. El poeta nace, sin duda, pero no hay una “glándula poética”. [...]. En poesía toda creación perdurable tiene el sello, casi siempre doloroso, de la inteligencia”* (1972, p. 119).

Nessa última passagem que destacamos, Roca evidencia sua consciência do ofício do poeta, seu trabalho profundo com a linguagem – som e sentido – e o compromisso que ele engendra, primeiro com essa natureza dos signos, e depois com o que se diz e o como se diz, os quais o comprometem com o mundo.

### **Considerações finais**

Parece-nos que Deodoro Roca, advogado e pensador humanista, americanista e pacifista se referia a esse compromisso e a essa honestidade com a palavra, aprendidos também com a poesia, quando rechaçava as guerras e a violência como caminhos, e defendia a interlocução, o debate, o que ele chamou de “espada lírica” de que se armava “un pelotón de fusileros de las retóricas”, a formar “un escuadrón invisible de poetas-camaradas” (1927, p. 110-111). Imagens que povoam seus escritos com a dose de heroísmo que ele acreditava necessária, mas com a mesma dose de pensamento crítico, coerência e lucidez, quiçá os elementos que hoje faltam em certos discursos bélicos de heroísmo vazio e mal-intencionado.

## Referências

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, p. 65-89, 2008.
- ALBERTI, Rafael. Epílogo para un hombre. In: ROCA, Deodoro. *Prohibido prohibir*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla: p. 147-149, 1972.
- GALFIONE, Verónica. Deodoro Roca, sub especie aeternitatis. In: ROCA, Deodoro. *Obra reunida II. Estética y crítica*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, p. XI-XXVI, 2018.
- ROCA, Deodoro. *Prohibido prohibir*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla: 1972.
- SANGUINETTI, Horacio. Deodoro Roca, escritor comprometido. In: ROCA, Deodoro. *Prohibido prohibir*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla: p. 7-16, 1972.
- TATIÁN, Diego; VÁZQUEZ, Guillermo. Notas preliminares. In: ROCA, Deodoro. *Obra reunida II. Estética y crítica*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, p. VII-IX, 2018.

## ***Laberinto: desarticulação e disputa***

Matheus Ribeiro Alves de Lima\*

Danusa Depes Portas\*\*

O trabalho trata de um conto do autor chileno Roberto Bolaño e dos seus procedimentos de escritura. O objetivo é evidenciar, a partir dos indícios do texto, a hipótese de que o escritor se utiliza do deslocamento de um caráter documental por muito tempo atribuído ao dispositivo fotográfico em seu procedimento. Esse desencaixe como protocolo tem a função de desarticular também o espaço de representação eurocentrado e, dessa forma, expandir para um de seus convencionais contracampos: a América Latina.

O conto, chamado *Laberinto*, faz parte do livro *El secreto del mal*, publicação póstuma de 2007, organizada pelo editor e amigo do escritor, Ignacio Echevarría. Essa compilação é baseada em três arquivos que contém vários textos encontrados no computador de Bolaño após sua morte, em 2003. Os textos selecionados por Echevarría são, em sua maioria, contos ou possíveis romances: muitos deles de aparência inacabada ou dotados de finais inconclusos. Não é possível, também, dizer com certeza quando esses textos foram escritos, já que nenhum deles foi datado pelo autor. “*Laberinto*” é o sétimo texto desse volume. O conto parte de uma foto. A foto é descrita em detalhes e seus personagens e componentes vão dando condições e inquietações, para quem a observa, de engendrar um enredo.

A inserção de fotografias no corpo de um texto já marcou presença em outras produções da Literatura. Entre elas, o romance *Nadja* (1928), de André Breton, e a obra de W. G. Sebald (*Vertigem: sensações* (1990), *Os emigrantes: quatro contos longos* (1992) *Os anéis de Saturno* (1995)). O próprio Bolaño faz uso delas também no conto *Fotos*, do livro *Putas assassinas* (2001), por exemplo. No entanto, a hipótese aqui trabalhada considera que, no conto *Laberinto*, esse uso parte de uma intenção. Essa intenção relaciona o (antes estável) caráter documental da fotografia com o espaço de representação da Literatura. Dentro do Cânone Literário, poucas obras deixaram de ocupar um espaço de representação europeu, e depois, estadunidense. Também os protagonistas dificilmente vêm de outras regiões que essas. As exceções a esses casos, costumeiramente retratam as pessoas e os lugares fora desse espaço de representação

---

\* PIBIC/ PUC-Rio. E-mail: matheusrilima13@gaill.com

\*\* FAPERJ/PUC-Rio. E-mail: portas\_dd@esp.puc-rio.br

dentro da lógica da colonização e do exótico: cativante e ameaçador; objeto desses sujeitos do Cânone. Portanto, ao deslocar o foco inicial do conto para a foto e apontar as instabilidades desse “documento”, Bolaño está indicando também o espaço de representação da foto (e do conto), retrato de um cânone europeu, como lugar precário. É essa precariedade que o permitirá extrapolar o campo; incluir, assim, um dos espaços que vem sendo por tanto tempo objeto de exotismo e de apagamento: lugar de nascimento e formação de Roberto Bolaño, a América Latina e seus povos. Partir da fotografia escolhida se torna um gesto anticolonial por usar-se do próprio Cânone (e seus representantes) para subverter o espaço de representação, disputá-lo, contando as histórias que ficaram escondidas no contracampo.

Esse gesto de Roberto Bolaño está presente em toda obra do escritor. O compromisso com a América Latina compõe, para Bolaño, uma questão ética e se inscreve como projeto organizado e articulado de Literatura. Demonstra não somente sua inteligência em usar e subverter os códigos e regras que constituem o Cânone, mas utilizar dessas ações a seu favor e a favor de seu projeto.

#### **A fotografia como documento**

Para começar esta argumentação, é necessário explicar o processo que a fotografia passou desde sua invenção no século XIX. Walter Benjamin nos dá, em sua “Pequena história da fotografia” (1931), um panorama sobre esses “primórdios”. Aponta o autor que “fixar as imagens da câmera obscura, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo [Da Vinci]” (1987, p. 91) era objetivo de vários pesquisadores, como Niepce e Daguerre, que trabalhavam à época de forma independente. Em meio aos debates iniciais, Benjamin também nos traz o “esquema grotesco” publicado por um “jornal chauvinista, Leipziger Anzeiger”, o qual manifestava que:

fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. (Benjamin, 1987, p. 92)

No entanto, nem a prova irrefutável alcançada pela ciência alemã, nem o alarme ao projeto sacrílego da fixação de imagens acompanharam a visão tida sobre a técnica fotográfica. Entre suas interpretações e teorizações e com o aprimoramento da técnica e de seus equipamentos, a fotografia passou a ser vista, de maneira hegemônica, como uma cópia a ser feita do real, um recorte da realidade.

Nos anos 2000, o teórico estadunidense de Cinema e Estudos de Mídia, Tom Gunning, rastreou os usos dos retratos do corpo humano, demonstrando conformidade entre esses usos e as leituras hegemônicas acerca da fotografia. Nesse sentido, viu-se creditado à fotografia um valor de documento: de retratos de criminosos para cartazes de “procurado” e averiguações, ditas, científicas sobre o perfil desses criminosos, até



a carteira de identidade. Esse valor era justificado no vínculo com o objeto referente, “o atributo de converter a imagem em informação convincente” (Gunning, 2001, p. 45) – em especial, pela escola dos Annales<sup>1</sup>, que buscava expandir a documentação histórica para além do texto – e acompanhou a integração da técnica fotográfica nos sistemas de conhecimento, como uma forma de saber, na qual passava a estabelecer-se como índice de verdade. De acordo com Márcio Sônego, em seu artigo sobre a fotografia como fonte histórica, “[a] fotografia deixou de ser mero instrumento ilustrativo da pesquisa para assumir o status de documento, matéria-prima fundamental na produção do conhecimento sobre determinados períodos da História, acontecimentos e grupos sociais” (Sônego, 2010, p. 114). Ainda em oposição ao esquema do Leipziger Anzeiger – que comenta esse “mecanismo humano” para fixar a imagem de Deus –, a condição de documento é também reforçada pela capacidade de “criar uma imagem com apenas a mínima intervenção humana” (Gunning, 2001, p. 45), como se a não participação de um realizador (sujeito) para a construção do objeto (fotografia) lhe garantisse a menor interferência subjetiva possível, bem como uma maior veracidade.

Dessa forma, a técnica fotográfica, cooptada pelo dispositivo, configura-se como tecnologia. Isto é, a fotografia, como técnica, passa a fazer parte disso que Agamben elaborou como:

não simplesmente esta ou aquela medida de segurança, esta ou aquela tecnologia do poder, e nem mesmo uma maioria obtida por abstração: de preferência, como dizia [Foucault] na entrevista de 1977, a rede (le reseau) que se estabelece entre estes elementos (Agamben, 2005, p. 11)

E é cooptada justamente porque passa a ter “uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder”<sup>2</sup> (Agamben, 2005, p. 10). A técnica, instrumento a partir do qual a tecnologia opera, passa à situação de tecnologia ao inserir-se como forma de “organizar” o dispositivo. Portanto, a partir do momento em que a técnica fotográfica se estabelece como recorte do real, marca também sua relação com uma função estratégica concreta e uma inscrição nas relações de poder – a capacidade de ser índice de verdade e suas implicações. O instrumento fotográfico, circunscrito nas relações de saber/poder, passa a constituir o que seria “verdade”.

Em razão do esforço desses pesquisadores para mostrar como nossa realidade é construída e da galopante presença do mundo virtual em nossas vidas (redes sociais, *fake news*, equipamentos de realidade virtual e “aumentada”), a atualidade tem visto com maior ceticismo a noção de verdade. Esse pilar, antes estável e monolítico, que a Modernidade configura como verdade passou a ocupar um lugar vertiginoso entre

1. Movimento da historiografia do século XX, que buscou ampliar a visão positivista da História por meio de um estudo de longo prazo dos processos históricos, em oposição à crônica de acontecimentos.  
2. Citação que Giorgio Agamben faz dos *Dits et écrits* (3, 1977, p. 299) de Michel Foucault em conferência realizada no Brasil, em setembro de 2005.

o que pode ser rastreado ou não em nossa realidade. Aos elementos e artefatos dessa realidade, foi apontada a condição de pós-verdade: na crença de seu aspecto verídico, está mais em jogo a verossimilhança (capacidade de parecer real) do que os dados que apontam a uma verdade (ainda que esta, sempre transitória). A fotografia não fugiu a esse aspecto. Em decorrência do recente reconhecimento das possibilidades de se adulterar uma fotografia ou mesmo criá-la a partir de edição, esse tipo de registro vem tendo seu caráter documental precarizado, diminuído. Seu lastro com o real já não é o mesmo que dominou as interpretações do século XX.

Assim, a inserção da técnica fotográfica nos dispositivos de poder garantiu sua configuração como forma de saber e indicação de verdade. Foi, dessa forma, inclusive, amplamente utilizada pelos sistemas de inteligência policial para identificar e mapear suspeitos ou infratores e objeto de curiosidade dos primeiros romances policiais (Gunning, 2001, p. 45). Essa configuração, ainda que venha perdendo seu apelo verídico, permanece no imaginário de quem entra em contato com uma foto – e a toma como documento.

### **O procedimento de Roberto Bolaño**

No conto “Laberinto”, Bolaño começa pela descrição de uma foto na qual se encontram personalidades famosas do meio literário francês. Entre eles estão, nesta ordem, o crítico, ensaísta e romancista francês, Jacques Henric, o filósofo Jean-Joseph Goux, a filósofa do Pós-Estruturalismo, escritora, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa Julia Kristeva, seu marido, o também escritor francês e fundador da revista literária de vanguarda *Tel Quel*, Phillipe Sollers, M.-Th. Réveillé, o escritor, dramaturgo e jornalista, Pierre Guyotat, C. Devade e o, sobretudo, pintor, mas também escritor, Marc Devade. Ou, nas palavras do narrador, “[e]stán sentados. Miran a la cámara. Ellos son, de izquierda a derecha, J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M.-Th. Réveillé, P. Guyotat, C. Devade y M. Devade” (p. 65). Dessa maneira, Bolaño evidencia a articulação da referência com o real ao trazer a “prova” que é uma foto e articular esse referente, as pessoas fotografadas, com um grupo reconhecível pelo meio literário na História. Pessoas reais numa foto real.

O narrador de Bolaño, então, aponta que a foto não tem indício da autoria. Portanto, fica faltando o personagem-fotógrafo, mas também a própria autoridade, marca da fotografia como documento. O professor da Wayne State College Adolfo Cacheiro (2013), nos chama atenção para o fato de que *[n]either the location nor the identity of the narrator is specified, and he does not intervene directly in the fictional events he describes*.<sup>3</sup> Cacheiro diz ainda que ‘*Laberinto*’ *is about a photograph that takes on a life of its own*.<sup>4</sup> (p. 87-88)

3. “[n]em a localização, nem a identidade do narrador ou narradora são especificadas e ele ou ela não intervém diretamente nos eventos ficcionais que descreve”. Tradução nossa.

4. “*Laberinto*” é sobre uma fotografia que ganha vida própria. Tradução nossa.

A descrição passa para o cenário. Começa pela mesa em que estão todos ao redor. O narrador ou narradora diz que

*La mesa es común y corriente, tal vez de madera, tal vez de plástico, puede que incluso de mármol y pies metálicos [...] La mesa es una mesa suficientemente grande como para que quepan los arriba mencionados y está en un bar. O eso parece.* (Bolaño, 2007, p. 65)

Nesse caso, vale explorar a incerteza, a hesitação, que tomam conta do processo descritivo. Bolaño traz a mesa e o bar como componentes da descrição pois, mesmo partes insignificantes da fotografia ao observador comum, é a partir deles que segue o processo de desarticular a relação direta entre a fotografia e seu referente ao imputar essas possibilidades de dúvida.

As descrições individuais vão sendo, então, aprofundadas e tomando um tom mais narrativo ao longo do conto. De J. -J. Goux, a narração fala que anda pelas ruas de Paris com livros embaixo do braço e comenta que livros poderiam ser esses, antes de entrar no bar da fotografia. Bolaño chama atenção aos olhares das mulheres mais à esquerda, que não se direcionam para o fotógrafo ou para o foco da câmera. Essa transição da forma descritiva para a narrativa parece querer se embrenhar na intimidade dos personagens da fotografia, mas acaba também por criar espaços outros, que estão fora do campo que a câmera faz e do que a fotografia representa – sejam as ruas pelas quais poderia caminhar J. J. Goux, seja o objeto de admiração dos olhares de M. -Th. Réveillé e C. Devade. São essas descrições que, dentro do protocolo de escrita de Bolaño, entram em jogo para que seja instaurada a disputa pelo espaço de representação e de verdade.

O procedimento continua. A mesma descrição que afirma que o lábio inferior é ligeiramente mais grosso que o superior de Goux, afirma também que dele não se sabe nada. Os nomes de quem não é famoso, por exemplo, acabam inventados: sobre J. -J. Goux, diz “[p]robablemente se llama Jean-Jacques, pero en nuestro relato, y por comodidad, lo seguiremos llamando por sus iniciales” (p. 66); da mesma forma, comenta de M. -Th. Réveillé que “[t]ampoco de ella sabemos nada. Es probable que se llame Marie-Thérèse. Convengámoslo así” (p. 68); enquanto que de C. Devade diz “¿Caroline, Carole, Carla, Colette, Claudine? No lo sabremos nunca” (p. 69). Esses tipos de artifício parecem ter dois propósitos. Um primeiro manifesta como, mesmo fazendo parte da foto, é como se essas pessoas estivessem no contracampo. Explico: o quase anonimato, a ausência dos primeiros nomes dessas pessoas marca um processo de invisibilização por qual passam. E essa invisibilização não é arbitrária. É insinuada no texto uma paixão entre J. -J. Goux e Jacques Henric, assim como M. -Th. Réveillé e C. Devade são apresentadas apenas como companheiras, casos amorosos dos outros fotografados. Ainda que tenhamos Kristeva, personagem de enorme proeminência nos meios culturais e acadêmicos, é notável o lugar de submissão e exclusão imposto

às mulheres, aqui marcado pela invisibilidade da desnominalização. Goux é colocado nesse mesmo lugar pela condição de sua suposta orientação sexual, também impelida à margem da visibilidade. O segundo propósito é o de que esses artificios são essenciais ao procedimento para que Bolaño possa minar a capacidade de indexação vinculada à sua prova, que é nesse caso a fotografia.



Cortesia de Jacques Henric

Esse jogo não deixa o leitor incomodado e descrente da narrativa, querendo desistir de participar desse acordo ficcional?

É possível, mas é mais certo que se siga o comando do narrador, que se entre no jogo proposto pelo conto, sob alegação de pura “comodidade” e que, cativado pela primeira pessoa do plural, os dados de fato permanecem instáveis, mas que o relato prossiga convincente. Esse é o acordo estipulado pela ficção, porém, acima disso, o regime em que se insere o conto não é mais o regime moderno, com suas atribuições estáveis e referentes indexados objetivamente. O conto se insere num regime de pós-verdade: não importa seu vínculo com a verdade sobre essas pessoas fotografadas e de quem se fala; importa a verossimilhança que o relato expõe em seu enredo e construção.

Esse regime é também, no entanto, o que permite expandir o campo da foto: alcançar seu contracampo. Se o que está em jogo não é mais a veracidade dos dados apresentados, mas como dados “rastreadáveis” e dados ficcionalizados podem ser interligados de maneira plausível, aceitável dentro de uma estrutura ou proposição. Então é possível acrescentar, por meio dos dados “verdadeiros”, a ficção. É importante notar que essa interligação presente no protocolo mais reforça um tom verídico ao trecho fictício, do que torna fantasiosos os referentes tidos como “reais”. O objetivo do protocolo de Bolaño quando aprofunda as descrições não é entrar nos dramas íntimos daquelas figuras da Tel Quel. Mas a ficção usa deles para abrir espaço para o

que antes só era capturado como exótico. Entra, pelo que está fora do enquadro fotográfico, um novo personagem: o centro americano. O narrador ou a narradora conduz a encontrá-lo por meio do olhar de Carla Devade, doce e protetor, e de Marie-Thérèse, que dá a impressão de observar um sujeito perigoso. Bolaño (2007) propõe, então, que

*tal vez se trata de un joven escritor que en alguna ocasión intentó publicar sus textos en Tel Quel, tal vez se trata de un joven periodista sudamericano o, mejor aún, centroamericano, que en alguna ocasión intentó hacer un reportaje literario sobre el grupo. Es muy posible que sea un joven ambicioso. Si es un centroamericano en París, además de ser ambicioso es muy posible que sea un joven resentido* (p. 79).

A preocupação e o reconhecimento de sua origem e espaço de formação: a América Latina é demonstrada por Bolaño amplamente em sua obra. Não é coincidência que traga, ao fora da fotografia, essa representação. Menos ainda pela forma que traz: os sentimentos retratados demonstram como muitos latino-americanos foram, e são, vistos pelos europeus, antigos colonizadores, ao buscar enfrentar as barreiras e a hostilidade colocadas para suas inserções nos meios culturais. E esses sentimentos surgem no conto porque o centroamericano já esteve em uma ocasião na redação da *Tel Quel* e ali conheceu Marie-Thérèse, Carla, Sollers e Marc Devade. A narração nos indica que “de los que están alrededor de la mesa sólo conoce a Marie-Thérèse, a Carla, a Sollers y a Marc Devade; digamos que estuvo en una ocasión en la redacción de *Tel Quel* y que allí le fueron presentados estos cuatro” (p. 79). Reconhece ainda Henric e Guyotat, da contracapa de seus livros. E “así podemos imaginar al joven centroamericano, hambriento y resentido, en la redacción de *Tel Quel*, y podemos imaginar que Phillipe Sollers y Marc Devade lo escuchan, oscilando entre la indiferencia y la perplejidad” (p. 79). E mesmo que a narração chegue a se questionar como Marie-Thérèse o conheceu, já que é parceira de Guyotat (que não estava presente) e não trabalha na revista, já está demarcada a verossimilhança do relato e o enredo segue. O mote agora é tratar do que é fundamental à Bolaño: a situação do centroamericano. Essa situação de latino se faz fundamental porque é comum ao escritor. Agora, é o autor que impregna os componentes da leitura: a história do centroamericano pode ser a história de um conhecido de Bolaño, ou até, e mais provável, dele mesmo. Toma lugar na disputa pelo espaço de representação a narrativa de um personagem com lastro à vida do próprio Bolaño.

A disputa, assim, coabita os espaços da realidade e da ficção. Ela surge no conto de um material reconhecido como documento, inicialmente articulado a um estatuto de verdade. Publicada em 15 de janeiro de 2015 na revista *The New Yorker* e disponível on-line, a tradução do conto incluía uma foto cedida por Jacques Henric que contava com semelhanças, de participantes e posturas – o olhar de duas mulheres para fora do enquadro, distante do foco, Julia Kristeva e Phillipe Sollers ao centro, Jacques Henric

num canto, Marc Devade do lado oposto – em relação ao relato elaborado por Bolaño. A foto toma tamanha importância nessa publicação que chega a vir antes do texto. Ou melhor, inicia o texto. Passa-se, então, a reforçar-se o deslocamento desse estatuto por meio do procedimento de escritura, da atualização do conto no modelo digital, somado aos acréscimos sofridos, e da inserção no regime de pós-verdade. Desarticula-se a capacidade que a fotografia tem de referenciar-se à realidade. A partir dessa desarticulação, o procedimento expande a narrativa para o contracampo da foto. E ao expandir, aponta a interferência da escrita de si, a presença da vida que emerge na escritura do conto.

Bolaño coloca em jogo os sistemas de conhecimento e nossas formas de referencialidade com o mundo, com a Literatura e com a História. Além disso, interfere no espaço de representação, fechado por tanto tempo ao domínio europeu e seu ponto de vista. O escritor manifesta que, pelo procedimento do conto “Laberinto”, se possa desestabilizar esse espaço dominado e ampliá-lo para o que ficava sempre no lugar do fora.

Afinal, nesse procedimento, ou melhor, nesse jogo, é importante notar que a fotografia de que fala Bolaño não foi publicada junto de seu texto, e pode, portanto, nunca ter existido.

## Referenciais

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?. outra travessia*. Santa Catarina, vol. 5, p. 9-16, 2º semestre de 2005.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume I*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOLAÑO, Roberto. “*Laberinto*”. *El secreto del mal*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2007.
- \_\_\_\_\_. Labyrinth. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/01/23/labyrinth-roberto-bolano>. Acesso em: 15/06/2019.
- CACHEIRO, Adolfo. *Fidelity to the Event in Roberto Bolaño's “Laberinto”*. *L'Érudition Franco-Espagnol*, v. 4, p. 86-100, outono de 2013.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Matheus Ribeiro Alves de Lima e Danusa Depes Portas

OLIVEIRA, Thaís R. Fotografias e Literatura, Literatura para ver. Disponível <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=580>. Acesso em: 15/06/2019.

SÔNIGO, Márcio J. F. A fotografia como fonte histórica. In: *Historiæ*, Rio Grande, 1 (2): 113-120, 2010.

# **A literatura enquanto escrita do rastro: produção da memória em Mario Benedetti e Bernardo Kucinski**

Victória Brasil Camargo\*

Katya Kozicki\*\*

## **Desaparecidos e exilados políticos: panoramas entre Brasil e Uruguai**

O regime uruguaio foi instituído de maneira progressiva, pois, apesar de o golpe propriamente dito iniciar no ano de 1973, uma série de medidas de exceção vinham sendo empregadas desde o final da década de 60 para conter movimentos populares, tendo como principal alvo o Movimento de Libertação Nacional Tupamaros (MLN-T), movimentos estudantis e trabalhistas. A atividade repressiva e a justificação para a suspensão de direitos se pautavam no suposto combate à ação subversiva. Essa atuação se dava por meio do uso sistemático das Medidas Prontas de Seguridad (MPS), que suspendiam as garantias individuais e foram aplicadas quase ininterruptamente entre 1968 e 1971 (Padrós, 2005, p. 275). As MPS tinham previsão na Constituição uruguaia em seu art. 168, de modo que deveriam ser empregadas apenas em casos graves ou imprevistos de ataques externos ou comoção interior. A aplicação deturpada das MPS se tornou cada vez mais constante, principalmente durante o governo de Bordaberry, instaurando uma situação de exceção permanente antes mesmo da dissolução do Poder Legislativo. Esse giro autoritário prévio ao golpe de estado propriamente dito foi se consolidando ainda mais com a utilização das Forças Armadas para controle de conflitos, integrando a ordem repressiva interna.

A partir disso, foram criadas as Forças Conjuntas (FF.CC.), compostas pela polícia e Forças Armadas, e a justiça militar foi cada vez mais assumindo o protagonismo judicial em lugar da justiça ordinária civil. A declaração do estado de guerra interno, suspendendo garantias individuais, e a decretação da Ley de Seguridad del Estado concederam poderes para dizimar as guerrilhas urbanas, mas mesmo após essa desintegração o aparato repressivo e a suspensão de direitos continuaram em vigor. Em 1973, Bordaberry dissolveu o Poder Legislativo, com apoio dos partidos políticos da época – exceto a Frente Ampla e alguns outros setores.

\* Graduada em Direito, Universidade Federal do Paraná. E-mail: victoriabrasilc@gmail.com

\*\* Doutora em Direito, Universidade Federal do Paraná. E-mail: katyakozicki@gmail.com



Para além da cronologia do regime, um dos dados mais expressivos é referente ao número de exilados e presos políticos: 2.064 pessoas detidas somente em 1972 e cerca de 380.000 pessoas exiladas, o que equivale a uma média de 14% da população uruguaia (Schelotto, 2015b, p. 2). Em 1980 foi realizado um plebiscito de consulta popular para promover uma mudança constitucional que teria como resultado a institucionalização do regime – estratégia semelhante já havia sido adotada por Pinochet, no Chile. No entanto, o resultado surpreendente das urnas foi de 56% dos votos pelo “Não”, sendo, portanto, contra a mudança constitucional. A partir desse momento se deu o início da transição democrática e a necessidade de pensar quais seriam as políticas de transição e memória a serem adotadas.

Todo período de transição de um regime totalitário para a democracia é complexo e envolve uma série de etapas no que concerne à estabilidade das instituições e à construção da memória para que os abusos não se repitam. O objetivo da justiça transicional passa pela punição aos responsáveis, esclarecimento da verdade, fornecimento de reparações às vítimas, reforma das instituições e promoção da reconciliação (Van Zyl, 2009, p. 32). No que se refere às políticas de memória sobre o período ditatorial uruguaio, predominou uma sequência de atos que asseguraram a impunidade, permeados principalmente pelo uso da estratégia legal para não rever o passado e o recurso à ratificação dessas leis por meio de consultas aos cidadãos como forma de legitimidade, acompanhada, ainda, da insuficiência dos trabalhos das comissões. (Bielous, 2013, p. 13).

O Uruguai saiu do período ditatorial com um acordo entre militares e os partidos políticos, o chamado *Acuerdo del Club Naval*, em 1984, que, basicamente, foi responsável por estabelecer que as eleições seriam realizadas ao final de 1984. A partir disso, as eleições consagraram como presidente do retorno democrático Julio Maria Sanguinetti, do Partido Colorado. Já em 1985 foi promulgada a Lei 15.737 (Lei de Pacificação Nacional), a primeira lei de anistia do país, responsável por proclamar a anistia para todos aqueles enquadrados em delitos políticos e delitos conexos, restando expresso, no Art. 5º, a exclusão do escopo da lei os delitos cometidos por funcionários policiais ou militares enquanto autores de tratamentos cruéis ou degradantes<sup>1</sup>. Além disso, no mesmo dia se ratificou a Convenção Americana sobre Direitos Humanos (Pacto de San José da Costa Rica) e criou-se a Comissão de Repatriação.

Discursos “pacificadores” culminaram na promulgação da Lei 15.848, em dezembro de 1986. A lei, conhecida como *Ley de Caducidad*, retirava do Estado a pretensão punitiva dos delitos cometidos por militares e policiais entre os anos de 1973 e 1985<sup>2</sup>.

1. Artículo 5º.- Quedan excluidos de la amnistía los delitos cometidos por funcionarios policiales o militares, equiparados o asimilados, que fueran autores, coautores o cómplices de tratamientos inhumanos, crueles o degradantes o de la detención de personas luego desaparecidas, y por quienes hubieren encubierto cualquiera de dichas conductas.

2. Artículo 1º.- Reconócese que, como consecuencia de la lógica de los hechos originados por el acuerdo celebrado entre partidos políticos y las Fuerzas Armadas en agosto de 1984 y a efecto de concluir la transición hacia la plena vigencia del orden constitucional, ha caducado el ejercicio de la pretensión.

Além disso, também determinava que as denúncias apresentadas ao Poder Judiciário sobre os casos enquadrados na lei deveriam ser direcionadas ao Poder Executivo, que poderia decidir sobre o eventual enquadramento, além da função a cargo do Executivo de investigar as denúncias e os desaparecimentos, conforme o artigo 4º. A Suprema Corte ratificou a constitucionalidade por 3 votos contra 2 (Del Rio, 2016, p. 29). Os movimentos sociais e parte dos grupos que demandavam justiça conseguiram a assinatura de 25% dos cidadãos com exercício de voto para a realização de um plebiscito popular pleiteando a anulação da lei. No entanto, ela acabou sendo ratificada em 1989, com 57% de aprovação em contraste com 43% contra. Esse resultado consolida uma tripla legitimidade à lei: por parte do poder político, judicial e popular (Errandonea, 2008, p. 25)

A partir desse momento, uma série de embates foram travados no que tange à demanda por verdade. Em 1989 foi organizado o informe “Uruguay Nunca Más”, que tentou substituir as lacunas deixadas pela ausência de uma documentação oficial, informando relatos de tortura e desaparecimentos, e que foi utilizado em diversos processos judiciais (Del Rio, 2016, p. 30). A partir dos anos 2000 as mudanças se intensificaram com a presença de Jorge Battle na presidência, principalmente com a criação, em 2002, da Comissão para a Paz (COMIPAZ). Apesar das restrições punitivas por atuar no âmbito do Executivo e da ausência de identificação dos responsáveis, a comissão foi capaz de trazer a discussão sobre a busca pela verdade ao debate público e pelo menos representar um esforço do Estado em reconhecer oficialmente a responsabilidade por desaparecimentos e por uma política repressiva no Uruguai.

Com a chegada ao poder da Frente Ampla, em 2004, Tabaré Vázquez passou a colocar a busca por verdade e justiça como prioridade entre as primeiras ações do novo governo (Vazquez, 2005, p. 2). Entre as diversas mudanças, como a reclusão de diversos militares por sentenças condenatórias através de brechas da lei, ocorreu a iniciativa popular para anular a Ley de Caducidad. No entanto, o plebiscito novamente reafirmou a lei, sendo apoiado por apenas 48% dos votantes.

Durante a presidência de José Pepe Mujica, algumas sentenças foram notórias no âmbito dos tribunais, entre elas a condenação de Juan Maria Bordaberry. Em 2011, a Corte Interamericana de Direitos Humanos proferiu uma sentença decisiva para o Uruguai no Caso Gelman, determinando que os dispositivos da Ley de Caducidad não teriam efeitos jurídicos por não serem compatíveis com as normas da Convenção Americana.

A busca por justiça frente à impunidade em seu âmbito coletivo é constante e retratada principalmente na Marcha do Silêncio, que ocorre todo 20 de maio em diversas cidades do Uruguai e em outros países, com o intuito de pressionar a busca por verdade e justiça. Ao longo da marcha há o exercício constante para lembrar os mortos e desaparecidos políticos, com a circulação de suas fotos e leitura dos nomes ao final do percurso<sup>3</sup>.

3. Em 2018, a convocatória trouxe, em sua divulgação, que o propósito do silêncio da marcha é “para escuchar más claros sus nombres, que son los nuestros. Y para dejarlos hablar porque los desaparecidos hablan de todos nosotros, de la sociedad que somos, de la sociedad que queremos.”

A partir da análise de todo o contexto pós-ditadura, principalmente pelo papel dos familiares e da sociedade civil no esforço da busca por memória, percebe-se que o Uruguai vivencia um processo de busca pela verdade muito diferente de outros países como Chile e Argentina. Tanto no Uruguai quanto no Brasil, há a prevalência de um lento sistema de reparação e de busca pela verdade, normalmente estruturado por meio de comissões, a exemplo do recente Grupo de Trabajo por Verdad y Justicia no Uruguai – que já apresentou recuos com a saída do grupo Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos. O engajamento da sociedade civil uruguaia impulsionou a demanda por verdade e justiça, ao contrário de outros países em que essa demanda ficou restrita aos familiares.

No contexto brasileiro, o sistema de transição do regime militar para o democrático inicia com uma Lei da Anistia que, apesar de fortemente impulsionada pela sociedade civil, foi imposta e pactuada pelos generais no poder. Glenda Mezarobba aponta para uma “privatização do trauma” no cenário brasileiro (Mezarobba, 2010, p. 110). Isso, pois o trabalho de luto pelos desaparecidos e a busca por verdade e justiça acabou relegada ao âmbito familiar. Após a Lei da Anistia, grande parte da movimentação em torno de presos políticos e desaparecidos foi arrefecendo, até atingir um ponto em que o trabalho de memória fica a cargo de quem é impossibilitado de esquecer - a quem não foi possível realizar o trabalho de luto.

As principais leis que tratam da questão dos desaparecidos e da reparação aos familiares são as leis 9.140/95 e 10.559/02. A primeira, chamada Lei dos Desaparecidos, auxilia os familiares quanto a questão do direito de requerer atestado de óbito, reconhecendo, com o passar do tempo, os desaparecidos em dependências políticas como mortos, além de instituir a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. A segunda lei, acompanhada da instauração da Comissão da Anistia, dispõe sobre a reparação econômica aos familiares de desaparecidos políticos. Apesar da relevância, essas duas leis representam passos muito iniciais e insuficientes em relação ao acerto de contas com o passado. Não há um compromisso com as vítimas e com a investigação da verdade, tanto que, curiosamente, não há o emprego do termo “vítima” nas legislações referentes ao tema (Mezarroba, 2010, p. 115).

Quanto à construção da memória coletiva a respeito do período, para além de medidas institucionais de transição, a trajetória brasileira pode ser organizada em três momentos fundamentais (Figueiredo, 2017, p. 15) O primeiro momento se deu por meio do projeto Brasil: Nunca Mais, encaminhado pela sociedade civil e responsável por digitalizar os processos da Justiça Militar entre os anos de 1964 e 1979. Com publicação em 1985, as análises e os relatórios dos processos trazem informações como o número de pessoas que denunciaram torturas – lembrando que essas denúncias eram feitas para a Justiça Militar, então o número pode ser maior – e os inquéritos com os nomes de cada um dos réus dos processos, o que colaborou no processo de

busca por desaparecidos que passaram pela Justiça Militar por parte das famílias. Um segundo momento consistiu criação da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, que segue ativa até os dias de hoje e desempenha um papel fundamental no reconhecimento de desaparecidos políticos – hoje, em especial, com grupos de trabalho e busca de ossadas na região do Tocantins e Pará, onde ocorreu a Guerrilha do Araguaia, e na vala clandestina do Cemitério de Perus. O terceiro momento, por fim, ocorreu com a Comissão Nacional da Verdade, instituída em 2012, que emitiu um relatório com a intenção de esclarecer circunstâncias de violações de direitos humanos, através de um trabalho investigativo em grupos de trabalho e depoimentos de vítimas, reconhecendo 434 mortos e desaparecidos políticos – número ainda controverso.

Quanto à Comissão Nacional da Verdade é inegável o seu avanço em ter colocado a questão da busca pela verdade e justiça novamente entre os assuntos discutidos. No entanto, uma crítica extremamente válida se dirige ao modo como ela foi instituída e como a discussão foi feita. O Projeto de Lei 7.376/2010, que culmina na lei responsável por instituir a CNV (12.528/11) terminou por aprovar algo muito diferente da pretensão inicial dos familiares e grupos de direitos humanos. Para além do debate quase nulo do projeto com a sociedade civil, o caput do art. 1º da lei fala do compromisso em promover a “reconciliação nacional”, ocultando as pretensões de verdade e justiça (Greco, 2014, p. 179). Esse compromisso marca a condução de todo o trabalho da CNV que, apesar de ter sua importância, esclareceu poucas coisas perto do potencial que possuía.

Diante de processos que guardam uma semelhança no que tange às imposições de leis de anistia e à busca ainda atual sobre verdade, há também diferenças pontuais. No Brasil, o esforço do poder executivo em conduzir trabalhos e grupos se concentrou na Comissão da Anistia – com finalidade de reparação principalmente financeira – e na Comissão Nacional da Verdade, além de esforços pontuais de universidades, organizações familiares, grupos de trabalho em pesquisas de arquivos e buscas arqueológicas por desaparecidos – aqui, destaca-se o trabalho desenvolvido no Cemitério Clandestino de Perus – que desempenham até hoje um papel extremamente relevante. No Uruguai, por outro lado, a lentidão da justiça punitiva em relação às demandas dos familiares ainda é um ponto extremamente conflituoso e central nas demandas para as buscas de verdade e justiça, apesar de toda a discussão já travada em torno da lei de anistia e do maior engajamentos da sociedade civil e dos recentes presidentes com a busca de verdade sobre o período.

Além dessas questões pontuais, outro aspecto que pode ser destacado em relação a esses países – assim como em todos os países do Cone Sul, apesar de suas particularidades – é a relevância de mecanismos ligados à arte para a construção e consolidação da memória nacional. Tanto no cinema quanto na literatura, Brasil e Uruguai se valem de literaturas produzidas sobre o exílio e sobre os desaparecidos políticos enquanto forma de inscrição e relato sobre o período. Os relatos literários e

cinematográficos constroem narrativas que permitem compreender e transmitir as experiências e fatos vivenciados nos regimes, de modo a contribuir na construção da narrativa nacional sobre sua própria história.

### **A figura do exilado e do preso político em Mario Benedetti**

Publicada em 1982, a obra *Primavera num espelho partido*, do uruguaio Mario Benedetti, cria um panorama da ditadura uruguaia através do preso político Santiago e sua família que vive a experiência do exílio. A narrativa se estrutura em 45 fragmentos, com o constante deslocamento do enfoque para cada um dos personagens centrais – Santiago, Graciela, Beatriz, Rolando, Dom Rafael e Benedetti. Por meio dos fragmentos é possível compreender o eixo central da narrativa de um preso político – Santiago – que é preso no Uruguai enquanto sua família é obrigada a seguir para o exílio.

No entanto, apesar de um escopo narrativo central, a grande questão da obra gira em torno dos múltiplos dilemas de vivências e comunicações de quem vive o presente de um regime ditatorial, tanto por meio da possibilidade ficcional trazida pelos personagens ou da experiência vivida pelo próprio Benedetti – relatada nos fragmentos “Exílios”. Flora González aponta que o título da obra poderia ser “Variações sobre o tema do exílio”, porque as questões centrais da narrativa se ordenam em torno de um exílio interior e exterior: a família vivencia o isolamento da pátria e a desintegração, conjugadas com a impossibilidade de se pensar plenamente um futuro (González, 1992, p. 38)

São várias as vozes e perspectivas trazidas por Benedetti à obra, recurso ampliado pelo uso da narrativa em fragmentos. Santiago, enquanto preso político exilado da própria vida, vive uma luta psicológica constante para não enlouquecer com o tempo na prisão, buscando reordenar suas memórias e trazê-las para o presente como uma maneira de manter o controle sobre as próprias memórias. Seus fragmentos “Intramuros” e “Extramuros” retratam, através de cartas e monólogos, o constante esforço do preso político em se conectar com os próprios pensamentos e a necessidade de manter uma disciplina para não enlouquecer e ceder a própria sanidade ao regime.

Graciela, esposa de Santiago, vive o exílio principalmente vinculada à Beatriz, sua filha, e ao seu trabalho como secretária. Apesar do esforço direcionado para a retomada da vida e da rotina, há a permanência da negação da possibilidade de planejar um futuro. Com Santiago preso no Uruguai, Graciela é colocada em um limbo em que é preciso viver o presente e tentar criar uma vida no exílio ao mesmo tempo em que esse planejamento é negado a ela. Para além disso, há a imposição de uma descontinuidade, uma ruptura forçada sobre as histórias e identidades através das condições políticas do país, que se reflete tanto no exílio forçado quanto na prisão. Nesse sentido, essas relações e dilemas trazidos por Graciela evidenciam como impacto das prisões e exílios da ditadura militar têm uma dimensão muito maior do que o mero desconforto de sair

do próprio país, sendo um regime de terror e arbitrariedade que definitivamente altera trajetórias e subjetividades por toda a vida.

Talvez a personagem do núcleo familiar mais afetada pela questão do exílio – e, justamente, uma das mais pertinentes – seja Beatriz, filha do casal que convive entre as poucas informações sobre a prisão do pai e a dificuldade em compreender qual é a sua verdadeira pátria. Os fragmentos de Beatriz são estruturados em primeira pessoa sob a forma do jogo de palavras, em que se coloca o conflito entre o sentido dos dicionários e seu real significado, além da curiosidade da criança em explorar o real sentido das coisas. Esse jogo de palavras é evidente no fragmento em que Beatriz discute o tamanho da palavra liberdade, que significa não estar preso e, ao mesmo tempo, o nome do presídio em que seu pai está detido.

De forma que liberdade é uma palavra enorme. [...] Estou orgulhosa, não quase orgulhosa, de meu pai, porque teve muitíssimas ideias, tantas e tantas que foi preso por causa delas. Acho que agora meu pai vai continuar tendo ideias, ideias espetaculares, mas é quase certo que não fale sobre elas com ninguém, porque se falar, quando sair da Liberdade para viver em liberdade, podem fechá-lo outra vez na Liberdade. Estão vendo como é enorme? (Benedetti, 2009, p. 109)

No que se refere ao jogo de palavras de Beatriz, o trecho que aborda a anistia coloca a questão a partir da análise de Beatriz sobre situações da vida cotidiana em que ela seria anistiada, retratando um contraste da inocência frente ao contexto turbulento do país. Beatriz coloca a anistia como uma coisa tão boa que seria capaz de revolucionar todos os aspectos da vida cotidiana:

Meu dicionário diz que anistia é o esquecimento dos delitos políticos e eu estava pensando que talvez deem anistia para meu pai, mas também fico com medo de que o general que botou meu pai preso político tenha boa memória e não esqueça os delitos. Claro que, como meu pai é muito, mas muito bom e sabe até varrer os calabouços, no mínimo o general que o botou preso político vai fazer vista grossa igual meu avô faz comigo, como se esquecesse os delitos, embora na verdade não esqueça... (Benedetti, 2009, p. 176)

Para além dos fragmentos direcionados aos personagens, as seções “Exílios” retratam vivências e experiências do próprio Benedetti. A partir desses fragmentos, o autor tem a possibilidade de inserir seu próprio testemunho enquanto exilado em diversos países – na Argentina, no Peru, em Cuba. A inserção da persona de Benedetti na obra apresenta uma proposta de alguém que vivencia o exílio enquanto participante, não apenas como um observador, inserindo bases ainda mais concretas de realidade na narrativa (González, 1992, p. 40).

Dom Rafael, por outro lado, põe em questão a dificuldade do exílio e, sobretudo, a dificuldade do desexílio. Seu primeiro fragmento, “Dom Rafael (Derrota e rota)” inicia com a frase “O essencial é adaptar-se” (Benedetti, 2009, p. 17). Para o pai de

Santiago, a nostalgia é algo muito mais íntimo e profundo do que olhar o céu do próprio país, pois se traduz na nostalgia do caminho pra casa, no fato de não saber o que vem depois de cada esquina e, principalmente, terminar o trajeto e chegar a uma residência, não uma casa. Essa residência é um simulacro, representa um estado transitório e uma noção de permanência imposta, pois não é o lugar ao qual se escolhe retornar todos os dias, mas sim o lugar que é imposto ao exilado político. Ainda, voltar para a pátria de origem – o desexílio – significa voltar para um país distinto, com uma história posterior à barbárie e que é composta pelas crianças e jovens que viram o duro embate e o regime diante dos próprios olhos e que não puderam ir embora – tema extremamente delicado no Uruguai, principalmente com a quantidade de exilados do período. A função dos “veteranos” que ficaram ou que seguiram para o exílio é a de ajudar a recordar os jovens sobre como se deram os fatos.

Nesse sentido, a escrita de Benedetti ao estabelecer um compromisso com a história e registrar a condição do exilado político pode ser compreendida como uma maneira de permitir que outras gerações – que vivenciaram a ditadura quando pequenas, ou não – compreendam o contexto da ditadura militar uruguaia e possam transmitir os fatos ao longo da história, sendo responsáveis também por criá-la ao encontrar documentos e construir a memória coletiva. Assim, a literatura enquanto a escrita do relato dos “veteranos” – a exemplo do próprio Benedetti – se coloca como a potencialidade de narrar esses fatos à longo prazo ao inscrever relatos e panoramas do período e repassá-los durante gerações que permanecem tendo um papel ativo na questão histórica, possuindo um papel fundamental na criação da memória.

Em entrevista ao *El País*, em dezembro de 1984, Benedetti propôs que o exílio é uma decisão que outros tomam em nome de alguém, enquanto o desexílio é uma decisão individual. Mercedes Andrés analisa que a partir do momento em que se parte para o exílio a pátria jamais será convertida naquilo que era anteriormente, com uma sensação que marca o conceito de desexílio, o sentimento de não pertencer a nenhum país, tanto ao que expulsa quanto ao que acolhe (Andrés, 2015, p. 102). Esse é um dos grandes dilemas do exilado político, que vivencia uma situação de nostalgia em relação ao passado e deslocamento em relação ao presente. Para além disso, há o conflito entre compreender que sua pátria foi quem impôs o exílio e o enviou para outro lugar, rejeitando-o enquanto cidadão. Essa situação é particularmente crítica no contexto da América do Sul, em que vários exilados do Uruguai em um primeiro momento partiram para o Chile ou Argentina, tendo que abandonar esses países quando também sofreram golpes de Estado.

### **A memória sobre o desaparecido em B. Kucinski**

A obra de B. Kucinski levanta uma pluralidade de discussões acerca do contexto da ditadura, do tratamento dado às vítimas e da construção da memória. O eixo narrativo central de K. Relato de uma Busca é a procura de um pai – definido como K. – pela filha desaparecida durante a ditadura militar. A personagem em questão pode ser compreendida<sup>4</sup> como uma referência a Ana Rosa Kucinski, professora do Departamento de Química da USP sequestrada pela ditadura militar juntamente com seu marido, Wilson Silva, em 1974. Ana Rosa era militante da Aliança Nacional Libertadora e, após seu desaparecimento, foi “demitida” formalmente da USP por abandono de função – fato corrigido apenas em 2014 pela instituição.

A estrutura narrativa da obra se desenvolve em 29 fragmentos que oscilam entre o eixo principal – a busca de K. pela filha – e outros relatos de diferentes vivências do período ditatorial. Os fragmentos não são lineares e se apresentam em múltiplas formas, alguns narrados em primeira pessoa, outros em forma de cartas. Essa disposição amplia as possibilidades de compreensão do panorama geral do período, ao trazer tanto relatos na voz de militantes de guerrilha que reconhecem os erros da estratégia política quanto o policial que não sabe qual destino dar ao cachorro de uma militante sequestrada.

A obra ilustra com extremo cuidado os dilemas dos familiares de desaparecidos no Brasil, que durante o regime militar enfrentaram fortes pressões psicológicas por parte do aparato militar – como registrado na narrativa, nos momentos em que K. recebe informações de que a filha está no Canadá, depois que está em algum outro país, com a intenção de confundir e propagar tortura psicológica. Para além disso, a narrativa ilustra com clareza e precisão os dilemas enfrentados no que tange à construção da memória a respeito desses desaparecidos, a exemplo do trecho em que K. vai até a rua que leva o nome da filha desaparecida: uma rua esquecida, abandonada e sem visibilidade – tal qual a figura dos desaparecidos, em contraposição com os nomes dos torturadores que nomeiam praças e grandes avenidas.

Um dos fragmentos particularmente importantes é o “A matzeivá”, em que K. tenta conseguir uma lápide para a filha mesmo sem um corpo para enterrar adequadamente no túmulo. Essa necessidade se dá diante do fato de que não existir uma lápide “equivale a dizer que ela não existiu” (Kucinski, 2016, p. 64), mas ela existiu e constituiu uma vida, o que mereceria ser lembrado. Diante da negativa do rabino em conceder a lápide

4. Nesse aspecto, é necessário fazer uma ressalva em relação a diversas análises do texto que tratam a personagem como sendo inegavelmente Ana Rosa Kucinski, inserindo-a como personagem. É preciso ter o cuidado em considerar que a ficção permite dissociar a relação autor e obra, pois o texto literário possui uma esfera própria de existência, a despeito das similitudes com a vida concreta. Nesse sentido, é mais prudente considerar que se trata de uma possível referência a Ana Rosa, mas jamais que ela consiste em personagem da obra.



– e de alegações de que ela seria uma subversiva, K. decide construir um livrinho de memórias com fotografias e depoimentos de conhecidos para enviar à família, uma lápide simbólica. No entanto, até isso acaba sendo negado, pois a gráfica se recusa a imprimir o livrinho. Nesse sentido, o trabalho e luto e o exercício da memória se mostram como algo permanentemente negado, como se nem a própria família pudesse relembrar seus mortos – mesmo que de maneira particular – por se tratar de uma “subversiva”.

Para além do eixo central, a obra ainda traz histórias como a de Jesuína, uma mulher em uma seção com uma psiquiatra que alega ouvir vozes. Ao longo do fragmento, Jesuína conta seu antigo trabalho no lugar que pode ser compreendido como a Casa da Morte, local conhecido como uma casa de tortura por onde passaram diversos presos, e os traumas psicológicos que esse trabalho gerou ao longo de sua vida. O fragmento “A Cadela” retrata o dilema de policiais que sequestram um casal e não sabem o que fazer com a cadela que estava junto, sem que o chefe permita matar o animal, pois “quem maltrata cachorro é desumano e covarde” (Kucinski, 2016, p. 62).

Esses fragmentos permitem construir um panorama amplo e geral sobre o cenário da ditadura militar, tanto no âmbito do sofrimento das famílias quanto nas demais esferas que constituem o regime político – os traumas gerados em quem se envolveu de alguma forma, as relações interpessoais. À medida em que K. desenvolve um trabalho investigativo pelo paradeiro da filha, o leitor também é colocado em uma posição de investigação, em que fragmentos aparentemente desconexos vão compondo um todo. A ausência de informações e a angústia são transmitidos ao leitor e compõem o panorama que ilustra, de maneira inteligível, a dificuldade e o sofrimento dos familiares de desaparecidos ao longo do regime.

#### **A memória, os rastros e a ficção enquanto possibilidade de dizer o “indizível”**

Os estudos da memória são cada vez mais necessários no âmbito dos países da América Latina. Em um contexto de mudança no funcionamento das democracias e disputas no campo da verdade, cada vez mais pautas revisionistas a respeito dos regimes civis-militares adquirem força. Essa urgência incita a pensar os processos de memória coletiva e a maneira como os países trabalham o processo de rememoração dos períodos de terror a partir do viés das discussões públicas e, em um âmbito particular, no meio da arte.

As duas obras se valem de recursos narrativos como a fragmentação, além da própria presença da ficção. Esses dois elementos constituem as possibilidades que se tem para narrar em um contexto latino-americano de lacunas nos fatos e dificuldade em obter as informações sobre o período. Nesse sentido, a literatura sobre a ditadura teria a possibilidade de suprir a dificuldade do acesso aos documentos e arquivos que, mesmo quando acessíveis, são de difícil compreensão pela grande parte da população. Assim, criando personagens e situações, “o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres” (Figueiredo, 2017, p. 29).

Nesse sentido, é necessário distinguir o que se entende por processo de memória, pois não se trata apenas de criar um discurso de dever de memória e de um lembrar vazio. Entre os conceitos de comemoração e rememoração há uma grande distinção: enquanto o primeiro se refere a um esforço imposto e não necessariamente reflexivo, a exemplo de celebrações propostas pelo Estado, o segundo representa um compromisso com o presente, de modo a agir sobre ele a partir do conhecimento que se tem do passado (Gagnebin, 2009, p. 55). É nesse compromisso, de um conhecimento sobre o passado que promove mudanças e um agir no presente, em que a memória coletiva deve se pautar.

A partir do conceito de Walter Benjamin, a noção de rastro seria “um termo chave da modernidade” (Seligmann-Silva, 2013, p. 40). A violência de Estado, como a atuação repressiva durante a ditadura militar, age no sentido de apagar os rastros das existências, eliminando a vida e seus indícios. A partir dessa violência se faz necessário um discurso que, em oposição a atividade estatal e à tentativa de apagamento, restaure a presença. Assim, a arte que insere o testemunho e que busca inscrever a memória deve “ir a contrapelo, buscando restaurar os rastros” (Seligmann-Silva, 2013, p. 42). Simultaneamente, a arte é colocada como mecanismo de luto, de compreensão e de exercício da memória, sendo o momento em que se pode dar abertura às histórias dos desaparecidos e aos que ficam à margem do discurso histórico.

Ao mesmo tempo em que o Estado torturou e matou presos políticos, ele também negou a existência dos crimes (Gagnebin, 2009, p. 116), impedindo o exercício do trabalho de luto em relação a quem desapareceu sem deixar rastros. A literatura, nesse sentido, desempenha um efeito na produção da memória coletiva ao restaurar a presença desses indivíduos, tentando colecionar os rastros deixados ao longo do discurso histórico que indicam a existência de mortos e desaparecidos políticos e exilados. Enquanto inscrição dessa violência, ela é capaz de abrir espaço às lacunas e permitir outros discursos.

No contexto do Uruguai, Benedetti insere na narrativa a dificuldade do exilado em seguir para o exílio, esse momento forçado em que se foge tentando justamente apagar os rastros para que não surja margem para a perseguição política. A narrativa sobre esse exilado e sobre o preso político abre espaço para a inscrição de um outro discurso, que é acessado por meio da literatura. Nesse sentido, evita-se a banalização e, através de recursos de forma, constrói-se uma fidelidade ao impacto da violência sofrida (Ginzburg, 2010, p. 145).

Kucinski, em uma perspectiva diferente, insere um discurso que posiciona o desaparecido político enquanto um sujeito que deve ser lembrado e que é permanentemente presente nas famílias que sofreram o trauma, pois a trajetória representada por K. ilustra a trajetória de tantas outras famílias. Para além disso, a construção elaborada por Kucinski situa o leitor no ambiente da ditadura militar, em que o foco narrativo em

um momento se centra nos agentes da repressão, enquanto, em outros, naqueles que sofreram com a violência.

Em ambos os contextos a literatura possibilita uma narrativa que se opõe à violência do apagamento e do esquecimento – tanto por meio da forma quanto pelo conteúdo. A arte, podendo se valer de um contato mais inteligível e compreensível com o interlocutor, posiciona esses discursos e abre espaço para que o leitor entre em contato com a realidade do exilado, do preso político e do desaparecido, potencializando as esferas da memória coletiva.

### Referências

- ANDRÉS, Mercedes. Exílio y desexilio en la obra de Mario Benedetti. El caso de “Andamios”. In: *Romanica Olomucensia*, nº 1, p. 101-111, 2015.
- BENEDETTI, Mario. *Primavera num espelho partido*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Mario Benedetti y la teoría del desexilio*. El País, Madrid, 16 dez. 1984.
- BIELOUS, Silvia Dutrenit. Secuencias de una impunidad prolongada: la experiencia uruguaya cuando amanecen verdad y justicia. In: *Historia Actual Online*, nº 30, p. 7-22.
- DEL RIO, Andrés. Justiça Transicional no Uruguai: os labirintos da dimensão da justiça (1985-2016). In: *Revista Política Hoje*, v. 25, nº 2, p. 21-53, 2016.
- ERRANDONEA, Jorge. Justicia transicional en Uruguay. In: *Revista IIDH/Instituto Interamericano de Derechos Humanos*, v. 47, p. 13-69, 2008.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GALEANO, Eduardo. La dictadura y después: las heridas secretas. In: *Nueva Sociedad*, enero-febrero, p. 108-113, 1987.
- GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, E.; SAFATLE, V. (Orgs.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- GONZÁLEZ, Flora. Primavera com una esquina rota de Mario Benedetti: de la novela del exilio a la representación comprometida. In: *Hispania*, v. 75, nº 1, p. 38-40, 1992.
- GRECO, Heloisa Amélia. 50 anos do Golpe Militar/35 anos da lei de Anistia: a longa marcha da “estratégia do esquecimento”. In: *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 15, nº 22, p. 160-189, 2014.

A literatura enquanto escrita do rastro: produção da memória em Mario Benedetti e Bernardo Kucinski

KUCINSKI, Bernardo. K. *Relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LESSA, Francesca. *¿Justicia o impunidad? Cuentas pendientes en el Uruguay post-dictadura*. Montevideu: Debate, 2014.

MEZAROBBA, Glenda. O processo de acerto de contas e a lógica do arbítrio. In: TELES, E.; SAFATLE, V. (Orgs.) *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

PADRÓS, Enrique Serra. Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1964-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar. *Tese* (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

SCHELOTTO, Magdalena. La dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): militarización de los poderes del estado, transición política y contienda de competencias. In: *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, nº 24, 2015a.

\_\_\_\_\_. La dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): la construcción de la noción de víctima y la figura del exiliado en el Uruguay post-dictatorial. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], 2015b.

VAN ZYL, Paul. Promovendo a justiça transicional em sociedades pós-conflito. In: *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*, nº 1, p. 32-55, 2009.

VAZQUEZ, Tabaré. (2005), *Discurso del Presidente Tabaré Vázquez emitido en transmisión simultánea por radio y televisión*. Domingo 1º de março. Uruguai.

WALDMAN, Berta. O texto como lápide. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*. In: *Humanitas*. São Paulo, nº 11, 2013.

# Aproximações entre Espinosa e Amálio Pinheiro: breve recorte

Mara Lafourcade Rayel\*

## Mesclar para aproximar

Uma dúvida nos assalta: estabelecer uma comparação entre a *Ética*, de Espinosa, e a obra *América Latina: barroco, cidade, jornal*, de Amálio Pinheiro, lendo Pinheiro com os olhos de Espinosa ou lendo Espinosa com os olhos de Pinheiro? Não é simples essa questão: as coisas ficam intercaladas. Quando se percorre a obra de Pinheiro, saltam aos olhos os ditos de Espinosa. Quando se retomam as proposições deste, não se pode parar de pensar no que fica dito e entredito no trabalho de Pinheiro.

A Natureza vem governar, é o que falam ambos. E de suas dobras é que saem as produções humanas. E de suas dobras é que sai o próprio humano. Como, pois, começar? Fica calado o canto por enquanto, enquanto não se pode achar uma via de iniciar. Resta que, com essa dúvida que nos ocupa, um procedimento se faz protagonista: traduzir a obra de um pela obra de outro, sem se ater a uma linha de trabalho retilínea e metódica. Método da alegria, nosso caminho mostra-se mais profícuo se lançarmos mão do conceito de tradução demonstrado por Pinheiro que acaba por desaguar no conceito de Espinosa de segundo gênero de conhecimento (trataremos disso adiante).

De modo que nem um nem outro se sobreporá como lente deste trabalho. O que nos interessa é mesclar as obras, os ditos, o que cada um circunscreve com suas palavras nesse tecido que se borda em nós quando diante do trabalho de ambos.

A natureza nos dois é a primeira senda que se impõe. A Natureza na *Ética*, a natureza no *América Latina: barroco, cidade, jornal*.

Começar por quem, agora é a pergunta. Começar pela imanência que insiste como plano de pensamento e de andamento ao que se quer propor.

Nada se separa. Tudo em “liga adligante” (Pinheiro, 2013, p. 21). Daí que não se pode mais pensar em categorias, em dicotomias, em proposições binárias. A Natureza que se expressa por meio de infinitos atributos dos quais nós conhecemos dois:

---

\* Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; doutoranda pelo mesmo programa e instituição.  
E-mail: mara.rayel@uol.com.br

pensamento e extensão (É., II, prop. 1 e 2)<sup>1</sup>. Nada se separa, ainda, porque “a ordem e a conexão das ideias é o mesmo que a ordem e a conexão das coisas” (É., II, prop. 7). “A mente e o corpo são um único e mesmo indivíduo, concebido ora sob o atributo do pensamento, ora sob o atributo da extensão” (É., II, prop. 21, esc.). Ou seja, o que acontece no corpo acontece ao mesmo tempo na mente. É por isso que nada se separa. Tudo é o mesmo se expressando de modos diferentes. Mas o mesmo. Substância: Deus sive Natura. Natureza naturante causa de si e conseqüentemente causa de todas as coisas (É., I, prop. 16). De sorte que o bem, o mal, o corpo, o espírito, o ser, o não-ser, a identidade, a oposição: todos são abarcados pela mesma Natureza naturante. E vê-los assim separados, em oposições, é resultante de nosso modo parcial de conhecer o mundo sem conhecer as causas adequadas. Vê-los assim separados não implica enxergar propriamente o modo como age a Natureza (É., II, prop. 40, esc. 2).

Não se quer aqui, pois, pensar por categorias. Não se quer aqui meramente, em última análise, estabelecer distinções. O que se quer aqui é pensar no jogo que se engendra entre partículas ínfimas que se afetam de um jeito ou de outro (É., II, esc. após a prop. 13). E aqui é o primeiro ponto de encontro entre os pensamentos de Espinosa e de Pinheiro:

Impossível enfileirar, dentro das propostas de desenvolvimento e organização macrosociais derivadas dos “saberes científicos modernos” (com destaque às suas últimas versões combinadas com o capitalismo em curso), as culturas que privilegiaram, antes, durante e depois dos processos coloniais, as interações entre a multiplicidade, a variação e o menor, ativadas estas pela mútua pertença entre natureza e cultura. (Pinheiro, 2013, p. 15; grifo nosso.)

Mas a Ética é uma ontologia. E Espinosa, que se tenha notícia, não pensou na América Latina. O que isso quer dizer? Quer dizer que é preciso tomar cuidado com a aproximação que estamos fazendo. Espinosa procurava explicar os fatos do mundo sem recorrer a dualidades e, o que é mais importante, sem recorrer a uma prevalência da mente sobre o corpo. Com isso, seu pensamento correu por fora do pensamento Moderno e se erigiu como um potente crítico do pensamento de Descartes (Deleuze, 2010).

Se pensarmos, agora, nas colocações feitas logo de início por Pinheiro em seu América Latina, não podemos deixar de ficar tentados a operar essa aproximação. Continuemos no mesmo parágrafo citado acima.

1. Neste trabalho, para facilitar a localização, as remissões à *Ética* (Spinoza, 2007) se constituirão da referência à obra propriamente dita, indicada pela inicial *É.* (*Ética*), pelo livro (I, II, III, IV ou V) e por abreviações para as partes específicas (p. ex., def. para definições, ax. para axioma, prop. para proposição, dem. para demonstração, corol. para corolário, esc. para escólio etc.) citadas dentro de cada livro, em lugar de citar as páginas de uma edição específica da obra.

Deste fundamento [mútua pertença entre natureza e cultura] decorrem certas quase-estruturas arbusculares (que se movem por sintaxe colateral com o alheio externo) inexplicáveis pelas categorias conceituais da identidade, oposição ou síntese, posto que as ramificações proliferantes do miúdo incluso que varia, esse devir-outro-mirim, em marchetaria cromática, sonora ou gráfica, no reino dos objetos, não se deixa entender pelo ideário dos sujeitos localizados política, social e economicamente nem pelo sobrevoos das teorias panorâmicas. (Pinheiro, 2013, p. 15; grifo nosso.)

Como, pois, não pensar que a Ética pode se constituir em poderoso instrumento de compreensão do que se deu aqui na América Latina de acordo com o que Pinheiro descreve? Sem binarismos, sem dicotomias, sem pensamento dialético. Uma ontologia para explicar os processos tradutórios mestiços deste continente. Mas quem explica esses processos aqui é Amálio Pinheiro. Nossa tarefa será a de ler nessas explanações o que pode convergir com o pensamento de Espinosa. Nossa tarefa será, antes, a de traduzir um no outro os pensamentos distanciados em séculos e em continentes.

Com Lotman, Pinheiro afirma a cultura como sistema predizível que se auto-organiza, por um lado, e, por outro, cria o alheio por necessitar de um parceiro para criar, assim, via “colisões e trocas entre culturas dominantes de centro e variantes de periferia” (2013, p. 16). Mas desconstrói tal afirmação questionando exatamente as ideias centrais de invariantes-variantes e centro-periferia apontando que tais dicotomias “são insuficientes” pois “é preciso observar o território antes, sem, fora dessa lógica. O que surge é um outro laboratório in vivo” (Pinheiro, 2013, p. 16). *In vivo*.

Trata-se, portanto, de observar a vida enquanto ela corre para detectar o que nela ocorre. Estamos aí com Espinosa que observa a Natureza naturante em processo constante de auto-afecção que se expressa como Natureza naturada (É., I, prop. 16, dem., cor. 1, 2 e 3; prop. 29, esc.). E é sempre incluindo a natureza como protagonista que Pinheiro irá desenvolver seu pensamento “antes, sem, fora dessa lógica” dual que separa natureza e cultura e privilegia uma aparente organização em detrimento de um igualmente aparente desorganizado, incompleto.

Para pensar a América Latina e seus processos criativos é preciso valer-se de pensamentos outros, diferenciantes, que saibam enxergar os interstícios, é o que defende Pinheiro. E é exatamente isso o que Espinosa propõe. Um pensamento que afirma a potência de existir da Natureza para afirmar com ela o que nela se dá. Um pensamento que não exclui nada, que não enxerga defeitos no que é natureza naturada (É., III, pref.), que explica seu modo de ser a partir da afirmação da vida e daquilo que ela pode (Deleuze, 2002, p. 18). Segundo o que nos vai esclarecendo Pinheiro, vemos que foi aqui neste continente que se deu de maneira insuspeitada essa afirmação da vida: “Realidade viva: natureza e cultura vivas, mutuamente ramificantes, a acionar a mobilidade do muito pequeno” (Pinheiro, 2013, p. 23).

### **Marchetaria**

Corpos simples que formam corpos compostos que, por sua vez, “forçados por outros corpos, a se justaporem” ou a se mover “de maneira a transmitirem seu movimento uns aos outros segundo uma proporção definida” se unem entre si e compõem “um só corpo ou indivíduo, que se distingue dos outros por essa união de corpos” (É., II, def. após a prop. 13). Todos os indivíduos são afetados de uma ou outra maneira – de modo que conseguem muitas vezes conservar sua relação entre corpos –, e também afetam outros corpos.

Se, agora, concebermos um outro indivíduo, composto de vários indivíduos de natureza diferente, veremos que também ele pode ser afetado de muitas outras maneiras, conservando, apesar disso, sua natureza. [...] E se continuarmos assim até o infinito, conceberemos facilmente que a natureza inteira é um só indivíduo, cujas partes, isto é, todos os corpos, variam de infinitas maneiras, sem qualquer mudança do indivíduo inteiro. (É., II, esc. após o lema 7 da prop. 13.)

Um rendilhado. Precisariamos de um artesão para entalhar tais relações entre corpos que se compõem ao infinito. Corpos simples, corpos compostos, indivíduos. Relação entre forças. Movimento e repouso. Velocidades e lentidões (É., II, ax. 1 e 2, lemas 1, 2 e 3 após a prop. 13). Essas são as palavras que Espinosa usa para descrever os acontecimentos na natureza. Mosaico, marchetaria, bordado, muwassaha, encaixes, móveis, treliça são as palavras de Pinheiro (Pinheiro, 2013). O primeiro quer descrever como se dão as relações na natureza de modo imanente. O segundo lança mão de um manancial de palavras que expressam a ideia de mescla para descrever como se deram as relações entre os povos e as culturas que se encontraram no continente latino-americano.

Pensamos, junto com Espinosa, que se trata de uma sinfonia em que cada instrumento tem seu papel diferenciante na melodia e na harmonia que se armam. Pensamos, junto com Pinheiro, que cada elemento que se apresenta nessa relação de forças que se deu neste continente a partir da chegada dos europeus (e de outros povos) está erigido e se faz vivo e mostra sua potência de tal modo que, para expressá-lo, somente usando as palavras marchetaria, mosaico, bordado, muwassaha ou encadeando sintagmas ampliativos como na construção: “o que deve ser ressaltado é o fluxo encadeado do fragmentário múltiplo, não sintetizado nem disjunto, num continuum” (Pinheiro, 2013, p. 21).

“Quero escrever, porém me sai espuma/quero dizer muitíssimo e me atolo” (César Vallejo, “Intensidad y altura”, *apud* Pinheiro, 2013, p. 13). São de Amálio Pinheiro essas palavras de César Vallejo. Ele as coloca como epígrafe da Parte 1 – Natureza, barroco, jornal: a reentrância entrelaçada – do seu América Latina. Porque o que senão o muito complexo e difícil de expressar é necessário para dar a ver as coisas como elas



se deram e se dão nesse Hemisfério Sul “encontrado” a meio caminho da volta ao mundo. Força de povos, mas força de ambiente. Força de culturas, mas força da natureza. Forças de criação, mas forças “externo-solares” que se colocam em uma entredança de convívio e de conflitos que deflagram uma nova maneira de pensar. Uma nova maneira de existir, de estar no mundo.

Vem à tona a criatividade como modo de contornar e de sobreviver a essa “arribada de confluências” (Lezama Lima, *apud* Pinheiro, 2013, p. 16). Aqui, o que Espinosa procurou demonstrar se deu de maneira inelutável. A força das palavras de Espinosa em sua Ética encontrou solo propício para ser comprovada. Nenhuma síntese mas o entrelaçamento de “relações assimétricas” (Pinheiro, 2013, p. 21) que se impõem no primeiro plano como um corpo todo complexo, todo conjunto, todo de peito aberto ao arco do céu, às abóbadas das árvores na floresta.

Não é mais a afirmação de uma substância única, é a exposição de um plano comum de imanência em que estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos. Esse plano de imanência ou de consistência não é um plano no sentido de desígnio no espírito, projeto, programa, é um plano no sentido geométrico, seção, interseção, diagrama. Então, estar no meio de Espinosa é estar nesse plano modal, ou melhor, instalar-se nesse plano; o que implica um modo de vida, uma maneira de viver (Deleuze, 2002, p. 127; grifo nosso).

Um plano em que se entrelaçam as coisas e nenhuma delas se sobressai ou é subalterna. Um modo de vida, uma maneira de viver que se inaugurou aqui, neste continente.

A aceleração dos dispositivos tradutórios inscritos nos mecanismos produtivos das culturas plurais intensifica reticularmente o pendur para a incorporação material do alheio. Tal incorporação só pode ser percebida, na maior parte das vezes, nas juntas ou dobradiças em que as partículas são transferidas intersticialmente de umas linguagens para outras, onde se desenha esse entre mestiço de formas em devir. O que aí toma corpo são pequenas diferenciações transversas de tom ou ritmo e não oposições entre marcadas diferenças (Pinheiro, 2013, p. 18).

Modos de vida abarcantes que só se deixam apreender na medida em que criam – ou seja, agem, como quer Espinosa – suas obras, sejam elas combinações de vestuário, doces, prataria, crônicas, pinturas, poesia, modos de conviver. Forçosamente traduzir, traduzir rápido para continuar a viver e continuar a viver a vida em cheio, como um esforço para “perseverar em seu ser” (É., III, prop. 6 e dem.):

Proposição 6. Cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar em seu ser.

Demonstração. Com efeito, as coisas singulares são modos pelos quais os atributos de Deus exprimem-se de uma maneira definida e determinada, isto é, são coisas que exprimem de uma maneira definida e determinada a potência de Deus, por meio da qual ele existe e age. E nenhuma coisa tem em si algo por meio do qual possa ser destruída, ou seja, que retire a sua existência; pelo contrário, ela se opõe a tudo que

possa retirar a sua existência. E esforça-se, assim, tanto quanto pode e está em si, por perseverar em seu ser.

Neste momento faz-se necessário efetuarmos uma breve pausa para explicar de que oposição Espinosa está falando. À medida que somos determinados pelas afecções que sofremos, compreendemos as coisas de modo mutilado e confuso. Espinosa denomina esse modo de conhecer de primeiro gênero de conhecimento. Somente a partir do segundo gênero de conhecimento – “noções comuns e ideias adequadas das propriedades das coisas” (É., II, prop. 40, esc. 2) – é que deixamos de nos opor de modo cego e passamos “a considerar muitas coisas ao mesmo tempo” e a compreendê-las (É., II, prop. 29, esc.), ou seja, tornamo-nos capazes de efetuar mais composições do que decomposições com as coisas que nos afetam (Deleuze, 2002, p. 100). O que nos leva a deduzir, de acordo com o que ficou dito na citação precedente de Pinheiro, que a tradução é um procedimento de segundo gênero. Mas não adiantemos as coisas.

A natureza: um indivíduo. A natureza: um rendilhado. A natureza: uma obra de marchetaria. A natureza: um plano comum de imanência. Aqui, neste continente, deuse a expressão evidente do que Espinosa concebe como sendo a natureza. Composição de corpos que conservam sua individualidade mas que combinam em si de modo inseparável o outro que os afeta. E essa combinação se efetua a despeito das oposições e dominações que aqui também tiveram e têm lugar.

Um novo modo de pensar que se traduz nas criações que surgem miniaturalmente nas cidades, nas obras, nos gestos, na voz, na língua.

O muito pequeno não “evolui” em escalas ordenadas do mais simples ao mais complexo, como queriam os positivistas; estabelece e desdobra de fato múltiplas relações com as demais partículas, objetos e séries, contínua e movelmente desatomizando-se (Pinheiro, 2013, p. 23).

Um modo de pensar todo novo que se baseia eminentemente nas relações entre as coisas, como quer Espinosa, como quer Pinheiro. Um modo de pensar onde a “crise é permanente” (Pinheiro, 2013, p. 22), pois que inclui o conhecido e o desconhecido num mesmo local e esse local pode ser uma obra, pode ser uma pessoa, pode ser uma cidade. Assim, marchetados, em coligamento problemático porque abrigam em si os díspares, os modos de viver e de produzir na América Latina se fazem por “incorporação do alheio” deixando expressos o um e os muitos outros que entraram na elaboração daquela, daquele, daquilo, chame-se como se queira chamar o que resulta de todo esse processo. Marchetaria que se dá, não podemos deixar de apontar, no próprio texto que descreve tais processos. Tudo mesclado e em perpétuo movimento, num rendilhado, antes num rendilhando, cerzido a unha, a dedos capazes de prender o muito pequeno.

E essa marchetaria se dá com indivíduos que se afetam mutuamente abarcados pelo indivíduo infinito supremo que é a própria natureza. Indivíduos que são, eles

mesmos, partes a tomar parte de um processo relacional em permanentes entreconflitos e entreconfluências de forças.

Vemos por tudo isso que a América Latina parece ser uma tradução explícita das demonstrações de Espinosa em sua Ética. Porque, aqui,

[...] o que temos de ressaltar nesse trabalho microscópico de assimilação de alteridades em cadeia contígua é a primazia de uma objetosfera, o protagonismo da natureza e a supremacia do coletivo anônimo. São formas de conhecimento em que as vozes dos sujeitos se perdem (no coro da mata, da urbe) ou ajudam a compor o vozerio circundante (Pinheiro, 2013, p. 20).

Espinosa fala pela língua de Pinheiro.

### **Tradução**

[...] de qualquer modo, os xamãs, mestres do esquematismo cósmico dedicados a comunicar e administrar as perspectivas cruzadas, estão sempre aí para tornar sensíveis os conceitos ou inteligíveis as intuições (Viveiros de Castro, 2002, p. 351).

Uma fala diferente. A elaboração de um pensamento capaz de assimilar o estranho passa pelo difícil entreposto de dizer não só o que ainda não foi dito mas de dizer de modo a que o que se diz resulte diferente do que até aqui foi dito. A mesma palavra, a mesma língua, a ordem sintática, tudo o que em “uma língua por suas ‘rubricas obrigatórias’ [...] obriga a pensar de determinada maneira” (Barthes, 1988, p. 23) deve sofrer um abaloamento, uma demolição, uma desacomodação exatamente porque se quer propor uma maneira diferente de pensar. Estamos falando justamente do texto de Amálio Pinheiro. Para expressar a alteridade dos modos mestiços barroquizantes da América Latina, tudo em seu texto parece expor o esforço do próprio pensamento diferenciante que engendra.

Enquanto descreve e conclama um distanciamento das lógicas binárias e dualistas, o texto vai-se erigindo de modo estranho, complexo, difícil, porque procura abarcar os processos tradutórios aqui instaurados, o que o leva a operar em si a incorporação do díspar que quer evidenciar.

Assim, no momento mesmo em que cita Severo Sarduy e a sua alusão à “frase sintaticamente incorreta à força de se sobrecarregar de elementos alógenos” (*apud*, Pinheiro, 2013, p. 17) Pinheiro, a modo de desdobrar o que ficou dito na citação, acrescenta:

Somente essa dificuldade e deformação da incorreção, como síncope transversa e tom menor atravessado, permite ao escrito se desensimesmar do seu nível de coerência sistêmica e entrar por dentro do outro (e vice-versa). (Pinheiro, 2013, p. 17.)

Ora, o que temos aqui é o próprio “sobrecarregamento de elementos” que se explicita como proposta de ampliação do que ficou dito no que se citou. Ao mesmo

tempo que intercala os termos “síncope transversa e tom menor atravessado”, ele exerce a cadência rítmica a que alude e atravessa a escrita com a inclusão de ideias que acrescentam muito ao que ficou dito; sempre chamando a atenção para a coerência sistêmica do pensamento ocidentalizante (aqui subentendido) e contrapondo, em “tom menor”, o gesto de incorporação do outro.

Aliás, o texto se constrói constantemente como algo a que se tem outro algo a acrescentar. Vejamos mais este exemplo em que o acoplamento de palavras – portador de conexões de sentido complexo, como em “síncrono-diacrônico” – e o engaste de interposições sempre comenta de modo ampliativo o que acabou de ser escrito:

Em consequência, é preciso insistir que, nas culturas onde os sistemas discretos de inclusão e exclusão não funcionam por completo (só homogeneizam mais fortemente as diferenças a partir dos dispositivos informativo-narrativos tardo-classicizantes ou tecnopublicitários do capitalismo internacional), o que deve chamar a atenção do pesquisador são as microrrebeliões na objetosfera, esse espaço mestiço de cruzamentos síncrono-diacrônicos contínuos, dentro de uma paisagem natural extensível e coparticipante. (Pinheiro, 2013, p. 86.)

A língua de Amálio Pinheiro não é mais língua, mas escultura, entalhe, engaste, em suma, verso transformado em prosa transformada em pensamento.

Essa prática levada no mesmo ritmo entrecortante ao longo de todo o América Latina (são incontáveis os exemplos) confere ao texto um traço experimental e experimentador das próprias “diferenciações transversas” (Pinheiro, 2013, p. 18) a que alude. O texto exibe em sua tessitura os processos que descreve. Temos em cada período não só um estranhamento (Chklóvski, 1971) mas um entranhamento que, eviscerado pela construção, “desensimesma” o sintagma e põe em evidência o outro de que fala.

Podemos afirmar, assim, que o trabalho de Amálio Pinheiro executa constantemente o que propõe como prática dos povos latino-americanos: a tradução. Escrito na própria língua do autor, seu texto, porém, se constrói num processo constante de tradução poética que arrasta para dentro de si as práticas complexas que descreve. Seus sintagmas por força das intermediações, interconexões e interposições operadas “deixam à mostra, para quem sabe ver, a treliça das operações tradutórias postas em ação” (Pinheiro, 2013, p. 25). E assim a leitura se dá como uma experiência in vivo dos processos culturais mencionados.

O texto em treliça quase rompe com a sucessividade inescapável do sintagma e inunda os olhos do leitor com enumerações barrocas que querem presentificar a vastidão com que temos de lidar ao falarmos das culturas deste continente.

As noções de fragmento, simultaneidade, brevidade, instabilidade, tão caras à chamada modernidade, já estavam sendo tecidas no âmbito das culturas urbanonativas latino-americanas, ao modo de realizações externas sob o influxo da paisagem (movimentos e melismas rítmicos e cromáticos dos jogos de sol e luz) nos bairros e

intervizinhaças, como as que deram nascimento ao tango, ao samba e ao son cubano. (Pinheiro, 2013, p. 19.)

“[...] ao tango, ao samba e ao son cubano.” Essa enumeração, particularmente, é exemplar do procedimento poético de aproximação de sons e cadências das palavras, do que elas significam e do próprio ritmo de que cada uma delas é nome. Temos assim uma sequência de sílabas com som anasalado (tan/sam/son/‘bã’) e a síncope promovida quando da sua ligação com as sílabas go/ba/cu. O dito se transforma em gráfico, o gráfico se transforma em som, o som se transforma em ritmo e tudo isto iça o procedimento da escritura como desenho, como fulguração pictural não só daquilo que se quer dizer ou mostrar, mas daquilo que se quer fazer sentir e que se dá aquém dos signos de que se tem de fazer uso para dizer. Não se trata mais de defender ideias apenas, mas de fazer com que tais ideias postas em palavras de maneira não usual em textos teóricos possam funcionar como experimento no próprio corpo do leitor. Desse modo,

[...] a escrita não descreve a paisagem; é esta que entra dentro das palavras; não é o sujeito o senhor da escritura, pois esta já se reveste do rumor dos bichos e das coisas. (Pinheiro, 2013, p. 144.)

Isso nos leva a aportar nas noções comuns de Espinosa: “Todos os corpos estão em concordância quanto a certos elementos.” (É., II, lema 2 após a prop. 13.) E aportar nas noções comuns é aportar no segundo gênero de conhecimento.

[A mente tem de si própria, de seu corpo e dos corpos exteriores um conhecimento adequado] quando está interiormente determinada, por considerar muitas coisas ao mesmo tempo, a compreender suas concordâncias, diferenças e oposições. Sempre, com efeito, que está de uma maneira ou outra, interiormente arranjada, a mente considera as coisas clara e distintamente [...]. (É., II, esc. da prop. 29, grifo nosso.)

Proposição 39. Será adequada na mente, além disso, a ideia daquilo que o corpo humano e certos corpos exteriores pelos quais o corpo humano costuma ser afetado têm de comum e próprio, e que existe em cada parte assim como no todo de cada um desses corpos exteriores.

Demonstração. Seja A aquilo que o corpo humano e certos corpos exteriores têm de comum e próprio, e que existe igualmente no corpo humano e nesses corpos exteriores, e que existe, enfim, em cada parte, assim como no todo de cada um desses corpos exteriores. Existirá, em Deus, uma ideia adequada de A, quer enquanto Deus tem a ideia do corpo humano, quer enquanto ele tem as ideias desses corpos exteriores. Suponhamos agora que o corpo humano seja afetado por aquilo que um corpo exterior tem de comum com ele, isto é, por A. A ideia dessa afecção envolverá a propriedade A e, portanto, a ideia dessa afecção, enquanto envolve a propriedade A, será adequada em Deus, enquanto ele é afetado da ideia do corpo humano, isto é,

enquanto Deus constitui a natureza da mente humana. Logo, essa ideia é também adequada na mente humana.

Corolário. Segue-se disso que a mente é tanto mais capaz de perceber mais coisas adequadamente quanto mais propriedades em comum com outros corpos tem o seu corpo. (É., II, prop. 39, dem. e cor.)

O que Espinosa ressalta acima é a relação que guardam os aspectos comuns com Deus em si mesmo. O que há em comum entre as coisas afetadas entre si e Deus. De maneira que um ser humano, ao perceber o que há em comum entre ele e aquilo que o afeta, tem a sua potência aumentada (alegria) e se torna cada vez mais capaz de perceber as noções comuns que ele próprio guarda com as coisas outras da natureza.

Para escrever do modo como Pinheiro escreve, um modo que evoca o poético, é preciso sentir para além, ou melhor, para além dos signos. E sentir o modo como as coisas se dão é um procedimento de segundo gênero de conhecimento: “Por termos, finalmente, noções comuns e ideias adequadas das propriedades das coisas” (É., II, esc. da prop. 40). Enxergar as relações entre as coisas; que elas não se dão de modo isolado, mas que se dão em razão de diversos componentes em interconexão. Enxergar esses componentes no detalhe, na minudência, nos interstícios, na treliça, como já ficou dito aqui. “Considerar muitas coisas ao mesmo tempo”, enfim.

Vemos, por aí, que o texto do América Latina é todo ele uma operação de segundo gênero de conhecimento, repetimos. Porque aponta para muitos elementos ao mesmo tempo entrando em relação. Porque coloca em funcionamento em si mesmo as práticas que evoca. Porque se faz comum com aquilo que evoca, seria um modo mais espinosista de dizer. Porque evoca o tempo inteiro, chama a atenção mesmo para elementos vários (isto é, “considera muitas coisas ao mesmo tempo”) e sobretudo para as relações entre esses elementos:

[...] a mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não remontam saudosa e solitariamente a instâncias aurais perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional que se mantém como ligação móvel em suspensão. (Pinheiro, 2013, p. 94.)

Sendo aí o “gozo sintático” o próprio afeto de alegria de perceber as relações entre os componentes.

Visto que essas regiões de efervescência não podem mais ser consideradas desequilíbrios desviantes de uma ordem normativa invariante prévia (esta sempre dominante dentro do pensamento que parte da inexorabilidade da dicotomia), mas sim conhecimento a partir de confluências heterogêneas, exógenas, simultâneas e intercomplementares de variância diferenciante [...]. (Pinheiro, 2013, p. 21, grifo nosso.)

Acima, a enumeração se alastra e aproxima termos aparentemente desconexos: confluências, mas heterogêneas; confluências, mas exógenas. E, apesar de heterogêneas

e exógenas, também simultâneas e intercomplementares. Palavras e mais palavras elencadas cosendo ideias de “variância diferenciante”. Conhecimento descrito, conhecimento operado. Exibição do como da coisa que se explana. Capacidade inventiva que traz à tona as relações. Já não sabemos mais se estamos tratando do modo mestiço ou do texto em análise. Já não estamos simplesmente no campo da teoria, mas da própria prática. Pinheiro exalta as traduções mestiças barroquizantes operando em sua malha textual o “dispositivo que Lezama Lima chamou de ‘protoplasma incorporativo’”. (Pinheiro, 2013, p. 21.)

Um imenso mecanismo com todas as roldanas à mostra; o texto de Amálio Pinheiro se expõe como prova daquilo que quer mostrar. E nesse processo traz para si as chamadas noções comuns de segundo gênero.

O texto se faz como uma ideia adequada, isto é, a ideia que “considerada em si mesma [...] tem todas as propriedades ou denominações intrínsecas de uma ideia verdadeira” (É., II, def. 4). “Existirá, em Deus, uma ideia adequada de A, quer enquanto Deus tem a ideia do corpo humano, quer enquanto ele tem as ideias desses corpos exteriores” (É., II, prop. 39, idem.).

Se pensarmos com Espinosa que somos modos de Deus (É., I, def. 5; corol. da prop. 25), devemos considerar que não é pouco ter uma ideia adequada. Porque, quando temos uma ideia adequada, é Deus, ou a natureza, que tem essa ideia através de nós, como ficou demonstrado no excerto acima. Um texto que se monta como o que diz, que se expressa como o que quer mostrar, é um texto que explora essa capacidade de ter ideias em comum com Deus. Porque ele une as pontas das coisas. Em outras palavras, ele exerce em si mesmo o próprio ato de conhecer, isto é, de ter ideias adequadas, isto é, de agir, isto é, ele se deixa penetrar pela própria natureza das coisas que descreve e se reveste do vozerio alheio.

Segundo gênero de conhecimento, dizíamos, a tradução. Porque traduzir é ter conhecimento das propriedades das coisas. Para traduzir de modo inventivo é preciso frequentar com o corpo (ou seja, se deixar afetar por) aquilo que se quer traduzir:

As sociedades mestiças ficaram treinadas em tradução: esse gesto sintático de assimilar e incluir o outro em si e o em si no outro (mesmo e especialmente quanto mais pareçam estranhos, desconhecidos e inimigos). (Pinheiro, 2013, p. 28.)

Esse gesto implica conhecer o que há em comum entre mim e aquilo que me afeta. Repetimos: “Todos os corpos estão em concordância quanto a certos elementos” (É., II, lema 2 após a prop. 13). E quando compreendemos o que há em comum podemos entrar na posse de nossa potência de agir (Deleuze, 2010, p. 259). Desse modo, nosso conhecimento passa a ser adequado e não mais confuso e mutilado. Ora, traduzir é compreender o que me é estranho e ser capaz de incorporá-lo no meu próprio gesto. Isso é potência de agir, de agir junto com a própria natureza, portanto de criar.

[...] durante o tempo em que não estamos tomados por afetos que são contrários à nossa natureza, a potência da mente, pela qual ela se esforça por compreender as coisas, não está impedida. E, por isso, durante esse tempo, ela tem o poder de formar ideias claras e distintas e de deduzir umas das outras. (É., V, prop. 10, dem.)

Nossa mente age quando consegue enxergar as “concordâncias, as diferenças e as oposições” (É., II, esc. da prop. 29) e nesse momento ela está apta a se ajustar, a encontrar uma maneira de viver que a leve para longe daquilo que pode diminuir sua potência de ser. Que a leve para longe das oposições.

Olelí, Olelá  
Olelí, Olelá  
Jesus-Cristo, transmisol.  
Olelí,  
Obatalá transmisol,  
Olelí,  
Allán Kardek transmisol,  
Olelí,  
Santa Bárbara, transmisol,  
Olelí, Olelá,  
Olelí, Olelá...

(reprodução de canto e dança do candomblé feita por Carpentier, *apud* Pinheiro, 2013, p. 31)

As grandes diferenças são resolvidas em microdiferenças, que repercutem no terreiro, no bairro, e daí em diante, algures. Qualquer outra nova tendência deverá entrar na dança, desde que sacrifique seu significado “de origem”, seu pretense espiritual, em resumo, sua escrita digital, aos corpos-sílabas em ação. (Pinheiro 2013, p. 31.)

E a expressão “corpos-sílabas em ação” evidencia em si mesma a relação que se constituiu. Porque traduzir é saber estabelecer relações, é saber viver “das contiguidades convizinhas (onde mesmo o mais distante, desproporcional e inimigo deve ser avizinhado e avizinhante)” (Pinheiro, 2013, p. 28).

No exemplo dado por Pinheiro, a religião mestiça afro-árabe-indígena engole Allán Kardek, o fundador do espiritismo, e Jesus Cristo e Santa Bárbara, representantes do cristianismo católico, e traduz, e canta olelí, olelá em seu “estribilho melismático assimetricamente redistribuído [...], junto ao tambor vertiginoso dos versos oxítonas” acoplados à “variante coloquial (‘transmisol’ por transmissor)” (Pinheiro, 2013, p. 31).

Em suma, traduzir é selecionar paixões alegres – ou já seriam afetos ativos de alegria? O ato de incluir o outro estranho em seu canto, em sua dança, de dar-lhe função de “transmisol”, é um ato de enxergar alegrias, é um ato de banir as oposições. E selecionar as alegrias é o primeiro esforço para se atingir o segundo gênero de



conhecimento. Porque as alegrias são responsáveis por fazer o corpo alcançar uma perfeição maior (É., III, esc. da prop. 11). Porque quando encontramos algo que concorda conosco nossa potência aumenta (paixão alegre) (Deleuze, 2002, p. 99). Ora, não necessariamente o representante de outra religião que não a minha seria convidado a participar de meu ritual, se eu simplesmente me opusesse a ele. Mas eu soube enxergar o que há nele da potência “transmissora”, o que há nele que concorda com o meu gesto. Então, eu o convoco a participar da minha evocação.

### **Conclusão**

Aqui, neste texto, já se mesclaram o texto teórico e a prática que ele descreve e apresenta a título de exemplo. Não se pode acompanhar esse pensamento, vê-lo em ação, sem ser contaminado por ele. E essa contaminação é ato de concordância, de inserir-se nesse universo colocado em movimento. Ato de efetuar a contradança de ideias-afetos de alegria por enxergar e sentir que se faz parte desse mundo latino-americano barroco-mestiço-tradutório. Perceber-se participante dessa mesclagem, perceber em si mesmo a ação desse “protoplasma incorporativo”.

Toda a dificuldade inicial de encontrar-se diante de um texto que quer dizer muito ao mesmo tempo é superada ao nos vemos engolfados pelos ritmos-solavancos que ele promove. Quando percebemos, estamos experimentando em nós o ato de traduzir, encontrando em nós o que há de comum com essa floresta de signos convocantes que se engastam e deixam emergir a festa da mestiçagem.

E concluímos repetindo a epígrafe do item 3 deste trabalho, a modo de traduzir a ação tradutória do texto de Pinheiro:

[...] de qualquer modo, os xamãs, mestres do esquematismo cósmico dedicados a comunicar e administrar as perspectivas cruzadas, estão sempre aí para tornar sensíveis os conceitos ou inteligíveis as intuições (Viveiros de Castro, 2002, p. 351).

### **Referências**

BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Pref. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHKLOVSKI, V. *et al.* A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Boris Schnaiderman. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

- DELEUZE, G. *En medio de Spinoza*. Trad. Equipo Editorial Cactus. 2ª ed. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968, 2010.
- LEZAMA LIMA, José de. *A expressão americana*. Trad., introdução e notas Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense. 1988.
- LOTMAN, I. *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra, 1996.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Trad. Fidelina González. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- PINHEIRO, Amálio. *América Latina: Barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega. s/d.
- SPINOZA, B. de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência*. Trad. Marilena de Souza Chaui et al. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores)
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 2002.

# **Os dilemas da modernidade nos rincões nacionais: os escritos de viagem de Euclides da Cunha sobre a Amazônia (1904-1906) e de Roberto Payró sobre a Patagônia (1898)**

José Bento de Oliveira Camassa\*

Este trabalho versará sobre dois relatos de viagem da Belle Époque sul-americana: La Australia argentina (1898), do jornalista e escritor argentino Roberto Jorge Payró (1867-1928) a respeito da viagem que fez como repórter do jornal portenho La Nación para o litoral da Patagônia argentina e dos escritos de Euclides da Cunha (1866-1909) formulados a partir de sua viagem (1904-1906) para a Amazônia, como chefe de uma expedição oficial organizada pelo Itamaraty pelo Rio Purus, no Acre.

Este texto analisará os dois relatos de viagem, em abordagem comparativa. Para tanto, procurará a) situar as duas fontes num mesmo contexto histórico de ocupação territorial e disputas fronteiriças sul-americanas; b) comparar os diagnósticos políticos que os dois autores fazem sobre as regiões visitadas; e c) comparar os projetos políticos que os dois viajantes propõem para as realidades sociais da Patagônia e da Amazônia.

## **Rumo aos confins da nação: A Amazônia brasileira e a Patagônia argentina na era do Capitalismo da Segunda Revolução Industrial**

O período da Belle Époque foi marcado por processo de intensificação da integração geográfica global, sob a égide da corrida imperialista. Não à toa, Eric J. Hobsbawm (1988) cunhou o termo “Era dos Impérios” para descrever a época abrangida entre 1875 e 1914. A competição capitalista no bojo da economia da Segunda Revolução Industrial levava a um recrudescimento das disputas imperiais. Como consequência, a abrangência geográfica do moderno capitalismo ampliava-se velozmente (Ibidem, p. 79), seja em função da busca por matérias-primas, seja em razão da procura por mercados consumidores. Articulavam-se intimamente, pois, os processos de mapeamento e interconexão do mundo e de expansão dos Estados imperiais.

---

\* Mestrando em História Social – USP, com Bolsa FAPESP Processo nº 2018/02958-0. E-mail:: jose.camassa@usp.br

Os dilemas da modernidade nos rincões nacionais: os escritos de viagem de Euclides da Cunha sobre a Amazônia (1904-1906) e de Roberto Payró sobre a Patagônia (1898)

Pelo fato de estarem inseridos em tais modernas dinâmicas capitalistas, os países independentes “periféricos” viam-se impelidos a melhor aproveitar seus territórios e suas riquezas naturais a fim de conseguirem maior prosperidade e galgarem melhores postos na economia mundial. Tal foi o caso do Brasil e da Argentina.

Embora não fossem potências imperialistas, diversas nações sul-americanas mobilizaram-se para defender – haja vista que, em grande parte, eram países recém-saídos de duras guerras civis e ainda em processo de consolidação do Estado e das fronteiras nacionais – ou angariar novos territórios, rivalizando com seus vizinhos. Foi, por exemplo, o caso do Chile, que se apropriou da região de Antofagasta – com a vitória na Guerra do Pacífico sobre a Bolívia e o Peru (1879-1883) – região rica em salitre e guano, fontes de fertilizantes naturais. Vale pontuar que na mesma década de 1880 e em meados da de 1890, o Chile também promoveu, no plano doméstico, a ocupação estatal da região da Araucanía – mediante o confronto contra os indígenas que habitavam tradicionalmente a região (Pompeu, 2012, p. 128; Booth, 2011).

Foi também o caso da Patagônia e da Amazônia, justamente no período das viagens de Payró e Cunha. Ambas as regiões eram o cerne de litígios fronteiriços que envolveram Brasil e Argentina, importantes potências regionais sul-americanas. No caso da Patagônia, entre o Chile e a Argentina, na segunda metade da década de 1890. No caso da Amazônia, primeiramente entre Brasil e Bolívia, na Questão do Acre (1902-1903) e posteriormente, entre Brasil e Peru, entre 1904 e 1905, o que motivou a criação de uma Comissão Mista Brasileiro-Peruana para o Alto Purus, para delimitação dos territórios de cada país. Dessa sorte, ambas as regiões ganharam protagonismo nos debates políticos e intelectuais dos dois países.

Vejamos, primeiramente, o caso argentino. Até meados da década de 1880, partes dos Pampas, a Patagônia e a Terra do Fogo ainda não estavam de fato incorporadas ao Estado Nacional Argentino, havendo uma “fronteira interna” entre Buenos Aires e essas regiões austrais<sup>1</sup>. Essa incorporação só se deu pela “Conquista do Deserto” (1878-1885), série de ofensivas militares realizadas durante os governos de Nicolás Avellaneda (1874-1880) e Julio Argentino Roca (1880-1886) (Pompeu, 2012; Passetti,

---

1. Desde meados do século XIX, as elites intelectuais rio-platenses, capitaneadas por intelectuais e políticos como Domingo Faustino Sarmiento e Juan Bautista Alberdi, propuseram-se a missão política de “civilizar” tais regiões, classificadas como *desiertos* (Halperín Donghi, 2005). Essa qualificação expressava a percepção eurocêntrica de que tais áreas geográficas seriam indômitas e desprovidas de populações e culturas alegadamente “civilizadas” (Pompeu, 2012, p. 89). Além disso, essas áreas representavam uma possibilidade expansão para a próspera pecuária argentina, que dilatava sua participação no comércio internacional (*Ibidem*, p. 164). Também vale destacar que a contenção de investidas militares indígenas nas proximidades da “fronteira interna” foi outro objetivo que motivou as ofensivas argentinas da “Conquista do Deserto”.

2012). Mediante o extermínio, dispersão e desmantelamento das sociedades indígenas e mestiças locais, o Estado nacional de fato logrou incorporar tais áreas<sup>2</sup>.

Anos depois de conquistada, a partir de 1896, a Patagônia recobrou sua importância política em função do reaquecimento dos antigos litígios fronteiriços entre Chile e Argentina pela região, que vinham desde as Independências (Pompeu, 2012, p.136). Foram acionadas uma comissão de limites argentina e outra chilena que iriam fazer novas mensurações territoriais, para dirimir o conflito, que também contou com arbitragem britânica. É nesse contexto que Payró foi enviado pelo La Nación à Patagônia, em 1898, para escrever crônicas sobre a realidade política, social e econômica da região, que viriam a compor o livro *La Australia argentina* (Payró, 1898). Mesmo que suas matérias não se concentrassem no conflito diplomático, a longínqua região voltara a ser pauta do dia.

Por sua vez, Euclides da Cunha, que já fora como repórter d'O Estado de S. Paulo a Canudos (1896-1897), foi à Amazônia como integrante de uma Comissão do Itamaraty para a região, mais especificamente para o Acre. O contexto é similar ao de Payró. Em meio ao apogeu da borracha – commodity da qual o Brasil era um dos maiores exportadores mundiais (Weinstein, 1993) –, áreas seringueiras amazônicas, como o Acre, geraram confrontos diplomáticos no decênio de 1900. Tendo acordado o Tratado de Petrópolis junto à Bolívia, o Brasil se viu em um novo litígio acreano, desta vez com o Peru, entre 1904 e 1905. Foi justamente esse conflito que motivou a criação de uma Comissão Mista Brasileiro-Peruana para o Alto Purus, para delimitação diplomática dos territórios de cada país, Comissão na qual Euclides viria a atuar como chefe da representação brasileira<sup>3</sup>. A partir de suas observações na viagem, Cunha escreveu um relatório para o Itamaraty sobre os aspectos naturais e sociais da área percorrida e também ensaios reunidos em *À Margem da História* (Cunha, 2005).

Tanto no caso da Patagônia como no da Amazônia, a ocupação territorial e o aproveitamento por parte dos Estados dessas hinterlands, desses territórios distantes das capitais, nesses rincões ainda era um processo muito recente e frágil. Tais espaços

---

2. O interesse em garantir a ocupação da Patagônia também era motivado para angariar legitimidade diplomática da posse dessa região para o Estado nacional argentino. Países europeus, como a Inglaterra, não reconheciam a Patagônia como território argentino, uma vez que ela era vista como *res nullius*. Dessa forma, muitos portos de embarcações inglesas haviam sido anteriormente estabelecidos na Patagônia, mesmo sem necessidade de permissão formal do Estado argentino (Pompeu, 2012, p. 131).

3. Além de seu prestígio intelectual angariado com *Os Sertões* (1902) e de sua formação técnica como engenheiro diplomado pela Escola Militar de Praia Vermelha, Cunha em 1904 se debruçara sobre a questão amazônica em três artigos, publicados em *O Estado de S. Paulo*. Em “Conflito Inevitável”, de 15 de maio de 1904, n' *O Estado de S. Paulo* um receio em relação a um possível confronto bélico com o Peru pela região do rio Purus. Tal interesse de Euclides, somado a sua amizade com o *chanceler* Barão do Rio Branco (Santos, 2018), contribuiu para sua nomeação.

Os dilemas da modernidade nos rincões nacionais: os escritos de viagem de Euclides da Cunha sobre a Amazônia (1904-1906) e de Roberto Payró sobre a Patagônia (1898)

suscitavam, portanto, uma série de questões e dilemas. Como desenvolvê-los economicamente? Como povoá-los? Como integrá-los territorialmente ao resto de seus países? Como modernizá-los? Como “civilizá-los”? Levando essas inquietações nas malas, Euclides e Payró – como viajantes ensaístas (Colombi, 2004), como “escritores-cidadãos” (Sevcenko, 2003) – rumaram para os extremos de seus países.

### **“Desertos” povoados de ambiguidades: os potenciais e os empecilhos para a civilização na Patagônia e na Amazônia**

Tanto Cunha como Payró lidam com uma questão central em seus relatos: a oposição entre “civilização” e “barbárie” em terras patagônicas e amazônicas. Essas regiões por muito vinham sendo vistas como “bárbaras”, como o avesso, em seus países, das capitais aspirantes à modernidade cosmopolita. De fato, os autores identificam uma série de aspectos incivilizados nessas regiões. Porém, à diferença de interpretações anteriores, não atribuem esses aspectos à geografia e ao clima das regiões, mas, antes, às questões políticas, sociais e econômicas que as envolviam. O olhar dos dois viajantes rejeita a ideia de que tais espaços geográficos fossem o reverso da civilização.

Pelo contrário, consideram que essas áreas, estando em processo de integração ao Estado-Nação e ao moderno capitalismo, podem construir uma “modernidade” na selva equatorial ou nas planícies patagônicas<sup>4</sup>. Dessa forma, os dois autores procuram se afastar da tradicional tópica da “descrição pelas ausências” – forma discursiva muito presente em relatos de viagem (Hartog, 1999; Pratt, 1999) –, que descreve ambas as regiões como “vazias” e desprovidas de qualquer traço civilizacional (Foot Hardman, 2009, p. 57).

Tópica, no caso argentino, consagrada por Sarmiento, em *Facundo: Civilización y Barbarie*, livro de 1845 no qual se projeta a imagem dos interiores argentinos como espaços atavicamente marcados pelo arcaísmo e pela arbitrariedade. Tópica reforçada, no caso da Patagônia, por relatos de viagem de estrangeiros, como o de Charles Darwin, que classificou a região como “terra maldita”, em razão de sua esterilidade (Andermann, 2000). Em contraponto, Payró elenca uma série de potenciais econômicos e demográficos da Patagônia, região para a qual chega a vislumbrar uma sociedade moderna e próspera. No caso brasileiro, Cunha (2000, p. 145) considera que a terra e o clima do Acre são “caluniados”, isto é, são costumeiramente descritos de maneira

4. Tal avaliação estava intimamente atrelada ao fato de que as próprias viagens de Euclides e Payró eram peças nesse processo “territorializador” – de consolidação da posse e do aprofundamento do conhecimento das duas regiões por parte de seus Estados Nacionais (Andermann, 2000; Servelli, 2010). No caso de Cunha, como agente direto do Estado brasileiro; no de Payró, como enviado de um dos maiores jornais argentinos, ligado às elites econômicas e à poderosa corrente política do Mitrismo.

excessivamente pejorativa. Em contraposição, Cunha discorre sobre projetos de engenharia que poderiam impulsionar o povoamento da região.

Não se conclua, entretanto, que os autores classifiquem esses dois rincões de seus países como loci amoeni. Eles procuram “desmistificá-los” e retratá-los como espaços em candente processo de transformação social e econômica. Esse processo, segundo os dois ensaístas, evidenciava que os aspectos “incivilizados” da Amazônia e da Patagônia não seriam a elas inerentes. Seriam, antes, derivados de medidas e posturas inadequadas das capitais em relação a esses espaços. Ou seja, reconhece-se a existência de um processo de estabelecimento de uma “rotina civilizatória” (Andermann, 2000) nas duas regiões, mas critica-se a maneira como ele se dava. Há, assim, um forte caráter de denúncia nos escritos amazônicos de Euclides e nos patagônicos de Payró.

O argentino, por exemplo, se coloca como uma espécie de porta-voz das queixas e reivindicações da população branca da Patagônia em relação à administração centralizadora e ineficiente de Buenos Aires para a região. Diante do grande desenvolvimento tecnológico da Belle Époque, o problema não seria mais a distância geográfica da região, mas a falta de uma rede náutica estruturada para conectá-la a Buenos Aires: “*¡Y dicen que esta línea de transportes [Transporte Nacional Villarino, linha náutica em que Payró embarcou para viajar pelo litoral patagônico] que hace un viaje al mes, tiene por objeto el desarrollo de aquellas regiones!*” (Payró, 1898, p. 9)<sup>5</sup>.

Para Payró, o estado social e econômico precário da Patagônia decorreria de seu isolamento em relação às áreas mais centrais da Argentina e não de suas características regionais intrínsecas. Isolamento, entenda-se, não geográfico, mas político e econômico. “Patagonia, más que geográficamente, está alejada del resto de la república por la indiferencia” (Ibidem, p. 84), sentencia o repórter. Em outra passagem, utilizando uma metáfora de parentesco, qualifica a região como “enteada” que demanda atenção e apoio para se desenvolver (Ibidem, p. 111).

Escrevendo posteriormente à “Conquista do Deserto”, Payró diagnostica que a Patagônia, embora já incorporada de direito ao Estado argentino, não o está de fato. Assim, o principal alvo do jornalista é o governo central argentino. Nesse sentido, Payró também critica as restrições econômicas e alfandegárias impostas por Buenos Aires aos portos patagônicos. O autor compara o incipiente desenvolvimento das cidades litorâneas da Patagônia argentina com uma suposta pujança da chilena Punta Arenas, porto livre no Estreito de Magalhães. Na breve passagem pela cidade, o autor a qualifica como “joia”, valorizando sua moderna infraestrutura urbana e a prosperidade vista em algumas de suas casas e estabelecimentos comerciais (Ibidem, pp. 134-144).

---

5. Nesse sentido, o autor propõe a criação de linhas de vapores particulares – mas subvencionadas pelo Estado – que interligassem a Patagônia e Buenos Aires (Payró, 1898, pp. 10-11).

Os dilemas da modernidade nos rincões nacionais: os escritos de viagem de Euclides da Cunha sobre a Amazônia (1904-1906) e de Roberto Payró sobre a Patagônia (1898)

Segundo Payró, a atuação estatal teria sido fundamental para o êxito de Punta Arenas. Desde que o comércio despontara na cidade, em razão de sua localização estratégica, o governo chileno imprimiu uma série de medidas para potencializar seu crescimento econômico: investiu em obras públicas, fomentou seu povoamento, concedeu a franquia a seu porto<sup>6</sup> e favoreceu sua integração náutica com Santiago. Também teria se adotado para a cidade uma legislação de grande liberalidade político-econômica, em contraste com a política argentina para a Patagônia (Ibidem, p. 111).

Em suma, se Payró identifica graves problemas na Patagônia, os responsabiliza à política de Buenos Aires, não à região de maneira inata. O caso de Euclides é similar. Ele de fato considera a Amazônia uma “Terra sem História”, misteriosa, de natureza complexa e gigantesca, de difícil apreensão. Mas, tal status não derivaria da natureza da região em si, mas do fato de ela ser uma “terra sem pátria”, isto é, um espaço geográfico em condição de extraterritorialidade em relação ao próprio Brasil e a apartado da História do país. Uma região, portanto, que ainda não fora enquadrada plenamente no domínio da ciência, da técnica e da política institucional. Nas palavras de Euclides,

(...) Naqueles lugares, o brasileiro salta; é estrangeiro; e está pisando terras brasileiras. Antolha-se um contra-senso pasmoso: à ficção de direito estabelecendo por vezes a extraterritorialidade, que é a pátria sem a terra, contrapõe-se uma outra, rudemente física: a terra sem a pátria (Cunha, 2000, pp. 120-121, grifos nossos).

Esse apartamento prejudicava, assim, o processo de povoamento e desenvolvimento econômico da Amazônia. Uma tese central de Euclides sobre a região é a de que sua desintegração territorial – tanto em termos intrarregionais como em relação a demais áreas do país – contribuía significativamente para os problemas sociais na área. Particularmente, no Acre, que naquela primeira década do século XX, ainda era de recentíssima ocupação por parte de colonos brasileiros, datando da segunda metade do século XIX (Ibidem, p. 195).

Uma consequência dessa ocupação territorial pouco estruturada – “à gandaia” (Ibidem, p. 148), na expressão do autor – seria o predomínio de um extrativismo vegetal predatório. Desestimulando a agricultura e o decorrente assentamento populacional, tal forma de exploração econômica redundava em um nomadismo. Esse fenômeno, por sua vez, fazia com que as sociedades locais, em vez de se assenhorearem da natureza, se tornassem dependentes de um recurso natural escasso<sup>7</sup>, na visão de Cunha.

6. Vale destacar que o *status* de porto livre de Punta Arenas não pode ser considerado exclusivamente no âmbito do Estado nacional chileno. Em razão de sua localização estratégica, entre o Atlântico e o Pacífico, diversas nações europeias tinham grande interesse pela navegação através do Estreito de Magalhães, o que contribuía para a franquia concedida ao porto (Passetti, 2014).

7. Cunha descreve o fenômeno da seguinte maneira: “Era inevitável. O forasteiro, ao penetrar o Purus ou o Juruá, não carecia de excepcionais recursos à empresa. Uma canoa maneira e um varejão, ou um remo, aparelhavam-no às mais espantosas viagens. (...) **Restava-lhe o só esforço de colher**



Tanto em Payró como em Euclides há uma percepção de que esse abandono estatal se desdobra tanto na Patagônia como na Amazônia, na penúria vivida pelos trabalhadores dessas regiões. O primeiro relata o sofrimento de “aventureiros” que, fugindo da pobreza, tentavam a sorte praticando, ilegalmente, o garimpo e a caça de lobos e focas no Sul argentino, ao deus-dará<sup>8</sup>. O jornalista conta impactantes histórias de naufrágios e situações-limite vividas por eles – por exemplo, a hidratação por meio da ingestão de sangue de cavalo, nos períodos de falta d’água em Chubut (Payró, 1898, pp. 34-35). Portanto, na visão de Payró, a região, mesmo passível de ser civilizada e de ser mais bem explorada a fim de trazer maior prosperidade à população argentina, se apresentava como um espaço de aguda pobreza econômica e barbárie.

Barbárie também testemunhada no extremo Norte da América do Sul, por Euclides da Cunha. Na Amazônia, o autor denuncia a avassaladora exploração do trabalho dos seringueiros, muitos dos quais haviam fugido, desassistidos, da seca do atual Nordeste brasileiro – com o qual Euclides já se travara contato no semiárido baiano de Canudos. Cunha contrasta o desamparo dos trabalhadores nas profundezas do Norte com o fomento público à imigração europeia, evidenciando a pouca assistência dada às gentes interioranas por parte do Estado brasileiro:

Enquanto o colono italiano se desloca de Gênova à mais remota fazenda de São Paulo, paternalmente assistido pelos nossos poderes públicos, o cearense efetua, à sua custa e de todo em todo desamparado, uma viagem mais difícil, em que os adiantamentos feitos pelos contratadores insaciáveis, inçados de parcelas fantásticas e de preços inauditos, o transformam as mais das vezes em devedor para sempre insolvente (Cunha, 2000, pp. 152-153, grifos nossos).

Em seu estilo grandiloquente, Cunha – “herdeiro da melhor tradição romântica” (Foot Hardman, 2009, p. 66) –, classifica o sofrimento do seringueiro como “dostoievskiano”

---

**à ourela das matas marginais as especiarias valiosas; atestar com elas os seus barcos primitivos e volver águas abaixo – dormindo em cima da fortuna adquirida sem trabalho. A terra farta, mercê duma armazenagem milenária de riquezas, excluía a cultura. Abria-se-lhe em avenidas fluviais maravilhosas. Impôs-lhe a tarefa exclusiva das colheitas. Por fim tornou-lhe lógico o nomadismo. (...) Viu-se então, de par com primitivas condições tão favoráveis, este reverso: o homem, em vez de senhorear a terra, escraviza-se ao rio. O povoamento não se expandia: estirava-se”** (Cunha, 2000, p. 196, *grifos nossos*).

8. Payró analisa sociologicamente a emergência desse tipo social como um produto das condições de vida precárias das populações pobres nos grandes centros urbanos (Payró, 1898, pp. 309-310), o que teria levado muitos indivíduos a tentar a sorte no sul argentino. Ainda que considere eticamente condenáveis as condutas desses aventureiros, o jornalista as relativiza, afirmando que os limites de consciência são forçosamente mais maleáveis em contextos de grande penúria e adversidade. Em acréscimo, Payró não julga esses comportamentos como fruto direto do meio patagônico, mas dos problemas sociais urbanos e desequilíbrios geográficos entre as províncias e a capital na Argentina. Crê, inclusive, que a Patagônia pode, plenamente, oferecer recursos para a ascensão social e “moralização” dos aventureiros, desde que o governo central adote medidas políticas mais favoráveis para o desenvolvimento da região.

Os dilemas da modernidade nos rincões nacionais: os escritos de viagem de Euclides da Cunha sobre a Amazônia (1904-1906) e de Roberto Payró sobre a Patagônia (1898)

(Ibidem, p. 153) e afirma que ele “realiza uma tremenda anomalia: é o homem que trabalha para escravizar-se” (Cunha, 2000, p. 127). O peso de tal afirmação se revela ao lembrarmos que a Abolição nem completara vinte anos na época.

O que está em jogo, em suma, para Payró e Euclides – ambos ligados a um pensamento fortemente cientificista – é o fato de que as regiões que eles visitaram precisavam, de fato, se desenvolver, mas de maneira “civilizada”, de forma que não fossem exploradas de maneira predatória, violenta e irracional. Contudo, se o diagnóstico dos dois viajantes-ensaístas coincide, os projetos políticos que eles oferecem, respectivamente para a Patagônia e a Amazônia, apresentam divergências em relação ao perfil identitário que projetam para essas regiões – isto é, a que populações caberia povoar, trabalhar, domar e desenvolver essas terras.

### **Uma Patagônia cosmopolita, uma Amazônia sertaneja**

Antes de tratar dessas divergências, cumpre apontar que as propostas políticas, econômicas e sociais dos dois autores para as regiões em questão apresentam consistentes similaridades. Ambos os autores clamam, em linhas gerais, por uma maior atuação estatal nas áreas, atuação orientada pela técnica e pela ciência na “guerra contra o deserto” (Ibidem, p. 203), para usar uma expressão de Euclides. Em Payró, a ênfase recai sobre o estabelecimento de linhas de telégrafo ao longo da costa patagônica e sobre o aprimoramento da rede náutica interligando a Patagônia e Buenos Aires.

Nos escritos amazônicos de Cunha, também se clama pelo estabelecimento de linhas de telégrafo (Cunha, 1995, p. 802) e maior integração territorial, por exemplo, com o aumento da navegabilidade do Rio Purus. O autor confere especial destaque à proposta construção de uma ferrovia Transacriana – sob responsabilidade do Governo Federal – para fomentar a ocupação e adensamento demográfico da região<sup>9</sup>. Essa iniciativa viria a se integrar ao projeto da grandiosa ferrovia Madeira-Mamoré – estipulada pelo Tratado de Petrópolis como cláusula para incorporação do Acre pelo Brasil –, cuja construção se iniciaria em 1907. Para Euclides, a linha acriana, seguindo o exemplo da “Union Pacific Railway [rede ferroviária crucial para o desenvolvimento do Oeste estadunidense], não vai satisfazer um tráfego, que não existe, senão criar o que deve existir” (Ibidem, pp. 201-202). Dessa forma, a linha ferroviária teria profundos e positivos efeitos sociais e políticos, como a redistribuição do povoamento da região, fomentando a criação de núcleos agrícolas e uma “gerência mais pronta, mais desimpedida, mais firme, dos poderes públicos” em tais rincões (Ibidem, p. 202).

9. Adicionalmente, o projeto da Transacriana também se justificaria pelo objetivo de defesa do território nacional, segundo Euclides da Cunha: “o valor estratégico é supletivo obrigatório dos melhores requisitos que possua qualquer sistema de comunicações em zonas fronteiriças. Mede-se, avalia-se e estuda-se friamente, tecnicamente, sem intuítos agressivos, que não seriam apenas condenáveis: seriam francamente ridículos no nosso tempo e na América” (Cunha, 2000, p. 206).

Tal como Euclides nesse trecho, Payró também enfatiza a necessidade de o Estado apoiar, com infraestrutura básica, o povoamento do extremo austral argentino. Também, como Cunha em relação à Amazônia, almeja a agricultura e a sedentarização na Patagônia e superando práticas econômicas de estrito caráter predatório e nômade, caso dos garimpeiros e caçadores na região.

Contudo, o perfil dos colonos e dos povoadores que os dois autores almejam para esses dois espaços geográficos diverge consideravelmente. Enquanto Payró almeja uma clara europeização de viés anglicizante da Patagônia, Euclides não adere a hipóteses imigratórias. Pelo contrário, Cunha confere maior protagonismo às populações interioranas brasileiras no tocante à missão de ocupar e desbravar o sertão amazônico, na medida em que as considera mais talhadas e adaptadas a esse meio.

Em evidente postura anglófila, Payró louva os galeses da patagônica Santa Cruz, que são apontados como exemplos de uma ética capitalista e protestante (Weber, 2017), por sua laboriosidade, resignação às privações materiais e disposição para conquista da natureza. Na retórica adotada pelo autor, a prova dessas supostas virtudes morais seria o desenvolvimento econômico que a região do Chubut teria alcançado nas décadas de 1880 e 1890, a despeito das intervenções e decisões políticas desfavoráveis tomadas pelo governo central (Payró, 1898, pp. 22-28).

Dessa forma, Payró, que já se mostrara entusiasta da imigração italiana para a Argentina (Payró, 1895), em seu livro patagônico defendeu que a entrada de imigrantes anglo-saxões seria a chave para o desenvolvimento da região austral do país. O autor evoca em seu receituário político para a Patagônia os casos do Oeste estadunidense, da África do Sul e da Austrália, espaços historicamente pouco explorados nos séculos anteriores, mas que, no século XIX, teriam atingido considerável desenvolvimento econômico, no bojo da supremacia imperial britânica e do galopante crescimento norte-americano (Hobsbawm, 1988). Ao sonhar com a transformação da Patagônia em um Far South ou uma “Austrália” argentina – tese explicitada no título de seu livro – Payró ambicionava que seu país alcançasse os padrões econômicos e o perfil étnico anglo-saxão, pretensamente mais apto à modernidade.

O jornalista considera a Patagônia como espaço particularmente adequado para a assimilação de afluxos imigratórios britânicos e a consequente miscigenação com os argentinos. Essa miscigenação suplantaria o antigo lugar ocupado pelas mulheres criollas que haviam acompanhado os exércitos no período da “Conquista do Deserto” e a antiga mestiçagem entre homens criollos e mulheres indígenas<sup>10</sup>. Para o repórter,

---

10. Em *La Australia argentina*, Payró reconhece o extermínio indígena ocorrido durante a Campanha do Deserto (Payró, 1898, pp. 232-235) e chega a justificar a animosidade dos ameríndios remanescentes como uma forma de vingança contra os colonizadores brancos. Contudo, o autor exclui os indígenas de seu projeto político para a Patagônia, bem como os considera menos evoluídos culturalmente. Dessa forma, o interesse que Payró dedica, em alguns capítulos, aos povos nativos é documental e etnográfico.

nem ameríndias nem hispânicas favoreceriam tanto a criação de núcleos de civilização na Patagônia, pois, diferentemente das imigrantes anglo-saxãs, não estariam bem adaptadas ao clima adverso do meio<sup>11</sup>. Assim, o autor aponta, na esteira do Determinismo Racial, que no extremo austral argentino estaria se formando “una raza distinta de la nuestra” (Payró, 1898, p. 81; grifos nossos), que superaria as pretensas debilidades dos “latinos de América” (Ibidem, idem)<sup>12</sup>.

Payró, dessa forma, segue uma tópica intimamente associada ao caso do Oeste estadunidense, consagrada por Frederick Jackson Turner (1861-1932) em conferência de 1893. De acordo com o historiador estadunidense, a expansão rumo ao Oeste teria cunhado as instituições e o “caráter” nacional do país. Em meio ao alargamento da fronteira, o desbravamento do “wilderness – a natureza inóspita e remota” (Turner, 2004, p. 25) teria fomentado “a demanda por terra e o amor à liberdade” (Ibidem, p. 41) nos Estados Unidos da América. O processo expansivo também teria propiciado, a partir da miscigenação entre imigrantes de diversas origens, um melting pot no qual teria se forjado um matiz étnico propriamente estadunidense, distinto do europeu.

Payró, por conseguinte, projeta um futuro anglicizado para a Patagônia, no qual os aportes populacionais da Europa do Norte superariam o passado indígena, gaúcho e hispânico da região. Bem distinto é o receituário de Euclides acerca da Amazônia: o autor defende seu desenvolvimento não a partir de elementos exógenos, mas a partir de seus habitantes interioranos. Em Payró, a saída é centrífuga. Em Cunha, centrípeta.

Segundo o historiador Nicolau Sevcenko, estudioso da obra euclidiana, Cunha “concebia todas [as] populações do interior como os sedimentos básicos da nação” (Sevcenko, 2003, p. 175). Para Euclides, a questão premente seria assimilar as populações caboclas, ribeirinhas e sertanejas da Amazônia e valorizar a sua força adaptativa às condições ambientais locais. Em trecho que lembra a clássica descrição da população de Canudos – “o sertanejo é, antes de tudo, um forte” (Cunha, 2016) – Cunha afirma que “as gentes que a povoam [a terra amazônica, particularmente o Acre] talham-se pela braveza. Não a cultivam, aformoseando- a: domam-na” (Cunha, 2000, p. 146, grifos nossos).

11. Visão análoga é apresentada pelo socialista argentino finissecular José Ingenieros que “concebeu o imigrante como um fator de ‘expurgo racial’ do elemento mestiço: ‘La formación de la nacionalidad argentina – y de todos los países americanos, primitivamente poblados por razas de color – es en su origen un simple episodio de la lucha de razas; en la historia de la humanidad, podría figurar en el capítulo que estudiará la expansión de la raza blanca, su adaptación a nuevos ambientes naturales y la progresiva preponderancia de su civilización (...)’” (Ingenieros *apud* Grejo, 2009, p. 75).

12. Esses poderiam ser “aperfeiçoados” a partir da miscigenação com a população anglo-saxã na medida em que assim seriam “regenerados y reforzados por otras sangres más ingenuas pero más fuertes, viene a ser en el caso, representativo y útil; porque [o argentino de ascendência latina] reúne **nuestras cualidades de atracción y tiene en su persona y en su modo de ser, la juventud, el desprendimiento, la despreocupación de nuestro país... todo eso malo, que a nadie daña sino a nosotros mismos**” (Payró, 1898, p. 81; itálico do autor; grifos nossos).

A ênfase de Euclides está na criação de uma organização social própria na Amazônia, recusando a emulação de modelos estrangeiros, em direção contrária à de Payró. Num excerto, o autor fluminense considera equivocada pretender, conforme certas abordagens da Medicina Colonial, “arrebatar para a civilização a barbaria transfigurada, senão transplantar, integralmente, a própria civilização para o seio adverso e rude dos territórios bárbaros” (Ibidem, p. 149). Euclides defende o contrário: que em vez de se tentar implantar artificialmente ou mimetizar os costumes de matriz europeia nos rincões do Brasil – tentativa que julga sempre fadada ao fracasso (Ibidem, idem) –, que se construa uma civilização mais bem adaptada às peculiares características do meio local.

Tal percepção de Euclides também era, no caso da Amazônia, motivada por uma consciência de uma série de tentativas frustradas de implantação de pretensa “civilização” na região<sup>13</sup>, ao longo de séculos, desde os fortes portugueses do período colonial. Nas palavras de Cunha, “as impressões dos mais lúcidos observadores não se alteram, perpetuamente desenfluídas pelo espetáculo de um presente lastimável contraposto à ilusão de um passado [só aparentemente] grandioso” (Ibidem, p. 124).

Analogamente, Euclides considerava que os projetos de integração viária – como a sua ansiada ferrovia Transaereana – deveriam, nos rincões brasileiros, ser acompanhados ou precedidos de um processo de “incorporação da gens obscura dos sertões”, sob pena de repelir ou desagregar tais populações (Cunha, 1995, p. 547). Assim, o autor postula, em artigo de 1902 – prévio a sua viagem amazônica – sugestivamente intitulado “Olhemos para os sertões” :

É possível que não seja o processo mais civilizado [o súbito estabelecimento de ferrovias] o processo mais civilizador. As sociedades, que são fenômenos naturais, não dão saltos. As gentes sertanejas, com seus hábitos antigos, vezadas aos remansos de uma vida primitiva, não poderão, certo, ascender de chofre ao nosso meio. Esta intimidade indispensável far-se-á através de uma evolução que devemos provocar auxiliando, mas não dispensando um fator valiosíssimo – o tempo (Ibidem, idem).

### **Considerações finais**

Portanto, numa síntese de encerramento, podemos dizer que tanto Payró como Cunha viajaram para regiões consideradas distantes e inóspitas de seus países em um contexto geopolítico e econômico similar. Tratava-se de uma conjuntura global marcada pela expansão geográfica dos Estados Nacionais e Imperiais e por disputas fronteiriças, que também se fizeram presentes na América do Sul. Os dois autores procuraram desmitificar as regiões que escrutinaram em suas viagens, apresentando tanto seus problemas sociais e seus potenciais de civilização, como indicando medidas políticas para modernizá-las, fomentando sua ocupação e integração territoriais.

Os dilemas da modernidade nos rincões nacionais: os escritos de viagem de Euclides da Cunha sobre a Amazônia (1904-1906) e de Roberto Payró sobre a Patagônia (1898)

Entretanto, embora ambos sejam permeados pelo cientificismo, os autores o concebem o perfil identitário das duas regiões em sentido diverso. Enquanto Payró sonha com um futuro mais cosmopolita e europeizado para a Patagônia, Euclides dá mais atenção às gentes brasileiras que já habitavam e dobravam os sertões da Amazônia – população “rarefeita” (Cunha, 1995, p. 548), mas com a qual defendia que o país firmasse “uma intimidade garantidora dos nossos destinos nacionais” (Ibidem, idem).

## Referências

- ANDERMANN, Jens. Reporters en la frontera Periodismo de viaje e imaginación progresista en Payró y Arlt. Buenos Aires. In: *El Rodaballo*, año 6, nº 10, pp. 72-77, verao 2000.
- BOOTH, Rodrigo. De la selva araucana a la ‘Suiza chilena’. In: *CA Ciudad y Arquitectura*, 143, pp. 26-31, 2011.
- COLOMBI, Beatriz. *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina, 1880-1915*. Rosário: Beatriz Viterbo editoria, 2004.
- CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (org.). 2ª ed., 2 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Um paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos*. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. *À margem da História*. 1ª ed. 1909. Rio de Janeiro: ABL, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Os Sertões*. 1ª ed. 1902. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora/ Edições Sesc São Paulo, 2016.
- GREJO, Camila Bueno. Carlos Octavio Bunge e José Ingenieros: entre o científico e o político – Pensamento racial e identidade nacional na Argentina (1880-1920) [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 131 p. ISBN 978-85-98605-98-2. Disponível em: SciELO Books.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Una nación para el desierto aregentino*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma. A ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

- HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos Impérios, 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PASSETTI, Gabriel. *Indígenas e criollos: política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)*. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2012.
- \_\_\_\_\_. O Estreito de Magalhães redescoberto: Ciência, Política e Comércio nas expedições de exploração das décadas de 1820 e 1830. Londrina. In: *Antíteses* (Universidade Estadual de Londrina), v. 7, nº 13, p. 254-276, jan./jun. 2014.
- PAYRÓ, Roberto Jorge. *Los italianos em Argentina*. Buenos Aires: Imprenta La Nación, 1895.
- \_\_\_\_\_. *La Australia argentina: excursión periodística a las costas patagónicas, Tierra del Fuego e Isla de los Estados; con una carta-prólogo de Bartolomé Mitre*. Buenos Aires: Imprenta La Nación, 1898, dos tomos.
- POMPEU, Ana Carollina Gutierrez. A construção da Patagônia argentina. *Dissertação de Mestrado*. Universidade Nacional de Brasília, Programa de Pós-graduação em História – PPGHIS. Brasília, 2012.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: Edusc, 1999.
- SANTOS, Luís Cláudio. *Villafañe G. Juca Paranhos, o Barão do Rio Branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SARLO, Beatriz. Prólogo. In: PAYRÓ, Roberto J. *Obras*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SERVELLI, Martín. ¿Literatura de frontera? Notas para una crítica. In: *Iberoamericana*, X, 39, p. 31-52, 2010.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões culturais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TURNER, Frederick Jackson. O Significado da fronteira na História americana. In: KNAUSS, Paulo. *Oeste Americano*. Niterói: Ed.UFF, 2004.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 1ª ed. 1905. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- WEINSTEIN, Barbara. *A borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920*. São Paulo: EDUSP/Hucitec, 1993.

# **A (de)formação de uma nação: a figura de Eva Perón e seus desdobramentos históricos a partir do romance *El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza**

Laiane Marchon Ferreira\*

## **História do rosto**

O romance *El desierto y su semilla* (Simurg, 1998; Eterna Cadencia, 2013), de Jorge Baron Biza, é uma obra problemática em diversos aspectos que envolvem questões ligadas à relação entre literatura e pintura, bem como entre literatura e política, à diversidade linguística, à tradução e às crises das formas literárias na virada do século XX para o XXI. Dentro da análise, reflexão e avaliação dessas questões na construção peculiar desse romance, que hoje tem crescente importância na literatura contemporânea latino-americana, abordarei, aqui, a questão política de que a trama trata.

A primeira edição de *El desierto y su semilla* foi publicada na Argentina por uma editora pequena (Simurg, 1998), e paga pelo próprio Jorge Baron Biza, que teve o manuscrito recusado por editoras maiores anteriormente (Gallo, 2016). Jorge era filho de duas figuras públicas argentinas. Seu pai, Raúl Baron Biza, era um homem polêmico, filho de latifundiários, que, ao longo de sua vida, tentou ter sucesso como escritor, mas não alcançou essa empreitada. Sua trajetória de vida foi documentada em algumas biografias, que nos mostram que Raúl ficou conhecido por seu casamento com a atriz suíça Myriam Stefford, terminado pela morte prematura da moça, em um acidente de avião que ela pilotava. De uma família de milionários e de personalidade intempestiva e exagerada, Raúl mandou construir um monumento à memória de sua esposa falecida, onde estão até hoje seus restos mortais, entre as cidades de Alta Gracia e Córdoba (De La Sota, 2007). Raúl Barón Biza também é até hoje lembrado pela relação conflituosa com sua segunda esposa (mãe de Jorge Baron Biza), Clotilde Sabattini, que terminou em um ataque de Raúl contra a mulher.

Clotilde era filha de um importante líder político, Amadeo Sabattini, formado em medicina pela Universidade Nacional de Córdoba na época da histórica Reforma Universitária – movimento que teve larga projeção latino-americana para a democratização

\* Mestranda em Estudos da Literatura. Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: floreslaiane@gmail.com



da educação –, e, mais tarde, foi eleito governador da província de Córdoba. Com seu legado familiar político de relevância, Clotilde também se tornou figura política, voltada para a educação como base da modernização do país e de perspectiva simpática a um modelo de populismo que não via representado pelo peronismo vigente na época.

Clotilde casa-se de maneira quase clandestina, aos 17 anos, com um homem vinte anos mais velho, Raúl, e seu relacionamento é permeado por atritos e constantes idas e vindas. Seu fim ocorre em 1964, quando, no encontro com os advogados de ambos (além de seu filho Jorge), para firmar o divórcio, Raúl joga ácido sulfúrico em Clotilde, atingindo seu rosto, colo e braços. Ela sobrevive, porém disforme. Já Raúl Barón Biza suicida-se em seu apartamento, pouco tempo após o ato (De La Sota, 2007). *El desierto y su semilla*, o romance de que trato aqui, escrito pelo filho que presenciou a agressão de seu pai contra sua mãe, inicia exatamente após essa cena, quando ele a está levando para o hospital mais próximo, e vai narrar sua experiência enquanto acompanhante de sua mãe na busca pela reconstrução do rosto, primeiro, na Argentina, depois, na melhor clínica de cirurgia plástica do mundo, em Milão, na Itália. O breve resumo desses acontecimentos já nos mostra que um romance baseado neles poderia ter adquirido sucesso editorial rapidamente, no entanto, não é o que ocorre. *El desierto y su semilla* ganhou boas resenhas quando publicado pela primeira vez, além de uma segunda edição, porém não foi o que se pode chamar de sucesso de público. É de certa importância destacar que a obra em questão não assume, em momento nenhum, um tom confessional ou sentimental, apesar do teor dramático da situação. Por todo o romance, o narrador procura descrever inesgotável e minuciosamente o rosto de sua mãe e as alterações que sofre ao longo do processo de reconstrução, de maneira fria e distante, bastante analista, muitas vezes comparando-o a estruturas minerais ou a pinturas que datam de séculos atrás. Assim, ele se diferencia bastante de um estilo esperado dos livros que abrangem as chamadas “escritas de si” (Klinger, 2016; Sibilia, 2008). De fato, as primeiras linhas de *El desierto y su semilla* são:

Nos momentos que se seguiram à agressão, Eligia ainda estava rosada e simétrica, mas minuto a minuto encrespavam-se as linhas dos músculos de sua cara, bastante suaves até esse dia, apesar de seus quarenta e sete anos e de uma breve cirurgia estética juvenil que lhe havia modificado o nariz. Aquele recortezinho voluntário que durante três décadas conferiu a sua obstinação um ar impostado de audácia foi se convertendo em símbolo de resistência às grandes transformações que o ácido estava operando. Os lábios, as rugas dos olhos e o perfil das bochechas iam se transformando em uma cadência antifuncional: uma curva aparecia em um lugar que nunca havia tido curvas, e se correspondia com o desaparecimento de uma linha que até então havia existido como traço inconfundível de sua identidade. (Baron Biza, 2013, p. 21, tradução minha)

Jorge Baron Biza constrói o romance em um tom por vezes bastante semelhante ao que usa ao escrever críticas de arte, sua principal profissão até o fim de sua vida, em 2001. Há uma coletânea de suas críticas, organizada e apresentada pelo pesquisador

Martín Albornoz (2010). O autor também trabalhou como jornalista, tradutor e ghost-writer. A obra em questão é seu único livro de ficção publicado.

Em 2013, o livro foi “redescoberto” no mundo literário, sendo publicado pela editora argentina Eterna Cadencia (com prólogo da acadêmica Nora Avaro), e, mais recentemente, foi traduzido para o inglês e publicado nos Estados Unidos pela editora New Directions, renomada por levar obras consideradas inovadoras de diversos países ao conhecimento do público norte-americano. A obra sairá em português no Brasil pela editora Companhia das Letras, aproveitando esse momento de boa aceitação em outros países e de recomendação de leitura por autores já consagrados, como Alejandro Zambra, Enrique Vila-Matas e Alan Pauls. Há também um recente estudo acerca de *El desierto y su semilla*, chamado *Trazos impersonales: Jorge Baron Biza y Carlos Correas: una mirada heterobiográfica* (2017), escrito pela professora e pesquisadora María Soledad Boero, que se debruça precisamente sobre a contemporaneidade dos problemas que a obra de Jorge Baron Biza envolve.

### **O rosto político**

Durante todo o romance, o narrador e personagem principal (chamado Mario, na obra) discorre sobre a relação de seus pais, mas principalmente de sua mãe, chamada, nele, de Eligia (correspondendo a Clotilde Sabattini), com a política em seu país, a Argentina. Para elaborarmos acerca da personagem Eligia, é preciso entrar um pouco mais a fundo na vida de sua correspondente real. De orientação de oposição ao peronismo, Clotilde foi ativista durante toda a sua vida, indo principalmente contra os ideais de Eva Perón. Tendo se graduado na Universidade de Buenos Aires, a personagem formou-se professora de História e logo em seguida, muito jovem ainda, foi estudar métodos pedagógicos e educativos na Suíça, indo visitar vários países europeus pesquisando pedagogia, com o objetivo de levar para a Argentina um novo modelo pedagógico. Quando retorna, em 1940, ela é detida, ainda no aeroporto, pela guarda do governo militar e vai para a prisão; seus filhos são levados junto e todos são mantidos encarcerados durante algum tempo. Quando ela é liberada, exila-se com sua família em Montevideú.

Anos depois, de volta à Argentina, ela preside o Congresso Nacional de Mulheres Radicais e passa a ser perseguida pelo governo de Juan Perón. Em 1950, ela contribui para a criação do Liceu Secundário de La Plata, mas continua sendo perseguida. Assim, ela retorna a Montevideú, e fortalece sua rivalidade com Eva Perón. Clotilde fazia questão de se mostrar oposta à primeira-dama, não apenas na política, mas na própria personalidade, na maneira como se mostrava publicamente; era uma mulher séria, sisuda, gostava de ressaltar a educação europeia que teve. No final da década de 1950, ela está novamente no país e chega a ser presidente do Conselho Nacional de Educação – nessa época, Eva Perón já tinha morrido; ela morre em 1952. Mas a figura de Evita ainda perdura e Clotilde se mantém sempre crítica a ela, a qualquer resquício

daquela personalidade. É importante dizer que, apesar de ter sido perseguida pelo peronismo, Clotilde Sabattini nunca foi presa durante esse governo, mas a lembrança que o narrador de *El desierto y su semilla* tem é a de que, quando ele estava na prisão com a mãe, quem os tinha colocado lá havia sido a “esposa do general”. Esse narrador lembra da raiva que tinha de Evita, quando criança, chamando-a de puta, como as outras mulheres que estavam na prisão. Destaca, ainda, que ela deveria ter sido presa, não a mãe dele.

Mario, o narrador do romance, nunca usa o nome Eva, Evita ou Perón, ele se refere apenas a ela como a “esposa do general”, porque, quando na prisão, recebeu a ordem de sua mãe para que não falassem sobre “o general” e sua esposa ou o próprio regime ao qual se opunha, pois isso poderia piorar a situação deles durante esse governo. Assim, podemos perceber a construção de uma memória que confunde as situações, às vezes propositalmente, algumas outras, não. O ódio que sua mãe nutria por sua rival passou para ele, e essa relação permitiu que o narrador misturasse duas situações: a de quando foi encarcerado ainda criança por um governo militar e a de perseguição pelo governo peronista, fazendo-o representar Eva Perón como uma verdadeira bruxa que prende crianças, quando o ocorrido não havia sido, de fato, este.

Ao longo da obra, apesar de a personagem da mãe não conseguir falar muito, em razão de seu rosto comprometido devido à corrosão do ácido, ela ainda é uma influência muito forte para o filho, sua voz se faz presente principalmente pela reconstrução da memória feita por ele. E é assim que percebemos a relação dessas duas mulheres, figuras opostas. Ao passar quase dois anos cuidando de sua mãe em uma clínica de cirurgia plástica, o narrador de *El desierto y su semilla* acumula ainda mais raiva de Evita, porque presencia sua mãe viva, lutando pela própria recuperação e querendo voltar à vida antiga, querendo trabalhar, mas impossibilitada. Ao mesmo tempo, Eva Perón está morta há mais de uma década, mas ainda é um grande ícone nacional, que mobiliza milhares de pessoas. Além disso, depois de morta, seu cadáver foi conservado; Evita morreu, mas seu rosto continuou bonito, significativo, ainda expressivo, enquanto o de Eligia, a mãe do narrador, não é capaz de expressar.

Por todo o romance, o narrador procura dizer-se isento, afirma não querer se envolver com política ou ter uma opinião sobre o assunto, mas, na verdade, ele passa muito tempo reproduzindo a opinião política de sua mãe, sem preocupar-se em verificar as ações e propostas do peronismo. Para ele, Evita é um absurdo incontestável, deveria ter sido presa, a “ideia Evita” deveria ter morrido junto com seu corpo. Porém, nessa tentativa de aniquilá-la, ele não consegue e acaba fazendo o contrário, trazendo a presença dela. Isso passa para o leitor a ideia de que, então, a figura de Evita é tão forte, se tornou algo tão maior – extrapolou, de fato, o sujeito Eva –, que não é possível afastá-la, ela faz parte do inconsciente dele, por mais que busque afastá-la. Pela maneira como o assunto é apresentado na trama, torna-se viável uma leitura alegórica de um

A (de)formação de uma nação: a figura de Eva Perón e seus dedobramentos históricos a partir do romance *El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza

imaginário argentino, pautado em uma crença na figura populista como emblema da nação.

### **Deserto, semente e representação**

Nora Domínguez (2010) afirma que, quando o Perón manda embalsamar o corpo de Eva, ele busca combater esse processo natural de decomposição para que ela ocupe um espaço de monumento, em exibição permanente. Nessa mesma época, a televisão chega à Argentina, e uma das primeiras imagens televisivas reproduzidas no país é o rosto de Evita. Esse rosto é, em máxima escala, um lugar de representação de dentro e de fora, em um plano (Agambem, 2001) – a tela da TV – que é fundacional para um legado político. E “representa uma necessidade social e cultural dos estados e dos governos” (Deleuze e Guattari, 1988). Perón cria, aí, uma imagem de Eva morta, mas imortal. Diz Domínguez:

Eva Perón é vértice, heráldica, e assim se autorrepresenta várias vezes, condensa um universo de imagens, sonho e ficções, contém um ou vários mundos. É traçado, fronteira, vazio que deixa ver algo mais a frente, mas também depósito, interior. (...) Sua biografia e sua morte prematura convertem estes termos em objetos da imaginação das gerações futuras, mas o poder, a potência está nela também como medida dos possíveis rostos da felicidade. ( Domínguez, 2010, p. 136, tradução minha)

A autora destaca o poder da figura de Eva Perón de não apenas representar a si mesma, mas sua capacidade de compreender o outro em larga escala. Sua imagem, que carrega sua história e sua posição, tornou-se um elemento fundamental do registro histórico popular argentino. Mais do que isso, tornou-se uma possível personificação da felicidade.

Após a morte de Evita, como mencionado, Juan Perón manda embalsamar seu corpo e o expõe para visitação pública. Em 1955, três anos após sua morte, ocorre, entretanto, o roubo de seu cadáver, que, anos mais tarde, descobre-se que foi enterrado com outro nome em um cemitério na Espanha. Em *El desierto y su semilla*, o narrador nos informa que o corpo da “esposa do general” foi encontrado em um cemitério muito próximo da clínica onde sua mãe estava internada. A ficcionalização de mais um fato histórico também funciona como artifício do autor, que nos mostra a construção fragmentária e errática do narrador do romance, além da busca por mais uma ligação que conectasse os destinos das duas mulheres.

Ao ter acesso à notícia sobre a suposta localização do cadáver de Eva, o narrador de *El desierto y su semilla* se dá conta daquilo que Nora Domínguez aponta como um projeto de Juan Perón: que o rosto do peronismo está morto, mas é imortal, mas também de que o rosto de sua mãe, um dos rostos do antiperonismo, está vivo, mas condenado a uma “máscara da morte”. As duas mulheres passaram por cirurgias minuciosas (o embalsamamento de Eva, a reconstrução facial de Eligia/Clotilde), em

que se buscava não só trazer alguma vida para seus rostos, mas uma identidade. Deleuze e Guattari (1996), em seu volume sobre a rostidade, buscam dar conta do papel do rosto e de sua representação. Os autores afirmam que o rosto não é apenas individual, mas funciona como um campo de força, e assim, o capitalismo, as religiões ou as instituições podem construir Rostidade nas figuras de Deus, do déspota ou do pai. Tal argumento vai de encontro com a proposta do autor de *El desierto y su semilla*, ao apontar para as possíveis funções de um rosto enquanto figura representante de uma nação, no caso de Evita. E também tem relação com o rosto de Eligia/Clotilde, que perde sua função de rosto individual, mas, dentro da economia do romance, torna-se algo em período de reconstrução; algo que, ao tornar-se inexpressivo, vazio (deserto), abre a possibilidade de criar algo novo, uma nova subjetividade (semente). Não é por acaso que a grande figura influenciadora de Mario, o narrador, é sua mãe, mesmo que não apresente mais o rosto que se esperava.

Além da reprodução física massiva de seu rosto em cartazes, banners, estêncil, pichações e até mesmo em neon em um prédio público de Buenos Aires, em moedas e cédulas de pesos argentinos e em um modelo para uma cidade (García; Labado; Vázquez, 1997, pp. 104-105), é bastante sabido que Eva Perón figura em diversas obras de ficção, sejam literárias, televisivas ou cinematográficas. Contudo, em uma análise crítica de *El desierto y su semilla*, é possível perceber que, após sua morte, seu rosto só pode ser olhado, já não pode mais olhar enquanto sujeito individual, apesar de todos os esforços de Juan Perón e do médico que efetuou a operação no cadáver de Eva para manter uma expressão “que olha”; a pessoa, Maria Eva Duarte de Perón, não está mais viva. Ao contrário de Eligia/Clotilde, que vive, pode olhar, mas quando é olhada, é sempre vista como uma espécie de não rosto, como se lhe faltasse a subjetividade dos vivos.

Como mencionado, não é incomum a presença de Eva Perón na literatura. Há diversos exemplos de autores que decidiram por dar vida (ficcional) a esta personagem: Rodolfo Walsh, Copi, Tomás Eloy Martínez, Néstor Perlongher, Guillermo Saccomanno são alguns deles. Escrita por autores conhecidos na Argentina e, muitas vezes, em outros países, a ficção que envolve Evita é bastante rica e diversa, podemos ter acesso a muitas versões dela, algumas que a endeusam, outras que a criticam, além de outras que a tratam como uma pessoa “comum”.

*El desierto y su semilla* foi publicado pela primeira vez em 1998 e relançado muito recentemente, em 2013, e também traduzido para outros idiomas, em outros países, o que fez com que fosse lido como nunca antes, porque traz questões pertinentes ainda hoje. Como busco expor neste texto, a obra também nos mostra que a figura de Evita persiste, ainda significa muito no imaginário argentino e para além dele. Esse romance também traz uma outra figura histórica, paralela e antagonista a ela, porém esquecida, porque nunca tão colocada em destaque. É necessário lembrar que a Eligia

do romance de Jorge Baron Biza representa Clotilde Sabattini, figura real, que tinha a mesma idade de Evita, estava também no campo da política, casou-se com um homem bem mais velho. Entretanto, além da rivalidade política, o destino das duas foi oposto. Enquanto o rosto de uma se tornou, por assim dizer, um terreno fecundo, fundacional (mais uma vez, retomo a alusão à semente presente no título da obra), o da outra, quando descrito incansavelmente por seu filho no romance escrito por ele, é, de diversas maneiras, a imagem do vazio, da negação, do deserto (também como no título).

Não é possível dizer que, caso não houvesse sofrido a violência, por parte de seu marido, que lhe desfigurou, Clotilde Sabattini teria se tornado uma figura mais conhecida na História, mas a chance de continuar com sua vida habitual lhe foi negada de maneira agressiva e trágica. Quando finalmente Eligia (assim como Clotilde) é liberada das intervenções cirúrgicas porque seu rosto alcançou, na medida do possível, novamente um status de rosto, ela volta a trabalhar, volta a pesquisar e tenta lutar pelo que considerava justo antes. Mas não consegue mais fazê-lo de maneira tranquila, pois toda vez que vai a algum evento, que fala em público, percebe que sua plateia está sempre olhando-a com pena ou a procura para dizer que admira sua coragem de, simplesmente, mostrar seu rosto ao mundo. Ao longo dos anos, ela se torna mais reclusa, passa a sair menos, busca atividades que envolvam menos pessoas. Doze anos após o ato de violência de seu marido que deformou seu rosto, decide por tirar a própria vida.

A título de conclusão, segue um trecho de *El desierto y su semilla*, que consiste uma das mais significantes passagens em que o narrador elabora acerca do valor do rosto para a subjetividade. E mais do que isso, diz respeito ao valor da rostidade para o outro, aquele que olha um rosto que não o seu. Essa passagem vai de encontro ao que Deleuze e Guattari (1996) também atribuem à significação do rosto para além do sujeito, como uma representação de algo maior, mais abstrato, que dialoga com o conceito de identidade em ampla escala, que supera o indivíduo:

É verdade que uma cara, um corpo, significam tanto para nós que sua presença é sempre vaga, borrada pelo arrebatamento que produz em nós tudo aquilo que se manifesta de maneira completa e despido. As caras – pelo menos para mim, que sou tímido – são precisas apenas depois da reconstrução da memória. (Baron Biza, 2013, p. 33, tradução minha)

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. El rostro. In: *Medios sin fin*. 3ª ed. Valencia: Editorial Pre-textos, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. 5ª ed. Valencia: Editorial Pre-textos, 2001.
- BARON BIZA, Jorge. *El desierto y su semilla*. 1ª ed. Buenos Aires: Simurg, 1998.
- \_\_\_\_\_. *El desierto y su semilla*. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Por dentro todo está permitido*. Selección e apresentação de Martín Albornoz. 1ª ed. Buenos Aires: Caja negra, 2010.
- BERTAZZA, Juan P. Maldición eterna. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4592-2012-03-04.html>>. Acesso em: 18 de abr. 2019.
- BOERO, Maria S. *Trazos impersonales: Jorge Baron Biza y Carlos Correas: una mirada heterobiográfica*. 1ª ed. Villa María (Córdoba): Eduvim, 2017.
- CÁCERES, Germán. 'El desierto y su semilla' de Jorge Baron Biza. Disponível em: <<https://periodicoirreverentes.org/2013/11/28/el-desierto-y-su-semilla-de-jorge-baron-biza/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- DE LA SOTA, Candelaria. *El escritor maldito: Raúl Barón Biza*. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones B, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs, v. 3. Capitalismo e esquizofrenia*. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DIELEKE, Edgardo; CORTÉS-ROCA, Paola; SORIA, Claudia. *Políticas del sentimiento: El peronismo y la construcción de la argentina moderna*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2010.
- DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- DOMÍNGUEZ, Nora. Dar la cara - Rostridad y relato materno en El desierto y su semilla de Jorge Baron Biza. In: *El salto de Minerva: Intelectuales, género y Estado en América Latina*. 1ª ed. Madri: Iberoamericana, 2005.
- FEDERICCI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. 1ª ed. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERRER, Christian. *Barón Biza: El inmoralista*. 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- GALLO, Gastób. Estimados segundones. Disponível em: <<http://elblogdesimurg.blogspot.com.br/2016/02/>>. Acesso em: 20 de abr. 2019.

A (de)formação de uma nação: a figura de Eva Perón e seus dedobramentos históricos a partir do romance *El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza

- GARCÍA, Diego; LABADO, Alejandro; VÁZQUEZ, Enrique C. Perfil de Eva y Mapa de Ciudad Evita. In: *Evita: Imágenes de una pasión*. 1ª ed. Barcelona: Planeta, p.104-105, 1997.
- GENÉ, Marcela. *Un mundo feliz: Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo – 1946-1955*. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica-Universidad de San Andrés, 2008.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: O retorno do autor e a virada etnográfica*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.
- LINK, DANIEL. Un Edipo demasiado grande. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-09/01-09-16/nota1.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- LÓPEZ, María Pía; DUIZEIDE, Juan B. *Desierto y nación I: Lenguas*. 1ª ed. Buenos Aires: Caterva, 2017.
- PAULS, ALAN. Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/jorge-baron-biza-el-hombre-del-subsuelo>>. Acesso em: 20 de abr. 2019.
- PERLONGHER, Néstor. *Evita vive*. In: *Prosa Plebeya: Ensayos (1980-1992)*. 1ª ed. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- PERÓN, Eva. *La razón de mi vida*. 10ª ed. Argentina: Ediciones Peuser, 1951.
- PLOTNIK, Viviana. *Cuerpo femenino, duelo y nación: Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- RAPOPORT, Mario. *Los gobiernos peronistas (1946-1955)*. In: *Historia económica, política y social de la Argentina – 1880-2006*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Ariel, 2006.
- ROSANO, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón: Imaginario populista y representación*. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- SCHILLING, Carlos. La suerte de una novela maldita. Disponível em: <<http://www.lavoz.com.ar/numero-cero/la-suerte-de-una-novela-maldita>>. Acesso em: 20 de abr. 2019.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: A intimidade como espetáculo*. 1ª ed. São Paulo: Contraponto, 2008.
- WALSH, Rodolfo. Essa mulher. In: *Essa mulher e outros contos*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.



## A construção da imagem do libertador Simón Bolívar na literatura latino-americana

Deninson Alessandro Fernandes Aguirre\*

A América Latina como um todo possui suas características e peculiaridades provenientes da sua transformação ao longo dos tempos com as mais variadas tribos, e civilizações colonizadoras. Estando a América espanhola sob o jugo dos colonos Europeus resultou na destruição de muitos povos, culturas, religiões a fim de se enquadrarem no estilo de vida do Europeu.

Muitas tribos foram dizimadas durante o processo de mestiçagem feita pelos espanhóis. A aculturação e o abandono de suas crenças em prol de um Deus aos moldes do que fora trazido pelos europeus foram uma das principais linhas de construção de identidade das regiões durante os tempos coloniais. Era necessário destruir para construir seguindo os moldes da grande, superior e desenvolvida Europa.

Na região que viria ser conhecida como Capitanía General de Venezuela não ocorreu de forma diferente; os conquistadores espanhóis eram “[...] *plebian, ignorant, but possessor of a way of life able to dominate others, settled in the country*” (Morón, 1964, p. 29). Tal argumentação destaca o modo de ser dos espanhóis, poder de dominação que estes possuíam e, por lógica, a de limpeza cultural sobre os nativos da região.

A aniquilação de civilizações por parte dos conquistadores espanhóis levou as tribos indígenas e escravos aceitarem a ‘cultura superior’ dos europeus, ou até mesmo a assimilarem as suas para não perder a essência como um todo. O encontro de crenças e civilizações gerou uma disputa no qual povos dominados tiveram que abrir mão de seus costumes, deuses, símbolos, e da sua cultura, com o objetivo de ter de aceitar todo o processo de crença e ideário cristão europeu.

Então, tem-se como principal base a construção de uma identidade seguindo os moldes da Espanha cujo ideário se centrava no conceito iluminista, racional “centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (Hall, 1992, p. 19).

Tem-se por vista que aquelas civilizações cujos moldes não seguissem os mesmos padrões civilizatórios dos conquistadores eram vistos como bárbaros e inferiores – mão escrava pura – que foram submetidos às mais cruéis formas de dominação e aculturação.

---

\* Mestrando em História. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Grupo de Estudos da América Latina. E-mail: denis-kenaz@hotmail.com

*Who were the conquerors? They were Europeans, Spaniards with a long medieval tradition, who were at the time closely involved in the Renaissance. The weight of religious beliefs acted upon together with an uncommon spirit of liberty (Morón, 1964, p. 28).*

Morón ainda acrescenta afirmando que

*He destroyed peoples while desiring to create other in his own image. He oppressed the whole land in his eagerness to attain his own liberty. [...] they can best understood through the words of Rufino Blanco Fombona [...]. He wrote: 'it was not number which won conquest, nor boldness, but a superior race beat an inferior one; a civilisation which possessed the arquebuse, the sword, the bulldog and the horse against the another one which only had the arrow and the club [...]' (Morón, 1964, p. 29).*

Até aqui nós temos uma compreensão da construção da civilização venezuelana, composta por espanhóis, índios, negros, criollos – os filhos de espanhóis nascidos em território venezuelano – mestiços. Um leque imenso e heterogêneo de culturas e tribos formadoras de identidades multifacetadas, porém, centralizada num esquema de dominação onde os superiores são os europeus.

### **Construindo o mito bolivariano**

A criação de Simón Bolívar como símbolo de Libertador da Américas fora criada durante a guerra de independência venezuelana que ocorreu entre 1810 a 1830, mais precisamente a parti de 1805, pois foi quando temos o Juramento de Roma feito pelo mesmo Bolívar ao afirmar que lutaria pela liberdade das terras americanas do jugo espanhol (Bolívar, 2007).

Durante os anos de construção e reconstrução da república venezuelana, e dos demais países da latinoamérica – passando pela Gran Colómbia – fora trabalhada no imaginário coletivo, proporcionando assim com que governos da latino americanos, tendo mais ênfase na Venezuela, principalmente durante os governo de Hugo Chávez e Maduro, por exemplo, se apropriassem da imagem e do seu poder como mito, como forma de mecanismo de manutenção e legitimação no que concerne a propagandas políticas, discursos e demais meios utilizados pelo governo e autoridades políticas.

*Uno de los mecanismos pragmáticos de la retórica del poder se expresa en el efecto de paralelismo del discurso. Los eventos diarios son releídos por quien enuncia el discurso mítico a partir de las claves del pasado. Las vidas paralelas entre los héroes históricos y los héroes de hoy son referencias recurrentes. Bolívar y Páez vuelven con otros nombres pero ejerciendo las mismas funciones como «actantes» del relato. Uno siempre regresa como Libertador (o revolucionario), mientras que el otro representa el arquetipo del traidor (u oligarca) (Serfaty, 2010, p. 31).*

Mas muito dessa construção da imagem do Libertador teve como base a leitura das suas cartas durante as lutas de independência e construção da Gran Colômbia. As

correspondências de Simón Bolívar trocadas com José Antonio Páez, Francisco de Paula Santander, San Martín, dentre outros, carregam detalhes que por meio das lentes dos historiadores, pesquisadores, puderam construir e entender a vivência política, econômica e social dos países da América Latina.

A constante utilização da figura de Bolívar na cultura política venezuelana, seja nos discursos políticos inflamados, nas literaturas, ou no dia a dia do cidadão venezuelano se entrelaça ao ponto de não se ter uma diferenciação entre mito, imaginário (coletivo principalmente) e, não menos importante, representação; onde se mescla entre a ideologia do próprio ‘Libertador’ e o bolivarianismo, entendendo esta como um reflexo ou desdobramento do pensamento de Simón Bolívar no campo ideológico político, intimamente relacionado – ou mais acentuado – no governo chavista e Maduro.

No ano de 1810, início da Revolução Venezuelana, temos o destaque do militar Simón Bolívar, exímio estrategista e orador visionário que atraía multidões para apoiar seus ideais. A sua participação se torna notória na Campaña Admirable, que culminou na criação da Segunda República em 1813; temos como destaque a participação de Santiago Mariño, notório militar que fora titulado como Libertador del Oriente durante a Campaña de Oriente.

Para nos situarmos no espaço dos acontecimentos com o simples caráter de curiosidade, a retomada de território venezuelano por parte dos patriotas<sup>1</sup> a fim de expulsar o exército realista<sup>2</sup> teve o destaque destes dois estrategistas militares; no entanto, o desentendimento entre Mariño e Bolívar, e as províncias, além da atuação do realista Tomás Boves em incitar o ódio dos mestiços, negros, escravos e pardos contra as tropas patriotas e mantuanos culminou ou agravou no fim da república em 1814.

*Nombrado Bolívar Capitán General y Libertador de Venezuela, dio cuenta de ello a Mariño, quien debido a sus victorias había sido reconocido con igual carácter en las provincias orientales. Mariño se negó a reconocer la autoridad suprema de Bolívar, proponiéndose continuar la guerra por propia cuenta, haciendo poco caso de las repetidas instancias de auxilio hechas por el Libertador; y esta temeridad del caudillo oriental da lugar a que Boves, rehecho con admirable prontitud, invada de nuevo los valles de Aragua (Cova, 1939, p. 75).*

Com as inúmeras lutas, derrotas e retomadas, e a também criação da Gran Colômbia, este passou a receber o título de libertador logo durante a primeira República, garantindo assim, a sua perpetuação no imaginário coletivo, passando a representar os ideais de libertação e unificação do povo dominado pela coroa espanhola.

No que concerne ao uso da palavra representação – no cenário político e cultural bolivarianista venezuelano, há que se analisar no seu duplo aspecto: a visão do

1. Os patriotas eram constituídos por soldados, intelectuais, e demais, em favor da república e independência da Venezuela.

2. Os realistas eram soldados espanhóis em defesa da coroa espanhola.

‘Libertador’ (bolivarianista), e a suas representações nos discursos políticos bolivarianistas, que, conforme Pesavento (2005, p. 41), “as representações [...] carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão.” Com a análise feita por Barros (2005) onde infere sobre a apropriação das representações, que por sua vez ganham um caráter ideológico.

A criação e recriação entre real e imaginário é contínua, criativa e imprevisível. Não por acaso, Bazcko (1985) sublinha o fato de que a possibilidade de manipulação de imaginários é muito restrita, visto que esta só funcionará quando repousar em uma identidade de imaginação – ou seja, quando fizer sentido para a comunidade a qual se dirige. (Espig, 2004, p. 53).

Segundo Pesavento, (1995), o imaginário é então a “representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o ‘verdadeiro’ e o aparente se mesclam”.

No entanto, torna-se necessário discorrer sobre o significado de mito e do seu uso ao se evocar, principalmente em tempos de crise, a imagem de determinada personalidade com o intuito de perpetuação de algum modelo político, manutenção do aparato governamental, ou da legitimação do poder, discurso. Entende-se por mito como o discurso sendo trabalhado para se obter o reconhecimento e eficácia da palavra (Croatto, 2001), entretanto, conforme Rocha expõe, nem tudo pode se tornar mito pois:

Se assim o fosse ele se descaracterizaria, perderia sua especificidade. Seria tragado, submerso pelo oceano de narrativas, falas e discursos humanos. O que marca o ser humano é justamente sua particularidade de possuir e organizar símbolos que se tornam linguagens articuladas, aptas a produzir qualquer tipo de narrativa. O ser humano fala e muito. Se o mito fosse uma narrativa ou uma fala qualquer, estaria diluído completamente. O mito é, então, uma narrativa especial, particular, capaz de ser distinguida das demais narrativas humanas. (Rocha, 2006, p. 3)

Conclui-se então que, o imaginário possui grande poder no inconsciente coletivo, sendo, pois, uma representação de ideias que moldam o meio. E durante os tempos de crises políticas invoca-se o poder do imaginário social coletivo com o intuito de reforçar ideias e plantar no subconsciente informações.

### **O bolívar literário**

Dentre a literatura e a historiografia venezuelana, a exaltação de Bolívar torna-se clara e abrangente. O fetiche literário em ter que retratar um herói de uma nação despertou o interesse de inúmeros escritores.

O manto do libertador não se limitou apenas ao imaginário vívido da população a ler os livros bibliográficos sobre o mesmo, ou das cartas e discursos. Muito pelo contrário, este se tornou presente em obras literárias que buscavam enaltecer ou retratar uma outra faceta de Simón Bolívar. A (des)construção do Libertador se tornou um dos principais meios de estudo, análise, compreensão e de supostas hipóteses

adotadas por escritores. A humanização de um herói, falho, apaixonado, odiado, triste, depressivo, doente, são uma das muitas visões dadas ao herói que outrora fora reconhecido e aclamado.

Este Bolívar da literatura é por muitas vezes mais real que o original, principalmente pelo fato de estar implícito no inconsciente coletivo essa identificação com o mito e herói. A busca em apreendê-lo humanamente na mente como um sujeito conhecido na contemporaneidade atual. Mas claro que se trata de um jogo de escritas onde se vende para o leitor uma representação fictícia do que poderia ser. O Bolívar que conhecemos estão nos relatos e cartas e nada mais.

Saber distinguir o um do outro chega ser quase que um dilema quando o leitor cruza a linha tênue entre a ficção literária e a realidade. Por mais que nas obras conte relatos históricos, momentos dados durante a história, não deixa de ser um duplo, uma contraparte histórica; um universo paralelo aonde o escritor ou ensaísta, transporta o leitor a um mundo moldado, articulado e espelhado no real-histórico, cabendo ao leitor fazer essa busca interpretativa dentre a literatura e o real.

Contreras articula que

*Hoy en día, no obstante, la imagen gloriosa de este héroe se ha transformado en otra imagen reiterativa, a través de la literatura y el cine colombiano, 1 La novela histórica colombiana, particularmente, se ha apropiado de su fracaso político y ha convertido su imagen en la de un hombre enfermo y deteriorado físicamente, bastante distante de la representación tradicional. Así, Bolívar ha pasado a ser el héroe que busca una gloria diferente a la de las batallas por la independencia. (Contreras, 2005, p. 02).*

Essa visão do home enfermo, fracassado, caído é visto na obra de Gabriel García Márquez *El General em su Laberinto*, já em *Las Lanzas Coloradas*, obra – novela – do escritor Venezuela Arturo Uslar Pietri, no qual retrata a tentativa de recuperar a capitania das mãos dos realistas e de Boves, há uma alusão à presença de Bolívar que retoma àquele iagem do libertador que traz a esperança aos povos americanos por onde passa, e já causa uma certo euforia na população:

— ¡Viva el Libertador!

*Viene. Aquel hombre que lo ha obsesionado. Que ha obsesionado toda la tierra de Venezuela. Está llegando. Va a pasar junto a él. Podrá verlo pasar a caballo. Haciendo un esfuerzo le verá la cara por entre las rejas del ventanillo.*

(...)

— ¡Viva el Libertador!

*Aqué es el momento. Lo siente llegar. Ha llegado. Está pasando junto a él en aquel instante. Con una fuerza como para llevarse diez hombres con la lanza, empieza a levantarse. El dolor lo atraviesa. Se alza lentamente. Se va incorporando.*

*Le parece flotar entre los gritos. Está llegando. Va a verlo. Va a verlo a él. Está llegando. Está llegando a él. Ya. Ahora. ¡Ya!*

— *¡Viva el Libertador!*  
*Ya los gritos resuenan como dentro de él mismo. Sus ojos lo verán.*  
*¡Ahora van a ver cómo pelea un héroe!* (Pietri, 1931, pp. 154-155)

Ao se analisar Bolívar – o real – o vemos subdividido em mais duas categorias: o Bolívar Literário, presente nas obras literárias; e o Bolívar político, ou da política, presente nos discursos. Ambos plasmados nos ideais e pensamentos deixados por Simón Bolívar em suas cartas.

Na literatura, Simón Bolívar encontra-se presente em obras de escritores Latino Americanos. Partindo do livro *Manuela*, do novelista equatoriano Luis Zúñiga, lançado em 1991, nota-se a presença histórica reconstruída na obra denotando não só a relação existente entre o Libertador e Manuela Sáenz Aizpuru, como também dos processos de formação e libertação dos países.

Em trecho extraído do livro temos o seguinte relato da Manuela sobre Bolívar

*Al cabo de algunas semanas viajé con rumbo a ese puerto para encontrarme con Bolívar muy cerca de Babahoyo. Llegué a la hacienda “El Garzal” donde el General descansaba. Se lo veía muy contento, pues todo habíase resuelto a su favor. El departamento de Guayaquil había sido incorporado a la Gran Colombia. Las primera noches pudimos festejar nuestro reencuentro con algo de tranquilidad; parte de sus tropas acampaban en un lugar cercano a la hacienda. Discernía sobre la importancia de la anexión de Guayaquil a Colombia. Las conversaciones con San Martín, y especialmente su encuentro con él, habían sido tenso en aquel 26 de julio; empero, Bolívar con su gran habilidad política había sabido manejar con cautela esas circunstancias. Su próximo plan era el Perú, pues la situación de gran parte de aquel territorio aún no estaba resuelta.* (Zúñiga, 2009)

Ao observarmos o que fora apresentado no trecho do livro *Manuela*, somos apresentados a duas situações: Trata-se da anexação de Guayaquil, e da personalidade do ilustre San Martín nesse processo; embora haja questões políticas envolvidas também. O que andou por muito tempo plasmada na historiografia venezuelana.

Durante o encontro dessas duas personalidades em 1822, na historiografia latino-americana, Bolívar e Martín discutiram pontos essenciais, dentre eles se se incorporava a cidade de Guayaquil a Colômbia e o modelo governamental a ser implantado aos povos recém libertos (Cova, 1939).

Em carta a Santander, o Libertador explica sobre a sua entrevista como Protetor, como era chamado Martín, e dos seus avanços nas negociações

Graças a Deus, meu querido General, que conseguí com muita sorte e glória coisas bem importantes: primeira, a liberdade do Sul; segunda, a incorporação de Guayaquil, Quito e as outras províncias à Colômbia; terceira, a amizade de San Martín e do Perú para a Colômbia; e quarta, sair do exército aliado que vai nos dar no Perú glória e gratidão, por aqueles lados. (Bolívar, 2007, p.159-160)

No entanto, Peru tem o seu destino traçado. Com a renúncia de San Martín, e a incapacidade de a junta de governo conseguir governar gerou uma anarquia no qual imperava no território peruano. A situação só foi controlada por Bolívar porque “por voluntad de la Nación asume la ditadura para dominar la anarquia.” (Cova, 1939, p. 113).

As representações que temos nas obras de Manuela e Lanzas Coloradas – ainda que de forma breve – é a de um Bolívar guerreiro, político, galanteador. Um mito. Mas tudo tem seu ocaso, e a obra de Gabriel Gracia Marquez intitulado, *O General em seu Labirinto*, nos mostra uma outra faceta do herói; nos “é apresentado como um homem só, derrotado e ressentido” (Fredrigo, 2009).

Fazer essa conversão, ou emulação do real para o fictício detona uma certa habilidade hermenêutica, não só por parte do autor, mas também em grande parte pelo leitor que buscar trazer à mente o personagem e a sua história com o intuito de muitas das vezes compreendê-lo ou trona-lo parte de si; a busca pela identificação.

A hermenêutica possui sua raiz na Grécia, proveniente do verbo “hermeneuien”, que significa interpretar, significando interpretação a palavra “hermeneia”, sendo também referenciada e derivação ao Deus grego Hermes, como articula Palmer (1969).

Segundo Schleiermacher (1999, p. 220), “a Hermenêutica é essencialmente a de compreender o texto, não o autor” (apud Cristóvão, 2009, p.6). Seguindo essa análise de que a hermenêutica é compreensão, então devemos nos esforçar – ao contrário do citado – em entender o autor. Tendo a obra de Gabriel García Márquez, então poderemos fazer uma interpretação daquilo que ele queria que nós víssemos por meio de sua análise e interpretação dos textos e cartas de Simón Bolívar. Então, seguindo esse raciocínio não teremos mais a obra, ou o cantato puro, e sim, a reconstrução referente ao que foi lido. Uma projeção subsequente de uma leitura para uma escrita.

Se Schleiermacher afirma que a hermenêutica só se limita e, compreender o texto e não o autor, então vemos na obra de Márquez que ele deu o passo para compreender o autor das cartas e os seus discursos, aonde nos dá essa mão de via dupla; o autor que lê os arquivos, compreende e apreende, interpreta e escreve, no qual o leitor lê a obra final, compreende e apreende aquela realidade literária que foi moldada através de uma realidade lida em discursos e análises historiográficas, embora não tenha sido vivida por aquele que a lê e pesquisa.

Se tudo é hermenêutica, até mesmo o ato de acordar, então o buscar interpretar o outro nos leva a exteriorizar observações internas ou, como Palmer (1969) aponta ao citar Dilthey, fazer transferências

Diz Dilthey: Exactamente porque pode ocorrer uma transposição real (quando um homem compreende outro homem), porque a afinidade e a universalidade do pensamento... podem representar e formar um mundo socio-histórico, os factos internos e os processos humanos podem distinguir-se dos dos animais. (p. 110)

Ou seja, há a transferência, ou transposição do um para o outro, associando à história como compreensão da vida, visto que “El comprender es, en sí, una operación al curso mismo de la efectuación” (Dilthey, 2000, p. 94), levando ao processo “del revivir” histórico-literário em quem lê.

Que o homem é um ser histórico é um fato, e como ser histórico estamos propensos às leis temporais e espaciais. O homem como história caminha em direção ao esquecimento ou à lembrança; no qual cabe cumprir seu papel na história-mundo. Talvez seja este o porquê de que desde tempos imemoriais, primordiais, que o homem busque deixar seu rastro, sua presença desde a época dos homens das cavernas até a nossa atualidade.

E dessa busca desenfreada por viver e se immortalizar, a reutilização de símbolos e mitos históricos na política deu relativo respaldo a chefes de Estado – como o que foi o de Hugo Chávez, Maduro e demais – usar a imagem de Bolívar como meio garante a permanência ou respaldo discursivo.

### **O bolívar simbólico**

As quedas e os logros são bem retratados, não só nos discursos históricos, como na mesma literatura, e obras históricas. No entanto um dos maiores logros que se pode destacar com a seguinte questionamento feito por Morais

A maior obra de Bolívar foi a independência de cinco nações na América Espanhola. Mas, pensando de outro modo, parece que a sua maior obra foi a dependência da América em relação à sua imagem de “Libertador”. O general libertou parte da América. Mas essa mesma parte libertada por ele conseguiu se libertar do próprio “Libertador”? (Morais, 2017)

Conforme analisamos, a cultura construída sob este símbolo tornou toda uma sociedade presa a costumes e crenças culturais e políticas baixo o nome e imagem do Libertador. Foram formadas uma gama de “...infinitamente complexa de ‘micropoderes’, de relações de poder que permeiam todos os aspectos da vida social. (O’Brien, 1992, p. 46)”. E no caso, é a da vida da sociedade venezuelana em questão.

A formação cultural, dotada de uma miscelânea de diversas culturas, costumes, povos, durante todo o momento independentista na Venezuela, teve como base – também – a manipulação de tais aspectos comportamentais provenientes da própria elite.

Quando nos referimos a elite, destacamos a todos os grupos de poder, independente de classe ou posicionamento político.

Classes políticas são um dos exemplos de manipulação e formação da identidade bolivariana. Formar uma identidade individual denota tempo e constante processos inconscientes (Hall, 1992). E na formação de uma identidade cultural nacional exige mais empenho e poder.



Durante a candidatura e o governo chavista (1999-2013) a utilização do símbolo do Bolívar Libertador fora bastante recorrente, não só para reforçar o caráter político e idealista, como também, para servir de controle da população mais sensível ao ideário bolivariano.

*En Venezuela los mitos han regresado con fuerza a la vida pública desde finales del siglo xx, especialmente a partir del intento de golpe de Estado de febrero de 1992. No es que antes no estuvieran presentes en los discursos políticos, académicos y culturales. Siempre definieron a la sociedad venezolana desde su nacimiento como nación independiente del Imperio español. Pero la llamada modernidad fue diluyendo la fuerza de ciertos mitos, especialmente por la influencia creciente de los valores asociados con las ideas de progreso y desarrollo, la profundización de una cultura del consumo y, en alguna medida, por la aspiración de despersonalizar el poder a través de la institucionalización de la democracia (Serfaty, 2010, p. 22).*

Ao analisar o texto *El Mito de Bolívar y su Función Política*, Aguirre e Brito reforçam o que outrora fora exposto anteriormente: “La evocación de su nombre remueve los sustratos más profundos de la psiquis del pueblo venezolano” (Aguirre & Brito, 1993, p. 7). Todo símbolo possui a sua função (pré)determinada e (pré)ordenada na sociedade, onde “respondem a uma necessidade e preenchem uma função” (Mircea, 1979, p. 13)

### **Conclusão**

Simón Bolívar como mito e herói desencadeia essa dominação no consciente e inconsciente coletivo da população latinoamericana. E tratando-se do ‘Libertador’, na Venezuela a sua imagem “é cultuada no país de maneira intensa e representa, além do herói nacional, uma figura mítica, repositório de várias qualidades desejáveis para um cidadão e, principalmente, para um governante.” (Neves, 2010, p. 15), e neste ínterim, a sua imagem perdura por séculos desempenhando um papel único na cultura e política venezuelana. Muitas das vezes, esse papel torna a ser usado de forma negativa como fonte de representação de um algum determinado partido político ou governo, no qual busca centrar todo o pensamento de Bolívar e tornar-se um avatar dos tempos modernos.

É comum uma hora ou outra, algum representante político se sinta senhor do ideário bolivariano e trazer para si toda a responsabilidade de novo salvador da pátria. Isso já cabe à população saber distinguir e discernir entre a manipulação política e a real necessidade disso para o momento.

Estando inserido na identidade venezuelana, não seria de se estranhar que todos se sentissem ao menos revolucionários, em maior ou menor grau. Visto que a identidade base, formada por indígenas e escravos negros fora reprimida para dar lugar identidade europeia. Como Morelba discorre sobre os povos da nossa latina américa, “*Al ser “descubierto”*”,  *fueron obligados a asumir la identidad del colonizador. En este proceso, que nunca fue homogéneo, mezclaron su identidad con la Europa, lo que*

*dio origen a una nueva identidad cultural, propia de pueblos colonizados...*” (Rojas de Rojas, 2004, p. 491).

Claro que não caberia aqui julgar as ações do passado, pois seria praticamente sem lógica ter que encaixar o nosso pensamento pós-moderno a uma sociedade que era centrada em conceitos iluministas cuja identidade se centrava na razão do indivíduo, e na colonização de povos. Onde existiam os superiores e a massa de obra escrava, compostas por índios, negros.

### Refrências

- AGUIRRE, J. M., & BRITO, B. El Mito de Bolívar y su Función Política. Acesso em 22 de janeiro de 2019, disponível em Repositório AUSJAL: <http://repositorio.ausjal.org/handle/20.500.12032/377216?show=full>, 1993.
- BACZKO, B. A imaginação social . Em *Anthropos-Homem*, In: Leach, Edmund *et Alii*. Lisboa: *Imprensa Nacional/Casa da Moeda*, 1985.
- BARROS, J. A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier. In: *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, 2005 v. 9, nº 1, p. 125-141. Acesso em 20 de dezembro de 2019, disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526860014>.
- BOLÍVAR, S. *Simón Bolívar o libertador* (Edição brasileira ed.). R. E. Pucheta, Trad. Caracas, Venezuela: Fundação Bblioteca Ayacucho, 2007.
- CONTRERAS, Y. Bolívar imagen y signficante en la literatura colombiana del siglo XX y en el cine del siglo XXI, 13 de janeiro de 2005. Acesso em 13 de janeiro de 2019, disponível em *Acta Académica*: <http://www.academica.org/000-006/138>
- COVA, J. *Resumen de la Historia de Venezuela: Desde el descubrimiento hasta nuestros dias*, 10ª ed. Caracas, Venezuela: Editorial La Torre, 1939.
- CRISTÓFANO, S. *Hermenêutica e Literatura: Aportes para a Interpretação e Compreensão do Mundo. Diálogo e Interação*, 2009. Acesso em 03 de abril de 2019, disponível em <http://www.faccrei.edu.br/wp-content/uploads/2016/10/diartigos37.pdf>
- CROATTO, J. S. *As linguagens da experiência religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião*. (C. M. Gutiérrez, Trad.) São Paulo: Paulinas, 2001.
- DILTHEY, W. *Dos escritos sobre hermenêutica - El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid: Akal – Istmo, 2000.

- FREDRIGO, F. D. A correspondência de Simón Bolívar e sua presença na literatura: uma análise de *O General em seu labirinto* de Gabriel García Márquez. *História*, 715-754, 2007???
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. (D. P. Editora, Trad.) Rio de Janeiro-RJ: DP y A Editora, 1992.
- MIRCEA, E. *Imagens e Símbolos*. Lisboa, Portugal: Artes e Letras/Arcáia, 1979.
- MORAIS, M. V. Simón Bolívar: A Construção do Libertador - Os Usos das Crônicas Coloniais e o Jornal Correio de Orinoco 1805-1825. XXIX Simpósio Nacional de História, 2017. Acesso em 25 de dezembro de 2018, disponível em XXIX Simpósio Nacional de História: <https://www.snh2017.anpuh.org/site/anais>
- MORÓN, G. *A history of venezuela*. (J. Street, Trad.) London: George Allen & Unwin Ltd., 1964.
- NEVES, R. F. *Cultura Política e Elementos de Análise da Política Venezuelana*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão 2010. Acesso em 31 de maio de 2018, disponível em [funag.gov.br/loja/download/682-Cultura\\_politica\\_e\\_elementos\\_de\\_analise\\_da\\_politica\\_venezuelana.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/682-Cultura_politica_e_elementos_de_analise_da_politica_venezuelana.pdf)
- O'BRIEN, P. A história cultural de Michel Foucault. In: L. HUNT, *A nova história cultural*. São Paulo: Martin Fontes, 1992.
- PALMER, R. E. *Hermenêutica*. Lisboa-Portugal: Edições 70, Ltda, 1969.
- PESAVENTO, J. S. Em busca de uma outra História: Imaginando o Imaginário. In: *Revista Brasileira de História*, 1995, v. 15, pp. p. 09-27. Acesso em 01 de janeiro de 2019, disponível em [www.anpuh.org/arquivo/download?ID\\_ARQUIVO=3770](http://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3770)
- PESAVENTO, J. S. *História & História Cultural*, v. 2. São Paulo: Autêntica Editora, 2005.
- PIETRI, A. U. *Lanzas Coloradas*. Venezuela, 1931. Acesso em 23 de dezembro de 2018, disponível em <https://vivelatinoamerica.files.wordpress.com/2014/04/uslar-pietri-arturo-las-lanzas-colorada.pdf>
- ROCHA, E. *Coleção Primeiros Passos. O que é Mito*, 2006. Brasiliense. Acesso em 28 de novembro de 2018, disponível em <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmxb250ZW1wb3JhbmVvc2FycXVpdm9zfGd4OjZkMDMzY2UwNTZiZWZWM2ZDE>
- ROJAS DE ROJAS, M. *Identidad y Cultura*. EDUCRE - La Revista Venezolana de Educacion, 8, pp. 489-496, 2004. Acesso em 19 de janeiro de 2019, disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35602707>
- SERFATY, I. N. *Actualidad del mito de la Independencia: en búsqueda de sentido en la babel fragmentada*. Em Banesco, *Detrás del Mito: la Independencia de Venezuela 200 años después* (p. 200). Venezuela: Banesco, 2010.
- ZÚÑIGA, L. Manuela. *Campaña de Lectura Eugenio Espejo*, 2009.

# A contribuição literária no processo de emancipação política da América Latina

Yvone Dias Avelino\*

*A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar.*

Walter Benjamin, 1994.

Os primeiros movimentos revolucionários na América foram contra a limitação imposta pela Metrópole. Inicialmente foram movimentos para quebrar as amarras que dificultavam o desenvolvimento econômico, e não para o desligamento total.

A administração espanhola na América e a imposição de governos despóticos aceleraram a velocidade do movimento. A influência francesa manifestou-se nesse contexto de descontentamento, e as ideias se propagaram entre a elite crioula. Liberalismo econômico, liberdade política, legitimidade popular, luta contra o colonialismo – é o quadro em que vamos analisar especificamente Simão Bolívar.

Simão Bolívar nasceu em Caracas, a 24 de Julho de 1783. Sua família era das mais ricas da região, proprietárias de várias fazendas e de regiões mineradoras. Bolívar era, portanto, um representante da elite crioula. Tendo ficado órfão muito cedo, foi criado pelo tio, e enviado à Europa para estudar, prática quase obrigatória aos filhos da aristocracia.

Chegou à Espanha em 1799, e viajou por muitos países. Casou-se, voltou à América, onde ficou viúvo logo em seguida. Voltou à Europa em 1803, para aprofundar seus conhecimentos e ampliar contato com figuras representativas do mundo científico europeu, como Humboldt e o Físico Bonpland. Esse contacto ele conseguiu em plena coroação de Napoleão Bonaparte. Numa Europa em plena ebulição política, dedicava-se a frequentar teatros, salões, cursos e conferências, onde se discutiam os conhecimentos e as teorias mais recentes. Entregou-se apaixonadamente à leitura. Leu todos os clássicos economistas, sociólogos etc. Três são os elementos formadores da personalidade cultural de Bolívar: os mestres, as viagens e as leituras.

Em 1805 iniciou uma viagem à Itália. A ida à Roma teve um significado especial, pela emoção que sentiu ao visitar o Monte Sagrado, e pelo juramento que proferiu ali na presença de seu preceptor Simón Rodríguez. Foi nesse momento que jurou o

---

\* Professora Doutora do Departamento de História da PUC-SP. E-mail: yvonediasavelino@uol.com.br

compromisso de libertar a América da dominação espanhola, num desejo de realizar algo grandioso. Ali no Monte Sagrado decidiu, emocionado pelo cenário, e pelas lembranças dos antigos romanos, realizar a Independência da América. Não que Bolívar tenha tido uma experiência mística, mas ele se utilizou de uma linguagem que faz uso de figuras míticas para expressar o que estava dentro dele. Essa passagem revela algo do seu universo mental. Dotado de grande lucidez, Bolívar sentiu-se incumbido de uma missão, e isso ofuscou sua visão de América. Segundo J. B. Trend (1965), Bolívar voltou-se para os livros espanhóis, particularmente Dom Quixote, encontrando ali, sua própria imagem. Segundo esse autor, ele teria dito: “Os três maiores idiotas da história foram Jesus Cristo, Dom Quixote e eu.”

O sonho de Bolívar, de realizar na América a construção de uma grande nação, sob a égide da liberdade, é onde começa o Libertador a tecer o seu próprio labirinto, no qual posteriormente vai se perder. Ao pensar um só país livre, do México ao Cabo Horn, pensava num mundo novo, que servisse de exemplo inspirador para outras terras, e outros homens, como a Ásia e a África. Nessa tarefa, a liberdade teria a princípio o dom de tudo conseguir, sendo capaz de recriar um homem novo alimentado por uma esperança de um mundo exemplar e não viciado, como a velha Europa. Conquistada a liberdade, os demais problemas se resolveriam naturalmente.

Esse sonho mais parecia uma missão a ser cumprida, de um destino pré-estabelecido para a América, e que vai orientar todas as suas atitudes políticas, até as últimas conseqüências. Razão pela qual vai governar de forma excessivamente centralizada, não tanto porque almejasse o poder, mas por estar certo de que esse era o papel que deveria desempenhar.

O artista, na sua sensibilidade aguçada põe na sua boca as seguintes palavras, já no final de sua vida: “Mais valia um bom acordo do que mil processos ganhos, não nos termos compostos por Santander, que foi o que nos perdeu a todos.” (Pividal: 1983).

Bolívar viveu a América sempre através da sua idealização, e não pôde compreendê-la na complexidade de seus problemas, na intrincada herança de suas estruturas coloniais, apenas viu homens lutando por ambições pessoais, em detrimento de valores maiores. Ele acreditava que os ideais a tudo sobrepujavam, e quando isso não ocorreu, sentiu-se traído. Os homens, agentes da história, eram responsáveis por essa traição, na medida que não foram capazes de se transformarem e transformarem o mundo em que viviam, a partir do seu novo Estado – o de Liberdade. Traidores, selvagens, bárbaros, impermeáveis às novas ideias, ambiciosos e aventureiros. Difícil julgá-los.

Bolívar pensava a América em termos absolutos: da glória universal à desgraça eterna. Em 1822, dizia: “Esta união criará um colossal campeão de liberdade... quem resistirá à América, reunida de coração, submissa a uma lei, e guiada pela tocha da liberdade?” (Salcedo-Bastardo, 1976)

Segundo Prado (1981), o desencanto e o ressentimento de Bolívar deixou uma herança responsável por alguns preconceitos vigentes até o presente na História da América, especialmente nas análises feitas sobre as décadas posteriores à independência política, e particularmente, sobre o Caudilhismo. A anarquia, a desordem, a turbulência, o tropel das hordas selvagens que cruzam o solo americano são o produto da ambição pessoal, do egoísmo e da irresponsabilidade dos caudilhos, e em última instância, isso se explica pelo caráter latino-americano.

Não se leva em conta que aqui, ao contrário da Europa, o Estado se constituiu sem um fundamento objetivo de unidade nacional, e sem um mercado interno de envergadura. A atomização de interesses econômicos é típica de uma formação social pré-capitalista, e se traduz na falta de coesão em seu conjunto e na “desorganização” política em particular. Daí o florescimento dos localismos; daí, portanto, os caudilhos.

Pretendemos, na realidade, neste artigo, estabelecer algumas reflexões sobre a associação da História com a Literatura, ou seja, utilizá-la como fonte para o historiador.

A historiografia apela à literatura hoje, como mais um registro do real, um instrumento para sua apreensão, ou ainda como sua metáfora epistemológica. O historiador não pode encarar a obra literária apenas como veículo de conteúdo, pois, o valor do texto literário não está propriamente na confrontação que dele se pode fazer com a realidade exterior, mas na maneira como esta realidade é abordada, aprofundada, questionada, recriada. Encarar a literatura não como reflexo, mas como refração, como desvio (Eleutério & Outros, 1992).

Como produção artística que é, a arte ilustra os valores de uma cultura, e não se presta a fornecer a confirmação de um saber que poderia adquirir de outras formas, por exemplo, por uma pesquisa histórica; ela tem princípios e leis diferentes dos da realidade exterior, já inventariada. Além do mais, o artista está sempre ultrapassando os sistemas de classificação aos quais uma sociedade confirma suas representações provisórias do mundo.

A arte não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, exprimindo o que nela está reprimido ou latente.

A obra literária eficaz que age sobre seus leitores, é aquela que dramatiza as contradições e exarceba-as, leva-as às últimas conseqüências, ou seja, representa-as, e oferece assim, um princípio de respostas à perguntas ainda não claramente formuladas. Ela libera possibilidades subjacentes a certas situações, joga com essas possibilidades, dá-lhe vida, e assim, tenta explorar as virtudes inerentes a uma época.

As obras literárias que melhor traduzem os movimentos sociais e históricos não são as que retratam de forma escrupulosamente exata os acontecimentos anteriores; são as que exprimem aquilo que falta a um grupo social, e não aquilo que ele possui plenamente.

A literatura fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Pode-se, portanto,

pensar numa história dos desejos não consumados, dos possíveis não realizados, das ideias não vingadas (Sevcenko, 1995).

Ocupa-se o historiador, portanto, da realidade, enquanto o escritor é atraído pela possibilidade. Cabe, portanto, ao historiador, captar esse excedente de sentido embutido no romance.

O método para Lacapra (1991), é o de se fazer uma fusão entre o texto e o contexto, ou seja, usar a linguagem para se interpretar contextos, não contexto no sentido positivista, mas como representação de uma experiência histórica. É a tentativa de tentar perceber como se apresentou uma dada realidade.

A história é um caleidoscópio de ações humanas, é um romance verdadeiro, simplifica, seleciona, organiza. Portanto, para Veyne (1995), o que distingue um livro de história de um romance, isto é, a narrativa histórica da narrativa de ficção é que o primeiro tem seu suporte na realidade exterior, que tem existência concreta e autônoma, dispensa, portanto, artifícios discursivos e estéticos para ser valorizado. A história é assim, uma narrativa verídica, cujos acontecimentos submetem-se ao critério de verificabilidade, ao contrário do discurso ficcional, que é uma questão de verossimilhança.

Ainda nessa comparação, podemos afirmar que a história é um discurso que visa a realidade teórica e científica, não ignorando o caráter de relatividade da verdade histórica, e toda subjetividade que comporta a elaboração desse conhecimento, o texto literário tem como objetivo fundamental a produção da realidade estética, o que não exclui que ele possa ter relações com a realidade objetiva, ou seja, com tudo aquilo que lhe é exterior, e de que certa forma o envolve.

Os romances históricos, que transmitem uma verdade histórica através da verossimilhança novelesca, tem o poder de fazer a carne voltar a ser verbo, sem o verbo perder o gosto, ou a cor, ou o cheiro, ou a forma da carne, imagem que nos parece bastante significativa do poder de recriação da obra literária e das suas relações com a realidade que ela representa. (Freyre, 1961).

Assim, a transformação de elementos não-literários em expressão estética é uma outra maneira de olhar o objeto, uma nova forma de relação com o real.

Discurso histórico e narrativa literária, formas distintas de narrativas, apresentam formas de contatos, relacionam-se com a realidade exterior de maneiras diferentes, porém, complementares. Tanto um como o outro, são imagens dessa realidade, que se submetem às exigências do discurso, e podem, portanto, apresentar deformações, fragmentações, ou distorções, formas parciais de conhecimento. A Literatura, dessa forma, aprofunda intuitivamente o conhecimento humano, e a História o analisa cientificamente – formas complementares de expressão da realidade do conhecimento.

De acordo com a nossa proposta, na presente reflexão faremos uma análise do texto *O General em Seu Labirinto*. O autor desse fascinante texto, Gabriel García Márquez nasceu em 1928, em Arataca, pequeno e decadente povoado da Colômbia,

que em boa parte de sua obra de ficção ele disfarça sob o nome de Macondo. Cedo abandonou a casa paterna para ganhar a vida, e trabalhou em vários empregos diferentes. Fez seus estudos em Barranquilla e dois anos do curso de Direito em Bogotá, quando publicou seu primeiro conto. Trabalhou como jornalista em Cartagena, Barranquilla e no *El Espectador*, de Bogotá, onde fez grandes reportagens e crítica de cinema, reunidas depois em livro, *Entre Amigos*. Sua primeira novela, *O Enterro do Diabo*, é de 1955, época em que passou a viver praticamente fora de seu país, em viagens profissionais pela Europa.

Em 1961, publicou um livro de contos, *Os Funerais da Mamãe Grande*. Sua consagração literária, no entanto, se deu com *Cem Anos de Solidão*, romance que a Editorial Sudamericana publicou pela primeira vez em 1967. A partir daí, a fama de Gabriel García Márquez não parou de crescer. Ganhou inúmeros prêmios, entre os quais se destaca o Rómulo Gallegos, em 1973.

Em 1982, obteve o reconhecimento mundial ao ser laureado com o Prêmio Nobel. Sem sombra de dúvida, ali estava um novo caminho para o romance, gênero que muitos julgavam superado e decadente. Gabriel García Márquez provou definitivamente que muito se podia ainda esperar desse gênero como fonte e força de inspiração literária.

Fascinado pela figura histórica do libertador Simão Bolívar e aconselhado por Álvaro Mutis, García Márquez narra os últimos dias – os menos documentados – de sua vida. O encantamento pela narrativa o leva a dedicar o livro ao amigo que lhe deu a idéia de escrevê-lo. O General em Seu Labirinto é mostrado em todos seus aspectos: um herói devorado pela febre, consumido pela tuberculose, entregue às práticas de medicina popular e fantástica, evocando em clarões de lucidez e de febre suas lealdades e conquistas, suas infidelidades e fracassos.

O deslumbramento do narrador pela lenta agonia do personagem histórico demonstrou também um deslumbramento pela vida, pelo curso de uma vida que entrelaçou fragmentos, diante dos quais não se pode reconstruir o passado da América, mas também o labirinto que, implacável em seu rigor moral, o construtor do grande sonho da nação americana traçou. Como bem aponta o autor da trama, era o fim. O general Simão José Antonio de *la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios* ia embora para sempre. Tinha arrebatado ao domínio espanhol um império cinco vezes mais vasto que as Europas, tinha comandado vinte anos de guerras para mantê-lo livre e unido, e o tinha governado com pulso firme até a semana anterior, mas na hora da partida não levava sequer o consolo de acreditarem nele. (Marquez, 2000).

A trama encaixa-se na categoria de um romance histórico, fictício, porém de estrutura realística, que trata da América Latina após as guerras de independência. Em termos espaciais, a narrativa se passa durante a última viagem do general pelo rio Magdalena, partindo de Bogotá, passando por várias localidades, a caminho de Cartagena, para dali embarcar para a Europa.



Esse período é o menos documentado de sua vida, quando só escreveu umas poucas cartas, entre as mais de dez mil que ditou, e já com seu estado de saúde bastante precário.

Do ponto de vista social, a ação é circunscrita ao general, e à elite governante, que é um grupo também de generais que compõem o poder.

O plano da narrativa é um discurso na terceira pessoa, onde o autor vai estar interferindo diretamente, o que retira da obra uma certa objetividade, no sentido dela ser uma crônica de época e acrescenta a subjetividade do próprio autor, sua perspectiva. Nesse sentido, não é tão diferente do discurso histórico. Gabriel García Márquez vai se utilizar, para compor os diálogos do personagem, de afirmações que ele retira de cartas escritas pelo próprio Bolívar, o que dá nesse sentido, um tom documental à obra, embora restrito, pois no plano social ignora várias camadas.

O livro inicia-se com o anúncio da partida de Bolívar para viver na Europa, e reconstrói a lenta agonia de um homem ainda jovem, que libertou a América, construiu um ideal, granjeou inimigos, lealdades, infidelidades, conquistas e fracassos.

Concluída a fase militar do movimento pela emancipação, marcada pela vitória de Ayacucho no Peru, em 1824, onde desapareceu o elemento que aglutinava o movimento. Nesse momento, começou a declinar a estrela de Bolívar.

Sua administração centralizada e pretensamente liberal ressentiu-se com essa dissociação, e o general, cujo prestígio pessoal fora tão eficaz frente às situações de tensão e insubordinação durante o período bélico, viu agora sua ação e poder serem continuamente contestados, e em vários episódios, ocorrerem desentendimento entre ele e antigos e leais companheiros de armas.

No fim das contas, quem se enganou fui eu. Eles só queriam fazer a independência, que era algo imediato e concreto, e o fizeram bem. Eu, em compensação, me perdi num sonho, procurando o que não existe. (Marquez, 2000, p. 69)

Também nessa época, começaram a pipocar os movimentos separatistas na Venezuela, no Equador, na Bolívia etc, liderado por generais indispostos com o líder.

Primeiro, a América era ingovernável para nós; segundo, quem serve a uma revolução ara no mar; terceiro, a única coisa que se pode fazer na América é emigrar; quarto, este país cairá infalivelmente nas mãos de multidão desenfreada, para depois passar a tiranetes de todas as cores e raças. (Marquez, 2000, p. 78)

Desgostoso, o Libertador renunciou à presidência da Colômbia. Em Maio de 1830, deixou Bogotá, dirigindo-se para o litoral em um exílio voluntário. Buscava também um clima mais satisfatório para o seu preocupante estado de saúde, na expectativa de recuperar-se e seguir viagem para a Europa.

Um homem que fez tremer a terra traçando glorioso um ciclo de grandes vitórias, impregnado das doutrinas de Rousseau, Montesquieu e Voltaire, e que dedicou sua vida a “romper a cadeia que nos oprime o poder espanhol.”(Marquez, 2000, p. 84),

fascinado com o seu próprio sonho, acreditava em uma América unificada e livre, agora estava só. Seu diálogo era ou com o médico, ou com um único criado que o acompanhou, Palacios. Não havia um amigo, não havia uma mulher amada, não havia louros, não havia vitórias, caminhava lentamente para a morte, pois não tinha mais uma pátria para se sacrificar.

Sua saúde estava profundamente minada por vários males, para o quê cooperava o seu desencanto pessoal. Na última cena do livro, um padre vem para conversar com ele.

Quando este sai, Bolívar reclama da presença do padre para seu médico, e este responde: “O que está demonstrado é que o acerto dos assuntos da consciência cria no doente um estado de ânimo que facilita muito a tarefa do médico.” Naquele momento, o general estremece diante de uma revelação, e percebe que a corrida louca entre seus males e seus sonhos chegava naquele instante à meta final. Suspira: “Como vou sair deste labirinto?” E pela primeira vez, viu a verdade.

Examinou o aposento com a clarividência de quem chega ao fim, a última cama emprestada, o tocador lastimável cujo turvo espelho de paciência

não o tornaria a refletir, o jarro d’água de porcelana descascada, a toalha e o sabonete para outras mãos, a pressa sem coração do relógio octogonal desenfreado para um encontro inelutável de 17 de Dezembro de 1830, à uma hora e sete minutos de sua tarde final. (Marquez, 2000)

Morreu Simão Bolívar, na localidade de São Pedro Alexandrino, nas proximidades de Santa Marta.

A literatura forneceu ao historiador um excedente de sentido, abriu um espaço de interpretação. Ao talhar a figura do general perdido no labirinto de seus sonhos, incapaz de perceber a realidade, envolvido que estava em seus idealismos, o livro de Gabriel García Márquez recria esse personagem histórico, tecendo assim, uma realidade estetizada. Mas a ficção que se insere numa realidade histórica é de alguma forma representativa dessa realidade.

O texto abre, portanto, caminhos para se compreender ainda melhor essa figura histórica por meio das potencialidades da imaginação e da sensibilidade de seu autor.

Através das ações e relações do personagem criadas por Gabriel García Márquez, dispomos de uma variedade de meios para representar os momentos importantes da história da América e explorar as virtudes dos seus agentes num momento significativo do século XIX.

## Referências

- ARANA, Marie. Bolívar: *O libertador da América*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BELLOTO, Lelo Manoel & CORRÊA, Anna Maria Martinez. (Org.). *Bolívar*. São Paulo: Ed. Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais, 1983.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- CUESTA, Jorge R. Ibarra. *Simón Bolívar: Entre Escila y Caribdis*. Santa Marta: Unimagdalena, 2018.
- ELEUTÉRIO, M. L. O bosque sagrado e o borrador. In: *Revista projeto história*. São Paulo: nº 8/9, Março 1992.
- FREITAS, Maria Teresa de. *A história na literatura: Princípios de abordagem*. S.d..
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1961.
- LACAPRA, Domonick. História e romance. In: *RH, Revista de História da UNICAMP*, nº 2-3, Campinas, UNICAMP, pp. 107-124, 1991.
- MARQUEZ, Gabriel García. *O general em seu labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- MORA, Manuel R. *Manuelita la amante revolucionária de Simón Bolívar*. Madrid: Turner Publicación S. L., 2012
- PIVIDAL, Francisco. *Bolívar, pensamento precursor do antiimperialismo*. São Paulo: HUCITEC, 1983.
- PRADO, Maria Lígia. América Latina: Tradição e crítica. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, 1,2: 167-174, Setembro, 1981.
- SÁENZ, Jazmín. *Simón Bolívar e Manuela Sáenz: La coronela y el libertador*. Cidade do México: L. D. Books, 2010.
- SALCEDO-BASTARDO, J. L. *Bolívar. Visão e revisão*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1976.
- SEVCENKO, N. *Literatura como missão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.
- TREND, J. B. *Bolívar e a independência da América espanhola*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Ed. UNB, 1995.

## A Colômbia de Fernando Vallejo em *O despenhadeiro*

Thais Milena Barbosa Carapiá\*

Muito diferente da Colômbia mágica de Gabriel García Márquez (1927-2017), representada em *Cem anos de solidão* (1967), a de Fernando Vallejo (1942-), escritor colombiano naturalizado mexicano, em *O despenhadeiro* (em espanhol, *El desbarrancadero*), publicado em 2001, é chocante. A obra, narrada em primeira pessoa, que se identifica com o nome do próprio autor, relata o retorno do narrador a Medellín por conta do estado de saúde do irmão, Darío, portador do vírus HIV. A narrativa não se dá de maneira cronológica, mas, sim, a partir de um constante ir e vir, entre o presente e o passado, e constantes digressões, que testemunham, principalmente, o envolvimento do narrador personagem com os acontecimentos narrados. De volta à casa no bairro de Laureles, onde cresceu com sua família, o protagonista se depara com seu passado, suas memórias, as experiências vividas com o irmão na juventude, além do reencontro com a mãe, apelidada de Louca, com a qual tem uma relação conturbada.

O presente artigo pretende analisar os jogos narrativos adotados a fim de construir uma perspectiva de realidade, ao estabelecer relações entre a obra *O despenhadeiro* (2008), do escritor colombiano naturalizado mexicano Fernando Vallejo (1942-), publicado em 2001, e a maneira como a história da Colômbia recente encontra uma forma de representação. Levando-se em conta conceitos de identidade, memória, herança e afeto, na esteira dos estudos culturais desenvolvidos por Jesús-Martin Barbero (2001; 2005), semiólogo, antropólogo e filósofo colombiano, nascido na Espanha, elaborase uma reflexão sobre pertencimento familiar e nacional. Como referencial teórico, a fim de estabelecer o gênero no qual o romance está situado, lança-se mão das reflexões de Eurídice Figueiredo (2007), desenvolvidas a partir do conceito de autoficção criado por Serge Doubrovsky.

A obra literária pode ser considerada não só uma forma de representação cultural, mas também, segundo Martín-Barbero (2001, p. 1), um objeto político, um campo de batalha política. Nesse sentido, a obra literária assume dimensão simbólica como forma de enfrentar a erosão da ordem coletiva.

---

\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM); Licenciada em Letras (UNICSUL); Jornalista (UPM); Bolsista Capes.

Antes mesmo de os críticos da Escola de Frankfurt proporem o conceito de razão instrumental, que, segundo Horkheimer (1976), é “a capacidade de calcular probabilidades e desse modo coordenar os meios corretos com um fim determinado” (1976, p. 13), a América Latina já havia se deparado com a sua racionalidade moderna, produzida socialmente a partir de sua própria experiência histórica, ao se converter em “arsenal instrumental do poder e da dominação” (Quijano, p. 53, apud Martín-Barbeiro, 2001, p. 2). Diferentemente da crise da modernidade vivenciada pelos países europeus, que remete aos seus tempos de desenvolvimento e progressos incompatíveis com a atual heterogeneidade cultural e descontinuidade temporal, a América Latina se identifica com tradições culturais que a impede de se modernizar, atrasando-a (Martín-Barbeiro, 2001, p. 2). Assim, ainda segundo Martín-Barbero (2001, p. 2), a América Latina depara-se com a resistência de suas tradições e a contemporaneidade de seus atrasos, com a peculiaridade de sua modernização e as ambiguidades de seu desenvolvimento, sua recente modernidade e sua tardia heterogeneidade advinda da modernização.

No âmbito do debate cultural, encontra-se a literatura como forma estratégica de disseminar o desenvolvimento das tecnologias da informação, assim como a reformulação da modernidade, quando esta se converte em uma modernidade tardia. Tomando a obra literária como forma de comunicação, ela é capaz de imaginar e nomear os novos modelos de sociedade. Desse modo, alude à transformação dos saberes, traduzindo-os em uma linguagem que comporte todas as falas e todos os discursos (Martín-Barbeiro, 2001, p. 3).

Diante do exposto, percebe-se a literatura como “ponto de condensação” entre história, política e cultura. Atentando-se às principais expressões literárias latino-americanas, tem-se a literatura das utopias, que marca a segunda metade do século XX, aproximadamente, entre 1950 a 1970, e a literatura do desencanto, que surge no início de 1980.

O período marcado pela literatura das utopias ficou conhecido como boom da literatura latino-americana, quando autores latino-americanos alcançaram notoriedade na Europa. Escritores como o colombiano Gabriel García Márquez, o peruano Mario Vargas Llosa, o panamenho Carlos Fuentes, o cubano Alejo Carpentier e os argentinos Julio Cortázar e Jorge Luis Borges destacaram-se ao renovarem a forma de conceber e fazer literatura, antes bastante calcada na condição de colônia e o povo colonizado, a partir da ótica do colonizador. Esses autores inovaram ao representar a “realidade” lançando mão de recursos do imaginário e do mítico, atando o real, o ideal e o fantástico, com o intuito de criar uma literatura distinta, que contribuísse com o avanço das comunicações e como meio de solucionar problemas morais, psicológicos e sociais.

Já a literatura do desencanto, ou realismo sujo, iniciou-se, na América Latina, na década de 1980, e impera até a contemporaneidade. Deriva do *Dirty Realism*, movimento literário que despontou nos Estados Unidos, a partir dos anos 1970, como resultado

do fracasso do *American way of life*, estilo de vida que representa o desejável, que foi propagado após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) com o intuito de despertar esperança aos estadunidenses. Destaca-se por narrativas curtas, com linguagem próxima à da oralidade, que relatam problemas cotidianos, sem, no entanto, posicionar-se ideologicamente. Os principais autores são Charles Bukowski (1920-1994), Raymond Carver (1938-1988) e Richard Ford (1944-).

Na América Latina, tem-se como propulsores desse estilo literário as ditaduras militares, além da desilusão com o projeto socialista, a partir da instauração do Período Especial em Tiempos de Paz (1990), em Cuba e a dissolução da União Soviética (1991). O período, segundo Luis García de la Torre (2017, p. 1), exigiu novas formas de narrar, diferentes das vigentes até então, passando a privilegiar a realidade local, abordando assuntos como fome, sexo, desilusão, corrupção, drogas, álcool, consequências de políticas ditatoriais, fragilidade, angústia, ultraje, censura, incorreção, baixos salários, dinheiro, degradação e preconceitos, presentes até as décadas atuais.

Ainda de acordo com Torre (2017, p. 1), essa manifestação literária é representada num contexto em que o autor-personagem está tão envolvido na narrativa que não pode senão criar a partir de suas próprias experiências, voluntaria ou involuntariamente, sem ilusões. A realidade vivenciada por esses autores acaba por marca-los e defini-los. Esta fórmula estética remete ao longínquo período naturalista, movimento literário que surgiu na França, no fim do século XIX, que refletia em suas obras a realidade nua e crua, tendo como representante máximo Émile Zola, com a obra *Germinal* (1885) (Torre, 2017, p. 8). Tal envolvimento pode ser percebido logo na imagem da capa do romance de Vallejo, a foto, tirada por seu tio Argemiro, em que o autor, escritor e personagem está com seu irmão Darío, a qual é retomada durante a narrativa: “Sobra uma foto dele comigo, crianças, que meu tio Argemiro fez. Ele [Darío] de cachos loiros e um casaco; eu de cabelos lisos com franja e uma camisa listrada dando-lhe um abraço” (Vallejo, 2008, p. 159). Trata-se de uma estratégia utilizada a fim de trazer veracidade ao que está sendo narrado.

Martín-Barbero (2005, p. 2), propõe que se vive, a partir do século XXI, o oposto da ordem moderna, logo, o caos. Assim, citando U. Beck, diz que, à época da sociedade industrial, as pessoas agiam em função dos perigos, ao passo que a nova sociedade se estrutura com base nos riscos. Dessa forma, a sociedade não pode ser vista senão como um problema (Martín-Barbero, 2005, p. 3, grifos do autor). Em *O despenhadeiro*, o narrador, por meio dos argumentos de que se utiliza, estabelece como problemas a Colômbia, os seus governantes e a sua população, sua própria mãe, e, por fim, a desesperança e a morte, sempre à espreita.

Para Martín-Barbero (2005, p. 3), é possível considerar a Colômbia como um laboratório sociocultural, convertido em cruzamento de tráficos globais – narcóticos, armas e pessoas, principalmente mulheres – devido aos irresolutos conflitos ainda da

época de sua formação nacional. A região onde compreende a Colômbia, até o fim do século XV, era habitada por indígenas, até a chegada dos espanhóis, que exploraram a região até o século XVIII, quando se iniciaram movimentos favoráveis à independência. Como resultado desses movimentos, criou-se a Grã-Colômbia, em 1821, constituída pelos países que atualmente compreendemos como Venezuela, Colômbia, Panamá e Equador, fruto do projeto empenhado e liderado por Simón Bolívar com o intuito de unificar a América do Sul.

Contudo, paulatinamente, as regiões foram se separando, até que se constituíram em quatro países, em 1903. Por cerca de um século, o poder na Grã-Colômbia alternou-se entre os partidos Conservador e Liberal, até que a rivalidade entre eles culminou com uma guerra civil. Em 1948, com a morte de um jurista, escritor, político, líder liberal e candidato à presidência, Jorge Eliécer Gaitán, uma série de perturbações atingiu Bogotá e se espalhou pelo resto do país, deixando muitos mortos. Esses eventos ficaram conhecidos como El Bogotazo e obrigaram tanto liberais quanto conservadores a compartilhar o poder.

Porém, em 1964, ex-combatentes liberais, descontentes com a situação política e influenciados pelos ideais propagados pela Revolução Cubana, instituíram as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia – Exército do Povo (em espanhol, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo), também conhecidas pelo acrônimo FARC. Nos anos seguintes, outras organizações guerrilheiras de inspiração comunista foram fundadas, como o Exército de Libertação Nacional (ELN), em 1968, e o Movimento Revolucionário 19 de Abril (M-19), em 1970, o que propiciou a expansão da guerra civil. A partir da década de 1980, a produção de cocaína se intensificou. Segundo dados divulgados pela Organização das Nações Unidas (ONU) em setembro deste ano, a Colômbia continua sendo o maior produtor mundial de cocaína<sup>1</sup>.

Em *O despenhadeiro*, ao longo de toda a narrativa, é possível encontrar críticas e ironias acerca das dificuldades existentes na Colômbia, seus políticos e sua população. Assim, em meio às suas recordações, o narrador, ao falar acerca dos assuntos sobre os quais conversava com o seu pai, na varanda da casa da família, situada no bairro de Laureles, na cidade de Medellín:

Ali, instalados naquela torre de onde dominávamos a Colômbia inteira e suas misérias, falávamos durante horas e horas sobre a nossa pobre pátria, nossa pátria exangue que, entre derramamentos de sangue e petróleo, ia sendo saqueada pelos funcionários públicos, subornada pelo narcotráfico, dinamitada pela guerrilha [...] (Vallejo, 2008, p. 71).

1. ONU: Colômbia continua sendo o maior produtor de cocaína do mundo. *G1*, Mundo, 19 set. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/09/19/onu-colombia-continua-sendo-o-maior-produtor-de-cocaina-do-mundo.ghtml>>. Acesso em: 21 out. 2018.

Já distante há algum tempo da Colômbia, tendo ido viver no México, Fernando relata seu retorno ao país de nascimento, por conta do agravamento do estado de saúde do pai, assim que recebeu a notícia de uma das cunhadas:

Seria possível que papai viesse a morrer antes de mim, em flagrante violação à nova Constituição da Colômbia que estipula que quanto mais velho o cidadão mais chances tem de sobreviver? Com efeito, nas favelas de Medellín, as comunas, bairros invadidos que, erguidos sobre as encostas das montanhas, observam e espreitam a cidade e com os quais avançamos rumo à vanguarda da humanidade, os meninos nem chegam a ficar rapazes, porque, ainda quase de fraldas, uns já “despacham” os outros. Ver um homem adulto nesses matadouros é uma imagem tão insólita quanto a de uma vaca voando com as tetas expostas pelos ares de Nova York. Já velhos, sim, existem, sobreviventes. Os velhos das comunas de Medellín vivem tão fragilizados pelo rancor e pelo ódio, tão exaustos, que não têm nem mesmo força para matar um ao outro. Se um velho vê outro subindo aquelas encostas sob o sol a pino, suando a bicas o seu amargor, sente pena dele: “Pobre fi-da-puta!”, diz intimamente. E a mesma coisa diz o outro a respeito dele. Nas comunas de Medellín, se a pessoa vive bastante o ódio se transforma em compaixão (Vallejo, 2008, p. 77).

Apesar da latente violência exposta no trecho anterior, Martín-Barbero (2005, p. 3) afirma não ser a Colômbia o país mais violento do mundo, mas, sim, o país em que a violência e o medo pela virada do milênio mais se entrecruzam. Utilizando-se da irônica afirmação do sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (*apud* Martín-Barbero, 2005, p. 3-4), Martín-Barbero consegue caracterizar a situação colombiana:

*Nada de lo que se creía superado por la historia ha desaparecido realmente, todo está ahí dispuesto a resurgir, todas las formas arcaicas, anacrónicas, como los virus en lo más hondo de un cuerpo. La historia sólo se ha desprendido del tiempo cíclico para caer en el orden de lo reciclable* (Baudrillard, p. 21, *apud* Martín-Barbero, 2005, p. 3-4).

Trata-se de um sintoma de perturbação interior, segundo o semiólogo, antropólogo e filósofo colombiano, que mistura a violência enraizada no povo aos medos atuais. Ou seja, a violência não se dá somente como resultado da precariedade do Estado, mas, também, por conta de uma frouxa base identitária que, não superada, retorna de tempos em tempos, em diferentes lugares de diferentes formas. A respeito disso, o colombiano Daniel Pecaute (*apud* Martín-Barbero, 2005, p. 4) afirmou que a Colômbia carece de um relato nacional. Relato este capaz de ser compartilhado por todo o povo colombiano, independentemente de classe, raça, etnia e região, que não se reduza à violência, aos governantes corruptos e à impunidade.

É preciso salientar que *O despenhadeiro* é escrito, narrado e tem como personagem Fernando Vallejo Rendón, que assina o livro como autor. Num primeiro momento, considerando essas informações e a definição de autobiografia de Philippe Lejeune (1975, *apud* Figueiredo, 2007, p. 55), seria possível classificá-lo como uma autobiografia. Porém, ao analisar a obra e as definições disponíveis com mais acuidade, nota-se desvios.



Eurídice Figueiredo, recorrendo aos estudos de Philippe Lejeune (1975, *apud* Figueiredo, 2007, p. 55), diz que, para que se possa definir uma obra como autobiografia, faz-se necessário que haja um pacto autobiográfico, o qual se caracteriza pela “identificação entre o nome do autor tanto na capa/página de rosto quanto no interior do livro, ou seja, autor, narrador e personagem seriam um só, a pessoa que narra é ao mesmo tempo o autobiógrafo e o autobiografado” (Figueiredo, 2007, p. 55). Considerando essas informações, pode-se considerar *O despenhadeiro* como autobiografia, que prevê com o leitor um pacto de “veracidade”, que, apesar de toda a problemática que envolve esse termo, difere-se do pacto estabelecido entre o leitor e o romance, que se estabelece no âmbito ficcional.

No entanto, o próprio Philippe Lejeune (1975, *apud* Figueiredo, 2007, p. 56) não conseguiu dar conta de algumas obras que se distanciavam em determinados aspectos do gênero, como nos casos em que se estabelecia o “pacto fantasmático, em que as coisas se mostram muito mais complexas e embaralhadas” (Figueiredo, 2007, p. 56). Pacto este que parece ser o firmado entre o autor de *O despenhadeiro* e o leitor.

Serge Doubrovsky (1977, *apud* Figueiredo, 2007, p. 56), sentindo-se desafiado por Lejeune (1975, *apud* Figueiredo, 2007, p. 56), que desconhecia a possibilidade de haver um romance cujo autor, narrador e personagem teriam o mesmo nome, decidiu escrever um romance com essas características. O resultado desse desafio foi o livro *Fills*, publicado em 1977, e a criação do neologismo autoficção para qualifica-lo (Figueiredo, 2007, p. 56).

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (Doubrovsky, 1977, *apud* Figueiredo, 2007, p. 56).

Segundo Doubrovsky, em entrevista realizada por Philippe Vilain (*apud* Figueiredo, 2007, p. 56), a autobiografia ou o romance autobiográfico referem-se ao passado, diferentemente da autoficção, que é escrita e retrata o presente. “Além disto, ela engaja diretamente o leitor, como se o autor quisesse compartilhar com ele suas obsessões históricas” (Figueiredo, 2007, p. 56). No caso de Fernando Vallejo, sua obsessão histórica é, principalmente, o sofrimento do irmão Darío, acometido pela Aids, as relações familiares e a situação da Colômbia e seu povo.

Ademais, além dos nomes idênticos de autor, narrador e personagem, a autoficção deve ser lida como romance “e não como recapitulação histórica” (Figueiredo, 2007, p. 57). Para Doubrovsky (*apud* Figueiredo, 2007, p. 57), a autoficção representaria uma variante da autobiografia na “pós-modernidade”, uma vez que não propõe uma

verdade literal, a partir de um discurso histórico coerente, mas, sim, a reconstrução de fragmentos esparsos de memória de forma arbitrária e literária. Figueiredo (2007, p. 57) também ressalta como aspecto importante a linguagem, repleta de interrupções e descontinuidade discursiva, quebrando, assim, a sintaxe tradicional. Segundo Doubrovsky (*apud* Figueiredo, 2007, p. 57), antes de narrar o desenrolar dos fatos, a autoficção os deforma e reforma-os, lançando mão de artifícios.

Qualificando *O despenhadeiro* como autoficção, é possível relacionar a personificação da mãe, denominada “Louca” pelo narrador, com a transgressão do sentido de nação, baseado no vínculo que une indivíduos que partilham território, língua, aspirações materiais, espirituais e, principalmente, convicção de um querer viver coletivo. As menções à mãe são acompanhadas de críticas não só a ela, como também ao país, ao idioma e à religião.

A Louca [...]. Uma mulher imprevisível, mandona, irascível, que nos filho-da-puteava. – Fis-da-puta! – ela nos dizia no auge do desespero de sua raiva. Chamar os próprios filhos de “fis-da-puta”... não parece ser o cúmulo pra uma mãe? Qualquer mulher medianamente equilibrada saberia que o bumerangue se voltaria contra ela (Vallejo, 2008, p. 29).

No trecho anterior, percebe-se uma crítica tanto à mãe, tida aqui como nação, quanto à língua, que será mais bem desenvolvida ao logo da narrativa. Quando o narrador fala sobre o relacionamento dos pais e de como o pai era submisso à sua mãe:

[...] estava atado [o pai] a ela [a mãe] pelo grilhão de uma ideia falsa de felicidade. Um grilhão que chamam de “amor”. Quanto à Louca, embora silenciosamente e não com palavras como fazia conosco, sei que do fundo do seu coração envenenado, e Deus sabe porque Deus o viu e embora não ouça Deus vê, viu, viu que no fundo do seu coração ela o fio-da-puteava. Perdão pela palavra, mas o castiço “filho-da-puta” de Dom Quixote transformado em “fio-da-puta” e seu respectivo verbo é o máximo de que se dispõe a Colômbia para insultar, para odiar. Colômbia, país pobre rico em ódio.

Eu não sou filho de ninguém. Não reconheço a paternidade nem a maternidade de nenhum homem e de nenhuma mulher. Sou filho de mim mesmo, do meu espírito [...] (Vallejo, 2008, p. 38).

A partir dessa passagem, nota-se como o termo “filho-da-puta”, que chegou ao país, assim como a língua oficial, com a vinda dos espanhóis, sofreu transformações no falar colombiano. Além disso, configura-se a relação de dominação existente da mãe, que representa metaforicamente a nação, sobre o pai, alegoria do povo colombiano.

Em relação ao narrador-personagem, ele nega tanto sua paternidade quanto a sua maternidade, negando, assim, a sua semelhança com os demais colombianos e a sua nacionalidade colombiana.

As críticas à mãe, Colômbia, são constantes, assim como ao povo e ao seu linguajar:

Essa mulher que parecia esperta, afetada na cabeça como se tivesse o cérebro mais desajustado do que os tornozelos, estava na verdade possuída pela maldade de um demônio que só existe na Colômbia, já que só na Colômbia fomos capazes de dar-lhe um nome: a fi-e-putice (Vallejo, 2008, p. 55).

Assim como às criaturas “paridas”: políticos, esportistas, líderes religiosos e chefes do tráfico.

– Mães de merda! – exclamou. – Vaginas delinquentes que a lei nunca pune. Vão continuar parindo? Gavirinhas, Samperezinhos, Pastraninhas, senadores, governadores, ministros, ciclistas, futebolistas, bispos, padres, grandes chefões, putos, papas? Era sempre assim: emendando maldições umas atrás das outras como ave-marias de um rosário. [...] “este país miserável onde uma raça maldita dá à luz e mata” [...] (Vallejo, 2008, p. 112).

A desesperança do autor, narrador e personagem parece culminar com a Morte, também uma personagem na trama, que sempre rondou a sua vida, levando embora aqueles que amava. Possivelmente, esse seja mais um motivo para a sua descrença em Deus, pois, segundo Fernando, contra a morte não há proteção (Vallejo, 2008, p. 21). A respeito disso, o narrador se propõe a compor, “assim que terminar a presente obrzinha de teologia”, um “Inventário Minucioso dos Mortos” (Vallejo, 2008, p. 63):

[...] assim que terminar a presente obrzinha de teologia, porei de pé o imponente “Inventário Minucioso dos Mortos”, os meus, completos, que você preside, é claro, a sempre-viva, a piedosa, a arteira, minha senhora a Morte, covarde. Bem-vinda seja a esta casa, sua casa, no bairro de Laureles, cidade de Medellín, departamento de Antioquia, país Colômbia, que é o céu porém no inferno, e cuja porta foi aberta para você, de para em par, num dia, ou melhor, numa noite por meu irmão Silvio: na noite em que desapareceu dando um tiro na própria cabeça. Depois fomos seguindo todos nós, um a um, como se diz das ovelhas, que vão caindo uma a uma no precipício, embora eu, na verdade, com tudo o que já andei, vivi e vi, ainda não as tenha visto cair (Vallejo, 2008, p. 63-64).

Após a morte de Silvio, faleceu sua querida avó, Raquelita, mãe de sua mãe, seu pai, Darío, o primeiro irmão da “infinidade” que teve, e, por fim, ele mesmo, o narrador. Porém, a Morte acompanha mais de perto Darío, acabando por perseguir também Fernando, que busca ajudar o irmão o máximo que pode.

Fernando e Darío fizeram juntos, em Bogotá, o exame para saber se carregavam “na corrente sanguínea, em meio a tanta vitalidade desregrada, o bichinho dissimulado da aids” (Vallejo, 2008, p. 31). Darío buscou os resultados e ligou para Fernando:

[...] – E o que deu?

– O teu negativo, o meu positivo.

Nesse momento, pedi a Deus que o laboratorista tivesse se enganado, que tivesse confundido os frascos, e que o resultado fosse o contrário, o meu positivo e o dele negativo. Mas não, Deus não existe, e a prova disso é o fato de que ele já está morto e eu estou aqui recordando-o (Vallejo, 2008, p. 34).

Quatro anos depois do exame, Darío faleceu, mas não antes de seu pai, que morreu sem saber que o filho portava o vírus HIV. “A morte lhe chegou antes do que a notícia. Justo o papai que sempre começava o dia lendo *El Colombiano*, o jornal de Medellín, para estar bem informado! Assim é a vida.” (Vallejo, 2008, p. 43).

Antes de a Morte levar seu pai, ela o rondou por um mês:

A Morte, exterminadora de ódios e de amores, um ano antes de chegar por causa de Darío chegou para o papai, e em um mês o levou. Rondou um mês em volta dele, com sua cauda galinácea, seu cortejo de padres, de médicos e urubus que eu afugentava (Vallejo, 2008, p. 63).

Pelo menos para a realização de enterros, a Colômbia não criava complicações demais. Nisso a Lei, ali, era bastante humana, compreensiva. Se não deixa viver, ao menos deixava morrer (Vallejo, 2008, p. 117).

Logo após a morte do pai, Fernando retornou ao México, jurando que nunca mais voltaria à Colômbia: “Com a morte de papai jurei ao demônio que nunca mais colocaria os pés ali. Nunca diga desta água não beberei porque é justamente desta água que você irá beber no caso da maldição da Colômbia” (Vallejo, 2008, p. 120).

Porém, um ano depois, dada a piora no estado de saúde de Darío, Fernando retornou e cuidou dele.

Eu descia e subia e descia e subia aquela escadaria empinada de trás sobre a qual já lhes falei, onde às vezes embaixo às vezes em cima a Morte se instalava cagando de rir vendo-me trazer para baixo lençóis sujos que eu lavava na lavadora, que estendia ao sol para secar, e que voltava a levar para cima para que a diarreia ininterrupta do doente os sujasse mais uma vez. E o Papa, que é tão bom, tão útil, tão santo, por onde anda que não aparece para ajudar? E maldizia o vagabundo e a mãe dele. As gargalhadas da Morte, em que pese o tempo transcorrido, ainda ressoam nos três ossinhos do ouvido médio: o martelo, a bigorna e o estribo (Vallejo, 2008, p. 59).

Nos últimos dias que passaram juntos, Darío e Fernando tinham suas “almas sincronizadas, sonho por sonho, recordação por recordação” (Vallejo, 2008, p. 137). Alguns dias depois, com Fernando já distante de Medellín, Darío veio a falecer. Carlos, um de seus irmãos, que lhe deu a notícia.

[...] Carlos me ligou no México informando que tinham acabado de acelerar a morte de Darío porque ele estava sufocando, porque já não suportava mais e pedia que o matassem. E nesse momento, com o fone na mão, eu morri. A Colômbia é um país de sorte. Tem um escritor único. Um que escreve morto (Vallejo, 2008, p. 165).

O telefone tocou e eu atendi: era Carlos dando-me a notícia de que Darío tinha acabado de morrer. Nesse instante entendi que tinham-se cortado os meus últimos vínculos com os vivos (Vallejo, 2008, p. 168).

Diante do exposto, percebe-se que *O despenhadeiro* relata o desmoronamento da vida, da esperança, da família e de um país que parece ter perdido o sentido de pátria

e nação, por conta do desgaste e, conseqüente, enfraquecimento da estrutura Estatal. A obra, no entanto, não apresenta uma pronta reflexão crítica sobre os problemas apresentados, mas, sim, um posicionamento niilista, empenhado em deslegitimar personagens histórico-sagrados, como Simón Bolívar, o Papa e Jesus Cristo. Por outro lado, há uma tentativa de enaltecer personagens marginalizados e que fogem ao padrão de protagonista, como Darío, irmão do narrador-personagem, maconheiro, homossexual e HIV positivo.

Considerando as reflexões aqui levantadas, pode-se concluir que, ao contrário de uma tentativa grosseira de quebra de padrões e desvalorização de instituições, a intenção é justamente chocar, com a intenção de provocar, no leitor e na sociedade, uma reflexão crítica acerca daquilo que se apresenta.

### Referências

- FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?. Interfaces Brasil/Canadá, Revista Brasileira de Estudos Canadenses, v. 7, nº 1, p. 55-70, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/6938/4746>>. Acesso em: 27 set. 2018.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Introducción. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. *et al. Al sur de la modernidad: Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg, p. 1-14, 2001.
- \_\_\_\_\_. Visibilidad política de la violencia y visualidades estéticas de su cotidianidad. In: *Conferencia*. Cambridge, p. 1-32, 2005.
- TORRE, Luis García de la. Del boom al realismo sucio. *Crítica.cl*, ano XXI, p. 1-8, 16 jun. 2017. Disponível em: <<http://critica.cl/literatura/del-boom-al-realismo-sucio>>. Acesso em: 26 set. 2018.
- VALLEJO, Fernando. *O despenhadeiro*. trad. de Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

## As epopeias da Grande Guerra: mito e construção nacional – Brasil, Paraguai e Argentina – no pós-guerra da Tríplice Aliança

Ana Beatriz Ramos de Souza\*

Em maio de 1945 Juan Stefanich, chanceler durante o governo de Rafael Franco, publica em Buenos Aires a obra “La restauracion histórica del Paraguay”. Obra é um verdadeiro panfleto de exaltação patriótica e celebração da Revolução Febrerista, representando a vitória de uma narrativa histórica que criava uma noção de mito político onde a reabilitação de Francisco Solano López fora realizada com sucesso. Inicia criticando o Brasil, chamado de “monarquia exótica” e afirmar ser o dever da obra *limpiar de agravios y errores la historia nacional sube de punto y se hace perentorio em los agitados tempos actuales em que, junto a la deformación de los grandes sucesos del pasado, se mezcla la deformación de los grandes sucesos del presente* (Stefanich, 194, p. 13). O livro segue falando das grandes “obras” de Solano López, bem como todo o procedimento de retirada e solenidades de traslado e deposição dos restos mortais. “Tais relatos permitiram fundir dois símbolos da paraguaidade, a língua guarani – que passa a figurar como elemento originário do país – e Solano López, o herói da pátria” (Soller, s/d, p. 1-2).

*La restauración de un Pueblo, una raza o una nación no selogra restaurando unicamente sus valores materiales, su bienestar utilitário y su economia. Una nación tiene su moral, su dignidade y su espíritu, sus antecedentes y sus tradiciones históricas, su patrimonio ideal y sentimental, valores todos que integram su fisionomia y su personalidad em el concierto internacional. Tiene su responsabilidade y sus deberes ante sí misma, ante sus hijos y ante el mundo y es de primordial transcendência para ella el poseer una perfecta noción de su historia, de su política y de sus destinos a fin de fijar su posición em la comunidade de las naciones y em el cuadro universal de la civilización humana.* (Stefanich, 1945, p. 5)

A percepção de Stefanich sobre o momento foi fantástica! Parecia ter a consciência específica da necessidade de se criar toda uma mitologia e, ainda sim, devido ao encaminhamento político, criar bases convincentes de fundamentação do regime que se instaurou com a Revolução de Fevereiro, que, pelo autor, seria a terceira revolução

\* Doutoranda – UERJ. Bolsista CAPES. E-mail: abyasouza@yahoo.com.br

que determinaria e fixaria os destinos da nacionalidade e democracia paraguaios, além de ser a única que forneceu à História do Paraguai a atenção especial que ela merecia. É interessante pensar que neste momento a ideia de uma fundação guarani retome com grande força. Talvez, nesse sentido, a imagem de Solano López como um líder que dominava a língua e falava com suas tropas nesse idioma tenha alcançado tanta força. Na conferência onde ocorreu o lançamento da obra, Stefanich retoma todo o evento de busca dos restos mortais em Cerro Corá e acrescenta detalhes muito significativos. Em determinado que uma nação inteira prostrada diante das cinzas póstumas do indomável caudilho que havia movido o coração da América em defesa de sua pátria na Grande Guerra [...] daquele homem extraordinário. Relata em seguida uma verdadeira epopeia, que até então não fora dita em nenhum lugar, para o traslado dos restos mortais que quase culminou em um acidente de avião, mas que, segundo o autor, graças às manobras quase que heroicas do piloto, puderam sobreviver e levar os restos mortais ao seu destino. (Stefabich, 1945, p. 40-41). Toda essa narrativa de reabilitação e de reconstrução nacional, iniciou muito tempo antes. Exatamente sobre o início dessa reconstrução e a atuação dos intelectuais, que versa esse trabalho, buscando enfatizar especificamente a participação de dois deles nesse processo, pois se encontraram em lados opostos, tanto em construção narrativa quanto em debates políticos. São eles Cecílio Baéz e Juan de O’Leary.

O ano era 1902 e a imprensa paraguaia se agitava em torno de uma disputa entre dois nomes da nova geração de “intelectuais”, Cecílio Baéz e Juan de O’Leary, que travaram quase uma guerra nos periódicos a partir de uma nova concepção de como recriar a história do país. Nesse sentido, a memória, como manifestação política, será readequada de acordo com a vontade do partido aos quais os autores pertenciam. Mas quem eram esses homens? Qual a importância deles para a noção de história nacional e, principalmente relacionada com a memória da Guerra da Tríplice Aliança?

Os anos que seguiram ao final da guerra foram complicados para o Paraguai não somente em termos econômicos, mas as disputas políticas e os sucessivos golpes trouxeram a instabilidade social e a quase inoperância das estruturas culturais. Antes do conflito, poucas escolas existiam, notadamente na capital e, em 1844 o Congresso Nacional resolveu autorizar o presidente Carlos Antônio López a enviar estudantes para prosseguir seus estudos na Europa, a fim de formar profissionais. Essa proposta só foi colocada em prática a partir de 1858 quando, à custa do Estado, um primeiro grupo de 16 jovens, selecionados em diferentes estabelecimentos de ensino, foi enviado à Inglaterra e França para estudar direito, química e farmácia; em 1863, Francisco Solano López envia outros 39 jovens com o mesmo propósito. Entre esses jovens estavam nomes como Juan Crisóstomo Centurión, Cândido Pastor Bareiro Caballero,

Andrés Maciel, Gaspar López, Gregorio Benítez, Miguel Palácios, Cayo Miltos e Juan Bautista del Valle<sup>1</sup>.

A guerra e as questões do pós-guerra foram decisivas na formação da geração que se seguiu a esses nomes. A chamada “Geração dos 900”, se representou a renovação não somente nos modos de vida, mas também nos sistemas de orientação intelectual e por todo um método distinto de enfoque histórico dos “desencontros” após 30 anos de terminação do conflito. Esse “Renascimento paraguaio” ocorreu com jovens nascidos entre 1865 e 1935, formados pelo Colégio Nacional da Capital (criado em 1877) e pela Universidade Nacional de Assunção (criada em 1889, onde muitos deles se tornaram professores nos anos seguintes). Além disso, uma parte desses jovens dos “900”, juntamente com outras figuras de proeminência em Assunção, fundaram o Instituto Paraguaio, núcleo intelectual, um espaço cultural destinado à pesquisa e debates sobre a história e a formação do povo paraguaio, que ainda produziu uma revista possibilitando debates entre os membros da geração.. Esse movimento. A base fundamental desta mudança de paradigma pode ser percebida pela apropriação do Arielismo<sup>2</sup>. Nesse sentido, a historiografia paraguaia foi retrabalhada, a partir de

1. Sobre esses jovens temos referências de sua importância política quando retornaram ao Paraguai. Juan Crisóstomo Centurión: coronel na Guerra da Tríplice Aliança lutou até 1870 quando foi feito prisioneiro e enviado ao Brasil, conseguindo em seguida permissão para ir a Paris; retornou a Assunção em 1878, onde passou a editar o jornal *La Reforma* e serviu como procurador – geral do presidente Bernardino Caballero, além de integrar a comissão que criou o Colégio Nacional; foi integrante do Superior Tribunal de Justiça, Senador e parte importante nas negociações durante a guerra do Chaco; faleceu em Assunção em março de 1909, estando enterrado na Recoleta em ataúde recoberto com o estandarte do Instituto Paraguaio, sendo um de seus fundadores. Cândido Pastor Bareiro Caballero: foi um diplomata durante o governo de Solano López e se tornou importante líder político a partir de 1870, chegando a presidência em 1878. Durante seu governo o Paraguai tomou posse da região do Chaco; foi presidente do país de 25 de novembro de 1878 a 4 de setembro de 1880, quando morreu. Andrés Maciel: nomeado secretário do General Barrios durante a guerra da Tríplice Aliança. Gaspar López: ministro interino das Relações Exteriores do Paraguai, acusado de traição, foi executado a mando de Solano López, no evento conhecido como *Matanza de San Fernando* em dezembro de 1868. Gregorio Benítez: diplomata, foi Secretário de Solano López e partiu em 1864 para missão na Alemanha, a fim de difundir a “causa paraguaia” na Guerra da Tríplice Aliança; foi membro da Honorable Junta Municipal e Ministro das Relações Exteriores em 1894 e Senador; dirigiu o jornal “Pátria” e deixou grande número de obras sobre a história e diplomacia paraguaia. Miguel Palácios: Senador, escrevia para o jornal “La Renegacion” Cayo Miltos: formado em direito pela Sorbonne, participou da formulação da Constituição de 1870, sendo inclusive o primeiro vice-presidente após sua promulgação; morreu em 1871 em decorrência de uma epidemia de febre amarela. Juan Bautista del Valle: lutou na Guerra da Tríplice Aliança, considerado o “detentor do ouro de López”. Para esses e outras biografias de personagens da história paraguaia, cf. <http://bibliotecanacional.gov.py/> (acesso em 01/05/2019) e <http://www.portalguarani.com> (acesso em 01/05/2019).

2. Corrente ideológica derivada da obra *Ariel* (1900) do uruguaio José Enrique Rodó que propunha um resgate da cultura latino-americana em seu conjunto; influenciada pela intensa imigração para a América Latina na virada do século e pela intervenção americana na Guerra de Cuba (1898), buscava retomar a “consciência hispânica”.



um viés ideológico, com ideário político que levou à uma noção do passado, onde intelectuais e atores políticos se confundiam fazendo história. O debate de 1902 é um exemplo claro dessa disputa pela memória e pela história.

Dentre os principais expoentes do que seria a “Geração dos 900” podemos destacar nomes que logo estariam em cena na política do país<sup>3</sup>. Dentre eles estavam: Blas Garay (1873-1899) que por decreto de 03.03.1896 foi nomeado Encargado de Negocios em Madrid y Secretario de la Legación em Paris e Londres, aproveitando a oportunidade e pesquisando no Arquivo das Índias, sendo o primeiro paraguaio a realizar essa tarefa; Manuel Dominguéz (1868-1935) – Chanceler (1902); Vice-Presidente (1902-1904); revoltoso em 1904 e Ministro da Justiça em 1911. Seus principais trabalhos estão reunidos em “La traición a la patria” (1899) e “Alma de la Raza” (1918); Arsênio López Decoud (1867-1945) – autor do “Álbum Gráfico de la Republica del Paraguay – edición del Centenario de la Independência”; Fulgêncio Moreno (1872-1933) - Ministro da Fazenda (1901-1903); Chanceler (1912), Plenipotenciário nas principais negociações com a Bolívia e colaborador permanente de La Prensa de Buenos Aires, com seus artigos sendo recompilados em La ciudad de Asunción (1926); Ignacio A. Pane (1879-1920) – escritor, catedrático e sociólogo; Eligio Ayala (1879-1930) - Intelectual do Partido Liberal, foi Deputado. Ministro da Fazenda (1919 e 1928-1930); Presidente, (1923 e 1924-1928); Manuel Gondra (1871-1927) – Presidente da República durante a era liberal, é considerado por parte da historiografia paraguaia como a mais alta expressão da intelectualidade paraguaia nas primeiras décadas do século XX, foi representante do Paraguai na Convenção Interamericana de Direito Internacional e Juan de O’Leary (1879-1969) – professor e político. Poderiam ser incluídos nesse grupo, apesar de possuírem mais idade Gregório Benítez (1834-1909) e Cecilio Baéz (1862-1941), e os que retornaram ao Paraguai logo depois da guerra entre os quais estavam José Segundo Decoud (1848-1909) e Juan Silvano Godoy (1850-1926). Alguns estrangeiros também fizeram parte desse contexto como Rafael Barrett, Guido Boggiani e Viriato Díaz Pérez.

Em 1901 chegou a Assunção os argentinos Martín Goicoechea Menéndez (1875-1906), e José Rodrigues Alcalá (1875-1958). Logo em 11 de junho Goicoechea escreve no jornal La Patria um artigo intitulado Las ruinas gloriosas, Ante Humaitá, com dedicatória ao escritor paraguaio Manuel Dominguéz, onde compara a fortaleza da Humaitá e o templo à alma do Dr. Gaspar de Francia, presidente antes de Carlos López, afirmando ser ambas invulneráveis. O texto fora contestado no dia seguinte, na mesma folha por Manuel Dominguéz, que era precedido de um comentário elogioso ao argentino. Nesse caso não houve polêmica. Goicoechea encerra a sequência de textos com a publicação

---

3. Para melhor conhecer as biografias desses homens, sugiro conferir a página do Ministério da Cultura do Paraguai, na seção Biografias. Diccionario Biográfico; Forjadores del Paraguay. Disponível em: [https://www.mec.gov.py/cms\\_v2/recursos/5812](https://www.mec.gov.py/cms_v2/recursos/5812)

de *Los hombres montaña*, em que fazia referências à Solano López, afirmando que ele “não era torres como uma igreja mas montanhas entre as eminências de sua época” (Brezza, 2011, p. 113). Goicoechea se vinculou ao Instituto Paraguai e se tornou amigo pessoal de Juan de O’Leary, desenvolvendo estudos e textos relativos à Guerra da Tríplice Aliança, se dedicando por quatro anos a escrever o plano de um vasto poema sobre a “epopeia paraguaia”. O texto surge então na revista do Instituto Paraguai em 1902 sob o título de *Rima Guaireñas*, onde afirmava que a “raça guarani” era a base da nação paraguaia.

Nesse sentido, para explicar a ocorrência dessa geração podemos recorrer a Karl Mannheim quando ele esclarece que a relação entre os que pertencem a uma geração, por ele chamado de conexão geracional é uma simples relação, ao contrário da formação de grupos determinados. Os indivíduos interligados por uma geração compartilham um determinado posicionamento, parecido com o posicionamento de classe, que pode ser percebido pela pressão social da sociedade, mas que não pode ser abandonado simplesmente por um ato de vontade. Nem é necessário que os indivíduos de uma geração estejam conscientes deste posicionamento. Não significa a uniformidade de pensamento dos membros da mesma geração, mas a existência de uma referência que se coloca como realidade objetiva para os indivíduos. O conceito de “posicionamento” da perspectiva sociológica de Mannheim permite uma análise muito interessante das condições de ação do indivíduo, pois ao mesmo tempo restringe e orienta. Por um lado, o posicionamento elimina um grande número de possíveis formas e maneiras de vivência, pensamento e percepção, limitando o espaço de ação de cada pessoa ao que é possível e “pensável” no contexto da sua geração. Por outro lado, este posicionamento não só limita, mas também estrutura o campo de ação no sentido de tendências existentes para determinadas maneiras de comportamento, pensamento e sensação. Se o posicionamento pela geração aponta para chances e limites em uma perspectiva temporal, o posicionamento pela classe significa os diferentes espaços de ação em um determinado momento histórico<sup>4</sup>. Esses intelectuais da “geração dos 900” se enquadram muito bem nas perspectivas de Mannheim, pois, mesmo vivendo o mesmo contexto e base histórica, em determinados momentos os interesses os fazem escolher o caminho mais interessante para percorrer. Dentre os intelectuais mais proeminentes, vamos destacar os dois que melhor configuram essa fase de disputa. Na perspectiva de analisar a reformulação e a construção das grandes narrativas sobre a Guerra da Tríplice Aliança, vamos aqui analisar a contribuição e o debate de duas dessas personalidades, Cecilio Baéz e Juan O’Leary, pelo simbolismo e pela repercussão gerada por eles.

---

4. Weller, Vivian. *A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim*. Disponível em: [http://www.researchgate.net/publication/262756396\\_A\\_atualidade\\_do\\_conceito\\_de\\_geracoes\\_de\\_Karl\\_Mannheim](http://www.researchgate.net/publication/262756396_A_atualidade_do_conceito_de_geracoes_de_Karl_Mannheim). Acessado em 31 de Agosto de 2018.

### **Cecilio Baéz**

Nascido em 1º de fevereiro de 1862, em Assunção, se formou em Direito no ano de 1882 no Colégio Nacional e em 1893 recebe o diploma de Doutor em Direito e Ciências Sociais pela Universidad de Assunción. Além de advogado, atuou como professor de história e Sociologia na mesma Universidade, e exercendo também intensa atividade jornalística. Era pertencente ao partido liberal e ocupou a presidência provisória do Paraguai entre os anos de 1905-1906. Em seus primeiros artigos, publicados no jornal *El cívico*, Baéz se preocupou mais com a questão da educação e o atraso dela no Paraguai, em relação aos estados da América do Sul. Com relação à questão histórica, para Baéz, desde o período da Independência o povo paraguaio vivia na ignorância profunda, o que facilitava a ação dos caudilhos. Acreditava que o período do governo de Gaspar de Francia fora um período de obscuridade e terror, onde o povo era totalmente dependente do governo. A economia estava centrada na agricultura, descrita como primitiva e arcaica, e controlava pelo Estado Francista (Brezza, 2011, p. 15). O povo chorou a morte de Francia, pois não percebera que ela era o culpado pela situação de penúria na qual eles viviam. Para o autor, o povo paraguaio era um povo cretinizado por secular despotismo e desmoralizado por trinta anos de mau governo (Brezza, 2011, p. 128).

Em relação aos López as criticam não diminuíram. Carlos Antônio López era definido como um homem inculto, tirano, que concentrava o poder nas mãos; seus ministros eram fantoches, pois faziam todas as suas vontades. (Brezza, 2011, p. 131-136). Bález afirma ainda que, apesar da relativa abertura econômica, Carlos Antônio controlava o comércio, cobrava altos impostos, monopolizava a navegação e abandonara a agricultura. Durante seu governo não fora construída nenhuma escola, fazendo apenas “prosperar a arte da guerra”, construindo arsenais e disciplinando o exército com oficiais brasileiros, “denúncia” que à época trouxe grande questionamento dos paraguaios devido ao clima de reorganização do Paraguai no pós-guerra (Brezza, 2011, p. 181).

Sobre Francisco Solano López, Bález o descrevia como a personificação do orgulho, da viadade, da soberba e da desumanidade, retomando as narrativas da época de Mitre na Argentina e até mesmo as brasileiras que deminizavam o ditador paraguaio. Ainda para o autor, Solano fora um Nero – sua tirania mais horrenda e selvagem da história (Brezza, 2011, p. 139). Sobre a Guerra da Tríplice Aliança, Bález era categorico ao afirmar que López queria a guerra que os governos anteriores haviam evitado, mas López com seu egoísmo e ganância, causara a guerra. Ou seja, absolvía o Brasil e a Argentina pelo início da guerra e a ruína do Paraguai (Brezza, 2011, p. 208). No final da guerra a situação teria se tornando pior: acusara de traição e perseguia a todos que não seguissem suas ordens; os meninos acima de 10 anos deveriam servir como soldados. Bález descreveu a história do menino Guarán de 11 anos, que foi acusado de

traição e condenado à morte. Sua família foi forçada a renegá-lo e obrigada a assistir a execução (Brezza, 2011, p. 214).

Citando George Thompson (1839-1878) e a obra *La guerra del Paraguay*, Báez afirma que toda a família de López enriqueceu muito rápido às custas do Estado e da população. Cita dois episódios interessantes: o primeiro sobre uma subscrição pública para erigir uma estátua de seu pai que nunca fora realizada e o dinheiro acabou ficando com López; e o segundo sobre as jóias doadas pelas senhoras para o esforço de guerra e que Madame Lynch se apropriara de todas (Brezza, 2011, p. 158, 165, 219). Enrique não é poupado das críticas que acabavam respingando na sua propensa ideia de regeneração. Em seu texto “Carta a la juventude”, Báez defendeu a necessidade de estudar profundamente a história da Pátria, para despertar a consciência dos povos e que o Paraguai jamais conheceria uma revolução de fato, apenas trocou de amo (Brezza, 2011, p. 165).

### **Juan Emiliano O’Leary**

Juan Emiliano O’Leary (1879-1969), nasceu em Assunção em 1º de junho de 1879, o segundo filho de Juan O’Leary (nº 1841) uruguaio, e Dolores Urdapilleta Caríssimo. O pai de Juan O’Leary chegou ao Paraguai durante a Guerra da Tríplice Aliança para trabalhar como vendedor ambulante. Juan Emiliano O’Leary foi enviado para estudar no Instituto Paraguaio de Assunção, que funcionou de 1885 a 1902, e posteriormente no Colégio Nacional, onde terminou seus estudos básicos. Após, cursou direito na Universidad de Asuncion. Participou ativamente da política, apoiando o general Bernardino Caballero, da Associação Republicana Nacional, o “Partido Colorado”, que dominou a vida política no Paraguai. O’Leary ocupou postos-chave no Partido, como diretor do Arquivo Nacional e depois como diplomata. Durante um breve período, ele foi ministro das Relações Exteriores na administração de Alfredo Stroessner<sup>5</sup>. Sua principal memória foi ser membro ativo do revisionismo que reelaborou a biografia de Solano López e o alavancou ao título de herói nacional. Mas nem sempre foi assim.

O’Leary era filho do segundo casamento de Dolores Urdapilleta Caríssimo, viúva do juiz Bernardo Jovellanos que morreu na prisão, para onde foi enviado ao desagradar Solano López. Durante a guerra Dolores foi acusada de traição e condenada ao desterro interno. Ela e outras mulheres na mesma situação foram obrigadas a fazer longas marchas, praticamente sem comida e acompanhada de soldados paraguaios. Seus filhos pequenos morreram de fome nessa marcha (Doratioto, 2002, p. 80-81). Segundo Doratioto, em homenagem a sua mãe, O’Leary escreveu:

5. Diccionario Biográfico; Forjadores del Paraguay. Disponível em: [https://www.mec.gov.py/cms\\_v2/recursos/5812-juaneoleary](https://www.mec.gov.py/cms_v2/recursos/5812-juaneoleary). Acessado em 20 de agosto de 2018.

Para teus verdugos e para os verdugos de nossa pátria- perdoa-me mãe – meu ódio pe eterno.

Teu martírio, mãe, é infinito. A cada dia, a cada momento, aparecem ante seus olhos as sombras de seus filhos, meus irmãos, mortos de fome na solidão de sua peregrinação. Você os viu morrer.

Você presenciou aquela agonia indescritível e, depois de morots, teve que deixar seus pequenos corpos frios sob uma capa de terra e um tapete de flores.

Pobres de meus irmãos! Eu também os vejo nos meus sonhos, envoltos em nítidas mortaldas, flutuando no espaço como brancos anjinhos. Nem vocês escaparam da fúria dos tiranos e dos Caimis.

Algum dia, quando meu canto seja digno de vocês, enterrarei sua memória na cristalina sepultura de meus versos!

Você perdoou o tirano, que tão brutalmente te maltratou. Eu não o perdôo. O esqueco. E, neste dia, uno minhas lágrimas às suas e com minha alma abraço esses pobres mártires, irmãozinhos meus, mortos de fome na solidão do desterro (Doratioto, 2002, p. 81 – grifo nosso)

Parece que toda a dor e ódio exprimido por O’Leary por Solano López, algoz de sua mãe, acabaram sendo realmente esquecidos. Passou a trabalhar no jornal La Patria de propriedade de Enrique Solano López, e a publicar artigos que enaltecia a figura de Francisco Solano López. Em 7 de novembro de 1902 publicou artigo intitulado “La juventud universitaria y los imigrantes. La verdad en su punto” onde respondeu os texto de Báez que criticavam as ações de López e que, segundo O’Leary, serviram para glorificar os traidores e os legionários (paraguaios que lutaram a favor da Tríplice Aliança) que dominaram o Paraguai no pós-guerra. Em novembro do mesmo ano, O’Leary começa a escrever uma série de artigos intitulados “El cretinismo paraguay”, se opondo claramente à Báez, afirmando que suas ideias era um insulto à pátria (Yegros e Yegros, 2011, p. 244).

Sobre Gaspar de Francia, O’Leary afirmava que ele foi imprescindível para a história do país, pois sustentara e protegera a independência e soberania e o isolamento paraguaio durante seu governo foi a forma encontrada para se proteger as intencões de Buenos Aires sobre a anexação do território. Para falar sobre os López, O’Leary recorria aos autores e memorialista da guerra como Thompson, Centurión e Melchor Pacheco y Obes. Nesse sentido, a utilização servia muito mais para contradizer Báez e reafirmar a imparcialidade, moderação e como seus governos fizeram para o país (Yegros e Yegros, 2011, p. 303-309). A justificativa da tirania de ambos os López se daria pela necessidade de um governo forte para manutenção da ordem, da liberdade e a política (Yegros e Yegros, 2011, p. 315).

Com relação à guerra, O’Leary defendia a ideia de que o Império do Brasil tinha por objetivo intervir diretamente na Bacia do Prata e a intervenção no Uruguai acendeu uma luz vermelha no Paraguai que dependia de Montevidéu para ter acesso ao mundo exterior. Solano López então teria tentado evitar a guerra, oferecendo-se como mediador,

mas de nada adiantou. A política do Império era expansionista, onde agia como o Império Romano: manipulava, fazia aliados por interesses e depois dividia para conquistar (Yegros e Yegros, 2011, p. 411, 421, 426). Toda essa narrativa, segundo o autor, era baseada na obra de um brasileiro, Teixeira Mendes, positivista e inspiração para esses autores por defender, juntamente com seu grupo, a devolução dos chamados “troféus de guerra” (os espólios de guerra trazidos pelo Brasil) ao Paraguai, grande polêmica que dura até os nossos dias.

### **A campanha lopizta**

As eleições para presidente em fins de setembro de 1902 ocorreram de forma tumultuada e fraudulenta: o exército estava dificultando o acesso ao voto de membros dos dois partidos, o que para a Legação brasileira representava uma ameaça de instauração de uma ditadura militar. Em outubro de 1902 o Congresso paraguaio proclamou a eleição do Coronel Juan E. Escurra como presidente e o Dr. Manuel Dominguez como vice-presidente, ambos apoiados pelo exército. Esse grupo ampliou a hostilidade contra os países que compuseram a Tríplice Aliança e foi o período de início efetivo da campanha lopizta.

O lopizmo foi um movimento para recuperar a figura histórica de Francisco Solano López. Declarado “traidor da pátria” em 1869, quando ainda era vivo e reconhecido como presidente do país. Doratioto acredita que López não era bem um traidor, mas sim um tirano, título esse que vai lhe acompanhar por pelo menos 50 anos (Doratioto, 2002, p. 74). Ao final do XIX sua imagem era tão desgastada que nem os generais Caballero e Escobar, que lutaram e estiveram com ele durante praticamente todo o seu governo, ousariam contestar. As críticas a Solano López partiam inclusive de sua família. Segundo Seager, suas irmãs queriam “execrar sua memória” (Doratioto, 2002, p. 200). Seu maior crítico na virada do século XIX para o século XX foi Juan Crisóstomo Centurión que publicou entre 1894 e 1904, *Memorias o reminiscencias históricas sobre la guerra del Paraguay*, um retrato devastador de López. Mesmo sendo considerado anti-lopista, Centurión afirmou que, apesar de todas as suas falhas, López era um grande homem, superior aos seus críticos. Ele condenava ainda sua covardia, evitando a responsabilidade quando a ação falhou, culpando subalternos e denunciando as deserções que ocorreram no exército paraguaio no início do conflito, fato que desmentia as afirmações dos defensores de López sobre o nacionalismo e patriotismo da população e não se esqueceu de mencionar a atuação do ministro americano Charles Ames Washburn que propôs uma retirada de López para a Europa, como forma de terminar a guerra. Para Centurión, a recusa de López ajudou a destruir a nação, bem como a evacuação de Assunção provocou o sofrimento dos civis. Ao mesmo tempo, surgia um grupo muito forte de apoiadores de Solano López, incumbidos de ressaltar sua memória. O nascimento dessa corrente – o lopizmo – atendeu a um

vazio ideológico, contudo a escolha da figura de López poderia ter um motivo menos honroso.

No Brasil, os positivistas, com o ideário de universalismo, criaram uma comissão denominada “Benjamim Constant”, organizada por volta de 1891, que tinha como objetivo pressionar o governo pela devolução dos chamados “troféus de guerra”, materias apreendidos no Paraguai durante a guerra, bem como o perdão das dívidas, e pretendiam, a partir da ideia de revisionismo, enaltecer a imagem de Solano López e inocentá-lo pelo início do conflito, responsabilizando o regime monárquico brasileiro. O jornalista Barbosa Lima nessa ocasião chegou a publicar um artigo no jornal O Diário, onde classificava Solano López como “bravo”, embora reconhecesse que ele era um “ditador”; ainda nesse artigo afirmava que o Paraguai não necessitava de perdão de sua dívida, mas sim “a cruel política de Pedro II” (*Torrents*, 1899, s/p). O movimento lopizta era regular, adquirindo adeptos em todos os níveis e grandes proporções no Paraguai. Itiberê da Cunha chegou a ressaltar que o jornal paraguaio La Patria, que defendia López e invocava o espírito belicoso, era pertencente a herdeiros de López (Doratioto, 2002, p. 87). Em 1904 inicia uma revolta do partido liberal que obriga diversos políticos antigos a se exilarem do Paraguai. O retorno desses homens aumentou a propaganda lopizta e mudou os rumos da história paraguaia.

E como Solano López foi reabilitado? Para começar, além de sua data de nascimento, sua educação foi reavaliada. Ele passou a ser considerado um homem culto, de brilhante educação, polido e com uma ampla visão de mundo, consciente de seu papel como líder dos paraguaios. Seus feitos passam a ser interpretados como virtudes, e era implacável na defesa da pátria. E nisso o mito foi sendo construído e apropriado pelo partido colorado que tinha em O’Leary o grande orador para discursar à população sobre a grandeza de López e cobrando a dívida que os paraguaios teriam com ele, criando um López que simbolizava o heroísmo e inspirava os colorados que, justificavam desta forma, a ditadura implantada pelo partido. O’Leary foi considerado um oportunista pois sua “conversão” ao lopizmo lhe rendeu bens materiais e uma carreira duradora na administração pública. A figura de López renascia, mas ainda não era o mito que os colorados pretendiam. Mas isso não vai demorar a acontecer.

### **Conclusão**

Como consequência desse embate, a figura de Solano López foi reabilitada e até os dias de hoje o pensamento predominante no Paraguai, digo ao menos com relação à opinião pública, trata de seu heroísmo. Solano López seria um exemplo a ser seguido pela sua coragem que fora difundida, bem como, um exemplo que governante que as ditaduras paraguaias implantariam com a desculpa de libertar o país do domínio estrangeiro. Ele (os grandes homens) pertence à pátria, a posteridade e a história e que a Nação Paraguaia deve sua independência, seu hino, sua bandeira e sua forma

republicana de governo aos três governantes que comandaram seus destinos durante os sessenta anos que seguiram ao pronunciamento do libertador de maio de 1811 (Stefanich, 1945, p. 46 – grifos do autor). Com essa fala podemos perceber que não existe somente a reabilitação de Solano López, mas de seu pai Carlos Antônio López e de Gaspar de Francia. Stefanich retoma o decreto, que ele chama de histórico, que reabilitou López, e os detalhes nos fazem pensar no apagamento efetivo da memória.

*Disse el artículo 1º de esse decreto: “Quedan cancelados para siempre de los archivos nacionales, reputándoselos como no existentes, todos los decretos-libelos dictados contra el Mariscal Presidente de la República del Paraguay, don Francisco Solano López. Dice el artículo 2º: “Declárese Héroe nacional sin ejemplar al Mariscal Presidente don Francisco Solano López, inmolado em representación del idealismo paraguayo, com sus últimos soldados, em la batalla de Cerro Corá el 1 de marzo de 1870”. Dispone y ordena el artículo 3º: “Erijase em glorificación de la memoria del Héroe Nacional Mariscal Presidente de la República, don Francisco Solano López, um gran monumento comemorativo sobre la más alta colina sita a orilla del rio Paraguay, a la entrada da ciudad de la Assunción (Stefanich, 1945, p.47-48).*

Sobre a guerra Stefanich afirma que o Brasil, “aquella monarquía exótica enquistada em América era enemiga natural de las repúblicas e de la democracia” e que o Paraguai “como la nación mejor organizada entre las repúblicas del Río de la Plata y como Pueblo amiga y solidario em los asuntos comunes que afectaban a las três repúblicas hermana y vecinas, assuió la defensa del sistema republicano”, ou seja, retoma a ideia de O’Leary de que a guerra fora motivada pelo Brasil que era contrário ao poderio paraguaio, bem como o Paraguai só invadiu a Argentina para proteção do mesmo e do Uruguai, devido ao avanço imperial. Conclui a ideia afirmando que a guerra levou ao extermínio do povo paraguaio (Stefanich, 1945, p. 9). Segundo o autor, o novo governo paraguaio que se formou durante a ocupação, estava a serviço da Tríplice Aliança, que perseguiu a memória de quem lutou até o fim em defesa da pátria (Stefanich, 1945, p. 9). O autor abria o caminho para iniciar a narrativa apologética sobre López. Stefanich ainda completa

*Sessenta y seis años después de aquel terrible holocausto la Revolución de Febrero<sup>6</sup> halló vigente em la nación una ley de proscripción y da infâmia dictada por aquel pseudo gobierno paraguayo contra el preclaro gobernante que, después de batirse em campañas inverisímiles em defensa de la república y de la independencia de su pátria, sucumbió com bravura al frente de sus últimos soldados em Cerro Corá (Stefanich, 1945, p. 9 – grifos do autor).*

6. Em junho de 1932 o Paraguai entrou em conflito com a Bolívia, dando início a Guerra do Chaco. De acordo com Ceres Moraes “a Guerra do Chaco e seu desenlace criaram, no Paraguai, uma situação revolucionária, que serviu para unir, num mesmo movimento todas as correntes antiliberais”. Lorena Soler (2007) argumenta que a Guerra do Chaco fomentou um nacionalismo na sociedade paraguaia, com diversas correntes, desde as fascistas, até aquelas que reivindicavam direitos sociais e políticos. Nesse contexto, os militares tornaram-se os atores políticos que poderiam melhor representar a nação,



Em primeiro de março de 1936, data simbólica relativa à morte de Solano López em Cerro Corá, chamada de épica, o governo revolucionário reestabelece López com o Decreto-lei que cancela todos os documentos referentes à indisposição de López para o Paraguai, bem como o declara herói nacional e ainda determina a glorificação da memória em um grande monumento comemorativa na mais alta colina, às margens do Rio Paraguai na entrada da cidade de Assunção. A partir daí, Stefanich passa a exaltar os feitos e a figura de Solano López. Em 28 de agosto de 1936, seguiu até Cerro Corá uma expedição da Comissão ora instaurada pelo Coronel Franco. Ela era composta por Romualdo Irigoyen, rico fazendeiro de Concepción; Coronel Dom Higinio Morínigo; futuro presidente paraguaio que nesse contexto era chefe de divisão do exército e Concepción e Dom Marcial Roig Bernal, médico que possivelmente fora convocado a fim de fornecer veracidade ao material que fosse resgatado, além deles, os dois veteranos, já idosos, Bonifácio Obando e Genaro Jiménez. Às nove da manhã do dia 30 de agosto, a Comissão acampou em Cerro Corá, às margens do rio Aquidabán, e, usando as informações dos veteranos, partiram para a exploração em busca das tumbas. Pelo relato o lugar havia mudado completamente: o que antes era um campo, agora estava coberto de selva espessa, o que dificultou o trabalho. Como nada foi encontrado, trocaram a posição do acampamento para o lugar denominado “Passo Tuyá”, outro ponto do rio Aquidabán. No dia dois de setembro foram encontrados “recifes” no curso do rio. Examinando cuidadosamente, perceberam que havia, à cerca de 80 metros da margem do rio, e a distância de um metro uma da outra, formas retangulares que pareciam sepulturas antigas. Em seguida chamaram autoridades e moradores da região de Pedro Juan Caballero para acompanhar as buscas. Passaram então a cavar as tumbas, onde encontraram restos de madeira, pedras mescladas de terra negra e vermelha; na profundidade de um metro encontraram alguns poucos e pequenos fragmentos de ossos humanos, que foram cuidadosamente recolhidos. E isso era tudo que restava das tumbas. Em uma urna de madeira foi colocada terra extraída da tumba e em um pedaço de tecido branco, se reuniram os pequenos fragmentos ósseos que foram depositados na caixa. Segundo Stefanich, que não estava no local da exumação, a multidão agrupou-se em torno da caixa e “se rendeu” em orações pelos

---

assim, na década de 1930, surgiu o movimento Febrerista encabeçado por militares nacionalistas e que haviam saído vitoriosos da guerra. Assim, a vitória paraguaia na Guerra do Chaco abriu caminho para olhares heroicos para o passado militar e os manuais de história voltaram a ser reescritos para contar que foram declarados próceres beneméritos José Gaspar de Francia, Carlos López e Francisco Solano López. Cf. Moraes, Ceres. *Paraguai: a consolidação da ditadura Stroessner* (1954-1963). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 27; SOLER, Lorena. “Claves Históricas Del Régimen Político En Paraguay. López Y Stroessner” *Diálogos - Revista do Departamento de Historia e do Programa de Pós-Graduação em História*, v. 11, n° 1-2; Afonso, Bruna Reis. Representações da História da Guerra de la Triple Alianza no regime de Stroessner. *Revista Latino-Americana de História*, v. 6, n° 18 – ago./dez. de 2017, p. 94.

“mortos pela pátria”. Uma cruz de ferro foi erguida naquele espaço “santificado pelo sacrifício” assinalando o local das tumbas para lembrança da posteridade (Stefanich, 1945, p. 26).

“Assunción, em efecto, vivió momentos inolvidables de fervor nacionalista, de entusiasmo patriótico, de esperanza em los destinos del pais” (Stefanich, 1945, p. 28). Dessa forma Stefanick inicia seu relato sobre os traslado dos restos mortais de López. No domingo, dia 11 de outubro, por volta das 10 horas, entrou na baía de Assunção a canhoneira “Humaitá”, que trazia a bordo os restos mortais de Solano López e do soldado paraguaio desconhecido morto na guerra do Chaco. Stefanick, obviamente levado pela necessidade de passar a “emoção” do momento para àqueles que liam sua obra, ainda descreveu que desde as 7 horas da manhã era fácil de notar a afluência de público no centro de Assunção à espera do cortejo. Segundo ele, os meios de transporte público chegavam lotados oriundos não só dos bairros próximos, mas também do subúrbio e cidades vizinhas; os edificios públicos, casa de particulares, comércio, todos eles estavam embandeirados com tecidos coloridos. Às 8 horas as forças armadas entraram em forma em diversos pontos do centro da cidade para a revista presidencial que se iniciou às 9 da manhã. Um detalhe interessante em toda essa descrição foi o destaque dado à presença dos ex-combatentes da guerra da Tríplice Aliança, Stefanick afirma que são poucos, mas que formaram a guarda de honra; são “viejos encorvados por los años, uniformados algunos com el verde olivo, largas y blancas las barbas, no abandonaron el recinto, como si junto a los restos del Mariscal cumplieran todavia la consigna que de él recibieran em los días de lucha, de ser inflexibles em el cumplido del deber.” (Stefanich, 1945, p. 28-30).

As urnas foram então colocadas em “carros de armas” puxados por dez soldados e escoltados pela tropa e pelo povo que, segundo Stefanick, estavam em profundo silêncio, e conduzidas até o Palácio Nacional, em cujo salão principal se ergueu uma capela e onde foi colocada a guarda de honra para fazer a “guarda” dos restos mortais. Logo que as portas foram abertas para o público, eles encheram da capela, visitando os restos mortais durante toda a tarde de sábado e noite de domingo. A partir de então, Stefanich passa a chamar López de “o grande senhor da guerra” e que todos os entaves estavam relacionados com o próprio López que estaria fazendo isso para testar a lealdade e o amor do povo para com ele. Passou então a relatar como os restos mortais foram encontrados, prestando quase um culto ao lugar, sacralizando o espaço. Cerro Corá seria então um local de recordação de tantos sucessos, sendo que, naquele momento, a selva teria coberto aqueles lugares de sacrifício, e que mesmo assim, aqueles “emissários incumbidos da missão da pátria renascente”, fizeram a peregrinação à terra santa dos paraguaios em busca da relíquia dos seus últimos heróis. O mais interessante pode ser lido na sequência: Stefanich afirma que pouco foi encontrado havia sido convertido em poeira, e que os poucos fragmentos ósseos encontrados seriam levados

para a veneração da posteridade, sob caracteres de apoteose nacional, quando a comitiva se retirou daquele lugar de santidade (Stefanich, 1945, p. 44-45 – grifo nosso). A partir de 1973 o espaço se tornou o Parque Nacional Cerro Corá, local de turismo e camping, mas que guarda os resquícios dessa história de formação mítica patriótica.

Essa retomada da narrativa bem como a secularização das terras e do espaço de Cerro Corá, nos faz perceber que a narrativa reconstruída pela “Geração dos 900” foi efetivamente incorporada ao ideário mítico paraguaio e se converteu em história oficial. Nesse sentido, a literatura e os intelectuais se constituem como ponto importante de construção e apagamentos de memória e história.

### Referências

- AFONSO, Bruna Reis. Representações da história da guerra de la iriple alianza no regime de Stroessner. In: *Revista Latino-Americana de História*, v. 6, nº 18 – ago./dez. de 2017.
- AMARAL, Raúl. *El novecentismo paraguayo hombres e ideas de una generación fundamental del Paraguay Asunción*, Servilibro 2006.
- BREZZO, Liliana M. El Paraguay en cinco momentos historiográficos: retos y perspectivas. In: CASAL, J; WHIGHAM, T. (Orgs.). *Paraguay: El nacionalismo y la Guerra – Actas de las primeras jornadas de Historia del Paraguay em la Universidad de Montevideo*. Asunción: Servilibro, 2009.
- DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- FORJADORES DEL PARAGUAY. Disponível em: [https://www.mec.gov.py/cms\\_v2/recursos/5812](https://www.mec.gov.py/cms_v2/recursos/5812)
- MORAES, Ceres. *Paraguai: a consolidação da ditadura Stroessner (1954-1963)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- SOLER, Lorena. Claves Históricas Del Régimen Político En Paraguay. López Y Stroessner. In: *Diálogos - Revista do Departamento de Historia e do Programa de Pós-Graduação em História*, v. 11, nº 1-2.
- STEFANICH, Juan. *La restauración histórica del Paraguay*. Editorial EL NUEVO MUNDO. Buenos Aires-Argentina. Mayo de 1945.
- TORRENTS, Leonardo. *Dívida e trophéos paraguayos: e a propaganda no Brazil. Contendo alguns documentos e factos pouco conhecidos no Brasil*. Rio de Janeiro: Montenegro, 1899.

As epopeias da Grande Guerra: mito e construção nacional –  
Brasil, Paraguai e Argentina – no pós-guerra da Tríplice Aliança

WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim.  
Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/262756396\\_A\\_atualidade\\_do\\_conceito\\_de\\_geracoes\\_de\\_Karl\\_Mannheim](https://www.researchgate.net/publication/262756396_A_atualidade_do_conceito_de_geracoes_de_Karl_Mannheim). Acessado em 31 de Agosto de 2018.

YEGROS, Ricardo Scavone e YEGROS, Sebastian Scavone. Cecilio Báez e Juan E. O'Leary: *polémica sobre la historia del Paraguay*. Asunción: Tiempo de Historia, 2011.

# **Fronteiras e esquecimentos – A presença indígena entre o Brasil e o Paraguai em *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron**

Cristiane Checchia\*

## **Brevíssimo prólogo**

Primeiro, parecia impossível, o que, depois mostrou-se possível, em seguida provável e, finalmente, assustadoramente real. Penso na passagem de algo que se mostrava como um resíduo bruto e inconveniente do passado e que, aos poucos colou-se a um discurso emergente, que esperamos nunca hegemônico. Estamos agora imersos em um pesadelo do qual não terminamos de acordar. O projeto no qual está inserido o presente trabalho, surgiu quando ainda esta passagem da impossibilidade à probabilidade se mostrava apenas como uma intuição, compartilhada por cada vez mais pessoas.

## **Sobre lembrar e esquecer**

Passadas cerca de três décadas do início do processo de transição nos países do Cone Sul latino-americano, sabe-se que os caminhos pelos quais se deram as tentativas de reparação e as políticas da memória em cada um deles é bastante distinta. No caso do Brasil, parece consenso o fato de se haver instaurado entre nós uma série de obstáculos à memória, verdadeira máquina do esquecimento<sup>1</sup>, que se evidencia de inúmeras maneiras, ou, poderíamos dizer, por meio de inúmeros sintomas: ainda hoje temos estradas, ruas, cidades, escolas batizadas com o nome de militares que exerceram o poder durante a ditadura; pouquíssimos memoriais foram erguidos no Brasil para lembrar as vítimas do regime; apesar dos esforços fundamentais da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, o debate em torno da apuração dos casos e dos responsáveis pelos crimes cometidos em nome do Estado foi visto durante

---

\* Historiadora, Doutora em Letras. Universidade da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: [crischecchia@gmail.com](mailto:crischecchia@gmail.com); [cristiane checchia@unila.edu.br](mailto:cristiane checchia@unila.edu.br)

1. Márcio Seligmann-Silva é uma referência fundamental no Brasil para pensar sobre as dinâmicas singulares do processo de disputa pela memória no Brasil. Estas considerações iniciais se fazem com base em uma síntese de distintos textos do autor (2006, 2011, 2014, 2015) que, escritos ao longo dos últimos anos, permitem acompanhar as lentas conquistas que foram se fazendo neste terreno.

anos como um tema que não pertencia à esfera pública; não por acaso, fomos o país que mais tardiamente instaurou sua Comissão Nacional da Verdade, cujo relatório foi entregue de forma bastante discreta à sociedade brasileira em dezembro de 2014; talvez apenas por uma ou duas exceções, militares responsáveis por crimes permanecem imunes a qualquer processo<sup>2</sup>.

É evidente que a facilidade com que foi acionada essa máquina de esquecer tem a ver com o modelo institucional e com a forma de operar dos governantes militares no Brasil, que mantiveram em grande medida laços de colaboração com parcelas importantes da elite econômica e da elite política civil ao longo de todo o período em que estiveram no poder. Assim, sua atuação aparentemente mais discreta<sup>3</sup> e articulada com os setores dominantes, permitiu não apenas a manutenção de uma máscara legalista nos sucessivos governos militares, como também lhes permitiu controlar com mais desenvoltura os arranjos do processo de democratização. O resultado disso foi a imposição de uma série de soluções de continuidade, como a manutenção de aparelhos repressivos, a proeminência política de reconhecidos apoiadores do regime e a implementação da asfixiante lei da Anistia (Zular, 2015, p. 108-110).

Assim, se na Argentina assistimos surgir um acalorado debate em torno da hipótese de um excesso de memória<sup>4</sup>, para nós, no Brasil, esse debate simplesmente não teria lugar, dada a exasperante morosidade com que o tema da memória abre espaços na esfera pública.

Há desdobramentos visíveis desse processo também no campo artístico e literário, como não poderia deixar de ser. Existe, reconhecidamente, uma vigorosa literatura que lidou com os traumas do passado ditatorial recente no Cone Sul, tanto a de caráter mais estritamente testemunhal quanto as narrativas ficcionais (essa divisão nem sempre é simples de ser feita, como discutiremos mais adiante). Mas se essa literatura teve um espaço de recepção muito importante em países como Argentina, Chile e Uruguai<sup>5</sup>, ao longo dos anos 80 e 90, no Brasil essa produção, menos numerosa, teve sempre uma acolhida bastante tímida. Conforme salientou Seligmann-Silva (2011), mesmo quando

2. A partir da discussão sobre o esquecimento tal como desenvolvida por Paul Ricoeur, talvez estejamos falando aqui de uma combinação de duas formas de esquecer: o “esquecimento obrigatório” (esquecimento institucional que prevalece nos casos de anistia forçada), relacionado ao esquecimento como “memória impedida” (que mantém o trauma em uma zona de recalque, compelindo à repetição (Ricoeur, 2018). Poderia-se pensar a partir daí no esquecimento se torna uma forma ativa de violência. Sobre o esquecimento e o recalque na sociedade brasileira contemporânea ver também Maria Rita Kehl, *Tortura e sintoma social* (2010).

3. Palavra que só resiste na comparação numérica das vítimas civis do regime, em relação aos nossos vizinhos.

4. Desenvolvi com mais vagar essa discussão em “Disputas pela memória no ensaio argentino – o incômodo “Invierno”, de Juan José Saer” (Checchia, 2017).

5. Ainda não tenho elementos para avaliar a recepção dessa produção no Paraguai.

os testemunhos e relatos são publicados, eles são muito eficientemente anulados por uma ausência de recepção: são vistos como resquícios indesejados de um passado do qual já se deveria ter virado a página.

Apesar de todo o quadro traçado acima, pelo qual procuro descrever a ausência de uma cultura da memória no Brasil e os mecanismos pelos quais nosso passado ditatorial permanecia à sombra, proponho-me trabalhar com os significativos exemplos na produção literária brasileira contemporânea de um vigoroso esforço na luta contra o esquecimento, assumido agora por uma geração de escritores que trabalham com os restos do passado a partir, muitas vezes, do registro autobiográfico e de olhares permeados pela distância e pela perspectiva infantil. São escritores da “segunda geração”, que viveram biograficamente o período ainda quando crianças e que imprimem as marcas dessa distância em seus escritos. São artistas e escritores, portanto, que se vêem mediante um duplo desafio: daquele mobilizado por um compromisso com a lembrança deste passado recente, por um lado, mas, por outro, do enfrentamento também da necessidade de refletir sobre o presente e de buscar na atualidade seus próprios caminhos de investigação da literatura e da arte (Schollhammer, 2004, p. 13).

Nos relatos que tenho buscado trabalhar, o deslocamento entre idiomas, o fluxo entre cidades, o exílio e a experiência dos confins/fronteiras, parece mostrar que o trabalho da memória se erige a partir dos deslocamentos, do caminhar e de desvios que frequentemente eludem os limites impostos por barreiras identitárias e de nacionalidade. Assim, se por um lado os diferentes processos histórico e políticos demandam de nós o contraste entre as diferentes culturas da memória (ou a ausência de uma, no caso do Brasil), por outro lado, tais relatos nos convocam a desenhar outros mapas, cujos limites e fronteiras se mostram bastante mais porosos, e que poderiam ser vistos de uma perspectiva de memórias em trânsito (Erl, 2011; Huyssen, 2014)<sup>6</sup>.

Portanto, é com esse olhar que tenho me debruçado sobre alguns romances, somando-me a um movimento crítico que tem buscado pensar uma memória compartilhada em um mapa histórico-político-cultural-literário-afetivo ampliado, e é nesse conjunto que procuro inserir a leitura de *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron. Neste trabalho, interessa-me investigar a presença das personagens indígenas de diferentes etnias (guaranis-mbya, ava-guaranis, kadiweus, chamacocos e bororos) que aparecem ao longo do romance de forma ao mesmo tempo tangencial

---

6. Ambos os autores assinalam o fato e que durante muito tempo perdurou nos estudos da memória um viés metodológico marcadamente nacionalizante, isto é, preocupado sobretudo com a organização dos processos de configuração de memórias no âmbito das construções identitárias nacionais. Os estudos pós-coloniais foram importantes para chamar a atenção para memórias viajantes, transculturais, ou multidirecionais, frutos de processos de diaspóricos e de deslocamentos de diversas ordens (linguísticos, territoriais, afetivos). Essa perspectiva se fortaleceu, a partir de finais do séc. XX, no contexto dos renovados questionamentos dos rígidos padrões identitários fixados na Modernidade.

e estrutural, na medida em que a cosmovisão desses grupos é trabalhada na organização temporal e no próprio desenvolvimento do enredo. Pensa-se assim, de certo modo, a presença invisibilizada e esquecida desses grupos nos diferentes momentos da brutal expansão sobre as fronteiras entre extremo Oeste brasileiro e o Chaco boreal paraguaio, sobretudo no período das ditaduras do dois lados da fronteira.

### ***Noite dentro da Noite* - romance autobiográfico?**

Joca Reiners Terron é autor de obras em diversos gêneros, poesia, contos, romances, uma graphic novel, ensaios e roteiros. De sua trajetória, interessa-me sublinhar um trânsito intenso como leitor de uma vertente da literatura brasileira bastante experimental (como Valêncio Xavier, de *O mez da gripe*, Sebastião Nunes, de *História do Brasil e Decálogo da classe média* além de Raduan Nassar e José Agrippino de Paula), bem como da literatura hispânica contemporânea menos conhecida no país. Como organizador da coleção *Otra Língua*, da editora Rocco, Terron trouxe ao português alguns nomes até então ainda pouco lidos em nosso idioma, somando-se aos esforços realizados reconhecidamente pelo editor Samuel Leon. Desse modo, autores como Piglia, Saer, Aira, Molloy, Fabián Casas, Cucurto e Cecília Palmeiro perfazem a estante de um leitor cuja trajetória se desenvolve entre o português e o espanhol e entre tradições literárias, em um trânsito que sua própria escrita de fronteira promoverá também de outros modos, como se verá adiante.

Apresentado como uma autobiografia, o romance *Noite dentro da noite* narra a trajetória de um menino que cresceu deslocando-se entre cidades do extremo Oeste do Paraná e no Mato Grosso do Sul, na fronteira com o Paraguai, entre os anos 70 e 80, até sua juventude no Rio de Janeiro. Como elemento de tensão central do relato, que dará impulso à narrativa logo em seu início, vemos a descrição de um acidente sofrido pelo personagem durante uma brincadeira na infância, na cidade de Medianeira: ao bater fortemente a cabeça em uma pilastra de concreto e quase perder a vida, o menino terá uma crise de amnésia profunda, seguida de convulsões que serão por anos tratadas à base de barbitúricos. Ele perderá também a fala e a capacidade de reconhecer-se em sua família. Toda a narrativa, portanto, parece ser acionada por este esforço de superação do esquecimento: o marco do relato será o “Ano do grande branco”, explicitamente localizado em 1975.

Se muitos elementos da trajetória desse protagonista de fato coincidem com as marcas biográficas do autor fora do texto, por outro lado, desde o início somos defrontados com mecanismos que tornam instáveis a leitura gerada pela expectativa de uma autobiografia (Arfuch, 2009)<sup>7</sup>. Primeiramente, a história é narrada ao protagonista

---

7. Para pensar a expansão do registro autobiográfico no presente, em múltiplas plataformas, a crítica argentina Leonor Arfuch desenvolveu a noção de espaço autobiográfico. A autora parte da notável profusão de best-sellers (auto)biográficos, na multiplicação de publicações dedicadas a exposição da



na inusual segunda pessoa, pelo personagem Curt Meyer-Clason, nada menos que o conhecido tradutor de Guimarães Rosa para o alemão. Acusado de espionagem para o III Reich, Meyer-Clason foi preso em 1942 e passou cinco anos preso no presídio da Ilha Grande, período durante o qual entrou em contato com a literatura. Sem nunca ter admitido a acusação da qual foi alvo, essa figura interessa como narrador deste romance por “ter tido uma vida dentro de outra vida” (Terron, 2017c): será esse narrador misterioso quem irá narrar a vida de outro em uma língua que lhe é estrangeira, enlaçando lentamente a infância e juventude do protagonista ao passado recente do Brasil, do Paraguai, e a todo o mosaico de guerras e ditaduras que atravessam o séc. XX.

No entanto, essa voz narradora é emoldurada e sobreposta por outra voz, também em segunda pessoa, que se instaura em uma zona incerta interior e exterior ao relato. Não se pode saber quem termina por narrar o que o protagonista escuta como sua autobiografia:

Esse protagonista do livro tratado apenas por ‘você’ está vazio de existência, pois não se lembra dela. Então recorre a outras pessoas, que a contam para ele. Além disso, é mudo. Como mudo, não poderia narrar a própria história. Aos personagens mudos está vetada a primeira pessoa (Terron, 2017c).

O protagonista é, então, o que “não fala”, como se os confusos e fragmentários restos do passado o seguissem oprimindo e não pudessem ser transformados em discurso, em memória. Um processo de elaboração de seu passado parece estar engasgado pela impossibilidade de vencer os fantasmas que o assombram e que o impedem de se reconhecer como indivíduo.

Nesse sentido, Noite dentro da noite aproxima-se de outras práticas literárias e artísticas autobiográficas ou autoficcionalizadas contemporâneas que embora inscritas em um contexto de hiperinflação dos relatos de si e da celebração do self, e ainda que flertando com a tradição do romance de formação, trabalham paradoxalmente na dissolução das categorias de sujeito, dialogando com a tradição que desde as vanguardas históricas vêm corroendo de múltiplas formas a substancialidade das categorias de sujeito e indivíduo. (Klinger, 2012; Garramuño, 2014).

No romance que temos em vista, a sobreposição de vozes narradoras reforça a estrutura abismal do relato: histórias dentro de histórias que diluem a identidade das personagens em uma zona pantanosa, movediça, mutante, fronteira. Essa dissolução

---

vida de celebridades, ou, mais recentemente, no fenômeno impressionante dos blogs e relatos ilustrados de si nas redes sociais, para se perguntar sobre os significados possíveis dessa expansão (Arfuch, 2009). Este quadro torna ainda mais instigante a leitura dos relatos autobiográficos ou autoficcionalizados que têm surgido na cena literária latino-americana recente, notadamente desde finais do século passado, dialogando com a tradição do romance de formação e com distintas vertentes de críticas à Modernidade, como se verá a seguir.

se produz tanto no entrelaçamento de diversas camadas temporais, como na inscrição peculiar que os múltiplos fios do relato estabelecem com o espaço.

Do ponto de vista da organização temporal, o relato fragmentário e nebuloso de diferentes capítulos da história do protagonista se estabelece por idas e vindas em uma cronologia impossível, cujos tempos se interrompem e se interpelam. A estrutura narrativa do romance parece espelhar-se na imagem da capa<sup>8</sup> (Hole, de Brendan Monroe, 2012), a qual, por sua vez, remeteria ao Maeström, grande turbilhão de água que atrai tudo que se aproxima ao seu epicentro entrópico (como no conto de Edgar Allan Poe, descida ao Maelström). Relaciona-se também com a concepção mbya-guarani da passagem do tempo e a ideia de amanhã, segundo comentou o autor (Terron, 2017b)<sup>9</sup>. A vida deste protagonista é atravessada e se dilui em uma temporalidade muito mais ampla, que a conecta com os múltiplos períodos de guerras locais, regionais e mundiais que repercutem em uma vida: a alta dosagem de barbitúricos a que o personagem é submetido para tratamento de suas crises epiléticas, por exemplo, é conectada ao cenário de horror do Centro de Eutanásia de Bernburg, o conhecido laboratório onde se testaram os medicamentos para o assassinato em massa de crianças com deficiências físicas ou mentais, medicamentos os quais se popularizaram pela indústria farmacêutica (como a Bayer) para tratamento de ocorrências neurológicas. A estrutura vertiginosa do romance também parece ecoar, às vezes, os efeitos atordoantes dos medicamentos, sobrepostos aos efeitos da amnésia.

Do ponto de vista espacial, um dos núcleos geográficos importantes da narrativa é a zona de fronteira entre o Brasil, estado do Mato Grosso do Sul, e o Paraguai, para onde o personagem protagonista seguiu com os pais após o acidente que lhe tirou a memória. Nesse sentido, o romance desenha uma zona, uma paisagem geográfica e linguística de fronteira que até recentemente permanecia bastante à sombra na tradição literária brasileira.

---

8. Tendo cursado arquitetura, Joca Reiners Terron é também artista gráfico. As imagens de capa, as intervenções na página e as imagens no interior de seus relatos não se configuram apenas como elementos paratextuais marginais e somam parte importante da composição.

9. Essa ideia aparece apenas como uma breve menção do autor, que demandaria uma investigação mais cuidadosa. No entanto, procurando algumas pistas de como a concepção de tempo guarani pode ser estruturante do romance recorro a Bartolomeu Meliá, um dos maiores pesquisadores da cultura guarani ainda vivos. Ele mostra como a concepção de história dos guaranis é uma articulação profunda entre as categorias de espaço e tempo. A composição dos cantos guaranis é a rememoração de suas caminhadas, uma memória fortemente espacializada, portanto. Mas a história de um guarani é também pensada a partir das palavras ao longo do tempo. O tempo é a história das palavras escutadas, das palavras ditas, das palavras inspiradas, das palavras rezadas, das palavras pronunciadas em uma assembleia e das palavras sussurradas na vida íntima (Meliá, 2010). Agradeço à Mayra Moreyra a indicação desta referência.

### **Entre Brasil e Paraguai, as fronteiras esquecidas de uma história brutal**

Por um lado, a valorização desta zona fronteiriça na literatura do autor acompanha um movimento mais amplo bastante notável nas artes contemporâneas, que tem experimentado o potencial de descobertas estéticas, cognitivas e políticas das fronteiras, como umbrais que desestabilizam os limites estabelecidos entre línguas, entre linguagens, entre nações, entre áreas do saber, configurando espaços de trânsitos interculturais, intergêneros, intersubjetivos. (Arfuch, 2013, p. 119-120).

Contudo, deve-se ressaltar que a valorização destas zonas porosas de trânsito parecem resistir a gestos simplistas de romantização e exotização. No caso de Joca Reiners Terron, sua fronteira remete também à história traumática das áreas de expansão, militarizadas, embrutecidas, nas quais a violência pública e socialmente capilarizada frequentemente esmaga a intimidade dos sujeitos. Nesse espaço, o protagonista do romance é mostrado em permanente desajuste com o território. A cidade denominada Curva do Rio Sujo, onde o menino conviverá com filhos de militares brasileiros e paraguaios, configura-se como um ambiente que reproduz no cotidiano escolar e nos caminhos marginais à beira do rio, entre a casa e a escola, a violência extrema que se impunha no cenário mais amplo dos dois países sob ditadura. Ainda que ficcional, Curva do Rio Sujo carrega as marcas referências da cidade de Boa Vista, uma cidade de cerca de duzentos anos na fronteira com o Paraguai, a qual, segundo o autor, “ainda ruma restos de uma guerra acontecida há mais de cem anos” (Terron, 2017b). No jogo intertextual que o relato estabelece nessa região de fronteira, inscrevem-se camadas mais profundas de conflitos: embora Curva do Rio Sujo seja uma cidade geolocalizada de forma bastante específica no romance, ela parece configurar-se como o epicentro de uma fronteira ampliada e bruta que inclui os cenários da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, os experimentos de uma colônia ariana por alemães antisemitas em finais do século XIX no Chaco Paraguaio e os confrontos entre conquistadores e indígenas em meios aos pântanos na época da Conquista e nos períodos posteriores de expansão da fronteira oeste brasileira e da fronteira leste paraguaia.

É também nessa zona que circulam diferentes grupos indígenas de diferentes etnias (guaranis-mbya, ava-guaranis, kadiweus, chamacocos e bororos) que aparecem ao longo do romance. A voz do(s) narrador(es) múltiplos e esquivos que os descreve parece bastante presa a uma perspectiva ocidental, cujo efeito é o de estranhamento. O pantanal matogrossense e o Chaco paraguaio formam uma espécie de coração das trevas conradiano, habitado pelo selvagem bárbaro: os indígenas algumas vezes são mostrados como os míticos e exímios cavaleiros kadiwéus; outras vezes aparecem como grupos empobrecidos e miseráveis subjugados pelos fazendeiros, pelas doenças, pela pobreza e açoitados por guerras que lhes são alheias. Essa distância, contudo, cede na sobreposição de algumas cenas: nessa fronteira, os personagens duplicados,

que são e não são, os saltos temporais e geográficos, promovem um efeito de aproximação entre sujeitos distantes que vivem dores semelhantes como o protagonista espancado brutalmente pelos filhos de militares da fronteira e o menino nhandeva assassinado na beira do rio (essa duplicação poderia se estender em uma enorme cadeia).

Em *Noite dentro da noite* há algo da estética das ruínas nessa fronteira de Terron, que evoca a série de guerra de Goya (na qual homens, mulheres, crianças e velhos anônimos sofrem toda variedade de horrores). Trata-se de uma escritura que persegue a tradição dos arquivos do Mal e da Loucura que poderíamos reconhecer em Poe, Conde de Lautréamont, Céline e Bolaño. Em uma resenha à Literatura nazi na América, Terron lembra de um ensaio de Bolaño no qual o autor afirmara que “A América Latina foi o manicômio da Europa” (*apud* Terron, 2019). Toda a larga zona fronteiriça dos relatos de Terron parece ser assim a contraface dos projetos da Modernidade europeia, e os indígenas da região serão as vítimas e testemunhas dessa falência no coração da América do Sul, enfrentando a história de insanidade que atravessa seus territórios. De certo modo, parecem guardar a chave de uma narrativa que não se deixa ver por inteiro. El diablo, imortal guerreiro kadiweu parece ser o único personagem que domina a matéria (espécie de líquen) que dá ou suga a vida daqueles que entram em contato com ela, a *pyhareryepyepyhare* (????), a noite dentro da noite.

Dentre os múltiplos e emaranhados fios que compõem a estrutura abismal do relato, gostaria ainda de destacar aquele que trata das instalações/performances artísticas da mãe do protagonista, denominada sempre como “a rata”. Obcecada com a passagem do tempo, ela fazia uma série de experimentos químicos para a produção de obras por meio do congelamento instantâneo da água, que durariam apenas poucos segundos. Tão importante como as obras, eram os pontos escolhidos para as performances: “locais ermos usados para desova de desaparecidos, cemitérios de indigentes onde foram descobertos cadáveres em covas rasas, os cafundós do Araguaia habitados por esqueletos de pés cimentados”, aldeias indígenas de tribos massacradas por garimpeiros ou capangas de fazendeiros (p. 303-4). Suas obras, que aparecem descritas pelo narrador a partir dos relatos de um repórter ou destes relatos reproduzidos pelo tio do protagonista, representavam corpos de presos sob tortura. Sua última escultura de gelo instantâneo (p. 322) mostrava mulheres com prolapso de útero, comum entre mulheres indígenas, submetidas à escravidão, às longas horas de trabalhos forçados e à inanição.

Nas obras da mãe do protagonista a distância e o estranhamento em relação aos indígenas, que subsiste na voz do narrador, parecem ceder – como na duplicação do espancamento do protagonista e na morte do nhandeva – à evidência de uma “vulnerabilidade humana em comum”<sup>10</sup>, segundo Butler (2006), e às múltiplas formas

10. A condição de vulnerabilidade original, do desamparo que ao nascer nos faz depender do corpo, da voz e do cuidados de outro, que nos constitui em nossa subjetividade.

de violência que oprimem as vidas precárias no contexto de violência extrema (do avanço sobre territórios, das guerras, das ditaduras)<sup>11</sup>. Tais obras efêmeras da rata, elaboradas como denúncia (enfrentando todos os riscos implicados nesse gesto), são também a expressão de uma responsabilidade ética, de uma busca artística que se insurge como uma empatia imperiosa entre autoridades e acentada sobre as bases de uma resistência coletiva possível, ainda que no seio da derrota.

### **Novamente, sobre lembrar e esquecer**

Vê-se portanto, em *Noite dentro da noite*, um jogo atordoante de histórias dentro de histórias; de personagens que assumem diferentes vestes e vozes; de um território pantanoso, que fagocita seus habitantes e os inscreve em múltiplos tempos e relatos; de vozes narrativas que se sobrepõem umas às outras, de uma zona incerta e instável entre a vigília e o sonho, entre a lucidez e a loucura, entre vida e morte. O mais interessante é pensar que o impulso inicial de todo o relato é o esquecimento, grande motor da narrativa. Em um texto anunciado como autobiográfico, trata-se do mito de origem de um escritor, de uma escrita, mas também trata-se de uma metáfora poderosa para pensar a literatura e a relação de nossas sociedades com o passado.

A perda da memória do personagem parece confundir-se numa imensa amnésia coletiva, que se sobrepõe às histórias violentas de um tempo recente e remoto. Incapacitado de lembrar, no entanto, resta ao protagonista recorrer a outras vozes e, a partir delas, imaginar. A imaginação surge assim como um recurso extremo e poderoso de insurgência contra o silêncio, contra a mudez e o esquecimento, participando de um esforço compartilhado e conectado das literaturas do Cone Sul na configuração de uma memória de nosso passado recente<sup>12</sup>.

Neste momento final, e para concluir, devo dizer que leituras como *Noite dentro da noite*, me tem sido inapelavelmente atravessadas pelo presente, no qual o silêncio que imperava na esfera pública brasileira para tratar do tabu dos crimes da ditadura civil-militar recente, e que começara a ser vencido apenas muito recentemente no Brasil (por exemplo, com o relatório da Comissão da verdade e seu importantíssimo capítulo sobre a violência contra os indígenas), agora sofre uma reviravolta atordoante, em um movimento paradoxal de lembrança às avessas, que abriu a tampa do bueiro onde se escondiam os horrores, mas para valorizá-los em sua face mais sombria e invocá-los explicitamente como exemplos. As tentativas de silenciamento da memória foram substituídas de forma aterradora por uma revisão consagratória desse passado de violência.

11. A partir da biopolítica foucaultiana, de Aganbem e de Levinás.

12. Pensar que os relatos autobiográficos ou autoficcionais que estou lendo constituem o tecido de uma “memória coletiva” geracional, destes que foram filhos de pais perseguidos ou exilados durante os anos de chumbo (trauma). Por outro lado, desenham uma memória para aqueles cujas famílias parecem ter estado à margem dos processos de se período (*Zambra* - formas de volver a la casa)

Trata-se de uma mudança de época que não imaginávamos há pouquíssimo tempo atrás. Não é casual que esse movimento seja acompanhado igualmente por um projeto de eliminação de qualquer forma de diferença, retomando não apenas uma política assimilacionista em relação aos grupos indígenas, mas inclusive inflamando explicitamente a práticas de extermínio por diversos meios.

Nesse contexto, como disse Eduardo Viveiros de Castro (2019), os povos indígenas representam a resistência imanente contra o projeto de destruição da diversidade representado pelo atual governo, o qual exacerba brutalmente a atitude plurissecular das elites governantes do país - resistência imanente na medida em que a própria existência desses povos pressupõe a sua resistência.

É evidente que essa onda reacionária diz respeito a um fenômeno mais amplo, extremamente complexo e multifatorial, cujas causas devem ser buscadas em diferentes tempos. Mas para o que venho procurando pensar a partir da literatura, algo que realmente chama a atenção é o fato de que a expansão dos movimentos que defendem um estreitamento do ambiente democrático no Brasil se inscreve sobre o enorme silêncio que se impôs sobre os importantes esforços de lembrar os 21 anos terríveis de nossa história recente.

Entendo que a chave de leitura com que líamos os romances de memória e de esquecimento, como *Noite dentro da noite*, está mudando radicalmente nesse contexto e que tais leituras, perpassadas por materiais bastante heterogêneos, podem ser também uma das tantas frentes de batalha da literatura, da crítica e da docência hoje.

## Referências

- ARFUCH, Leonor. El umbral, la frontera. In: *Memoria y autobiografía - exploraciones en los límites*. Buenos Aires: FCE, p. 119-133, 2013.
- \_\_\_\_\_. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In GALLE, H. (et. alli). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo, Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, pp. 113-121, 2009.
- CHECCHIA, Cristiane. Disputas pela memória no ensaio argentino – o incômodo “Invierno”, de Juan José Saer. In: *Remate de Males*, Campinas, v. 37, nº 2, pp. 697-719, jul./dez. 2017.
- ERLL, Astrid. Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies. In: *Journal of Aesthetics & Culture*, v. 3, 2011.
- GARRAMUÑO, Florência. *Frutos estranhos - sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. C. Nougué. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.

Cristiane Checchia

- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente - modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, p. 123-132, 2010.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro - o retorno de autor e a virada etnográfica*. 2ª ed. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012.
- MELIÁ, Bartolomeu. A história de um guarani é a história de suas palavras. [Entrevista concedida a] Patrícia Fachin. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, nº 331, 31 maio de 2010. Disponível em [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3258&secao=331](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3258&secao=331). Acesso em: 20 de maio de 2019.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2018.
- SCHØLLHAMMER, K. E. Prefácio. In: VIDAL, Paloma. *A história em seus restos*. São Paulo, Annablume, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Por uma memória ativa. Folha de S.Paulo, 26 de janeiro de 2015, p. 3. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2015/01/1580098-marcio-seligmann-silva-por-uma-memoria-ativa.shtml>

## Projetos de edição literária e relações partidárias

Valeria De Marco\*

Este trabalho procura responder algumas perguntas que surgiram a partir de um dado surpreendente recolhido no andamento do projeto de pesquisa EDI-RED Historia Cultural de la Edición Iberoamericana (Siglos XIX-XXI), projeto de caráter interdisciplinar e transnacional, sediado no Consejo Superior de Investigaciones Científicas, sob a direção científica da Profa. Dra. Pura Fernández e coordenação acadêmica do Prof. Dr. Javier Lluich-Prats, da Universidade de Valencia. Iniciado em meados de 2014, o objetivo da pesquisa consiste em historiar a constituição e o funcionamento de redes culturais que configuram a atuação do editor moderno na produção literária escrita em espanhol, português, galego, catalão ou basco e na circulação das obras, tanto na língua original como em traduções para um dos idiomas mencionados. Busca-se conhecer o processo de construção do protagonismo do editor de livros a partir de 1800, atendo-se à sua inserção em um contexto social que envolve múltiplas condições de ordem econômica, política, legal, educacional, entre outras, bem como diferentes combinações da dimensão territorial de sua ação, seja ela local, regional, nacional ou transnacional. O primeiro passo necessário para o desenvolvimento da pesquisa é a construção, e eventuais cruzamentos, de vários e diferenciados bancos de dados que possam dar visibilidade ao percurso do texto que chega ao leitor na forma de livro ou de outros suportes materiais, zelando sempre pela confiabilidade das informações sistematizadas e oferecidas aos estudiosos do tema ou aos nele interessados. O compromisso de responsabilidade no tratamento dos dados dá ao projeto o estatuto de ser o primeiro portal acadêmico no âmbito da Ibero-américa, dimensão que se consolidou com sua hospedagem digital, desde maio de 2016, na Biblioteca Virtual Cervantes. No repositório, atualizado periodicamente, encontram-se seções diversas: entrevistas a editores e organizadores ou participantes de feiras internacionais do livro, em vídeos ou áudios, perfis (semblanzas) de editoras, bibliografia, web grafia. A coleta de informações está orientada por essas seções, mas nem sempre é feita de forma planejada, pois, por um lado, à diferença da França, não houve preocupação institucional de construção de acervos nessa geografia linguística, dado da cultura material sem o qual não se escreve a história; por outro lado, o trabalho se faz com pesquisadores que nem sempre têm apoio de suas universidades ou de outros órgãos de fomento. Atualmente a rede tem

---

\* Professora titular de literatura espanhola do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e pesquisadora do CNPq. E-mail: valmarco@usp.br



mais de duzentos colaboradores de instituições de pesquisa de vários países em que se editaram ou editam originais ou suas traduções nas diversas línguas da península ibérica.

No Brasil, até o momento, o trabalho contou com apoio do CNPq, da Universidade de São Paulo e da Universidade de Santa Catarina. Iniciou-se com a produção de perfis de editoras brasileiras e o levantamento de traduções da literatura espanhola no Brasil, linha logo superada pelo crescimento do projeto, pois passou-se ao registro de tradução de textos literários hispano-americanos. Nesse contexto, deparei-me com uma edição bilíngue de Poemas do cárcere de Marcos Ana, publicada pela editora Brasiliense, em 1960. Como e porque uma editora de renome põe em circulação esse autor desconhecido e volta a editar poemas seus em 1963?

Primeiramente, a pergunta deve ser contextualizada nas iniciativas brasileiras de traduções da literatura espanhola, pois estas se diferenciam das que proveem de outras tradições literárias. De modo muito geral, há uma vinculação na história da edição de livros, traduzidos ou não, com a história do país, pois a legalização da atividade de imprensa e seu lento crescimento<sup>1</sup> só ocorrem depois de 1808, com a instalação da família real portuguesa no Rio de Janeiro. No plano literário, o declínio do poder de influência português na colônia já era fato, pois também Portugal passara no final do século XVIII a ter a França como metrópole cultural de referência. Com o andar do século XIX, a empresa tipográfica brasileira se concentrou no Rio de Janeiro, imprimindo jornais, revistas e, comparativamente em muito menor número, livros, veículos que foram abastecidos com produção literária nacional e com grande quantidade de traduções, cuja maioria absoluta era de títulos franceses, sendo eles de obras francesas ou traduzidas e/ou adaptadas de outras tradições por franceses<sup>2</sup>. Desde a “era das revoluções burguesas”, para usar as palavras de Hobsbawm, até a II Guerra Mundial, no mercado de livros a tradução de obras da literatura francesa é de longe hegemônica. De outras literaturas estrangeiras ofereciam-se os clássicos, sendo muito frequente que fossem editados em traduções portuguesas. Note-se, por exemplo, que a Abril Cultural, depois Nova Cultural, continuou publicando Dom Quixote traduzido no século XIX pelos Viscondes Castilho. No caso da literatura espanhola, o leitor brasileiro tinha acesso a um parco catálogo dos clássicos até o assassinato de García Lorca no início da Guerra Civil. A tragédia mobilizou atenções e muitos dos seus textos foram traduzidos. E, observe-se que tal prática de restrição de traduções ao repertório dos clássicos mantinha-se apesar de haver indicações de obras importantes do século XX

1. A singularidade desse processo no Brasil é descrita e comparada à de outros países em Hallewell, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2012.

2. Para acesso ao quadro amplo dessa informação, é fundamental ler os trabalhos resultantes da pesquisa pioneira de Marlyse Mayer, indicados na bibliografia.

que, com sua acuidade crítica, Otto Maria Carpeaux oferecia nas resenhas escritas para jornais e revistas.

De onde aparece Marcos Ana? Esse é, então, o pseudônimo de Fernando Macarro Castillo, que nasceu em 1921, em Salamanca. Filho de camponeses muito pobres, aos quinze anos começou a atuar na Juventude Socialista que se fundiu, em 1936, meses antes da Guerra Civil, com a Juventude Comunista, formando a Juventude Socialista Unificada. Em suas filas, Fernando Macarro Castillo lutou durante os três anos de combate e se aproximou ao Partido Comunista, como grande parte daqueles jovens. Com a entrada das tropas franquista em Madri, em março de 1939, acompanhou a massa humana que caminhou para o porto de Alicante. Ali começava sua trajetória de prisioneiro: transferido ao campo de concentração de Albaterra, passou por duas condenações à morte, mudou de prisão em prisão, até sua longa reclusão no presídio de Burgos, superando as duras condições de isolamento e fome graças à constante ajuda de outros prisioneiros comunistas que atuavam organizados dentro dos presídios. Em diferentes episódios de seu texto memorialístico ou em testemunhos de muitos autores, inclusive os que se apresentam como formas ficcionais, caso de Jorge Semprún para circunscrevermo-nos aos nomes aqui em pauta, é possível observar como o pertencimento aos partidos comunistas contribuiu para a sobrevivência de presos nos estados totalitários e dos internados em campos de concentração franceses e alemães. Algumas ações de apoio a Marcos Ana estão na origem de sua relação com a literatura, de sua incursão na escrita de versos e da saída de seus poemas da prisão de forma clandestina, como ele recordou:

*Fue en una celda de castigo donde inicié una creación adolescente y temblorosa. Los amigos me pasaron lecturas, introduciendo en mi petate unas hojas sueltas con poemas de Alberti, Neruda, Machado... Los leía y releía mil veces. [...] Y, en aquel clima, comencé a escribir, o a construir memorizando, sin apenas conocer la carpintería del poema, [...] Cuando salí al patio general puse sobre el papel los poemas memorizados en la celda y se los mostré a algunos amigos [...] Y un día, en un paquete clandestino que recibimos, venía, entre otras cosas, un pequeño librito que me emocionó hasta dejarme sin palabras. En la portada un dibujo color sepia, «El prisionero y la paloma» de Pablo Picasso. Al pie del dibujo un título: Poemas de la prisión y debajo el nombre del autor: Marcos Ana. El prólogo era de Juan Rejano, conocido poeta y comunista, exiliado en Méjico. (Ana, 2007, 167-168)*

Esse “livrinho” foi publicado no México, por Ediciones de “España Popular”, em 1959 (Aznar Soler, p. 448), mas Marcos Ana atribui-lhe a data de 1960, talvez porque só então o recebeu. Esta pequena diferença de datas importa pouco para avaliar a dimensão simbólica que a irradiação internacional do Partido Comunista Soviético deu aos versos e ao poeta. Este era então o preso com mais longa reclusão do regime franquista e, como tal, sua voz permitia viabilizar uma frente de luta pela anistia dos prisioneiros políticos de Portugal e da Espanha, concretizando no âmbito da Ibero-

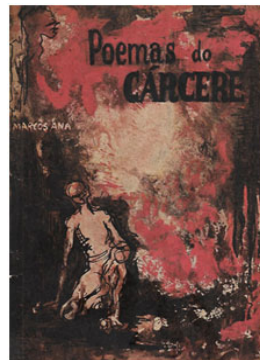
américa um eixo da campanha pela paz, linha de atuação definida pela URSS desde o início da década anterior. Com variações no número de poemas e no título, houve edições praticamente concomitantes até a libertação de Marcos Ana em novembro de 1961. Na mexicana, o título completo é *Te llamo desde un muro. Poemas de la prisión*, nome mantido na publicação da Argentina (*Te llamo desde un muro (Poemas de la prisión)*). Buenos Aires, Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino, 1961). Já no Uruguai e no Brasil, a edição apresenta-se com o título da capa da mexicana, que reproduz o desenho feito pelo próprio Picasso<sup>3</sup>, ambas são de 1960 e a brasileira é bilingue.



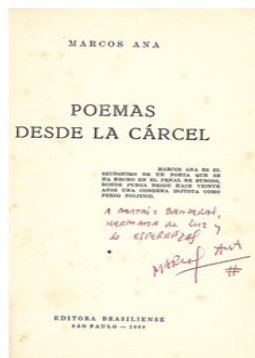
Capa da edição mexicana reproduzida nas memórias do autor (Ana, 2007, s/n.)



Página de rosto da edição uruguaia (Ana, 2007, p. s/n)



Capa da edição brasileira



Página de rosto da edição brasileira

3. Em 2014, Marcos Ana me recebeu em sua casa, em Madri. Ele contou episódios de sua vida andando pela sala ampla de seu apartamento e mostrando objetos que guardava. Um deles era o original do desenho de Picasso utilizado para a capa da edição mexicana e recebido em mãos em Paris quando saíra do presídio de Burgos. Em um contacto telefônico feito previamente, contou-me que não tinha a edição de 1960 da Brasiliense. Levei-lhe o exemplar que conseguira comprar em São Paulo. Ficou visivelmente emocionado ao olhar e folhear o livro.

A bandeira da anistia dos presos dos dois estados autoritários da Península Ibérica levantada pelo Partido Comunista favoreceu uma aliança política de forças e matizes diferentes nas circunstâncias objetivas de cada país, deixando em segundo plano muitas divergências em cada um deles. Na Espanha<sup>4</sup>, o Partido Comunista era pequeno, antes da Guerra Civil, comparado ao Partido Socialista Obreiro Espanhol (PSOE) e, sobretudo, às organizações anarquistas vinculadas à Confederação Nacional dos Trabalhadores (CNT). Crescera muito durante o conflito bélico, impondo-se aos demais, na medida em que conquistava o domínio sobre armamentos comprados da URSS, pois este era o único país que os fornecia ao governo republicano. Seu poder prolongou-se após o final da guerra no estabelecimento de prioridades nas operações de retirada dos derrotados do território espanhol e da França bem como das ações imediatas do governo espanhol constituído no exílio e da condução da luta contra o nazifascismo que só se expandia devido à omissão das supostas democracias europeias guiadas por Inglaterra e França. No entanto, boa parte da liderança política de outras forças de esquerda derrotadas testemunhou as contradições da atuação dos comunistas. Ao mesmo tempo em que assinavam o Pacto Germano-Soviético, financiavam iniciativas de campanha da luta antifascista internacional ou a guerrilha travada dentro da Espanha contra o regime franquista e apoiavam inclusive materialmente artistas e intelectuais que integravam seus quadros, caso de Alberti, por exemplo.

Ao terminar a II Guerra Mundial, na reordenação dos fóruns internacionais, a URSS intervém propondo a Campanha pela Paz e o controle de armas nucleares, discurso cuja legitimidade apoiava-se na destruição dos países europeus e no horror de Hiroshima. No entanto, o próprio Alberti registrou em suas memórias as tensões que iam desenhando a era da Guerra Fria, pois, lembremos, os Estados Unidos marcou um campo com a criação OTAN em 1949; a URSS demarcou o outro com o Pacto de Varsóvia, assinado em 1955, com a ausência da Iugoslávia do Marechal Tito. Dessa distância entre acordos diplomáticos e ações para armar duas potências e garantir seus territórios de influência Rafael Alberti deixou seu testemunho ao recordar que, em 1948, ele e José Bergamín haviam saído do Uruguai com destino a Londres para participarem do II Congresso pela Paz. No entanto, ambos e muitos outros artistas e intelectuais que desembarcaram de outros voos ou de navios foram submetidos a um interrogatório protocolar, pois os agentes da Scotland Yard tinham os nomes de todos os participantes do congresso. E mesmo que no visto do passaporte constasse outra finalidade para a viagem, todos foram impedidos de entrar na Inglaterra e ficaram retidos no bar do aeroporto “– que Bergamín llamó con mucha gracia «bar de concentración, en vez de campo –” (Alberti, 2009, p.417) durante toda uma noite, até que embarcassem para Varsóvia, onde ocorreu então o congresso. Note-se que a decisão do governo inglês era demonstrar fidelidade aos Estados Unidos marcando sua distância do discurso soviético. A ONU estabelecera e mantinha a exclusão da

Espanha de Franco na organização, posição que mudaria lentamente também por pressão dos interesses norte-americanos para fortalecer a OTAN. O bloqueio à ditadura franquista foi superado em poucos anos, pois, no final de 1955, Espanha foi admitida na ONU, com a permanência no governo do ditador cuja violência repressora apenas diminuiria o número de julgamentos sumários e de condenações à morte.

Atuando na clandestinidade o Partido Comunista Espanhol, na década de 1950, concentrou-se na articulação de lideranças de sindicatos de trabalhadores, principalmente de mineiros, e de estudantes, em movimentos de protesto ou de greve, valendo-se sempre da estratégia de denunciar a barbárie do franquismo nos jornais europeus e latino-americanos. É no final dessa década que a campanha soviética pela paz, traduzida em anistia dos presos de Portugal e da Espanha, ganha potencial de mobilização, contando que ao desgaste da ditadura franquista no plano internacional, somava-se o do contexto interno. Com vinte anos no poder, com todas as disputas de grupos políticos que sustentavam o ditador. Até mesmo quadros de intelectuais da Falange, como Dionísio Ridruejo, já defendiam publicamente a necessidade de o regime implementar mínimas ações, como, por exemplo, anistiar os exilados, com vistas a promover uma reconciliação das “duas espanhas”. Alberti e Pablo Neruda envolveram-se na divulgação dos versos de Marcos Ana.

A edição brasileira é bilingue; a tradução ao português bem como a introdução, que situa o autor e o livro na luta pela anistia dos presos de Portugal e da Espanha, foram feitas por Rolando Roque da Silva e as ilustrações, por DOWA. O livro foi editado e circulou no contexto singular do país. Fundado em 1922, o Partido Comunista do Brasil (PCB)<sup>4</sup>, até o ano de 1960, teve traços constantes em sua trajetória, talvez decorrentes da inserção da nação no sistema de produção capitalista. Certamente, o país que se movia do escravismo colonial, analisado por Gorender, dominante até quase o final do século XIX, para o desenvolvimento da indústria e do novo modelo da atividade agropecuária, configurava um campo de lutas sociais desafiador para a doutrina que orientava a atuação dos comunistas. O partido caracterizou-se por: ser o primeiro alvo de forte repressão das forças policiais e militares em todos os momentos da história em que estivessem em jogo potenciais conflitos de classe; enraizar-se mais fortemente em meios intelectuais urbanos; ter dificuldade de consolidar ampla adesão do operariado em formação bem como do enorme contingente de trabalhadores que estavam nos latifúndios. Considere-se o peso neste quadro de tantos longos períodos em que o partido foi posto na ilegalidade.

---

4. A bibliografia sobre a história do partido oferece um bom número de títulos e, como a relativa aos comunistas de outros países, são marcados pela perspectiva de atuação política de seus autores. Indico ao final alguns poucos textos, entre os quais destaco o de José Antônio Segatto porque incorpora na sua exposição muitos trechos de documentos do próprio partido.

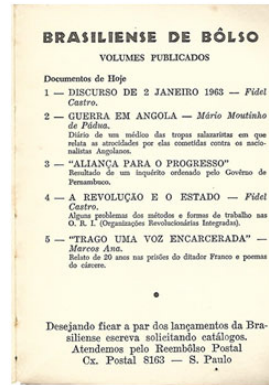
Agindo ou não na clandestinidade, o partido buscava manter redes de ligação entre intelectuais, artistas e escritores. Ombreando com o chileno Pablo Neruda ou com o espanhol Alberti, é conhecida a projeção de Jorge Amado que se filiou ao partido em 1930. Suas obras, também como as desses escritores, foram traduzidas a várias línguas e, na sua condição de escritor, também colaborou para a inserção partidária internacional de Luís Carlos Prestes, tendo escrito sua biografia (Vida de Luís Carlos Prestes, cavaleiro da esperança) enquanto ele estava na prisão durante o Estado Novo. O texto foi publicado em 1942, em Buenos Aires, pela Editorial Claridad e, em 1945, em português, pela editora Martins. No breve período de legalidade, com o fim da ditadura Vargas, o partido chegou a ser um partido de massas, mas no cenário de consolidação da Guerra Fria foi duramente reprimido no governo Dutra e novamente posto na ilegalidade. Assim, ainda bastante desarticulado e na clandestinidade, sofreu o abalo do XX Congresso do PC soviético. Em meio a acirrados debates, buscou-se a legalização em 1960. Para adaptar-se à legislação, decidiu-se adotar o nome de Partido Comunista Brasileiro. Mas as dissensões se materializaram em 1962, com a perda de muitos intelectuais e militantes para a formação do Partido Comunista do Brasil (o PC do B). No entanto, nos poucos anos do governo de João Goulart que antecederam o golpe civil-militar de 1964, o partido teve grande protagonismo na articulação das lutas sindicais, na cidade e no campo, bem como nas conduzidas por organizações estudantis.

Nesse contexto local, Caio Prado, histórico quadro do partido, publicou em sua editora, em 1960, a primeira tradução de Marcos Ana, colaborando com a campanha internacional pela anistia dos presos de Portugal e Espanha. Em 1963, liderou a mobilização em São Paulo pela mesma causa quando Marcos Ana<sup>5</sup>, visitou Brasil, Uruguai, Chile e Argentina. Uma comitiva de vários ônibus, recebeu o autor em Viracopos e ali Caio Prado lhe entregou seu novo livro – *Trago uma voz encarcerada* – que acabava de sair da gráfica também sob o selo da Brasiliense. Na Argentina o poeta também foi recepcionado com nova edição de seus versos: *Poemas*. Buenos Aires, Edición de la Comisión Nacional de Homenaje a Marcos Ana, con la colaboración especial de Artistas Plásticos Argentinos, 1963.

5. Um decreto do regime franquista de 1961 concedeu liberdade aos prisioneiros políticos que tivessem então vinte anos ininterruptos na prisão, procurando talvez contrabalançar a repercussão negativa no exterior da inauguração do monumento do Valle de los Caídos em 1959, para comemorar os vinte anos de vitória na Guerra Civil. O único preso libertado pelo efeito do decreto foi Marcos Ana que deixou o presídio de Burgos em novembro de 1961. Mas, ainda assim, a disputa interna no governo franquista motivou protestos na imprensa do então ministro Fraga. O Partido Comunista mobilizou-se para dar proteção a seu histórico militante levando-o clandestinamente para França, onde foi recebido na Unesco por Sartre, Simone de Beauvoir e Aragón. Depois de uma viagem à Inglaterra, foi à URSS e dali saiu para percorrer as capitais dos países do sul da América Latina, fazendo palestras, programas de rádio e televisão para continuar a defesa da anistia dos presos políticos de Espanha e Portugal.



Capa da edição brasileira 1963



Página 112 da edição de  
*Trago uma voz encerrada*

Essa edição parece ter sido feita com mais pressa que a anterior. Os poemas não foram traduzidos mas, além do título, traz ela em português os seguintes textos: uma introdução – “Um poeta contra o despotismo” – assinada por Rolando Roque da Silva, tradutor da edição de 1960, recordada para fazer um breve histórico da luta pela anistia; uma “Carta a nossos amigos da América Latina” e “Trago uma voz encarcerada”, texto que Marcos Ana lera em junho de 1962, em Londres, para onde viajara imediatamente depois de chegar a Paris, no ato de solidariedade dos trabalhadores ingleses à greve na Espanha, liderada pelos mineiros de Astúrias<sup>6</sup>. Sem dúvida a edição entrou em uma coleção militante, como atesta a lista dos títulos que a integraram, como se lê na página reproduzida acima, apesar de não ser obediente à orientação do Partido Comunista Soviético que fazia duras críticas à Revolução Cubana. Mas esta mobilizava trabalhadores e sobretudo estudantes nos países da América Latina.

Outra iniciativa editorial impulsionada por intelectuais vinculados aos partidos comunistas, entre os anos de 1977 e 1979, foi a chegada de Jorge Semprún ao catálogo de edições brasileiras com a tradução de sua Autobiografia de Federico Sánchez. Mas, neste caso, tratava-se de um autor reconhecido, ainda que nunca bem encaixado nas histórias literárias porque, como compêndios escritos seguindo o paradigma romântico fundado na cadeia de língua, tradição e nação, elas oscilam. Semprún era espanhol e até mesmo foi ministro do governo de Felipe González, mas

6. Não pude consultar a edição venezuelana de 1963, mas quando a descreve Aznar Soler(s/d, p. 448) indica que esse texto também acompanhou os poemas: *Te llamo desde un muro... Voces de la prisión*. Caracas, Ediciones Libertad para España, 1963, con prólogo de Aerre. Catorce poemas, además de “Traigo una voz encarcelada”, discurso de Marcos Ana en el Mahatma Gandhi Hall de Londres el 3 de junio de 1962. Agradeço a Horácio Gutierrez a indicação e a cópia de outra edição venezuelana: ANA, Marcos. *Te llamo desde un muro*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Cultura; Fundación Editorial el perro y la rana, 2008.

a maior parte de sua obra foi escrita em francês. Nasceu em 1923, seu pai foi diplomata e, nessa condição, funcionário do governo republicano. Seguiu os passos da família que saíra da Espanha no início da guerra, em 1936, e instalou-se em Paris, em 1941. Filiou-se ao Partido Comunista, em 1942, e militou na resistência francesa até sua prisão em 1943. Foi deportado ao campo de concentração de Buchenwald e sobreviveu. Voltou a residir em Paris e ocupou-se de missões políticas de atuação no território espanhol. Em 1954, estava no comitê central do PCE. Mas em 1964, Santiago Carrillo, integrante do comitê central soviético, propôs sua expulsão. Seu primeiro romance, *El gran voyage* foi publicado em 1963 e ganhou o prêmio Formentor de 1964. Seguramente, este texto e *L'écriture ou la vie*, de 1994, são considerados suas melhores obra. Mas, quando em 1977 foi publicada na Espanha a Autobiografia de Federico Sanchez, primeiro texto escrito em espanhol, o autor já havia publicado outras obras consistentes: *L'évanouissement* (1967), *La deuxième mort de Ramón Mercader* (1969). Seguiu-se seu primeiro livro escrito em castelhano – Autobiografia de Federico Sánchez, publicado em 1977, obra que ganhou o prêmio Planeta. Nesta, Semprún conta sua trajetória no PCE, recompondo dissensões e arbitrariedades vividas por ele sob na clandestinidade. O livro foi traduzido no Brasil por Olga Savary e editado em 1979 pela Paz e Terra.

Para formular hipóteses sobre as razões que levaram a ser essa obra a primeira do autor a merecer tradução, é preciso considerar os contextos da edição na Espanha e o no Brasil, tendo em conta que Semprún só voltaria a merecer tradução brasileira muitos anos depois. Algaravia foi traduzida e publicada pela Rio Gráfica em 1987; Netchaiev está de volta, pela Paz e Terra em 1988.

Na Espanha, a obra era uma dura crítica a Santiago Carrillo, histórico militante que ocupou a secretaria geral do Partido Comunista Espanhol de 1960 a 1982. Vivera exilado na URSS e, desde o XX congresso do Partido Comunista Soviético, passara a defender um funcionamento mais democrático para a estrutura do partido bem como para suas relações com os dos outros países. No entanto, mesmo assumindo a secretaria do Partido Comunista Espanhol, não deixara as práticas estalinistas. Depois da morte de Franco, retornou à Espanha, em 1976, e trabalhou nas articulações para preparar a transição, buscando que fosse pacífica. Nas primeiras eleições gerais foi eleito deputado e, de fato, foi figura chave na construção dos pactos de Moncloa, modelos para transições sem rupturas sociais, mas que deixaram impunes os crimes de terrorismo de Estado da era Franco. O acerto de contas de Semprún com o poderoso secretário geral provocou um desgaste para o deputado recém-eleito e serviu como um alerta aos jovens que ainda o idealizavam. Mas, por outro lado, o livro podia ser lido também como uma exposição de motivos de uma renúncia à concepção de ser necessária a revolução proletária para promover uma transformação profunda na ordem social. Foi mais um sinal de que os comunistas espanhóis se somariam aos da Itália e da França no caminho do Eurocomunismo.



No Brasil, a tradução apressada do livro também foi um gesto de abandono da tese de que só a revolução dirigida pelo proletariado traria justiça à sociedade brasileira e expressou um rearranjo de forças políticas que visavam à criação de uma frente para lutar contra ditadura militar. A editora Paz e Terra fora criada em 1967 por Enio Silveira, intelectual filiado ao Partido Comunista, que anteriormente dirigira e transformara a Civilização Brasileira em uma grande editora, no final da década de 1950 e primeiros anos da de 1960. Com esse selo, em 1965, lançara a *Revista Civilização Brasileira*, veículo de pensamento e debate que havia chegado a 20.000 exemplares. A editora e a revista foram alvos da repressão à liberdade de imprensa no início da ditadura, quando as forças da ordem confiscaram muitos de seus livros, em 1964.

Para que o empreendimento continuasse, Enio deixou de ocupar o cargo de diretor da empresa e da Revista Civilização, apesar de continuar a orientar o trabalho, e fundou a Paz e Terra. Com um nome que evocava a encíclica papal -*Pacem in Terris*, nascia com o propósito de reunir o campo progressista, logo consolidado em um catálogo de alta qualidade, como nomes como Celso Furtado, Paulo Freire, Hobsbawm, Foucault, aos quais se somavam autores de títulos da corrente cristã da Teologia da Libertação. Em 1975 a editora foi comprada por Fernando Gasparian, empresário cujos direitos políticos haviam sido cassados em 1969, por ser histórico socialista e atuar na defesa de bandeiras nacionalistas. Esteve fora do país até 1972, dando aulas na Universidade de Nova York e na Universidade de Oxford, e ao retornar fundou o semanário Opinião cujos 230 números sofreram sistematicamente cortes da censura. Em 1973, fundou a revista Argumento que também por causa da censura teve apenas quatro números. Mas essas iniciativas para publicar o debate político contra a ditadura reuniram um conjunto de intelectuais e escritores do campo progressista no conselho da editora Paz e Terra: Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Antonio Cândido, Dias Gomes, Antônio Calado e Erico Veríssimo.

Assim, no Brasil, a Autobiografia de Federico Sánchez, além de denunciar, como na Espanha, arbitrariedades do estalinismo, contribuiu para ajudar a congelar a imagem de Prestes nas práticas do passado da esfera soviética e para construir uma aliança progressista de espectro político-partidário mais amplo: Igreja, PMDB, liberais e socialistas. A constituição dessa aliança ampla, como na Espanha, por um lado, teve importante função aglutinadora na luta contra a ditadura militar; por outro, como parte dela prolongou-se durante a transição para a democracia, colaborou com a aprovação de uma lei de anistia que pôs em prática políticas de esquecimento da barbárie cometida durante os anos de chumbo.

Ambos os casos aqui comentados permitem observar que o critério propriamente estético não foi considerado nesses momentos em que o objetivo político imediato se sobrepôs ao de oferecer um campo de reflexão mais amplo sobre as práticas da violência de estado evidenciadas no século XX e que continuam a multiplicar suas

formas no século XXI. Para ficar nas usadas durante o franquismo, muitas transportadas aos países da América Latina, havia, e continua a haver, sem tradução um numeroso catálogo de obras de grande densidade escritas pelos exilados republicanos espanhóis.

## Referências

- ALBERTI, Rafael. *Obra completa. Prosa II. Memorias*. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix-Barral S.A., Sociedad Estatal de Comunicaciones Culturales, 2009.
- ANA, Marcos. *Poemas do cárcere*. Ed. bilingue. Trad. e introdução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Brasiliense, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Trago uma voz encarcerada*. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*. Barcelona: Tabla Rasa y Ediciones Urano, S.A., 2007.
- AZNAR SOLER, Manuel. Marcos Ana, un poeta en el penal de burgos. SOBREQÜÉS, J. MOLINERO, C. YSÀS, P. *Los campos de concentración y el mundo penitenciario en España durante la guerra civil y el franquismo*. Barcelona: Crítica; Museu d'Història de Catalunya, p. 522-544, 2003.
- \_\_\_\_\_. Marcos Ana, un poeta en el penal de burgos. Disponível em: <http://centresderecerca.uab.cat/cedid/sites/centresderecerca.uab.cat/cedid/files/comunicIII-1.pdf>, consultado 10 de junho de 2019.
- BIESCAS, José Antonio. *Tuñon de Lara, Manuel. España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. 2ª. ed. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1994.
- GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2012.
- MEYER, Marlyse. O que é ou quem foi Sinclair das Ilhas. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, nº 14, pp. 37-63, 1973.
- \_\_\_\_\_. Mulheres romancistas inglesas no século XVIII e romance brasileiro. In: *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, pp. 47-72, 1993.
- MORÁN, Gregorio. *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta, 1991.

Valeria De Marco

SEGATTO, Antonio José. *Breve história do PCB*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Contribuição à história do PCB*. São Paulo: Global, 1984.

TAMAMES, Ramón. *La República: la era Franco*. 8ª ed. Madrid: Alianza, 1980.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. *La España del siglo XX*. 3 vols. Barcelona: Laia, 1974.

**PARTE VI**

**FRONTEIRAS ENTRE ARTE  
E A AÇÃO POLÍTICA**

---

---

## 68-18

Mariane Beline Tavares\*

No ano 2018 fez-se 50 anos de maio de 1968, época essa de bastante turbulência, ânimos exaltados, tanto dos estudantes quanto da população, foi uma grande intensidade política nos contextos políticos brasileiro e internacional.

Esse tempo foi de luta, de guerrilha, de revolta, de opressão, de embates, de golpe civil-militar, do confronto entre a universidade Mackenzie e a USP Maria Antônia, de mortes, de desaparecimentos. 50 anos passados e a memória da violência ainda arde.

Zuenir Ventura inicia seu relato em “1968 – o ano que não terminou” com o que parece ser bastante importante ao procurar fontes e informações para a feitura desse texto: “de todos os que escreveram no calor da hora sobre os acontecimentos de 68, só Morin estava certo: “vão ser precisos anos e anos para se entender o que passou” (Ventura, 2008, p. 17)”. E realmente, ainda é um processo de aprendizado, mostra-se essencial a revisão da literatura sobre esse período ditatorial para traçar um paralelo com a atualidade, especialmente na tentativa de absorver a conjuntura política brasileira democrática e o que pode ser chamado de onda de retrocesso e conservadorismo.

Ainda pensando em como esse processo não terminou, nas palavras de Umberto Eco (2010), podemos enxergar esses acontecimentos como uma obra aberta, de entender como se vê às voltas com a desordem. Essa, no sentido de fecundidade evidenciada pela cultura moderna, de ser uma ruptura com uma ordem tradicional, do que até então se acreditava imutável.

Sobre essa imutabilidade, haja vista como os processos políticos se desenvolvem é perceptível em como é ilusória e efêmera. Exemplo disso foi a construção de um Brasil com políticas mais voltadas para o social, de maior acessibilidade à educação para a maioria da população e principalmente, à condição da democracia como estado de direito, entendida como garantida, certa, e que tem passado por uma série de supressões e atentados autoritários.

Perante a essa situação bastante recente, parece que a população ainda está estática. Ainda pensando na questão da obra aberta de Eco (2010) podemos pensar a situação contemporânea, a partir de uma metáfora de um furacão, esse que ainda não se acalmou, ao qual estamos inseridos no meio, e que torna bastante difícil conseguir enxergar para além dele.

Relacionando com essa metáfora, Wisnik (2018), faz uma leitura da contemporaneidade a partir da imagem de uma nuvem,

---

\* Mestranda em Ciências da Comunicação na área Interfaces sociais da Comunicação pelo PPGCOM ECA-USP. E-mail: marianebt@gmail.com

Se, por um lado, dentro dela nos vemos cada vez mais controlados e expropriados dos meios cognitivos para mapeá-la, por outro, são as poéticas do embaçamento e do retardamento, em arte, as estratégias que melhor se opõem ao regime de nitidez das imagens-fetice que alimentam a “sociedade da hipervisibilidade” na qual vivemos, e que é o par oculto das nuvens financeiras e digitais. Cegos de tanto ver as coisas, precisamos buscar algum recuo em relação ao contexto no qual estamos imersos, e sendo contemporâneos, “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas”, relembrando as palavras de Agamben. (Wisnik, 2018, p. 307)

Wisnik relembra as palavras de Agamben (2009) especialmente no que tange no que é ser um contemporâneo. Para o filósofo italiano, ser contemporâneo é saber ver a obscuridade, estar mergulhado nas trevas do presente, porém, não se coloca como uma atitude passiva, mas sim de uma habilidade particular de poder neutralizar as luzes que provem da época para poder então descobrir as suas trevas. Ou seja, olhar para o tempo presente é ter a lucidez de perceber o escuro como algo que lhe concerne e agir de forma a interpelá-lo.

Essa leitura e percepção da contemporaneidade é bastante importante no desenvolvimento deste estudo, no sentido de que é extremamente necessária a lucidez diante das trevas que se aproximam. Por se pensar na conjectura política e social contemporânea que evita-se a passividade e sim tal como Agamben preconizou busca-se descobrir as trevas do Brasil contemporâneo.

Considerando as pautas e lutas do movimento estudantil revolucionário de 1968, parecem ainda serem relevantes e principalmente necessárias diante do avanço de movimentos que esbravejam pelo retorno do fatídico abril de 1964, um golpe de Estado que marcou gerações, que conclamam a população a sua exploração, que insistem na retirada dos direitos básicos do povo brasileiro.

Claro, o contexto não é mesmo, ao longo de cinquenta anos uma série de mudanças fundamentais foram vivenciadas, tanto no contexto brasileiro quanto no internacional. Foram transformações sociais expressivas, crises financeiras, transição da ditadura civil militar para democracia, a queda da união soviética, o crescimento exponencial da china na economia mundial, os anos do governo do partido dos trabalhadores, guerras, formações de grandes grupos econômicos, manifestações impactantes como das diretas já, de junho de 2013 até impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016.

Para além desses acontecimentos, ainda é somado alterações substanciais trazidas pela internet, no aspecto de acesso à informação, de como as pessoas se relacionam na contemporaneidade, como opinam e se posicionam politicamente. Dito isso, estabelece-se um recorte histórico, haja vista que a discussão levantada nesse artigo não pretende dar conta de tamanha complexidade de tudo o que ocorreu nos últimos cinquenta anos. Assim, busca criar um diálogo entre o ano de 1968 com o ano de 2018, buscando suas relações simbólicas mediadas pela memória e em como a arte é resistência diante do apagamento sistemático da violência.

### **A memória como resistência**

A respeito do conservadorismo contemporâneo, podemos encontrar em Charles Peirce (1877), o semiótico e lógico norte-americano, a ideia de crença, de como essa se constitui. Em como a crença é um estágio da ação mental, um efeito da natureza sobre o pensamento atual que terá influência no pensamento no futuro. Portanto, se pensarmos na coisa em si, não é possível estabelecer uma conexão com a razão, haja vista que essa não consegue se aproximar. Peirce indica o caminho: por intermédio da experiência.

De tal modo, é por meio da intuição sensível que os fenômenos são produzidos, esses que acompanham cada um dos sentidos, de forma a produzir juízos, proposições e o próprio entendimento que torna possível separar o sujeito do predicado, analisando o fenômeno, entendendo-o.

A crença então é o que seria chamado de senso comum, lembrando que, a maior parte do seu contexto não é científica. Cabe ressaltar que é perceptível a rigidez e a violência desse hábito estabelecido, em um movimento circular de reiterar constantemente para nós mesmos, agarrando a tudo que possa conduzir a essa crença, e o “aprendendo a olhar com desprezo e ódio tudo que possa perturbá-la. Esse método simples e direto é levado a cabo por muitos homens” (Peirce, 1877, p. 9).

Essa crença pode ser percebida declaradamente no processo político atual, de uma reiteração de violências contra mulheres, negros, pobres, indígenas, lgbs, refugiados e outras minorias. Esse crescimento do desprezo e do ódio nos coloca em uma situação ameaçadora dos direitos civis e humanos da população brasileira, tal como foi realizado tantos anos atrás.

Ainda a respeito da crença, uma estratégia da sua permanência é pelo apagamento, pela opressão daqueles que se opõem e almejam o diferente e especificamente sobre a política e história brasileira, parece existir um problema de esquecimento recorrente, que não reflete a partir da própria experiência, que não analisa o fenômeno de forma a apreendê-lo.

Essa questão da memória, Ventura (2008), lembrando-se do ano de 68 na França e em comparação com o Brasil, declara: “se esse esquecimento ocorre na terra de Proust, o que dizer de um país que sofre de amnesia crônica e onde, como já observou Ivan Lessa “de quinze em quinze anos, esquecemos os últimos quinze anos” (Ventura, 2008, p. 18). Ventura afirma que o mais importante legado da geração de 68 para um país governado pela falta de memória e pela ausência de ética foi o conteúdo moral.

Se realmente o Brasil é esse país do esquecimento e da negligência, então o caminho da arte parece ser o possível para a rememoração necessária. A narrativa construída por trabalhos que evocam esse tempo de ditadura civil militar realizam um mergulho sensível da história e a ressignificam a partir da estética.

Refletir sobre o passado, realizar um esforço de olhar para esse determinado período é colocar-se em tensão, haja vista que primeiro trata-se da história de todos os brasileiros e segundo, não é possível ignorar o fato de que vidas foram terminadas para chegarmos a uma sociedade democrática.

Nesse sentido, há o empenho da autora Cremilda Medina (2008) em pensar como realizar um olhar mais humano na forma de tecer o cotidiano e o presente. Não da escrita como distante, como fria, mas de conflito, tensionada pelos afetos, de forma a sair dessa ortodoxia textual. A autora propõe que “a arte de tecer o presente aponta, portanto, para a múltipla capacidade de produzir significados: em síntese, resgata o protagonismo, expande-se na contextualização sociocultural, pesquisa as raízes históricas e promove a escuta de especialistas sobre o tema da pauta” (Medina, 2008, p. 95).

Esse resgate da memória e do protagonismo potencializa-se e torna um diálogo possível quando entramos no campo da arte, em como alguns artistas estão preocupados em não deixar essa memória política e cruel ser apagada, e como se utilizam da linguagem estética para nos levar para um caminho reflexivo.

Selligman (2016) busca na teoria de Walter Benjamin, a relação com a memória e o passado, que para ele: “pode ser comparada a um trabalho de recolher os destroços da história (que seria para ele uma única catástrofe), as ruínas, em parte soterradas, que guardam o esquecido. Aquele que recorda choca-se com o segredo que o esquecido encerrava” (Selligman, 2016, p. 56).

### **O autor reflete acerca da fotografia e da imagem**

Toda imagem tem algo verbal, simbólico, que pode ser interpretado e traduzido – de n maneiras – pelo receptor, mas toda imagem tem também restos não verbalizáveis. As imagens são ao mesmo tempo verbais e mudas. Assim como existem ausências de palavras diante de certas imagens, existem também cenas que deixaram imagens – embaçadas, traumáticas – apenas na mente de certas pessoas. A ausência de imagens das torturas é parte do buraco negro de nossa memória da violência da ditadura. A violência dos atos brutais do terrorismo de Estado acontecia ao mesmo tempo que a tentativa de se apagar os seus rastros. Havia um tabu da imagem em torno das câmaras de tortura. (Selligman, 2009, p. 316)

Selligman afirma que existe uma relação entre técnica, trauma, violência e o registro de imagens. Busca em sua pesquisa analisar essas relações estabelecidas entre a fotografia e o trauma no contexto das ditaduras da América Latina.

Nessa perspectiva, parece ser relevante comentar a obra “Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez” (2015) da argentina Claudia Fontes, que foi projetada especificamente para o local onde foi alocado, no Rio de la Plata na cidade de Buenos Aires. O motivo dessa escolha não é aleatório, evoca simbolicamente uma história cruel, de um local que representa o despejo de muitas das vítimas da ditadura de seu país.



O trabalho consiste em uma escultura de uma figura em tamanho real em pé, dentro da água e de frente para o horizonte, feita de aço inoxidável, que de tal forma reflete a cor da água do rio na superfície. Está localizada distante da costa, em uma plataforma flutuante, ancorada não de forma rígida, o que faz que com as ondas possua em leve balanço. De quem observa pelo litoral é visível apenas pela parte de trás.

O trabalho traz a história de vida de Pablo Míguez, um adolescente desaparecido de catorze anos, idade que foi sequestrado. Fontes realizou um intenso trabalho de pesquisa, que incluiu contato com os familiares de Pablo, além de entrevistas com sobreviventes que estiveram no mesmo cativeiro.

Fontes realizou uma reconstrução realista das características físicas do adolescente mas que não pode ser observado, uma vez que está a uma distância da costa. A justificativa é que é a representação da condição dos desaparecidos, está presente, mas é proibido vê-lo.

A escolha formal desse trabalho é de ser como um objeto de memória, cheio de intencionalidade, cheio de lembrança e respeito, não somente por Pablo, mas por todos os outros 500 adolescentes que também foram vítimas, vidas desperdiçadas.

Outro trabalho é o de Luiza Beraldo, estudante de Artes visuais na USP que, em 2018, realizou a instalação “68|18” em homenagem aos mortos e desaparecidos da USP durante a ditadura militar, alocada no vão da história e geografia da Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

O trabalho consistia em uma homenagem às vítimas do período da ditadura e pretendia divulgar o Relatório Final da Comissão da verdade da USP. A artista realizou uma pesquisa intensa da recuperação de imagens dos estudantes e, após uma edição, imprimiu mais de sessenta cartazes com os rostos das vítimas. Além disso, também colada à parede, estava a lista de recomendações da comissão, constando as medidas que devem ser tomadas pelo reitor no sentido de redenção das graves violações dos direitos humanos, importante ressaltar que dessa lista, muito pouco foi cumprido.

Lembrando que a comissão da verdade vem apurando desde o ano de 2012 e com a divulgação do relatório final é possível perceber as graves violações dos direitos humanos, cometidos por agentes do Estado, tais como: prisões sem embasamento legal, torturas, mortes, violências sexuais, execuções, ocultações de cadáveres e desaparecimentos. Ações que são entendidas como crimes contra a humanidade.

Selligman retoma Benjamin especificamente na menção do rosto humano:

Em seu texto sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, que o rosto humano teria sido o último lugar de resistência do valor de culto das imagens que, com o abalo da reprodução técnica, teria migrado para o valor de exposição das imagens. Para Benjamin (1985), “O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos” (p. 174). As fotos dos desaparecidos na América Latina emanam esta aura. Uma das fontes da incrível melancolia que estas fotos transmitem é um intenso desejo de presença. (Selligman, 2009, p. 318)

Se para Benjamin a forma de escrever história era dar fisionomia às datas, para Selligman se trata de dar corpo e nomes a imagens-datas: “nas fotos de desaparecidos, vemos, portanto, o encontro da melancolia aurática dos retratos com a função jurídica da foto de tribunal: a foto-prova (pós-)aurática” (Selligman, 2009, p. 319).

Voltando ao trabalho de Beraldo, como forma de reiterar o direito à memória e a história, sua obra foi instalada em parceria com a organização do Simpósio Internacional *Cinquenta anos de 1968 – A Era de Todas as Viradas*, evento que aconteceu entre os dias 06/06 a 08/06 do ano de 2018, no prédio da Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Violentemente, no dia seguinte à sua instalação, os cartazes foram arrancados e jogados no lixo por ordem da diretoria da universidade do instituto. Essa ação não pode ser considerada inocente, é incontestável a forma como a universidade pune manifestações estudantis e artísticas, denunciado o conservadorismo ainda vivo da administração da USP assim como há 50 anos atrás.

Essa reação truculenta da universidade é bastante nociva no sentido de que não somente arrancou um objeto de arte da parede, muito mais que isso, retirou o direito à memória desses militantes, dessas pessoas que lutaram pela democracia e não podem ser esquecidos.

Afora isso, existe uma potência do local onde foi instalada, a escolha da instalação no vão da história e geografia rememora o núcleo principal de resistência da universidade durante a ditadura.

Outro núcleo que também foi essencial durante a resistência, foi da Escola de Comunicações e Artes, como podemos ver no oitavo volume do relatório da comissão da verdade da Universidade de São Paulo. No relatório contem relatos, narrativas, entrevistas e depoimentos de como foi esse período na Escola, essa que, Se tornou uma espécie de microcosmo das disputas pelos diferentes projetos políticos. Por meio das novas linguagens utilizadas nos cursos de teatro, cinema, radio, música e dança e dos mais diversos meios de comunicação a Escola de Comunicações e Artes expressou sua modernidade tanto nos conteúdos, discutidos em sala de aula, valorizados pelos jovens professores recém contratados, como também no movimento estudantil atento e crítico em relação às políticas levadas à frente por diversos partidos de esquerda. Ali floresceu um projeto mais voltado à defesa da liberdade artística, dos costumes e marcado pela contracultura. (Relatório, volume 8. 2018, p. 11)

Assim, entende-se a pujança de se instalar um trabalho em um dos espaços de resistência dentro da universidade, o que é chamado na teoria de arte de site-specific.

Site-specific, pela definição de Miwon Kwon seria:

Ser “específico” em relação a esse local (site), portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da

arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. (Kwon, 1997, p.169)

O que Beraldo realizou foi essa decodificação do espaço onde inseriu o trabalho, quase como se tivesse colocado um holofote sobre essas relações institucionais tão imbricadas da universidade. Kwon propõe a reflexão a respeito da capacidade da arte de penetrar a organização sociopolítica da vida contemporânea com impacto e significado maiores. “Nesse sentido, as possibilidades de conceber o site como algo mais do que um lugar – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – é um salto conceitual crucial na redefinição do papel “público” da arte e dos artistas” (Kwon, 1997, p.169).

Essa ação de enfrentamento reflete as palavras do artista Daniel Buren que afirma: “a arte, não importa onde esteja, é exclusivamente política. O que importa é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou outro) em que a arte existe e luta. Esses limites são muitos e de diferentes intensidades” (Buren, 1970).

Nesse sentido, ser indisciplinado, perante as instituições, aos poderes estagnados, é uma atitude extraordinária de não deixar os pensamentos cristalizarem. É desafiador procurar um outro olhar para a história já contada, já endurecida, e a partir dessa complexa teia de sentidos produzir a representação simbólica. A censura é o agente contrário principal a esse movimento, age de forma violenta de forma a paralisar a criatividade.

Sobre a censura, Canclini (1980) afirma que a repressão ocorre em diferentes estâncias sociais, diretamente sobre os militantes políticos e aos trabalhadores, artistas e intelectuais que de alguma forma ameaçam a ordem estabelecida, ou seja, questionando a chamada crença, por Peirce.

### **Considerações finais**

Os artistas latinos americanos demonstram uma potência bastante reativa às tentativas de restrição à produção artística, seja pelo enfrentamento direto da censura ou pela criação de circuitos alternativos de exibição e de comunicação entre os artistas e espectadores.

Acreditar que é a partir do enfrentamento que existe a potência de alteração das condições dadas tem algo de esperançoso, quase como confiar que é pelo gesto da arte que podemos estremecer o status quo.

Esse caminho da reflexão, de estar dispostos a ser afetados é sim um ato de confronto, de encarar o conflito e de estar afeto a compreender o real. O esforço de atribuir significado ao real parece ser o caminho a percorrer em tempos sombrios. Os trabalhos de arte que retomam esses desaparecidos, essas vidas terminadas violentamente ainda ensinam aos que ficaram a resistir, permanecer e enfrentar o apagamento.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BUREN, Daniel. Critical limits. In: *Five texts*. Nova York: John Weber Gallery, 1974.
- BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte-teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In: *October 80*, primavera, 1997.
- MEDINA, Cremilda. *Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos*. São Paulo: Summus, 2008.
- PEIRCE, Charles S. A Fixação das Crenças. 1877. Disponível < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/peirce-charles-fixacao-crenca.pdf> >. Acesso 16 abr 2018.
- Relatório - Volume 8 da Comissão da Verdade da ECA/USP. A Escola de Comunicações e Artes: o microcosmo da disputa por um projeto de modernidade. 2018.
- SELLIGMAN, Marcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. In: *Psicol. USP* vol.27 no.1 São Paulo jan./abr. 2016, p. 49-60. Disponível em < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-5642016000100049&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-5642016000100049&lng=pt&nrm=iso) > Acesso em 10 de março de 2019.
- \_\_\_\_\_. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. In: *Temas em Psicologia* - 2009, v. 17, nº 2, p. 311-328.

Mariane Beline Tavares

WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporânea*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

< <http://losninosdejapon.blogspot.com/2011/06/el-nino-que-camina-sobre-el-agua-por.html> > Acesso em 02 jul 2018.

< <http://proyectoidis.org/reconstruccion-del-retrato-de-pablo-miguez/> >

<<http://memoriasdaditadura.org.br/?gclid=CjwKCAjwhevaBRApEiwA7aT537qc->

# ¡Sólo deseo estar viva!: estrategias artísticas-políticas sobre el feminicidio en Teresa Margolles (México, 1963) y Regina José Galindo (Guatemala, 1974)

Blanca Josefina Meneses Romero\*

*Dios dijo:  
'Honrarás a tu padre y a tu madre'*

*Yo  
guardo silencio  
y lo intento.*  
Regina José Galindo<sup>1</sup>

## Los feminicidios: una alerta latinoamericana

En octubre del 2018 una noticia sacudió los medios de comunicación y, prácticamente, dinamitó las redes sociales. Aquella noticia aconteció en el municipio de Ecatepec, una de las zonas con mayor número de feminicidios en México. Dicha noticia se leía con el encabezado “El Monstruo de Ecatepec”. Aquel sujeto, mejor conocido como Juan Carlos de 38 años, comerciante, de se dio el lujo de matar grupos de mujeres visibilizando un *modus operandi* muy particular en donde seleccionaba jovencitas de clases sociales desfavorecidas; después las citaba en una colonia, en el centro de la ciudad de México y allí las asesinaba y las desmembraba de una manera inimaginable. Sin duda estas imágenes causaron una “ola terrorífica” entre los habitantes de Ecatepec, las madres de las víctimas comenzaron a manifestarse, vecinos que conocieron aquel sujeto comprendieron algunas actividades que consideraron extrañas como, por ejemplo, “sacar bolsas de plástico todas las mañanas”<sup>2</sup> El total de mujeres asesinadas

\* Maestranda en Estudios de Arte. Universidad Iberoamericana, México. E-mail: blancajmeneses@gmail.com

1. Véase una breve compilación de poemas que la artista Regina José Galindo ha acompañado sus actos performáticos. En línea: <https://www.poemas-del-alma.com/regina-jose-galindo.htm>

2. La nota, en esos años, fue viral. Diversos medios de comunicación “destaparon” dicho acontecimiento y, en este caso, la referencia que retomé para el presente texto es la que publicó un medio internacional, a saber, la BBC. Cfr: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45806103>

Blanca Josefina Meneses Romero

fue de 20; aquellas fueron depositadas en terrenos baldíos, algunas partes de sus cuerpos las conservaba en el congelador y, otras más, las vendía. Una secuencia de filme de horror hecho realidad cometida por uno de los asesinos seriales con mayor número de crímenes en la historia penal de México. El sujeto, en los procesos judiciales, confesó que había cometido aquellos crímenes por una única razón: un profundo odio a las mujeres.

La difusión de las imágenes sobre violencia de género y feminicidios cada vez circulan con mayor interés y alarma. Desde finales del siglo XIX, sólo por mencionar, se nos presentan las famosas hojas volantes que editó el Taller de Vanegas Arroyo que mostraron los terribles crímenes cometidos por asesinos seriales como “El Chalequero” o evidenciaron escenas en donde la violencia doméstica dirigida a mujeres pertenecientes a sectores menos favorecidos es clara.



José Guadalupe Posada, *El chalequero*, c. 1989, Hoja volante (fragmento), Zincografía. Cortesía: J. Vanegas.

Hoy en día, dado al aumento de las cifras la sociedad civil (principalmente) se ha congregado para tomar acciones sobre aquel delicado asunto. Entre los actores interesados encontramos a los artistas contemporáneos que, mediante acciones performáticas con su cuerpo y/o objetos (instalaciones, ready-made, ensamblajes) establecen estrategias para reflexionar sobre el tema. Es claro que el arte no resuelve este problema que, a primera vista, se entiende como una lucha de géneros, sino más bien nos invita a sensibilizarnos y a descubrir la gravedad de las cifras que se publican en los diarios y/o actas oficiales y, al mismo tiempo, nos anima a esclarecer que el centro o núcleo de esta situación se mantiene en las estructuras hegemónicas de poder.

A partir de esta breve introducción, el texto que presentaré en este seminario de investigación consiste en analizar las prácticas artísticas de dos artistas latinoamericanas que, en los últimos años, han otorgado voz a mujeres que han sido violentadas sexualmente y físicamente incluyendo aquellas que, por desgracia, alcanzan (sin voluntad) la muerte.

¡Sólo deseo estar viva!: Estrategias artísticas-políticas sobre el feminicidio...

### **Derroteros conceptuales sobre el feminicidio: un breve acercamiento**

Antes de introducir los trabajos de Teresa Margolles y Regina José Galindo es importante retomar algunos marcos conceptuales sobre el concepto de feminicidio. Sin duda, las pesquisas sobre este asunto son amplísimas, pero en este trabajo insistiré en otorgar más peso en aquellas que han publicado las investigadoras latinoamericanas: la argentina Rita Segato y la mexicana Marcela Lagarde.

Para empezar, es necesario visibilizar el antecedente próximo sobre el feminicidio. Dicho término se estableció como tal (como concepto), por primera vez, en Estados Unidos por la sudafricana Diana Russell, en 1992. Aquella autora lo entiende como aquel acto homicida conducido por el género masculino. Más adelante la autora afirma que “[...] el feminicidio es el extremo de un continuum de terror anti femenino que incluye una gran cantidad de formas de abuso verbal y físico... siempre que estas formas de terrorismo resulten en la muerte son feminicidio” (Russel, 2006, p. 56).

Este primer acercamiento nos conduce a derroteros marcados por Lagarde y Segato. La diputada mexicana, Lagarde, mencionó en informes sustantivos por la vida y libertad de las mujeres emitido del 2004 al 2005 que en efecto el feminicidio es un acto violento en donde predomina el dominio del género, es decir: “[...] niñas y mujeres que son violentadas (existe una violencia reiterada y sistemática de sus derechos humanos) con crueldad por el hecho de ser mujeres y sólo en algunos casos son asesinadas como culminación de dicha violencia pública o privada” (Lagarde, 2004-2005, pp. 1-2). Aquel dominio del género que menciona Lagarde (2004-2005) refiere a la explotación, opresión, hostigamiento, maltrato, repudio, discriminación, marginalización y exclusión social, política, económica y, hasta, cultural.

La violencia misógina se evidencia desde un círculo íntimo que las mujeres establecen en sus casas, es decir en el ámbito privado donde se incluye marido, padre, hijos (también llamado *emparejamiento*) y aquel que acontece en la vía pública como la delincuencia organizada, la cual en los últimos años -sin duda- ha acrecentado (Lagarde, 2004-2005, p. 2). Aquella desemboca en el tráfico de blancas para llevar a cabo una prostitución forzada, muy común en nuestro país (México), específicamente, en zonas marginadas, zonas de fronteras y periferias hasta la desaparición de las víctimas por grupos policiales, militares y paramilitares, este último punto, muy lamentable, dado que las torturas son planeadas de acuerdo a su género esto significa que privan a las mujeres de su libertad, su cuerpo, su sexualidad. También se añade la mortalidad femenina relacionada con un manejo inadecuado de la salud materno infantil, por ejemplo, sectores como las mujeres indígenas no tienen la mejor atención médica (o inadecuada) y, si la tienen, los casos de negligencia son mayores. También, vale la pena mencionar la prohibición del aborto LEGAL, este caso actualmente considerado por asociaciones PRO-VIDA que permiten que niñas, la mayoría violadas, continúen



con el período de gestación. Es más común ver mujeres que fallecen por una realización de un aborto en malas condiciones que al momento del parto.

Las estructuras de poder consisten en evidenciar “[...] hombres educados para reaccionar con violencia ante lo que les disgusta, por impotencia y competencia, pero también, como muestra de autoafirmación y valía, de soberbia y poder” (Lagarde, 2004-2005, pp. 3-4) aquello, por un lado, y, por el otro, mujeres que “[...] soportan la violencia como un destino y a no responder con violencia, ni siquiera a defenderse” (Lagarde, 2004-2005, pp. 3-4).

Ahora bien, Segato, a diferencia de Lagarde, nos lleva a otros derroteros sobre feminicidio desde una visión antropológica. A partir de interesantes pesquisas que realizó sobre las irregularidades psíquicas de presos acusados de violación en Brasilia, Brasil, entre 1993-1995, define al feminicidio desde la justicia penal, el derecho y los conflictos internacionales. La distinción genérica que hace Segato es equiparable con aquella que pronuncia Lagarde, por ejemplo, sólo por mencionar: las mujeres son parte de la historia de los vencidos -como podemos recordar en términos de Walter Benjamin- también es dominada y disciplinada, y además subordinada y obediente. La historia de las mujeres es silenciosa... “cancelada, censurada y pérdida en la transición del mundo-idea a la colonialidad-modernidad” (Segato, 2016, p. 19). La única historia es la de los vencedores, de los hombres. Esta distinción nos habla de una desigualdad de género, sin embargo, en lugar de caer en esas estructuras políticas, tal y como menciona Segato, arcaicas en la contemporaneidad (y para la humanidad), vale la pena atender por qué carecen de atención por parte de procuradores y jueces. Para completar aquella tesis, Segato, propone -acertadamente- el *feminocidio*, término que no sólo estudia estructuras de violencias y del patriarcado, sino que abarca

[...] agresiones a mujeres con intención de letalidad y deterioro físico en contextos de impersonalidad, en las cuales los agresores son un colectivo organizado o, mejor dicho, son agresores porque forman parte de un colectivo o corporación y actúan mancomunadamente, y las víctimas también son víctimas porque pertenecen a un colectivo en el sentido de una categoría social (Segato, 2016, p. 21).

A dicha tesis incluyo la convergencia con los discursos interseccionales, aquellos visibilizan una íntima conexión entre raza, sexo, etnia y género. Tales discursos se crearon a partir de las tesis de la abogada feminista negra Kimberlé Crenshaw, en donde afirma que las feministas blancas dejan de lado grupos minoritarios dentro de una mayoría discriminada. Una de las denuncias que hace la autora es que las mujeres negras sufren discriminación en distintos niveles: primero por el hecho de encontrarse dentro de una colectividad de “negros” y segundo por llamarse “negras” dentro de un colectivo de mujeres. Es así que sugiere que, a manera de método, visibilicemos las situaciones de opresión y discriminación que se relacionan en los grupos periféricos.

### **Dos voces ensordecedoras: Teresa Margolles y Regina José Galindo**

Sin duda tenemos dos voces de mujeres latinoamericanas contemporáneas, ambas artistas comprometidas con problemas sociales y políticos que acontecen en cuerpos torturados, violentados, marginados, asesinados y, en última instancia, cadaverizados. La muerte ronda en aquellas, en este sentido Regina José Galindo la refiere como “[...] metáfora / es simple y clara/ dejás de funcionar/ te quedás tieso en medio del todo/el reloj -mientras-sigue funcionando”<sup>3</sup>; la muerte es parte de su *modus vivendi* en dos países cuyos conflictos experimentan una *pedagogía de la crueldad*, término que Rita Segato (2016) utiliza para describir cuerpos “no guerreros” como territorios, aquel territorio comprendido como un dispositivo de poder en donde “[...] los sujetos son atraídos a la pertenencia, y, al tiempo, son reclutados y marcados” (Segato, 2016, p. 35). Añado que en ambas latitudes geográficas se presentan Un Segundo Estado, Una Segunda Realidad (*ibid.*, 2016) en donde se hace uso de “corporaciones militares que protegen sólo para sus “dueños” la propiedad, ocasionando así una sed de poder que tiene como fin acontecer actos belicosos, y que, a la par, incluyen los sicarios, las cabecillas de grupos barriales y los grandes estrategas sanguinarios” (*ibid.*, 2016). Dichos grupos caminan por zonas fronterizas, México-Estados Unidos y México-Guatemala. México, el punto de unión, es una zona de constante peligro donde se marcan huellas de vencedores y vencidos, predominando vencidos, que intentan asegurar un futuro esperanzador:

La frontera que el dinero debe atravesar para alcanzar la tierra firme donde el capital se encuentra finalmente a salvo y da sus frutos en prestigio, seguridad, confort y salud. La frontera detrás de la cual el capital se moraliza y se encuentran los bancos que valen la pena. La frontera con el país más controlado del mundo, con sus rastreos de vigilancia cerrada y casi infalible. La frontera donde los grandes empresarios viven de un lado y «trabajan» del otro [...] La frontera del tráfico más lucrativo del mundo: tráfico de drogas, tráfico de cuerpos. La frontera que separa una de las manos de obra más caras del mundo de una de las manos de obra más baratas.” En fin, esa frontera que evidencia un millar de “[...] asesinatos de mujeres con un modus operandi semejante del que se tiene noticia en «tiempos de paz (Segato, 2016, p. 42).

La huella también se visibiliza en sus producciones artísticas, ya sea como cicatriz o como memoria. La cicatriz como una marca dolorosa y abyecta que no nos es familiar e incita al rechazo o al desconocimiento. Julia Kristeva (2010) define esta abyección como aquello que “[...] es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda...” o simplemente aquella entidad que actúa como un desecho corporal, Judith

3. Referencia directa al poema titulado “La muerte no tiene metáfora”. Cfr: <https://www.poemas-del-alma.com/regina-jose-galindo-la-muerte-no-tiene-metafora.htm>

Butler (2007) lo establece como la expulsión de un ente que ya no tiene las mismas características de lo que era sino que es otro, algo ajeno a nuestra normalidad. Y, como memoria, al servicio del silencio audible de un cadáver y del testimonio de un testigo. Los testigos aquí son terceros que no necesariamente son participantes directos, pero son capaces de narrar una experiencia a través de pruebas materiales o intangibles.

Los escenarios que acontecen ambas artistas son crudos, muestran horrores a partir de poéticas subversivas y una estética de la violencia que no se reprime. En palabras del cineasta brasileño Glauber Rocha aquello comprende “[...] un programa revolucionario de denuncia que [...] antes que primitivo es revolucionario” (Rocha, 1965, p. 53).

Por un lado, Teresa Margolles, fundadora del grupo SEMEFO (Servicio Médico Forense) en los años 90 corporaliza su materia artística, es decir los desechos (cadáver/órganos/fluidos); donde les otorga una voz y crea ambientes lúdicos, pero también revela formas abyectas. Sólo para introducir un poco la trayectoria de Margolles mencionó la pieza *En el aire* (2003) en donde una máquina de hacer burbujas emitió aquellas a partir de agua tratada con fluidos corporales, es decir la artista mediante un *lavatio corporis* (un proceso de alguna manera religioso) lavó cuerpos que habían fallecido por causas extremadamente violentas. El agua recuperada “muerta” se reactivó a través del juego infantil que puede provocar ver burbujas, explotarlas y hasta intentar devorarlas. Nos recuerda, en este sentido, el tránsito de la vida y la muerte y también reactiva la memoria de las víctimas olvidadas en fosas clandestinas.

Este tipo de estrategias artísticas las ha retomado para intentar reflexionar sobre las muertas de Juárez, es decir aquellas jovencitas que desde 1993 fueron desaparecidas, violadas sexualmente, asesinadas y arrojadas en terrenos baldíos o depósitos de basura. La única razón que justifica dichos actos es clara (y nuevamente lo menciono): el odio a las mujeres. El *modus operandi* de los grupos barriales que efectuaron tales asesinatos estudiaban su víctima de manera minuciosa: esto es que buscaban jovencitas que salían a trabajar todos los días hasta altas horas de la noche en maquilas textiles. Hay que recordar, tal como menciona, Segato (2016) que Ciudad Juárez, es una zona que colinda con la frontera norte, un lugar que, gracias a su proximidad con Estados Unidos, las estrategias neoliberales, de producción y la globalización económica se reforzaron aún más que en el corazón de México, la ciudad de México.

Desde el 2000, Margolles recuperó tasas de feminicidios, éstas evidentemente altas, de hecho, en entrevista con el curador mexicano Cuauhtémoc Medina cuenta que fueron más de 10 mil<sup>4</sup>. Los procesos de Margolles se asemejan a las labores de un periodista, en la cual se recuperan evidencias para comunicar a los públicos sobre una situación que debe importar mediáticamente, sin embargo, en cada uno de sus trabajos

4. Cfr. MARGOLLES, Teresa. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* España: RM Editorial, 2009.

hay poéticas y un tratamiento estético que no sólo informa, sino que invita a la lucha y a la resistencia, y reconocimiento de las víctimas. Margolles, sin duda, se inserta en la experiencia de las mujeres como se evidencia en *Narcomensajes* (2009), *PM* (2010) y *Pesquisas* (2017).

En *Narcomensajes*, Margolles elaboró un lavado y entintado de telas. A manera de sudario religioso invita al público a ser testigos directos de sucesos violentos, aquellos, muchas veces deseamos esconder o esfumar, o simplemente callar, ya sea por miedo a un posible acto opresivo a causa de la hegemonía política o por la indiferencia (e injusticia) que comanda las calles de ciudad Juárez. La tinta, en suma, que usa Margolles se compone de fluidos de niñas y mujeres asesinadas en aquella ciudad, lo cual crea una atmósfera intimidante, agresiva y, por supuesto, abyecta.

Otra más, *PM*, evidencia más de 300 primeras planas de un periódico de corte sensacionalista. Encabezados como “murieron 7 mujeres en 7 horas” acompañados de fotografías de mujeres posando semidesnudas con cintillas como “se come todo” o “empina de más” crean notas exageradas que desafortunadamente acontecen actualmente, por ejemplo, hoy en día se registran 9 mujeres asesinadas en 160 minutos de acuerdo a la información compartida por la coordinación de Pablo Navarrete Gutiérrez, coordinador de Asuntos Jurídicos de Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres)<sup>5</sup>. La invasión que recibimos con estas imágenes, la mayoría de las veces sólo anestesian la mirada del receptor, y podría asegurar una manera en que nuestros ojos se acostumbran a explorar la violencia en todas sus posibilidades.

En *Pesquisas* (2016), Margolles muestra el rostro de 30 mujeres aún desaparecidas en ciudad Juárez, casos que aún faltan por cobrar cuentas y, en los cuales, se necesita activar una alerta de género. Justamente las investigaciones recabadas sobre aquellas mujeres que percibimos en esta pieza exhibida en el Museo de Memoria y Tolerancia de la CDMX, en el 2017, son piezas claves para reformular marcos legales y, sobretodo, reestructurar la Ley General de Acceso a las Mujeres a una Vida Libre de Violencia. La expresión de las mujeres que vemos habla de la impunidad que se vive en el país. Segato define aquella impunidad en tres vertientes: “[...] 1) ausencia de acusados convincentes para la opinión pública; 2) ausencia de líneas de investigación consistentes; y, consecuencia de las dos anteriores, 3) el círculo de repetición sin fin de este tipo de crímenes” (Segato, 2016, p. 46).

---

5. Cfr. <https://www.unotv.com/noticias/portal/nacional/detalle/fecha-mas-mil-mujeres-ninas-asesinadas-mexico-892027/>

Blanca Josefina Meneses Romero



Teresa Margolles, *Pesquisas*, 2016. Cortesía: <https://www.peterkilchmann.com/artists/teresa-margolles/overview/pesquisas-inquiries-2016>

El caso de Regina José Galindo no es tan distante del de Margolles. Galindo, unos años más joven, en lugar de hacer uso de materiales tangibles, usa su cuerpo. Aquel habla y grita por sí solo, como ella siempre ha declarado su cuerpo es objeto y sujeto y es más moldeable que su poesía<sup>6</sup>. Como *performer* expone la seguridad del mismo: lo desnuda, corta, exhibe y, al mismo tiempo, provoca abyección entre los receptores, tal y como la generación de la sesesión vienesa de Gunther Brus, por ejemplo, provocó en los años 60. Cazali, una teórica de la obra de Galindo menciona que la fragilidad aparente del cuerpo de la artista es “[...] suficiente para hacer detonar reflexiones y discusiones, dispuesto a fundirse bien con los diferentes espacios donde ha realizado sus obras bien con las consiguientes implicaciones sociológicas, psicológicas, estéticas, económicas y culturales” (Cazali, 2001, p. 280).

Al igual que Margolles, Galindo se considera una artista y no una activista porque no pretende utilizar el arte como aquel que cambia al mundo, sino que cuestiona y provoca. En suma, es importante rescatar que parte de su producción artística está marcada después de la Guerra Civil, es decir después de 1996. Cabe recordar que dicho conflicto se ubica desde 1960 con una duración de aproximadamente 36 años. Este suceso belicoso genocida asesinó y profanó el cuerpo de miles de mujeres indígenas mayas.

Las obras imprescindibles sobre el tratamiento del feminicidio son vastas, en esta presentación mencionó algunas. En el 2000, la obra *No perdemos nada con nacer*, Galindo expone su cuerpo dentro de una bolsa, a la par experimenta el viaje que un cuerpo vivo o muerto acontece en los depósitos de basura o terrenos baldíos. En aquella obra se percibe el abandono de los cuerpos completos o fragmentados y cómo aquellos pueden desaparecer por días, semanas y años, hecho que se conecta por ejemplo con las mujeres de ciudad Juárez.

6. En la mayoría de las entrevistas que ha tenido la artista hace hincapié en este aspecto. Dicho dato se puede consultar en: <https://genericidios.wordpress.com/2017/05/07/arte-y-muerte-en-regina-jose-galindo/>

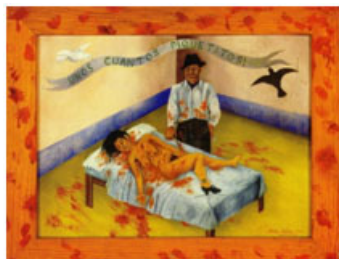
¡Sólo deseo estar viva!: Estrategias artísticas-políticas sobre el feminicidio...

*279 golpes* (2005), es una obra en donde la artista coloca grabaciones de golpes que diariamente mujeres de Guatemala reciben. El visitante entra a una pequeña cabina y, allí, entre las tinieblas sólo escucha los terribles dolores asociados a la violencia doméstica, por ejemplo. Cada golpe es una voz que pide considerar cada una de las muertes que acontecen en su país, pero también dan pie a una lectura más global sobre aquel complicado tema.

*Perra* (2005) muestra a la artista ocasionándose heridas. La herida no es sólo una incisión realizada con un objeto punzocortante, sino que lleva un mensaje: PERRA. Aquella palabra, sin duda, tiene connotaciones agresivas y despectivas. Las mujeres que sufren a diario violencia o que son asesinadas son tratadas como se titula la pieza, sí, como perras. El tatuaje que Galindo se ocasiona recuerda la impunidad que hay en casos de feminicidio, una huella visible para las estructuras políticas hegemónicas.

*Un espejo para la pequeña muerte* (2006) muestran a Galindo embarazada. La artista con aproximadamente 8 meses de embarazo revela el abandono de las mujeres violadas. El producto que carga en su vientre es parte de dicha violación. Aquellas mujeres depositadas en el suelo, rodeadas de orines, de desechos; encerradas en pensiones o casas de seguridad para, posteriormente, SER mutiladas y torturadas.

*Mientras ellos siguen vivos* (2007) recuerda un ex voto mexicano, *Unos cuantos Piquetitos!* (1935), que la artista mexicana de principios del siglo XX, Frida Kahlo, realizó en momentos de crisis: en aquella pieza se muestra la fuerza del poder masculino; los piquetes son una muestra de tortura y no son “unos cuantos piquetitos” como se lee en la cartela sino, al contrario, Kahlo nos dice que no importa cuánto (nos) torturen, las mujeres son sujetos considerados inaudibles. Regina José Galindo se muestra recostada, embarazada y sujeta de sus dos manos a la cabecera de la cama por cordones umbilicales. La artista con este *performance* narra el sometimiento y violación de mujeres indígenas guatemaltecas a través de testimonios reales. Las narraciones son crudas, mencionan no sólo una violación sino más de diez. Sin poderse defender, aquellas mujeres, fueron violadas por colectivos, pandilleros y sicarios, sin importar el daño físico, el derrame de sangre, las transgresiones a su intimidad y privacidad, y mucho menos su condición como madre. El respeto es nulo y las mujeres son equiparables a una cosificación; son objetos que se usan, se desgastan y dejan de funcionar.



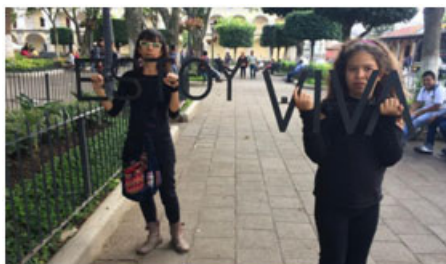
Frida Kahlo, *Unos cuantos piquetitos!*, 1935. Cortesía: Museo Dolores Olmedo, ciudad de México, México.

Blanca Josefina Meneses Romero



Regina José Galindo, *Mientras ellos siguen vivos*, 2007. Cortesía:  
<http://www.reginajosegalindo.com/>

Por último, *Testimonio* (2012-2014) es interesante porque Galindo, a través de pancartas con fuertes leyendas como “Estoy viva”, “Vamos a seleccionar, dijo el coronel”, “A todas nos violaron en el salón parroquial” y “No violarás” manifiesta sufrimientos de mujeres mayas asesinadas y torturadas durante la Guerra Civil de Guatemala. Esta pieza es una respuesta posterior a la anulación de la acusación genocida a Ríos Montt en el 2013, líder de grupos militares en Centroamérica. La manifestación pública (saliendo a las calles) que hace Galindo en el 2014 demuestra, de alguna manera, ejercicios de posmemoria en donde mujeres que no acontecieron aquellos sucesos sienten aquellas experiencias vividas.



Regina José Galindo, *Testimonio*, 2012-2014. Cortesía: <http://www.reginajosegalindo.com/>

### **Pero... NOSOTRAS también ¡deseamos estar vivas!**

Teresa Margolles y Regina José Galindo se evidencian como artistas que hablan desde y sobre la experiencia de las mujeres, que ciertamente denuncian, pero más que eso sólo muestran, a través de poéticas y metáforas, una realidad latinoamericana. Algunos receptores de su obra enmudecen, quedan perplejos y se animan a accionar. Sus estrategias artísticas-políticas tienen consecuencias colectivas: las manifestaciones en el espacio público. Allí, mujeres que buscan emancipar su voz se congregan exigiendo la defensa de sus derechos y principalmente su sobrevivencia en una estructura hegemónica de un cimiento patriarcal, término que Segato resalta en cada uno de sus escritos y pláticas. Dicho cimiento, menciona la autora,

¡Sólo deseo estar viva!: Estrategias artísticas-políticas sobre el feminicidio...

[...] funda todas las desigualdades y expropiaciones de valor que construyen el edificio de todos los poderes – económico, político, intelectual, artístico, etc.–, mientras no causemos una grieta definitiva en el cristal duro que ha estabilizado desde el principio de los tiempos la prehistoria patriarcal de la humanidad, ningún cambio relevante en la estructura de la sociedad parece ser posible –justamente porque no ha sido posible – (Segato, 2016, p. 60).

Los cuerpos ensangrentados, las heridas, la sangre derramada, las violencias visuales sólo son herramientas estéticas para la conformación de frentes políticos, sociales y culturales ante una alerta que se ha esparcido, en los últimos años, como una plaga. Los feminicidios son comunes, no nos sorprende, y lo que intentan ambas artistas es generarnos ese dolor no para sufrir y paralizarnos sino para gritar “Nada nos calla”, performance poético que Regina José Galindo convocó en el 2018, en el marco de la Feria Internacional del Libro en el Zócalo de la ciudad de México. Dicho performance consistió en generar un grito colectivo de aproximadamente nueve minutos en la plancha del zócalo, lugar donde se asienta la bandera mexicana y, cada quince de septiembre, retiembla el grito de independencia. El grito de las “fiestas patrias” se repitió, pero -en esta ocasión- con diferentes fines: una llamada de atención a la población, un despertar sobre cada muerte en las calles, en los barrios, en las periferias, en las fronteras, en los albergues, en las fosas comunes...

Este grito no sólo llama a mujeres guatemaltecas y mexicanas, sino que actualmente ha alzado voces de mujeres de toda Latinoamérica, emergiendo frentes más fuertes y amplios con un único fin: deconstruir los sistemas patriarcales y de poder que aún perviven.



Regina José Galindo, *Nada nos calla*, 2018. Cortesía: <https://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/la-artista-visual-regina-jose-galindo-presento-su-performance-poetico-nada-nos-calla-en-la-fil-zocalo-2018>



## Referencias

- ALIAGA, Vicente. *Andocentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- ARTEAGA BOTELLO, Nelson; VALDÉS FIGUEROA, Jimena. Contextos socioculturales de los feminicidios en el Estado de México: nuevas subjetividades femeninas. In: *Revista Mexicana de Sociología*, v. 72, n° 1, pp. 5-35, 2010.
- BARBOSA, Emilia. Regina José Galindo's Body Talk: Performing Femicide and Violence against Women. In: "279 Golpes". *Latin American Perspectives*, v. 41, n° 1, Violence Against Women in Latinamerica, pp. 59-71, 2014.
- BUTLER, Judith. Butler. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- CAREY, David; TORRES, Gabriela. Guatemalan Women in a Vortex of Violence. In: *Latin American Research Review*, v. 45, n° 3, pp. 142-164, 2010.
- GALINDO, Regina José. *Móvil*. México: Paragraphos Editorial, 2010.
- \_\_\_\_\_. Todos los cuerpos. In: *Revista Octubre Art i Disseny*, Barcelona, n° 7, 2013.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI Editores, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes del horror. Argentina: Texto de circulación en el seminario Sexualidad e Identidad- dictado por Marta Iturriza y Adrián Ortiz U.B.A.* Facultad de Psicología, 2010.
- LAGARDE DE LOS RÍOS, Marcela. *¿A qué llamamos feminicidios?* México: Acta constitutiva, 2004-2005.
- MARGOLLES, Teresa. *La promesa*. México: UNAM, 2012.
- ROCHA, Glauber. *Estética del hambre*. Génova: Dossier Glauber Rocha, 1965.
- SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de sueños, 2016.
- \_\_\_\_\_. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juárez. Instituto de Estudos de Género da Universidade Federal de Santa Catarina. In: *Estudos Feministas*, v. 13, n° 2, pp. 265-285, maio-agosto, 2005.
- SOLYSZKO GOMES, Izabel. Feminicídios: Um longo debate. Instituto de Estudos de Género da Universidade Federal de Santa Catarina. In: *Estudos Feministas*, v. 26, n° 2, pp. 1-16, 2018.
- RUSSELL, Diane. *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. México: UNAM, 2006.

## **Entre os limites da ação artística e ação política: conceitualismo nas ações de arte do CADA na ditadura chilena**

Maria Eduarda Kersting Faria\*

O presente trabalho surge a partir de uma disciplina cursada no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com a professora Sheila Cabo Geraldo chamada *Arte na América Latina*. Esse estudo busca dar enfoque a um debate acerca da relação entre arte e política na América Latina nos anos das ditaduras militares a partir das manifestações artístico-subversivas (Katuranic, 2001) do *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), que surge no ano de 1979 e atua na década de 1980 no Chile. Procuramos tratar também da relação desse grupo com o que aqui chamamos de *conceitualismo*, enquanto manifestação artística localizada na América Latina.

Desse modo, o livro *Conceitualismos do Sul/Sur* (2009), organizado por Cristina Freire, professora e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), e por Ana Longoni, professora e pesquisadora da Universidade de Buenos Aires (UBA), as quais fazem parte da notável *Red Conceptualismos del Sur*, é uma grande referência para esse estudo. Para além dessa publicação, estudos como o da curadora porto-riquenha, Mari Carmen Ramírez e da pesquisadora Cecilia Katuranic são de grande importância para esse debate, além de outras publicações de Ana Longoni, para além do livro citado, como também estudos de Luiz Camnitzer e de Nelly Richard.

A fim de pensar o CADA, seu surgimento no Chile no final da década de 70, suas ideias e, especificamente, suas ações de arte, nos propomos a fazer um exercício de busca de referências para essa experiência em acontecimentos anteriores nas artes latino-americanas. Desse modo, pretendemos lançar olhares sob o que acontecia na Argentina na década de 60, e posteriormente na de 70, para então compreender muito do que é proposto pelo CADA posteriormente no Chile.

A autora Ana Longoni em "*Vanguardia*" y "*revolución*", *ideas-fuerza en el arte argentino* (2007) trabalha a ideia dos limites da ação artística e da ação política, e de como os ideais de vanguarda e revolução serviram nesse momento como ideias-força que desenvolveram poéticas e programas artísticos-políticos. Reafirma a importância

---

\* Graduada em História pela UERJ e mestranda em Artes. Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Contemporânea – PPGARTES/UERJ. E-mail: dudakersting@gmail.com

da arte experimental, incorporando novos procedimentos e materiais que incluíam a política (p. 62). A partir de exemplos da arte argentina é possível pensar em “linhas gerais” sobre o conceitualismo latino-americano, e a relação que buscamos tratar aqui entre essa arte e a política.

Um momento crucial para o entendimento da arte como força atuadora e relacionada ao contexto político é o ano de 1968, quando se tem o chamado *Intinerario del 68*, que é uma sequência de acontecimentos e definições que articulam vanguarda e revolução. Ligado a um grupo de artistas de vanguarda de Buenos Aires e Rosário que protagonizaram uma ruptura com as instituições artísticas, postulavam uma “nova estética” que implicava a progressiva dissolução das fronteiras entre ação artística e ação política, onde a violência política se volta como material estético (Longoni, 2007, p. 70). A violência é determinante nesse contexto, e cabe pensar que foi no ano de 1968 que ocorre o assassinato de Martin Luther King, do jovem estudante brasileiro Edson Luís, a Guerra do Vietnã, o movimento de maio de 1968, a Passeata dos Cem Mil no Brasil, dentre outros acontecimentos (Marques e Capra, 2019). Assim, esse é um tema recorrente entre muitos artistas e principalmente para o grupo que veio a idealizar o *Intinerario del 68* na Argentina.

Dentre as ações desse itinerário estavam: sequestrar Jorge Romero Brest durante uma conferência em Rosário; atuar clandestinamente pela noite e tingir de vermelho as águas das fontes mais importantes de Buenos Aires; produzir coletivamente a renomada e complexa realização dessa sequencias de acontecimentos, Tucuman Arde, que consistiu em um arriscado processo de contrainformação acerca da crise de uma província do norte (Longoni, 2007, p. 70-71). Essa província no caso é Tucumán, atingida pela grave crise econômica que leva ao fechamento de diversas usinas de açúcar, como parte do projeto *Operación Tucumán*, do governo ditatorial de Juan Carlos Onganía, que ao introduzir capital norte-americano no país visando um aceleração da industrialização culmina no fechamento de empresas nacionais, que leva à fome e ao desemprego muitos moradores dessa província, que passam a organizar grandes manifestações a fim de expor essa situação (Marques e Capra, 2019).

Tucuman Arde foi inaugural nessa nova relação entre arte e política, onde levam o conceito de projeto artístico ao *limite*. O que fizeram não era uma exposição, sim um acontecimento. Entendem a arte não como um objeto, mas como um *acontecimento* que estava entre a arte e a política. De acordo com Ana Longoni, essas ações implicam em práticas, recursos e procedimentos *militantes* (2007, p. 71). Para a autora, as ações e os manifestos desse itinerário são espécies de

uma ação artística que tenha a eficácia de um ato político, a violência como geradora de novos materiais, a defesa da especificidade artística, a localização da ação artística a margem das instituições artísticas, a aposta na ampliação de público “interpelado” para os setores mais massivos e populares (2007, p. 71, tradução nossa).

Pensa assim essas ações como feitos revolucionários não só do campo artístico como do político. Ideia essa que muito coincide com que aqui será abordado acerca das produções e ações do coletivo chileno, CADA.

É válido pontuar que nesse período vários artistas impulsam projetos nas ruas, buscando alcançar um forte impacto na esfera pública. No entanto, nos anos setenta muitos artistas retomam às Instituições, depois de uma ruptura com as mesmas nos anos sessenta (Brascó, 2008), por busca de um espaço de denúncia que alcançasse outros públicos, mas também porque as instituições funcionavam como refúgio ante a repressão brutal instaurada nas ruas (Longoni, 2007, p. 72-73). O CADA no final dessa mesma década, no Chile, parece ter um projeto que talvez pudéssemos chamar de mais *radical*, no sentido de apostar nas ruas como esse espaço de denúncia e de maior diálogo com a população.

O CADA, *Colectivo Acciones de Arte*, surge no ano de 1979 no Chile, em meio a ditadura de Pinochet, e mantém suas atividades e ações até o ano de 1985. O coletivo foi um dos principais colaboradores da chamada *Escena de Avanzada*, a qual buscava a partir de uma estética experimental se apoderar do espaço público em oposição à ditadura e as instituições artísticas da época (Richard, 1999). Com uma proposta artístico-política, o CADA tinha como objetivo a realização das chamadas ações de arte, que eram espécies de *performances*, feitas pela cidade, nas quais procuravam transformar o espaço público em uma grande sala de exposição aberta, onde o público figurava como parte da ação, e a arte era transposta do museu para as ruas, extinguindo assim um caráter ritualístico e elitista daquelas manifestações artísticas (Katuranic, 2001).

Não só de artistas visuais o CADA era composto, dentre seus integrantes estava o sociólogo Fernando Balcells (1950), a escritora Diamela Eltit (1949), o poeta Raúl Zurita (1950) e os dois artistas visuais, Lotty Rosenfeld (1943) e Juan Castillo (1952). Para além de seus integrantes, em pesquisa no site da Biblioteca Nacional de Chile, pudemos encontrar os oito trabalhos feitos pelo coletivo, sendo *Intervención de escena* e *Para no morir de hambre en el arte* do ano de 1979, *¡Ay Sudamérica!* e *El fulgor de la huelga* de 1981, *A la hora señalada* de 1982, *Residuos Americanos* e *NO+* do ano de 1983 e o último trabalho, *Viuda* de 1985. Sem a intenção de tratar de forma aprofundada dessas oito ações organizadas nos anos de atuação do coletivo, elegemos cinco delas para esse trabalho, a fim apresentar as atividades do coletivo e de comentar de maneira breve essas ações.

*Para no morir de hambre en el arte* foi a ação de aparição do coletivo, a qual foi dividida em várias fases e “consistia em uma aposta que se realiza nas margens da cena artística da cidade, transbordando até sua imediata periferia” (Tarazona, 2012, p. 87, tradução nossa). A ação é anunciada em uma página do jornal *Hoy*, com uma espécie de manifesto poético onde dizia “*Imaginar esta página completamente blanca./ Imaginar esta página blanca/ accediendo a todos los rincones de Chile/ como la*

Maria Eduarda Kersting Faria

*leche diaria a consumir./ Imaginar cada rincón de chile/ privado del consumo diario de leche/ como páginas blancas para llenar.”*, e fazia referência à decisão do governo da Unidade Popular de Salvador Allende em que garantia meio litro de leite por dia para cada criança em todo o país, decisão essa que foi interrompida pelo regime ditatorial (TARAZONA, 2012). Para além da publicação no jornal, o grupo entregou cem bolsas de meio litro de leite a população de uma comunidade pobre (Figura 1), e posteriormente em uma galeria de arte, encheu uma caixa de acrílico com mais cem bolsas de leite (Figura 2), um exemplar do jornal e uma transmissão de uma gravação de um discurso crítico. Dessa forma, a ação trata do problema da fome e da pobreza dando ao leite o poder simbólico de representar um problema político no qual o país estava imerso, segundo Katuranic, “a ação de arte exercia diretamente um ato político” (2001, p. 301, tradução nossa).



Figura 1. CADA, *Para no morir de hambre em el arte*, Santiago do Chile, 1979. Fonte: Biblioteca Nacional de Chile



Figura 2. CADA, *Para no morir de hambre em el arte*, Santiago do Chile, 1979. Fonte: Biblioteca Nacional de Chile

Entre os limites da ação artística e ação política: conceitualismo  
nas ações de arte do CADA na ditadura chinesa

Em *Inversión de escena* (1979), a ação consiste em oito caminhões de leite que vão da fábrica de leite Soprole até o Museu Nacional de Bellas Artes, em Santiago, onde foi estendido um pano branco (como é possível observar na Figura 4) e esses caminhões estacionam (Figura 3) e ficam por horas, “a rota conectava simbolicamente uma fábrica produtora de leite com uma conservadora ‘fábrica de arte’: o museu”, de acordo com informações do *Hemispheric Institute*. No ano da ação o museu se encontrava no controle da ditadura militar de Pinochet, de modo que então a ação procurava denunciar a violência política, a censura no campo político e cultural e a miséria humana, ao tratar também, ainda que de forma mais indireta, do tema da fome com os caminhões de leite. É importante destacar também que ao cobrir a fachada do museu com um pano, o coletivo tentava indicar que a arte não estava propriamente dentro do museu, mas fora dele, espalhada pela cidade de modo clandestino.



Figura 3. CADA, *Inversión de escena*, Santiago de Chile, 1979. Fonte: Biblioteca Nacional de Chile



Figura 4. CADA, *Inversión de escena*, Santiago de Chile, 1979. Fonte: Biblioteca Nacional de Chile

Maria Eduarda Kersting Faria

Na ação de 1981 chamada *¡Ay Sudamérica!*, seis aviões de pequeno porte sobrevoaram em perfeita formação sobre a cidade de Santiago e seus arredores, e lançaram 400.000 folhetos (Figura 5 e 6) onde se discutia a relação entre a arte a sociedade, segundo dados do *Hemispheric Institute*. Como uma referência ao violento bombardeio à Casa de Governo, La Moneda, no ano de 1973 em que o governo democrático do presidente Salvador Allende cai e se inicia a ditadura militar de Augusto Pinochet, o coletivo busca reconstruir esse trauma político a partir de uma perspectiva crítica com essa ação. Nos folhetos lançados pelos aviões continham mensagens que falavam sobre cada pessoa, cada trabalhador da *Sudamérica*, ter direito a um padrão de vida decente, e também propunha a que o público pudesse instaurar um conceito novo de arte, em que ela pudesse estar mais relacionada à vida cotidiana. De acordo com Katuranic (2001), a palavra *artista* contida nos folhetos fazia alusão à todas as pessoas que resistiam às restrições políticas e lutavam por um espaço de pensamento crítico. Sobre a ação a autora ainda completa “se bombardeou com poesia os mesmos campos minados que o regime militar havia enterrado” (2001, p. 305, tradução nossa).



Figura 5. CADA, *¡Ay Sudamérica!*, Santiago de Chile, 1981. Fonte: Biblioteca Nacional de Chile



Figura 6. CADA, *¡Ay Sudamérica!*, Santiago de Chile, 1981. Fonte: Biblioteca Nacional de Chile

Entre os limites da ação artística e ação política: conceitualismo  
nas ações de arte do CADA na ditadura chinesa

Em *El fulgor de la huelga*, de 1981, a ação consistia em uma encenação de uma greve de fome dentro de uma pequena fábrica de metais que havia entrado em colapso devido a profunda crise econômica no Chile, e que então deixou todos os trabalhadores desempregados. Tal ação nos remete ao acontecido na província de Tucumán, na Argentina, no final da década de sessenta onde posteriormente ao fechamento de uma fábrica pelo contexto de crise econômica e de diversas manifestações dos trabalhadores e moradores locais ocorre o *acontecimento* Tucumán Arde, que tem a ideia de estabelecer uma relação entre arte e vida (Longoni, 2007), o que podemos notar nas diversas ações do CADA, que além de denunciarem questões políticas, também estão pensando uma nova forma de se produzir e relacionar com a arte. Nessa ação específica, o grupo procurava denunciar o crescente desemprego entre as classes trabalhadoras e ressaltar a importância das greves de fome como ferramentas políticas e formas de resistência frente a política econômica da ditadura de Pinochet, de acordo com informações do *Hemispheric Institute*. No site da Biblioteca Nacional de Chile há um vídeo contendo o processo de criação dessa ação, que inclui a combinação de sequências em vídeo preto e branco e imagens fixas. Abaixo seguem duas imagens (Figura 7 e 8), que fazem parte do vídeo.



Figura 7. CADA, Cena do making of de *El fulgor de la huelga*, Santiago de Chile, 1981.  
Fonte: Biblioteca Nacional de Chile





Figura 8. CADA, Cena do making of de *El fulgor de la huelga*, Santiago de Chile, 1981.  
Fonte: Biblioteca Nacional de Chile

A última ação a qual vamos nos referir nesse trabalho é a ação *NO +* (no más, em português, não mais), considerada por Katuranic (2001) sem dúvida a mais importante, transcendente e comovedora. Realizada entre os anos de 1983 e 1984, que segundo Andreas Huyssen (2014) foi a década das ações de arte, a intervenção conhecida como *NO +* consistia em grafites espalhados pelos muros de Santiago com esses dizeres. Os integrantes do coletivo convocaram outros artistas da cidade para saírem de forma clandestina pelas ruas escrevendo os dizeres pelos muros da cidade, a fim de que os mesmos fossem completados com frases e palavras de pessoas anônimas. O lema proposto pelo Coletivo era assim, uma espécie de texto aberto que devia ser preenchido pelas pessoas de acordo com as demandas sociais específicas, convertendo o espaço urbano em uma grande rede de contestação. Nos meses que sucederam, o Chile estava gravado com expressões como: *NO + dictadura*, *NO + muertes*, *NO + tortura*, *NO + miedo* (Figura 9), *NO + desaparecidos*, *NO + armas* (Figura 10), entre outros. Dessa forma, essa ação pode ser tida como uma interseção entre manifestações visuais e literárias, culturais e políticas, intelectuais e de massas, privadas e públicas (Katuranic, 2001).

Entre os limites da ação artística e ação política: conceitualismo nas ações de arte do CADA na ditadura chinesa



Figura 9. CADA, *NO+*, Santiago de Chile, 1988. Fonte: Arquivo Oberlin College



Figura 10. CADA, “Rio Mapocho” *NO+*, Santiago de Chile, 1983. Fonte: Biblioteca Nacional de Chile

A se tornar um símbolo de resistência política e não conformismo da população chilena em relação ao momento político que estavam submetidos, essa intervenção foi para muito além dos muros, e o *NO +* passou a ser usado em atos e passeatas em oposição à ditadura. Assim como foi utilizado no ano de 1988 quando ocorreu o plebiscito no Chile em que a maioria da população votou pela não continuidade do governo ditatorial, onde o *NO+* foi usado massivamente (Figura 11), principalmente na forma *NO + Pinochet*, ou *Perrochet*, como na Figura 12, fazendo uma comparação entre o ditador e um cachorro (*perro*, em espanhol).

Maria Eduarda Kersting Faria



Figura 11. CADA, NO+, Santiago de Chile, 1988. Fonte: Biblioteca Nacional de Santiago do Chile



Figura 12. CADA, NO+, Santiago de Chile, sem data. Fonte: Arquivo Red Conceptualismos del Sur

Dessa forma, o CADA se tornou fundamental para o desenvolvimento de um campo de resistência política e pensamento crítico entre os intelectuais da época. O Coletivo representou uma ruptura com a arte chilena dominante, dando uma maior relevância ao sujeito popular em oposição à arte presente nos museus e galerias que era voltada para um domínio burguês. Em suas ações havia um intercâmbio entre arte e política que colocava abaixo a ideia de obra de arte (Katuranic, 2001). O Coletivo fazia uma espécie de denúncia em conjunto com a população, e sua ação coletiva “NO+” ganhou diversas apropriações, sendo usada em diferentes formas e tempos, mas sempre ligada a críticas sociais principalmente quando pautadas pela esquerda. Esse foi o resultado de um modo de trabalhar aberto, que fez com que as gerações futuras de artistas e cidadãos pudessem se utilizar nos dias de hoje dessa forma de intervenção criada décadas atrás, ainda que em contextos políticos diferentes.

Para além de pensar as ações propriamente ditas, aqui procuramos refletir sobre o *conceitualismo* nas ações do CADA, na ideia expor algumas especificidades dessa

arte latino-americana. De acordo com Soledad Novoa Doloso, no texto *Noções sobre o conceitual/noções sobre o experimental: Chile anos 1960/70*, que faz parte do livro *Conceitualismos do Sul* (2009), organizado por Cristina Freire e Ana Longoni,

a partir de uma rápida revisão bibliográfica podemos constatar a enunciação de uma série de características que seriam próprias do chamado ‘conceitualismo latino-americano’, entre elas a carga ideológica das obras, a inter-relação com o contexto de produção, a necessidade de veicular uma mensagem direcionada a um público que participasse da obra ou da ação proposta (p. 140).

Todas essas características são possivelmente reconhecidas nas ações do coletivo, e segundo a autora, essas práticas seriam também como uma “resposta direta a um contexto repressor violento” (2009, p. 141).

A autora Mari Carmen Ramízes em seu ensaio *Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina* (2007) discute os aspectos que determinam as especificidades das versões latino-americanas. Ela diz que “a palavra ‘conceitualismo’ surgiu pela primeira vez em consequência de uma operação crítica retrospectiva cujo objetivo era determinar a especificidade das práticas latino-americanas em relação ao discurso corrente da arte conceitual” (p. 193) e completa dizendo que o termo *conceitualismo* é usado em seu ensaio para “designar um fenômeno cultural e artístico mais amplo, completamente independente do modelo canônico tipificado pela arte conceitual norte-americana” (p. 193).

No Chile, com exceção de algumas obras de artistas nos anos sessenta como Juan Pablo Langlois e Cecília Vicuña, que na leitura de Soledad Novoa Doloso carregam a ideia e o desejo de que o espectador perceba seu entorno de maneira diferente e entre em outro tipo de contato com ele (2009, p. 141), o conceitualismo só surge no final dos anos setenta. Segundo Ramízes, em uma conferência no Chile no início dos anos 70, ainda no governo da Unidade Popular, o artista Kosuth assume uma posição política para esse tipo de arte, mas que parece que isso não surtiu muito efeito, visto que o conceitualismo ganha mais força no país apenas no final da década de setenta (2007, p. 194), momento também no qual o CADA inicia suas ações.

Existiram, segundo o estudo de Ramírez (2007), três fases do conceitualismo, onde o Chile se enquadra na segunda, que vai de 1975 a 1980 e se caracteriza por “vasta rearticulação das práticas conceituais em termos da apropriação dos espaços urbanos pelos artistas e de seus esforços no sentido de envolver a população em suas propostas ideáticas” (p. 187). Há no conceitualismo latino-americano uma “redefinição do observador como parte integrante do programa conceitual” (Ramízes, 2007, p. 189), a partir de uma noção de arte de amplo alcance comunicativo que busca a participação. Isso diferencia o que é feito aqui de um modelo que a autora caracteriza como “telepático” que prevalecia nos Estados Unidos.

Seria então o aspecto mais importante da vanguarda conceitual a “fusão entre arte e política num projeto socioartístico de emancipação, isto é, um projeto em que a criação de novas formas de arte está de mãos dadas com a transformação hipotética da vida cotidiana e a construção de sociedade alternativa” (Ramízes, 2007 p. 190). A autora também atenta para a relação entre o conceitualismo e o autoritarismo, visto que as práticas conceituais surgem primeiramente como maneiras de se opor aos governos repressivos do Cone Sul, e então levanta a questão sobre a relação desse tipo de arte com esse regime, colocando em cheque a dimensão do conceitualismo na América Latina caso não tivessem existido os regimes autoritários os quais essa arte veio a se opor.

Longoni (2009) fala sobre a importância de reativar essas experiências do cenário artístico experimental no presente, o que de maneira ínfima é um dos intentos desse trabalho. No mais, ao se referir sobre algumas experiências artísticas nas décadas de 1960 e 70 no Peru, Argentina e Chile, a autora escreve que “estamos diante do resgate de experiências que ainda nos assombram e nos desconcertam por se arriscarem a conjugar apostas poéticas e políticas que não temem perder o equilíbrio, sem medo da vertigem nem da queda” (p. 97), caracterização essa que pensamos que concerne também ao grupo CADA em suas ações de arte no Chile, que, segundo Katuranic (2001) servem para denunciar artisticamente o aparato ditatorial, de maneira a colaborar com a ideia de que a resistência pelas formas culturais era uma luta possível e efetiva (p. 306).

Nos parece importante reafirmar a ideia de que o CADA faz uma arte aos moldes do conceitualismo latino-americano/ conceitualismo do sul/ *conceptualismo del sur*, ou seja, uma arte de práticas conceituais que não se desvencilhe da política (Camnitzer, 2007), há uma articulação da conjuntura histórica com uma experimentação artística. Vale também ressaltar que essas ações são formas de intervenções no espaço público, em espaços não convencionais de arte, nas ruas. Criticando os “moldes” desses espaços de arte e cultura, como as Instituições de arte e os museus, onde passam a buscar uma participação e interação do público. Vale pensar também que a utilização do espaço público para ações de arte coletiva buscavam não só a denúncia como a insurgência, ou preposição de alternativas políticas. Assim, as ações artísticas que são também ações políticas, e que muito dialogam com seu tempo histórico, são respostas, denúncias e *resistências* ao regime ditatorial chileno e as suas consequências, como o neoliberalismo, o desemprego, a fome, a tortura, as desaparecimentos.

A concluir, vale retomar o título do trabalho que se inicia com a frase *entre os limites da ação artística e da ação política*, e uma das definições ou sinônimos para a palavra *limite*, ao procurarmos no dicionário é a ideia de *fronteira*, algo que separa ou delimita uma coisa da outra. E quando se trata do conceitualismo latino-americano, e especificamente aqui, do CADA, defendemos que há uma diluição da fronteira que

iria impor esses limites entre a ação artística e a ação política, fazendo com que as ações do CADA sejam uma confluência dessas duas coisas, aos moldes do conceitualismo latino-americano.

## Referências

- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Crisis en el arte y resistencia política. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/>. Acesso em: 06 jan. 2019.
- BRASCÓ, Miguel. Los sessenta y después. In: PACHECO, Marcelo. *80/60 arte argentino: Rep.* 1ª ed. Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Constantine, 2008.
- CAMNITZER, Luis Camnitzer. *Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista latinoamericano.* Buenos Aires: Biblos, 2007.
- FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. *Conceitualismos do Sul/Sur.* São Paulo: Annablume; USP-MAC; AIECID, 2009.
- HEMISPHERIC INSTITUTE OF PERFORMANCE AND POLITICS. NO+ (1983 - hasta el presente). Biblioteca de Video Digital. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/501-cada-no-mas>. Acesso em: 06 jan. 2019.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória.* Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- KATUNARIC, Cecilia. *CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura.* Revue d'études hispaniques, Université Paris 8, Pandora, 2001.
- LONGONI, Ana. “Vanguardia” y “revolución”, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. In: *Revista Brumaria*, 8 (arte y revolución), primavera, 2007.
- MARQUES, Mayra Corrêa; CAPRA, Carmen Lúcia. TUCUMAN ARDE!: arte e política na América Latina. In: *Revista Arte Versa*, UFRGS, 2019.
- NEIRA, Constanza Vega. El Colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979 - 1985). In: *Revista Divergência*, 2013.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Tácticas para vivir da adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: *Arte&Ensaio*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.
- RICHARD, Nelly. *Residuos y Metáforas.* Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1999.
- TARAZONA, Emilio. *Cuerpos y flujos.* In: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina.* Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

## Diego Rivera e Pablo Picasso: os diálogos possíveis da arte como denúncia dos povos oprimidos

Simone Cristina Garcia\*

O estudo da história da arte leva aos estudos das produções culturais relacionando-os ao período, contexto e motivo para qual foram produzidos. Uma relação mútua e estreita com a fenomenologia que apresenta a produção artística como um fenômeno cultural humano. Dessa forma, a cultura de um povo é o produto de uma sociedade de homens organizados através de suas regras e leis resultando em produções materiais com objetivos econômicos, utilitários e artísticos.

Pensando numa história da arte viva, construída e reconstruída a partir daquele que vê, analisa e escreve, para compreender os *movimentos artísticos* em sua totalidade, se faz necessário compreender também o contexto histórico das épocas que os originaram. Não basta estudar a obra em si ou somente o artista que a criou, precisa estudar a organização da sociedade e os debates filosóficos.

No início do século XX na Europa, a arte moderna surgiu como uma resposta para as crescentes desigualdades sociais e econômicas produzidas após a Revolução Industrial. A arte iniciou o seu retrato da burguesia e sua crescente riqueza assim como as mudanças científicas, sociais e as graves consequências existentes após a industrialização: aumento da pobreza, condições desumanas de trabalho, uma pequena burguesia emergente. Nesse cenário, o artista participou ativamente das discussões ideológicas a fim de contribuir na transformação da sociedade através de seu trabalho. Nesse cenário surgiu Picasso na Espanha e Rivera no México.

Diego Rivera foi um artista da vanguarda revolucionária mexicana, um *filho* da Revolução de 1910, que revelou aos novos pintores uma realidade social e política. Através do movimento muralista aliou-se à causa social e produziu para a população. Com um ideal socialista, Diego usou seu trabalho em prol do desenvolvimento cultural do povo mexicano, destacou publicamente as questões raciais da latino – americanidade, o nacionalismo e a formação de uma consciência identitária e social que promovesse

---

\* Doutoranda em Artes no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP de São Paulo. Mestra pela mesma instituição e é coordenadora do polo UAB – UniCEU Perus na Secretaria Municipal de Educação da Cidade de São Paulo. E-mail: simonecristinag@gmail.com

uma emancipação coletiva. “Estava convencido de que só mesmo a pintura mural poderia redimir artisticamente um povo que esquecera a grandeza de sua civilização pré-colombiana durante séculos de opressão estrangeira e de espoliação por parte das oligarquias tiranas.” (Ades, 1997, p. 151-152).

Pablo Picasso foi uma figura artística e popular importante no século XX, além da sua liderança de um grupo de intelectuais contra os regimes totalitários, em particular o da Espanha, foi uma referência de resistência política representada através da sua produção. Seu engajamento político perante a situação de repressão e guerras na Europa, fez nascer obras emblemáticas como *Guernica* (1937) e *Sonho e Mentira de Franco* (1936), entre outras, influenciando muitos artistas de sua época. Picasso se expressava através da arte, vista como uma arma para denunciar a realidade como ela se apresentava: mortes, desigualdades, opressão. Logo após a Segunda Guerra Mundial, surgiu a necessidade de uma grande reforma política e social na Europa, nesse cenário, Picasso assumiu posição política declarada por aderir ao Partido Comunista: a arte era vista como uma arma de uma revolução que poderia contribuir para a transformação das estruturas sociais.

[...] É reconhecida a necessidade do empenho político como condição da própria existência da arte e encontra-se em Picasso (que assume uma posição definida, precisamente aderindo ao Partido Comunista) o exemplo do artista politicamente empenhado. (Argan, 1993, p. 46).

Analisando as obras dos dois artistas, é possível criar diálogos analíticos partindo dos conteúdos e das expressões. Para analisar a expressão, sugere-se partir das representações figurativas e técnicas utilizadas e dos conteúdos, partir do estudo do contexto histórico entendido como um percurso discursivo e narrativo. Dessa forma afirma-se que Picasso e Diego dialogam-se através das suas poéticas pessoais e artísticas porque foram: socialistas, militantes, populistas e modernistas. Sabe-se que Diego Rivera estudou cubismo com Picasso na França e fora muito elogiado pelo artista, mas o seu trabalho possui uma identidade e estilos únicos, por isso, o artigo não pretende criar comparações estéticas. Inclusive, seria importante discutir a existência da necessidade de todo profissional da “zona periférica” do mundo, buscar reconhecimento e validação na Europa ou nos EUA. Uma discussão que vale um artigo e o objetivo desse não é esse.

### **Diego Rivera, o Muralismo Mexicano, Os Exploradores**

Diego Rivera aos 21 anos, foi estudar na Espanha em 1907, com uma bolsa do governo mexicano. Durante a Revolução Mexicana esteve na Europa, mais especificamente em Paris, testemunhando as mudanças sociais, políticas e artísticas e convivendo com intelectuais e artistas, acompanhou o surgimento das vanguardas artísticas: vanguarda vem de *Avant Garde* a “guarda de frente”, aquela que guia a frente – Relacionando com os movimentos artísticos, eram os que guiavam a cultura de seu tempo.



Nesse período discutia-se assuntos referentes a Primeira Guerra Mundial, correntes filosóficas e políticas nos bares, lares e cafés parisiense. A arte pela arte fora substituída por essas discussões pelos artistas vanguardistas, que possuíam “vontade de conhecer, interpretar a realidade e dela participar” (Argan, 1999, p. 353).

Em contato com esse universo, a carreira de Rivera sofre uma grande mudança, principalmente ao conhecer Picasso, Braque e o cubismo:

O notável na pintura de Rivera [...] foi a maneira como ele passou pelos estilos cubistas de segunda mão [...] para chegar à vanguarda do “movimento”. Sua participação nos debates teóricos foi das mais ativas, e depois de iniciada a guerra de 1914, seguida da dispersão dos cubistas franceses – com muitos indo pro front – ele, ao lado de Picasso, Gris e Severini, continuaram com suas invenções e buscas exploratórias. “Lembro-me”, diria mais tarde, “que nesse tempo eu estava empenhado em buscar no mais fundo de minha alma a verdade sobre mim mesmo. A revelação mais esclarecedora surgiu numa tela cubista, *Os zapatistas*, que pinte em 1916. Executada sem qualquer estudo preliminar no meu ateliê em Paris, ela é provavelmente a expressão mais fiel da atmosfera mexicana que consegui captar” (Ades, 1997, p. 128-129).

Avançando alguns anos, Rivera ao retornar pro México, inicia sua produção de murais em locais públicos. Sua produção é caracterizada pelo idealismo socialista que chegou a ser considerada utópico. Tornou-se um pintor universal porque dialogou com a cultura e necessidades do México, refletiu e retratou a realidade que via e vivenciava.

O Muralismo Mexicano nasceu com caráter social e político, com propósito de reconstruir, reeducar, representar os ancestrais do povo mexicano. É considerado o Renascimento da arte mexicana, expressa o nacionalismo construído através da valorização e resgate da cultura ameríndia. Nos murais, não apenas de Rivera, estava presente a iconografia mexicana, a história da formação do povo através das narrativas das civilizações pré-colombiana e ameríndias. Tinham o foco alfabetizar a população trabalhadora, narrar essa história de um povo “superior e avançado”, com intuito de formar uma unidade identitária. Os muralistas tinham uma função política e revolucionária, acreditavam que através dos murais era possível educar e mobilizar a população.

A obra *Os Exploradores* (1926) de Diego Rivera, pintada na parede oeste da Universidade Autônoma de Chapingo na Cidade do México, representa a sociedade mexicana após a guerra civil e as sucessões de governos no período de 1910 a 1925.

Diego Rivera e Pablo Picasso: os diálogos possíveis da arte como denúncia dos povos oprimidos



Diego Rivera, *Os Exploradores*, 1926, parede oeste da Universidade Autônoma de Chapingo, Cidade do México, México. Fonte: <<https://pt.wahooart.com/@/8BWP3W-Diego-Rivera-Os-exploradores>>. Acesso em 3/5/19.

Claramente o mural retrata a opressão do poder estatal existente na sua relação com o povo: jogo de poder entre o dominador e o oprimido, o Estado *versus* liberdade. Iniciando pela esquerda da obra, vê-se o exército revistando um minerador das minas de carvão, uma representação da ditadura de Porfirio Díaz que estendeu até 1910. A repressão está na presença de dois soldados em revista de um homem, uma imposição de força e controle social. O minerador está com os braços levantados em forma que remete ao Cristo crucificado, retratado através da cor negra em relação aos soldados brancos, representa também ao imperialismo europeu e a sua cultura hegemônica.

Seguindo pela leitura visual, na parte central há um trabalhador rural, um camponês segurando uma foice, que simboliza o comunismo, encarando um aristocrata que aponta uma arma, montado em um cavalo. O único trabalhador que levanta a cabeça numa posição de questionamento e indagações sobre situação social e trabalhista. No cavalo, há outro homem que chicoteia os indígenas que são representados pelas vestes brancas. As duas mulheres representam através das vestes tradicionais os camponeses, estão agachadas demonstrando medo e submissão. Figurativamente, é retratado na composição, a oposição entre o governo e o povo, o controle dos interesses aristocráticos e políticos, e as armas simbolizam a repressão do dominador em relação ao oprimido.

No final à direita, o aristocrata que chicoteia o indígena representa novamente reforçando a relação do opressor *versus* liberdade. Inclusive tanto os indígenas como os camponeses são representados abaixo da aristocracia dominante, reforçando a desigualdade e a relação de poder através da figura do cavalo. A submissão é imposta e não uma escolha.

As narrativas criadas por Diego Rivera levam ao discurso reflexivo sobre o cenário histórico, político, econômico e social do México. Há o objetivo de levar o espectador à reflexão sobre a sua realidade e a do país, levando-o a questionamentos sobre as

próprias condições de luta, vida e passividade perante a tanta desigualdade social. Por isso, os murais eram públicos, desejavam comunicar com o povo através de uma simbologia clara e coerente facilmente identificável, dialogando diretamente com o espectador.

Há descrito nas *entrelinhas*, o abuso de poder e a humilhação imposta à classe trabalhadora. Nesse período o México iniciou o processo de industrialização, porque as principais fontes produtivas do país eram a agricultura e a mineração. O trabalhador é apresentado como aquele que sustenta o país, mas que vivia à margem da sociedade e sem o recebimento da devida renda monetária que cabia a ele: manutenção do poder e da riqueza garantidos que sempre estiveram nas mãos dos poucos latifundiários e aristocratas.

Ainda estão presentes três temas que compreende o período de 1910 a 1914: cenário ditatorial de Porfírio Díaz representado pelos soldados; a queda da ditadura e o governo de Francisco Madero, representante declarado da burguesia, um perseguidor dos revolucionários de camponeses e indígenas; e por último, o governo de Venustiano Carranza que intensificou os combates contra os revolucionários, indígenas e camponeses, representado pelo aristocrata no cavalo.

Todo esse contexto histórico e simbólico ganha mais personalidade e voz através das cores. Rivera intensifica a expressividade discursiva através do contraste do verde-amarelado com o púrpura. Da esquerda para a direita percebe-se a mudança tonal e a perda da coloração, o amarelo está mais presente. Essas mudanças representam as mudanças de governo, e há o desejo de apresentar a quem assiste a obra, as violências denunciadas. Ele respeitou a leitura ocidental que inicia na esquerda e finaliza na direita, sendo natural a percepção dessas mudanças.

A cor púrpura foi usada nos trabalhadores para dar mais dramaticidade à cena devido ao sofrimento expressado nas formas representativas. O branco simboliza uma vida e esperança, tão necessários manterem vivos através dos ideais socialistas de igualdade social, segue em oposição à escuridão do fundo da composição.

### **Pablo Picasso, Guerra Civil Espanhola, Guernica**

Ao ser contra a Guerra Civil Espanhola, iniciada em 1936, a obra de Pablo Picasso se tornou “trágica”. Naquele ano, já nomeado Diretor do Museu do Prado, Picasso acompanhou todo o movimento inicial dos Republicanos e Nacionalistas na Guerra Civil, assumindo uma posição de luta ao lado da Frente Popular. Numa entrevista Simone Téry (1945) questiona sobre o papel do artista, e a resposta de Picasso foi:

O que você acha que é um artista? Um imbecil que, se é pintor, só tem olhos? [...] Pelo contrário, ele é também um ser político, constantemente atento aos dilacerantes, ardentes ou doces acontecimentos do mundo [...] Não, a pintura não é feita para

Diego Rivera e Pablo Picasso: os diálogos possíveis da arte como denúncia dos povos oprimidos

decorar apartamentos [...]. É um instrumento de guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo. (Picasso, 1945, p. 5)<sup>1</sup>.

Os artistas se responsabilizaram pelas crises sociais e diante da forte repressão cultural de todos os governos totalitários desse período: Hitler, Mussolini e Franco – intervieram politicamente através de manifestos, trabalhos artísticos, e organizações como: o Congresso Mundial contra a Guerra de 1932, a Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários de 1932 na França, o Congresso Mundial da Juventude Contra a Guerra e o Fascismo de 1935. A Aliança Internacional de Intelectuais Antifascistas que em 1935 escolheu Madrid e Valência para sediar o II Congresso Internacional de Escritores, entre outros eventos: “[...] Desafiando o Eixo, intelectuais de todo o mundo apontam o dedo ao Fascismo como o principal inimigo da civilização, assumindo o compromisso de utilizar a cultura como uma arma na defesa da democracia.” (Cerqueira, 2005, p.8).

Despontando como formas de resistência à opressão e à violência muitos artistas foram perseguidos, mortos ou tiveram que se refugiarem em outros países. Ou como Picasso proibido de retornar à Espanha, mas também declarou que só voltaria à terra natal quando a democracia se restabelecesse com a queda do governo franquista.

Durante a Guerra Civil e o governo de Franco, nunca houveram tantas produções artísticas com intuito revolucionário e carregadas de esperança. Com um ideal político-filosófico, uma onda revolucionária atingiu tanto o povo oprimido, como os intelectuais e artistas, fazendo-os acreditarem que através da Arte poderiam mudar o cenário catastrófico<sup>2</sup> em que a Espanha se encontrava. O fato é que a Guerra Civil Espanhola impediu da Espanha se modernizar e viver numa democracia, foi uma das guerras mais violentas no país, aproximadamente 1 milhão de pessoas morreram, mas forneceu *inspiração* para o surgimento de muitas obras-primas.

Picasso colaborou com a luta dos republicanos, dentre várias ações vale destacar: o trabalhar em prol aos refugiados e às crianças, uma doação de 100.000 francos para a compra de leite às crianças de Barcelona, apoio aos refugiados internados no hospital de Toulouse, intervenção na libertação de intelectuais presos na França – e também “[...] vende telas para angariar fundos, apela aos organismos de solidariedade internacional e colabora na montagem e na decoração do pavilhão espanhol na Exposição Internacional de Paris de 1937”. (Cerqueira, 2005, p. 28).

No amanhecer do dia 26 de abril de 1937, segunda-feira, a cidade basca Guernica foi bombardeada. Esse dia foi escolhido pela movimentação de pessoas no mercado porque era dia de feira e também por ter sido a antiga capital basca e sede do primeiro

1. Picasso citado por Simone Téry, entrevista intitulada *Picasso n'est pas officier dans l'armée française*, Les lettres française, Paris, 24 mar, 1945, p. 5. Texto encontrado no catálogo *Picasso, mão erudita, olho selvagem*, p. 199.

Parlamento democrático espanhol. Atacada por forças alemãs e italianas, que vieram ajudar Franco em seu domínio territorial, a cidade foi praticamente exterminada e com a morte de mais de mil vítimas grande todas civis.

A primeira estratégia foi o lançamento de bombas na estação ferroviária devido a concentração de visitantes. Depois lançaram 500 kg de bombas que destruíram os edifícios obrigando os moradores saírem dos abrigos subterrâneos. Quem sobreviveu e seguiu para o campo foi metralhado pelos caças Messerschmitt BF-109 e pela esquadrilha italiana. Mesmo arrasando com a cidade, lançaram bombas a base de alumínio e dióxido de ferro que liberaram chamas de 27.000 C: “[...] No final do ataque, a zona urbana e os campos, num raio de 8 Km, transformam-se numa gigantesca fogueira alimentada pelas ruínas das casas e pelos cadáveres.” (Cerqueira, 2005, p. 31).

Devido a composição das últimas bombas, Guernica literalmente ardeu no fogo durante três dias seguidos. Suas setecentas e vinte construções foram destruídas permanecendo apenas a ponte Renteria. Cenário que mostra a falta de humanidade por parte dos ditadores, atacaram uma região onde não haviam tropas, armamento bélico e a população estava desprotegida. A vulnerabilidade de Guernica foi o seu ponto fraco, e as tropas tinham consciência disso e quiseram exterminar e desmoralizar os civis e os republicanos.

A Frente Popular e os defensores da democracia se revoltam perante essa ação. A notícia, transmitida em Paris apenas na noite do dia 27, fez Picasso decidir pelo tema do bombardeio para o próximo quadro que seria exposto no pavilhão espanhol da Exposição Internacional de Paris. De acordo com os registros de Dora Maar, pode-se acompanhar os estudos e as metamorfoses das formas até a pintura final.

A pintura é a cristalização de temas surgidos alguns anos antes – o par formado por touro e cavalo, os personagens de corpos desmembrados, o guerreiro alongado – mas é desprovida de todo elemento narrativo a fim de constituir uma pura imagem de terror. Cada figura humana ou animal adquire uma carga simbólica de tal força que Guernica torna-se emblemática da dor, não apenas das infelizes vítimas da Guerra Civil Espanhola, mas de todos os que sofreram, sofrem ou sofrerão com a barbárie. (Dupuis-Labbé, 2004, p. 67 e 69).

---

2. No final do século XIX e início do XX, a Espanha se encontrava atrasada em relação aos outros países, exportava produtos agrícolas, matérias-primas e importava os manufaturados. A maioria da população era pobre, analfabeta e a concentração de riquezas estava nas mãos dos latifundiários de origem nobre, da Igreja e exército, “permitindo a uma elite minoritária impôr a sua vontade a uma sociedade de 24 milhões de habitantes.” (Cerqueira, 2005, p. 17). A “ordem” foi restabelecida através da tomada de poder pelos nacionalistas em 1936, já que a República Espanhola e suas reformas revolucionárias são consideradas anárquicas e ineficazes. A falta de apoio do governo português de Salazar, do francês de Blum e da Inglaterra de Chamberlain, que também enfrentava uma grave crise econômica, a República Espanhola se viu sozinha e frágil facilitando o golpe de Estado de Franco, com o apoio de Hitler e Mussolini.

Diego Rivera e Pablo Picasso: os diálogos possíveis da arte como denúncia dos povos oprimidos

O artista imortalizou o ato de covardia e a tragédia, através da combinação dos elementos da cultura espanhola, com o sofrimento das vítimas e destruição da cidade, através das suas temáticas: tourada, crucificação, o Minotauro, o sofrimento feminino. Não apenas denunciou como também responsabilizou a sociedade para reagir contra o atentado, quando lhe perguntavam sobre *Guernica*, respondia: “Não fui eu que a fiz, fizeram-na vocês”<sup>3</sup>. Ao mundo apresentou um crime e expressou a morte através das formas e com ausência de cor e relevo.



Pablo Picasso, *Guernica*, óleo sobre tela, 349 x 776,5 cm, 1937, Museu Rainha Sofia, Madri, Espanha.

Fonte: <<https://pommeatelier.com.br/os-mitos-por-tras-de-guernica>>. Acesso em 3/5/19.

Nessa obra o drama da Guerra Civil é o tema principal, a violência está presente através da trilogia picassiana mulher-cavalo-touro, e nessas combinações o artista dá o protagonismo da composição aos animais da tourada e os rostos das mulheres. Comparados com os quadros *Os fuzilamentos de três de Maio de Goya* (1808) e *Liberdade guiando o povo* de Delacroix (1830), *Guernica* representa um drama histórico, perpetua a tragédia através dos ícones cubistas e surrealistas, distorcendo as formas clássicas. Há narrações diversas no quadro que variam de teórico para teórico, nela “há um carácter narrativo, (...) em *Guernica* há uma atmosfera de sufoco, falta de ar e de luz, de desespero dos corpos sem volume, sem carne, de um touro soberano e altivo, e como todos esses elementos e as vítimas, reagem a seus ferimentos (...)”<sup>4</sup>.

Para analisar *Guernica*, é necessário remeter à Antiguidade Mediterrânea tão presente na iconografia de Picasso, principalmente o: touro e cavalo. Ele criou uma narrativa que parte da dialética das forças do bem x mal, masculino x feminino, razão x loucura e guerra x paz, representada por uma simbologia particular, porque interpretou a universalidade para o seu discurso pessoal.

3. Citado por Argan, em *Arte Moderna*, 1992, p. 477.

4. Fala e contribuição do prof. Dr. José Leonardo do Nascimento no dia da banca de defesa do mestrado no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita” UNESP, em 19/06/2018.

Picasso compara o touro ao sol, indo contra o culto de Mitra, mas a favor de outras tradições mediterrâneas onde o animal simboliza a maculidade, força, virilidade e fertilidade. Já o cavalo representa o feminino, o bem, a paz, é associado ao pelo artista; “o equídeo é considerado um animal mágico, mas também a referência do inconsciente e da vida psíquica” (Cerqueira, 2005, p. 41). A relação dos dois animais criada por Picasso é sobre a instabilidade do equilíbrio fraco e falso da razão e loucura existente no ser humano, “exposta no confronto taumático através da explosão dionisiaca do touro contra a harmonia apolínea do cavalo” (Ibidem).

Há presente os arquetipos do terror que para Jung, *Guernica* apresenta as deformações físicas que simbolizam o desespero humano diante dos horrores da guerra. Quando percebe-se as técnicas pictóricas, vê-se que não há empregado tradicionalmente as técnicas de luz e sombra: as regras foram subvertidas. Não há origem da iluminação, há contrastes entre o branco e o negro e as luzes partem de todas as direções, criando os clarões causados pelas bombas.

Nessa obra o contraste do branco com o preto simboliza um impacto negativo advindo das trevas como se pronunciassem o fim da vida. Os personagens que possuem partes iluminadas e destacadas por uma iluminação, são usadas os tons de cinza, branco gélido criando um aspecto fantasmagórico.

Quanto ao cenário pode ser interpretado como o interior do parlamento basco, local que abrigou muitos sobreviventes ou o labirinto sem saída de Minotauro onde todos que entraram ficaram presos. Os elementos da composição não deixam claro se é dia ou noite, na verdade todos eles impedem o espectador compreender o tempo e espaço na obra. A lâmpada central e as portas remetem a um espaço interior, mas os animais, as janelas, o sol remetem ao exterior. Na verdade são oposições de elementos que Picasso conseguiu criar para gerar níveis diversos de percepções de realidades paralelas induzindo ao observador a sua inserção em espaços e tempos atemporais.

### **Considerações finais ou iniciais?**

Dessa forma, longe de concluir, o artigo abre espaço para discussões. Pablo Picasso após seu envolvimento pelas causas sociais, políticas, e nas causas humanitárias, muito de suas ações desse período são desconhecidas. A poética do artista é múltipla, paradoxal e permite muitas revisitações, releituras e abordagens diversas. Já Diego Rivera, sua poética é bem definida, militante e socialista, desejou dialogar e instruir o povo mexicano a lutar pelas igualdades sociais, trabalhista através do movimento nacionalista. Dessa forma ambos os artistas são figuras líderes na produção de uma arte popular e política engajada na transformação social.

Longe de comparar as poéticas desses artistas, o artigo apresentou duas leituras, duas obras que possuem elementos estéticos narrativos de causas sociais, representativos de uma ou várias épocas históricas. Modernistas, produziram obras de denúncia

Diego Rivera e Pablo Picasso: os diálogos possíveis da arte como denúncia dos povos oprimidos

social, política e de comunicação popular. As obras apresentadas, *Guernica* (1937) e *Os Exploradores* (1926), são emblemáticas permitindo diálogos poéticos de saberes culturais, artísticos, históricos e pessoais de Picasso e Rivera, artistas que foram socialistas, militantes e populares. Principalmente criam novos diálogos e leituras, foi apresentadas duas interpretações mas a Arte permite uma amplitude de novos questionamentos e análises, não se fechando nas apresentadas nesse trabalho.

### Referências

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- ARGAN, J. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BERGER, J. *Success and failure of Picasso*. Middlesex: Penguin Books, p. 12-35, 47-62, 100-113, 1965.
- CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea 1910-1989*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CERQUEIRA, J. *Arte e Literatura na Guerra Civil de Espanha*. Porto Alegre: Zouk, p. 8-60, 2005.
- DUPUIS-LABBÉ, D. *Picasso na Oca*. Catálogo. São Paulo: BrasilConnects, 2004.
- EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, org. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp, 1990.
- PICASSO, EL PINTOR COMUNISTA. In: Página 12, Buenos Aires, ago 2009. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-14885-2009-08-11.html>>. Acesso em: 4 maio 2017.
- PHILIPPOT, E.; JOURDA, I.; LELEU, N. *Mão Erudita, Olho Selvagem*. Catálogo. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2016.
- SALDAÑA, Yolanda Bravo. *Mexico City: history, art, monuments*. México: Monclém, 1997.



## Yo pisaré las calles nuevamente

Mariarosaria Fabris\*

*Yo pisaré las calles nuevamente  
de lo que fue Santiago ensangrentada  
y en una hermosa plaza liberada  
me detendré a llorar por los ausentes.*

(Pablo Milanés, *Yo pisaré las calles nuevamente*)

*Hasta allí me siguió como una sombra  
el rostro del que ya no me veía  
y en el oído me susurró  
la muerte que ya aparecería.*

(Silvio Rodríguez, *Santiago de Chile*)

A cidade em que moro, guarda a lembrança de anos nefastos em muitos de seus recantos. Além do Elevado Presidente João Goulart, o popular Minhocão, o qual, ao ser inaugurado, em 1971, se denominava Elevado Presidente Costa e Silva, há outros que integram o programa “Ruas de Memória”, lançado pela prefeitura de São Paulo em 13 de agosto de 2015, a fim de rebatizar logradouros que homenageiam atores e apoiadores do regime militar, como as praças Humberto Reis Costa (Sapopemba) e Luís Eulálio Bueno Vidigal (Vila Nova Conceição); as avenidas Fuad Luftalla (Freguesia do Ó), Luiz Dumont Villares (Parada Inglesa) e Nadir Dias Figueiredo (Vila Guilherme); as ruas Dr. José Bento Ribeiro Dantas (Nova Piraju), Dr. Paulo Assis Ribeiro (Cangaíba), Henning Boilesen (Jaguaré) e Rui Gomes de Almeida (Penha); a travessa Dr. Trajano Pupo Netto (Lauzane Paulista) e a Escola Estadual Engenheiro Octávio Marcondes Ferraz (Artur Alvim)<sup>1</sup>. Uma vez que o programa não foi levado adiante, seria mais apropriado chamar esses espaços “Ruas da ditadura”, como faz Joana Monteleone (2016) no texto dedicado ao tema.

Há ainda outros lugares que guardam uma memória funesta, dentre os quais o atual 36º Distrito Policial, à rua Tutóia 921, no Paraíso, outrora sede do DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações-Centro de Operações de Defesa Interna),

---

\* Pós-Doutora. Universidade de São Paulo. E-mail: neapolis@bol.com.br

1. Grandes empresários, em geral integrantes do Ipês (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), da FIESP (apoiadora da Oban) e/ou de outras associações como a *American Chamber* (Câmara de Comércio Brasil-Estados Unidos) (Monteleone, 2016, p. 280-282).

um dos maiores centros de tortura do regime militar brasileiro, em cujo jardim o artista Fernando Piola plantou “clandestinamente”, durante quase dois anos, folhagens vermelhas para simbolizar o sangue ali derramado (*Operação Tutoia*, agosto de 2007-maio de 2009); o Presídio Tiradentes, no número 451 da avenida homônima, na Luz, do qual sobrou apenas o portal de pedra; e, no mesmo bairro, a antiga sede do DEOPS (Departamento Estadual de Ordem Política e Social), hoje ocupado parcialmente pelo Memorial da Resistência, o qual, dentre outras atividades, se dedica a recolher testemunhos sobre um dos momentos mais truculentos do país, a pesquisar e preservar os logradouros da repressão política, a realizar exposições sobre os conturbados anos da ditadura militar no Brasil e nos demais países da América Latina que passaram pela mesma experiência.

Foi no Memorial da Resistência que entrei em contato com as obras de artistas argentinos, brasileiros e chilenos, principalmente, em mostras que dialogavam com as que pude ver em outras instituições – como o Arquivo Público do Estado de São Paulo, o Centro Cultural Banco do Brasil, o Centro Universitário Maria Antônia e a Pinacoteca de São Paulo, em que visitei *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (18 de agosto-19 de novembro de 2018) –, um diálogo sobre o qual já tive ocasião de escrever alguns textos<sup>2</sup>.

Em que pese o impacto causado por todas as exposições, *119*, de Cristian Kirby – realizada no Memorial da Resistência entre 18 de outubro de 2014 e 18 de março de 2015 –, foi a que mais despertou minha atenção, embora tenha como pano de fundo a capital de um país que ainda não conheço. *119* (2013-2014), em seu formato paulistano, era constituída de 120 retratos de arquivo (um deles duplo) de presos políticos desaparecidos durante a ditadura chilena, um painel com fichas dos detidos e pastas que compõem o “Dossier – Caso de los 119”, colocadas numa mesa à disposição do público, numa nítida referência a arquivos policiais, mas com uma intenção oposta. Havia ainda um vídeo produzido pela OPAL Prensa, que trazia em seu título o nome atribuído à ação repressora do governo chileno: *Familiares de 119 detenidos y desaparecidos exigen justicia a 39 años de la Operación Colombo*

2. São eles: “Lembranças de um tempo de guerra” (2014) e “O passado retratado” (2017), publicado nos anais de Cinema em Perspectiva, Curitiba; “Revolvendo o passado” (2016), para a revista eletrônica *Palau*; “Chile (11/9/1973-...): a persistência da memória” (2016, coautoria de Annateresa Fabris) e “Retratos revelados, passado resgatado” (2018), divulgados em *e-books* organizados por Denize Araujo *et al.*, *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais e Imag(em)inário: imagens e imaginário na comunicação*, respectivamente Estes escritos fazem parte de um conjunto de ensaios nos quais, desde fins de 2013, venho me dedicando a abordar a representação das ditaduras militares em manifestações artísticas do Cone Sul, sendo os outros: “Anni di sogni e di sangue” (2014), publicado em *Nuovissimo* (catálogo da mostra sobre o cinema latino-americano contemporâneo realizada na Itália) e sua adaptação em português, “Anos de sonho e de sangue” (2014), divulgada nos anais da ANPUH-Rio; “O torturador cordial” (2014), para os anais da ANPUH-São Paulo; “À espreita dos adultos” (2016), que integra o volume *Imagem, memória e resistência*, organizado por Yanet Aguilera e Marina da Costa Santos.

(*Familiares de 119 detidos e desaparecidos exigem justiça pelos 39 anos da Operação Colombo*, 2005).

O acontecimento ao qual se refere o vídeo é uma articulação entre o governo local e a Operação Condor. Forjando falsas notícias sobre a eliminação recíproca entre dissidentes, por meio da imprensa ligada aos órgãos oficiais, com o intuito de desqualificar as organizações opositoras, a Operação Colombo culminou na divulgação de uma lista de 119 desaparecidos, que foi publicada também no Brasil (em parte, com a divulgação de 59 nomes) e na Argentina (outra parte, com mais 60 nomes), em periódicos que circularam apenas na ocasião: o jornal curitibano *Novo O Dia* (“Terroristas chilenos no interior da Argentina”, 25 de junho de 1975) e a revista bonaerense *Lea* (“Os que se calaram para sempre”, 15 de julho). Em seguida, a notícia repercutiu em dois diários chilenos: *La Segunda* (“Feroz expurgo entre marxistas chilenos”, 18 de julho; “Exterminados como ratos”, 24 de julho) e *El Mercurio* (“Identificados 60 miristas assassinados”, 23 de julho; “Investigação da Agência Latin sobre 119 miristas”, 9 de agosto)<sup>3</sup>, ambos do Grupo *El Mercurio*.

A escolha da Argentina para divulgar uma das listas pode ter sido determinada pelo fato de Buenos Aires ser a sede operacional da Operação Condor, aliança entre os governos militares do Cone Sul, que se tornou oficial numa reunião realizada em Santiago em fins de 1975, mas já articulada dois anos antes. Integrada pelo Brasil, pelo Chile, pela Argentina, pela Bolívia, pelo Paraguai e pelo Uruguai, a Operação Condor atuou nas décadas de 1970 e 1980, com o aval dos Estados Unidos até 1977, na troca de informações entre os serviços de inteligência e no planejamento de ações de repressão à subversão (Sion<sub>2</sub>, 2016, p. 261; Colombo, 2019). No caso do Brasil, é interessante lembrar que, além de participar da operação, a ditadura se preocupou com a situação chilena já antes do candidato da Unidade Popular ser eleito presidente (1970), como atesta ata da reunião de 24 de outubro de 1966 do Conselho de Segurança Nacional. Alarmado com uma provável guinada à esquerda do Chile, o governo brasileiro manifestou sua disposição a colaborar num golpe de Estado para impedir o avanço do Socialismo e, ao que tudo indica, durante o mandato de Salvador Allende, financiou políticos da oposição (Sion<sub>1</sub>, 2016, p. 213-214). Quanto ao Grupo *El Mercurio*, é notório que este recebeu dinheiro da CIA (Serviço de Inteligência dos Estados Unidos) para fazer propaganda contra o governo de Allende<sup>4</sup>.

3. Mirista: militantes do MIR, *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (Movimento de Esquerda Revolucionária).

4. Em *Diário de vida* (1977), que integra a série “Imbunches”, Catalina Parra apresentou uma pilha de edições de *El Mercurio*, costurada nas quatro bordas e fortemente prensada entre duas placas de acrílico, seguradas por quatro parafusos. A obra dá bem a ideia do papel repressor desempenhado pelo jornal, alinhado desde o início com o governo de Augusto Pinochet (1973-1990), se pensarmos que, em espanhol, *prensa* se refere tanto à imprensa, quanto ao instrumento para comprimir ou

## Yo pisaré las calles nuevamente

O projeto começou em 2011, com uma proposta de documentação de lugares da cidade (residência e via pública) onde foram sequestrados cada um dos 119 presos desaparecidos. Conceber o projeto a partir do reconhecimento da história no espaço público significou assumir uma linguagem fotográfica a partir de sua condição ontológica de documentação, excluindo de minha proposta incorporar elementos teóricos e pseudopoéticos comuns à fotografia como a preocupação com o contraste, a luz, a composição e o enquadramento. Essas fotografias não buscavam a beleza e sim **traduzir uma experiência chamada: Os caminhos da morte**. E entender a cidade e o espaço público como espaços da memória. Na segunda etapa do projeto, que começou em 2013, os negativos dos retratos são utilizados como traços de luz, como pegadas de suas existências justapostas sobre o plano e índice de ruas da cidade (Santiago), que representa o território como experiência do político e como suporte de construção do ser social (Núcleo Memória, 2014).

Ao apontar que o projeto foi iniciado em 2011, Kirby está se referindo também à série anterior, *Lugares de desaparición* (2012), na qual apresentou os espaços urbanos em que alguns desaparecidos foram sequestrados, a fim de tornar a abrir uma ferida e fazer ressurgir, na memória coletiva da cidade atual, aqueles momentos trágicos que o governo de transição democrática (1989-1999), embora sem negá-los, havia reduzido a uma lembrança anódina.

Se, como vimos, para Kirby, na primeira série, a fotografia teve uma função documental, em sua tentativa de “traduzir uma experiência chamada: Os caminhos da morte”, em *119*, a sobreposição dos rostos a fragmentos de mapas e a listas de ruas transforma a cidade como um todo não apenas no cenário da ação repressora do Estado, mas também num lugar de memória, naquela malha urbana na qual essas pessoas viveram, transitaram e à qual são devolvidas, voltando a inserir-se nela. É uma forma de reafirmar a presença desses seres na História do próprio país.

Tornar presentes pessoas ausentadas de uma Santiago ainda traumatizada pelo banho de sangue promovido pelo poder opressor havia sido também o objetivo de Luz Donoso em *Acción de apoyo en un sistema comercial* (1979), ao exibir, em telas de televisores à venda, expostos na vitrine de um magazine do Paseo Ahumada, as imagens de desaparecidos políticos. Imagens com as quais o público já havia se deparado em *Huincha sin fin*, no ano anterior, em que longas tiras de papel reproduziam, em xerox<sup>5</sup>, fotos de detidos-desaparecidos, de manifestações reivindicatórias e de ações repressoras da polícia que agitaram as ruas da cidade, artigos de jornais, folhetos,

---

achatar. Quanto ao termo mapuche *imbunche*, ele designa um corpo obstruído, como os da série em que a artista quis simbolizar como o dia-a-dia das pessoas está sujeito à violência e ao controle e manipulação da expressão verbal.

5. A técnica da fotocópia de fotografias foi empregada também por Roser Bru – artista catalã exilada no Chile desde 1939 –, na obra *Cal-cal viva* (1978), realizada como um retrato fúnebre múltiplo de nove dos quinze cadáveres encontrados numa vala comum, em minas de cal desativadas, localizadas em Lonquén (região metropolitana de Santiago).

panfletos e outros escritos contra a ditadura, a fatídica pergunta “¿Dónde están?” e o título da obra seguido da frase “*hasta que nos digan dónde están*”.

Em quíchua, *huincha* designa uma fita estreita e comprida, de material flexível; portanto, o termo escolhido pela artista está em consonância com o suporte empregado, no qual as tiras vão se adicionando umas às outras, constituindo um arquivo em construção, a ser constantemente completado à medida que mais casos sejam elucidados.

O ato de somar guia também a ação artística registrada em vídeo, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld. Nela, a artista intervém no calçamento da Avenida Manquehue (no trecho compreendido, significativamente, entre as avenidas Los Militares e Presidente Kennedy), ao colar tiras brancas sobre as listras que separam as pistas, formando um novo signo, que pode simbolizar tanto uma cruz, como indica a denominação da obra, quanto o sinal de adição, isto é, um gesto somando-se a outro infinitamente, como sugere a profundidade de campo das tomadas associada ao termo “milha” do título, que remete a “milhares”, ou seja, a um conjunto de cruces inconmensurável.

Ao interferir na sinalização, portanto numa convenção social, a via-crúcis de Lotty Rosenfeld cria um estranhamento, o qual, aliado à paisagem deserta e ao gesto isolado da artista, provoca uma sensação de ausência, ou antes, de ausências a serem resgatadas pela sociedade.

Alfredo Jaar também alterou a paisagem urbana com a intervenção *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981), na qual espalhou por Santiago inúmeros painéis com a pergunta “¿Es usted feliz?”. Seu gesto foi retomado por Janet Toro em mais uma encenação ao ar livre, *Dos preguntas* (1986)<sup>6</sup>, registrada em oito fotografias em preto e branco. Segurando pequenos cartazes que indagavam “¿porqué estás triste?” e “¿porqué no sonríes?” a artista e Claudia Whinter circularam pelo Paseo Ahumada, onde contaram com a adesão de um grande público, mas a polícia logo dispersou os transeuntes.

Tratava-se, nos dois casos, de perguntas aparentemente singelas, pois inquiriam os chilenos sobre suas emoções, perguntas que não exigiam necessariamente respostas imediatas, cujo propósito era antes o de insinuar uma inquietude sorrateira, que vinha pôr em xeque o estado de satisfação geral que o governo propagandeava. O mal-estar que se instaurava nas fotos da série *Los dormidos* (1979), de Paz Errázuriz, também corroborava essa fissura entre a realidade e o apregoado pelo sistema: pessoas do povo, paupérrimas, entregues à própria sorte e dominadas pela apatia<sup>7</sup>.

6. Paralelo apontado por Andrea Giunta (2018, p. 258). A série de Jaar está disponível na internet.

7. A série, disponível na internet, remete a um conjunto de fotografias tiradas por Pierre Verger, em vários recantos do mundo, e reunidas por Raphael Fonseca na exposição *Dorminhocos*, realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro (21 de janeiro-18 de março de 2018). Limito-me a apontar a coincidência, pois não sei qual foi a penetração da obra de Verger em outros países latino-americanos.

Os logradouros públicos de Santiago foram o cenário de outros trabalhos da fotógrafa, como o registro da reunião de mulheres em 8 de março de 1985, *Marcha del Día Internacional de la Mujer*, manifestação que interrompeu o trânsito e que a polícia reprimiu com jatos de água, clicada do topo de um prédio do centro. E, ainda, nas fotos da série *Protestas* (1988), nas quais Paz Errázuriz retratou os dois lados do enfrentamento entre forças da ordem e integrantes de *Mujeres por la Vida*. Surgido em novembro de 1983, este grupo caracterizou-se por grandes mobilizações – como a do Paseo Ahumada, gravada por Tatiana Gaviola no vídeo *No me olvides* (1h03')<sup>8</sup>, em 1988 – e ações relâmpago – como a registrada em fotos por Kena Lorenzini, também em 1988 –, que indagavam o paradeiro dos detidos-desaparecidos e clamavam pela restauração da democracia<sup>9</sup>.

Intervenções como *Acción de apoyo en un sistema comercial*, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, *Estudios sobre la felicidad*, *Dos preguntas* (1986) e as manifestações do grupo *Mujeres por la Vida* transformaram o espaço público num território de constante conflito, não apenas por atropelar o discurso oficial e atravessar os tradicionais locais expositivos, mas por fazer das ruas o lugar ideal onde debater questões de interesse coletivo (Candela, 2013, p. 7).

Neste sentido, outra ação urbana que merece ser destacada é *Refundación de la Universidad de Chile*, levada a cabo no campus Juan Gómez Millas por *Las Yeguas del Apocalipsis*<sup>10</sup>, durante uma ocupação estudantil da Faculdade de Artes (1988). Nela, Pedro Lemebel e Francisco Casas, montados em pêlo numa égua, numa alusão a Lady Godiva, entraram no campus pela Rua Las Encinas, na companhia das poetisas Carmen Berenguer, Carolina Jerez e Nadia Prado. Na performance, de um lado, emulavam a estátua equestre que, na Praça das Armas, imortalizava Pedro de Valdivia, fundador de Santiago; de outro, emprestavam à figura do conquistador uma conotação erótica, ao

8. Disponível na internet.

9. O grupo, ao promover manifestações *callejeras*, não só mantinha viva a memória do fatídico 11 de setembro de 1973 e suas nefastas consequências, como pregava a insubordinação, instigando a população a retomar as ruas controladas pelo poder. *Mujeres por la vida* surgiu como reação “à morte de Sebastián Acevedo, que ateou fogo a si mesmo após o desaparecimento de seus dois filhos. O movimento era formado por mulheres da oposição vindas de diferentes profissões e camadas sociais e com afiliações políticas diversas”, como informa Andrea Giunta (2018, p. 257). Além disso, o grupo desempenhou um papel importante na tomada de consciência da condição feminina, embora já houvesse manifestações artísticas anteriores, como, por exemplo, o vídeo de Gloria Camiragua, *Popsicles* (4'47"), realizado entre 1982 e 1984. Nele, enquanto repetem continuamente a oração *Ave Maria*, como se estivessem desfiando um rosário, meninas chupam picolés cujos palitos são soldadinhos de plástico. Dessa forma, um gesto lúdico transforma-se num ato político, ao desvelar o conúbio entre a Igreja Católica e um estado militarizado na sujeição das mulheres.

10. O duo artístico foi criado em 1987 e, graças a suas ações imprevisas e provocadoras, logo se impôs no campo da contracultura (S.A., s.d.).

contrapor à virilidade militaresca a homossexualidade masculina<sup>11</sup>, com o objetivo de promover o ingresso das minorias na universidade.

A reflexão sobre os logradouros públicos sequestrados pelo golpe militar é também o tema de *La persistencia de la memoria* (2014), em que Andrés Cruzat interveio sobre imagens em preto e branco tiradas no calor da hora por fotógrafos chilenos – como Horacio Villalobos e Juan Enrique Lira (de *El Mercurio*) – e estrangeiros – dentre outros, Chas Gerretsen, Koen Wessing e David Burnett –, inserindo-as em tomadas atuais em cores, para compor fotomontagens<sup>12</sup> nas quais o passado irrompe num presente em que as pessoas não estão muito interessadas em viver à sombra dos acontecimentos de setembro de 1973. A concepção de fotomontagem de Cruzat tem como ponto de referência as refotografias computadorizadas do russo Serguei Larenkov (2009-2010), em que o ângulo da tomada atual recria a posição da câmara das imagens originais tiradas em várias cidades europeias durante a Segunda Guerra Mundial<sup>13</sup>.

Assim, em *La persistencia de la memoria*, Salvador Allende (em seu último registro fotográfico em vida), na sacada do *Palacio de la Moneda*, é observado por algumas pessoas inscritas num círculo luminoso, enquanto outras não prestam atenção ao que está acontecendo. Uma família, ao passar pelo número 80 da Rua Morandé, permanece de todo alheia ao trabalho de bombeiros e militares para retirarem, por uma porta lateral da sede do governo, o cadáver do presidente. Funcionários fiéis a Allende até o fim são presos diante da indiferença de transeuntes. Mães e crianças caminham despreocupadas num cenário de batalha, sob a mira de um fuzil. Numa avenida movimentada, uma moça está sendo revista por um militar, sem que ninguém se dê conta disso. A Junta Militar, com Augusto Pinochet em primeiro plano, surge no interior da Igreja da Gratidão Nacional, onde, em 19 de setembro de 1979, foi celebrada uma missa de ação de graças.

Por meio desse contraste inquietante, Cruzat propõe uma reflexão sobre a aparente normalidade do presente e o clima ameaçador de um passado recente, ou seja, sobre a relação entre as marcas da memória e o Chile atual. Ao intervir em imagens de outrora, o artista injeta-lhes um sentido particular, pois seu gesto permite contextualizar de novo uma experiência histórica coletiva.

11. Apesar de ser partidário do Comunismo, às vezes Lemebel foi hostilizado em seu círculo por sua orientação sexual. Em setembro de 1986, durante um ato político secreto de esquerdistas na estação ferroviária Mapocho, o *performer* interveio de salto alto e com uma vistosa maquiagem que, partindo da boca e terminando na sobrancelha esquerda, desenhava em seu rosto uma foice e um martelo. Na ocasião, o artista leu seu manifesto em forma de poesia *Hablo por mi diferencia* (Hinojosa, s.d.; Giunta, 2018, p. 258). As ações performáticas de Pedro Lemebel e Francisco Casas estão disponíveis na internet.

12. Pequenos textos explicativos acompanham as imagens. Agradeço a Ignacio del Valle Dávila a indicação do trabalho de Cruzat, disponível na internet.

13. Material disponível na internet.

## Yo pisaré las calles nuevamente

É o mesmo gesto de Alfredo Jaar no vídeo *11 septiembre 2013* (1h55"), em que, depois da tomada histórica do *Palacio de La Moneda* em chamas (uma imagem que perdeu seu significado original de tão utilizada que foi nas comemorações de 2013), faz "surgir" dos escombros o aspecto atual do edifício. Tendo instalado uma câmera fixa num prédio situado no lado leste da Praça da Constituição, passa a captar a sede do governo, entre 11h45 e 12h45, ou seja, meia hora antes e meia hora depois do bombardeio de 1973, iniciado às 12h15. Transmitidas para uma sala e o site do Museu da Solidariedade Salvador Allende, as imagens silenciosas provocam uma espécie de suspensão temporal, pois os espectadores podem ter a impressão de que o ataque não aconteceu ou criar imediatamente um contraponto entre a tragédia do passado e a sua remoção no presente<sup>14</sup>.

Os trabalhos de todos os artistas citados neste texto são importantes pelo empenho com que se posicionaram contra a tentativa de desmemória engendrada em seu país, mas dentre eles acabei destacando os de Cristian Kirby e André Cruzat que não foram realizados em espaços públicos, mas os tiveram como tema. Se o primeiro devolveu ao cenário urbano rostos que se queriam apagar, o segundo inseriu no presente figuras vindas do passado, permitindo-lhes pisar novamente nas ruas de Santiago, não como sombras, mas como presenças ainda palpitantes de vida. Ao entrelaçarem camadas temporais para fazer ressurgir, dessa espécie de palimpsesto constituído por suas obras, corpos arrastados pelo turbilhão da História, os dois artistas transformaram os "caminhos da morte" da ditadura em ruas de memória.

## Referências

- CANDELA, Iria. *Art in Latin America 1990-2010*. London: Tate Publishing, 2013.
- COLOMBO, S. Condor "votava" assassinato de opositores. *Folha de S. Paulo*, p. A14, 17 abr. 2017.
- FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Chile (11/9/1973-...): a persistência da memória. In: ARAUJO, Denize *et al.* *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. E-book, p. 560-578, 2016.
- GIUNTA, Andrea. Poéticas de resistência. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 251-258.

14. A análise deste vídeo de Jaar, disponível na internet, e das obras de Kirby e Cruzat está baseada no texto "Chile (11/9/1973-...): a persistência da memória" (Fabris; Fabris, 2016, p. 560-561, 566-567, 572-573).



- HINOJOSA, Lola. Manifiesto. Hablo por mi diferencia (Manifiesto. I speak from my difference). Disponível em: [www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/manifiesto-hablo-por-mi-diferencia-0](http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/manifiesto-hablo-por-mi-diferencia-0). Acesso em: 5 maio 2019.
- MONTELEONE, Joana. Ruas da ditadura. In: MONTELEONE, Joana *et al.* *À espera da verdade: empresários, juristas e elite transnacional, histórias de civis que fizeram a ditadura militar*. São Paulo: Alameda, p. 273-282, 2016.
- NÚCLEO MEMÓRIA. Em 119, Cristian Kirby expõe arte como registro da memória social, 2014. Disponível em: <http://www.nucleomemoria.org.br/noticias/internas/id/598>. Acesso em: 24 fev. 2015.
- S[em] A[utoria]. 1988 / Refundación de la Universidad de Chile. Disponível em: [www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/](http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/). Acesso em: 5 maio 2019.
- SION<sub>1</sub>, Vitor. Golpe contra o Chile, antes de Allende. In: MONTELEONE, Joana *et al.* *À espera da verdade: empresários, juristas e elite transnacional, histórias de civis que fizeram a ditadura militar*. São Paulo: Alameda, p. 213-216, 2016.
- SION<sub>2</sub>, Vitor. Operação Condor no relatório da CNV. In: MONTELEONE, Joana *et al.* *À espera da verdade: empresários, juristas e elite transnacional, histórias de civis que fizeram a ditadura militar*. São Paulo: Alameda, p. 261-263, 2016.

## ***Casa de las Américas* e a construção de um projeto político latino-americano (1960-1962)<sup>1</sup>**

Isabella Duarte Pinto Meucci\*

Em 1959, o triunfo da Revolução Cubana possibilitou a inauguração de um período de grande agitação política e artística. O governo revolucionário passou a elaborar diretrizes, além de patrocinar atividades culturais que estivessem comprometidas com a construção de uma nova sociedade. Dentre as várias instituições, editoras e publicações criadas nesse período<sup>2</sup> estava a *Casa de las Américas*, “destinada a promover as relações culturais com a América Latina” (Miskulin, 2009, p. 30). A instituição foi criada ainda em abril de 1959, sendo dirigida por Haydée Santamaria, militante do Movimento 26 de Julho, até sua morte. O pintor Mariano Rodríguez assumiu a direção de 1980 até 1986, data na qual o poeta e ensaísta Roberto Fernández Retamar se responsabilizou pela direção, cargo que mantém até os dias atuais<sup>3</sup>. Já a revista, assim como a instituição, foi dirigida por Haydée Santamaria, mas teve o poeta Antón Arrufat como secretário e depois chefe de redação, até 1965<sup>4</sup>.

Em 1965, Roberto Fernández Retamar assumiu a direção da publicação após a saída de Arrufat. O motivo dessa saída teria envolvido demandas do governo cubano

---

\* Doutoranda em Ciência Política. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: isameucci@gmail.com

1. Esse artigo é resultado das investigações preliminares da pesquisa de doutorado “Pátria ou morte: nacionalismo e socialismo em *Casa de las Américas*”, financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) desde março de 2018.
2. Entre 1959 e 1962, por exemplo, foram criadas as revistas *Lunes de Revolución*, *Nueva Revista Cubana*, *Cuba Socialista*, *Pueblo y Cultura*, *Actas del Folklore*, *Revista Nacional de Teatro*, *Artes Plásticas*, *La Gaceta de Cuba* e *Unión* (Cf. Campuzano, 1990). Ainda com o intuito de difundir a cultura e a arte foi criado o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), em 1959, e o *Instituto Cubano de Radiodifusión*, em 1962.
3. A tiragem da revista foi iniciada com dois mil exemplares, número crescente até a década de 1980, quando atingiu 15 mil exemplares (Lie, 1996, p. 24).
4. Além da revista *Casa*, a instituição também publica a revista *Conjunto*, dedicada ao teatro latino-americano, desde 1964; a revista *Boletín Música*, especializada em música e musicologia latino-americanas, que teve o primeiro ciclo de 1971 a 1990 e o segundo de 1999 até os dias atuais; a revista *Anales del Caribe*, do *Centro de Estudios del Caribe*, desde 1981; a revista eletrônica *Arteamérica*, dedicada às artes visuais, desde 2003; e o portal *La Ventana*, com conteúdo informativo sobre a instituição, desde 2001. Os departamentos atualmente existentes no instituto são: *Revista Casa de las Américas*, *Centro de Investigaciones Literarias*, *Dirección de Teatro*, *Dirección de Artes Plásticas*,

para que a revista tivesse um caráter mais político e menos artístico (Cf. Lie, 1996). Também de acordo com Miskulin (2009), os objetivos a partir de então seriam mais explícitos, no tocante à publicação, de artigos referentes às lutas das esquerdas na América Latina: “o destaque dado às ‘lutas de libertação nacional’ do Terceiro Mundo, à teoria da revolução, ao marxismo e ao compromisso dos intelectuais marcou a mudança do projeto editorial da publicação” (p. 31). Nesse novo momento, ocorreu um incremento no número de artigos, os editoriais se tornaram mais constantes, além da presença fixa de um “comitê de colaboração” composto por intelectuais cubanos e estrangeiros envolvidos com o processo revolucionário, que perdurou até 1971.

A primeira edição da revista foi publicada em julho de 1960, desde então abordando bimestralmente diversos temas culturais, artísticos e políticos por meio de poemas, contos, notas, entrevistas, resenhas e ensaios distribuídos em diferentes seções<sup>5</sup>. Para Luisa Campuzano (1990), o período entre 1960 e 1965 seria caracterizado como o de maiores “incertezas” na revista, que estaria mais próxima de uma “revista literária”. No entanto, a profusão de publicações em Cuba durante os primeiros anos do regime revolucionário, o clima polêmico, as discussões sobre o papel do intelectual e as distintas correntes de pensamento marxista levaram a revista a também se inserir nesses debates (Cf. Campuzano, 1990). Para Hans-Otto Dill (1992), esse teria sido o período de maior diversidade, visto que o perfil da revista nos primeiros anos era de pluralismo estético, cultural e teórico, além da divulgação das conquistas da Revolução no campo cultural. Buscaremos, nesse artigo, retratar esse momento de incerteza e diversidade, enfatizando especialmente como a partir dele se traduz também um projeto político próprio.

É nesse sentido também que se destaca a centralidade da cultura para o desenvolvimento desse projeto político revolucionário que não se restringia somente à ilha, mas que apontava o caminho para os demais países periféricos. A exportação desse projeto ocorreu por meio da tentativa de englobar os países da América Latina em uma concepção de cultura comum, assegurando uma identidade a partir de processos históricos semelhantes e criando uma ideia de aproximação e colaboração entre os povos (Cf. Silva Júnior, 2014). Embora as formas assumidas por essa exportação tenham sido variadas, envolvendo tanto atividades práticas, como o treinamento e financiamento de guerrilhas em outras partes do continente, ressaltamos aqui as atividades teóricas

---

*Dirección de Música, Centro de Estudios del Caribe, Programa de Estudios de la Mujer, Programa de Estudios sobre Latinos em los EE.UU., Programa de Estudios sobre Culturas Originarias de América, Programa Memoria, Fondo Editorial e Biblioteca José Antonio Echeverría.* A instituição também promove concursos literários anuais desde 1960, publicando os livros premiados por meio de sua editora de mesmo nome.

5. A revista manteve uma periodicidade bimestral até 1991, quando adotou o regime trimestral que conserva até a atualidade.

de articulação de uma ampla rede de intelectuais por meio da cultura.

De acordo com Silva Júnior (2014), o passado cubano aparece constantemente como legitimação da Revolução de 1959, entendida como continuidade de um processo anterior, iniciado por José Martí. Para tanto, a apropriação da figura de Martí adquire “onipresença temporal, constantemente ‘ressuscitado’ pelas referências à sua obra e sua pessoa” (Lie, 1996, p. 91). A mobilização de Martí como herói e “apóstolo” pela revista foi essencial na conformação de um discurso nacionalista, também sustentado por uma afinidade latino-americana em oposição ao imperialismo estadunidense.

É na esteira da luta anti-imperialista que aparecem as especificidades latino-americanas, bem como os problemas do desenvolvimento do socialismo. Ainda segundo Silva Júnior (2014), a revista estabeleceu uma “institucionalidade cultural latino-americana que tinha na Revolução Cubana seu centro de referência” (p. 55). Haveria assim um “particularismo nacional” que permitia a aproximação e continuidade da figura de Martí com os revolucionários, mas também haveria um “universalismo social”, que colocava Cuba na liderança de um conflito mundial que opunha as forças imperialistas e as socialistas. A formação e difusão desse projeto revolucionário permeou as publicações da revista *Casa*, constituindo material de extrema importância para a compreensão do desenvolvimento do regime político cubano e de sua relação com os demais países do subcontinente. Nesse artigo, além de destacarmos a variedade formal e temática da revista em seus primeiros anos, também buscaremos analisar dois acontecimentos que reverberaram nas páginas de *Casa* e promoveram a conformação e divulgação desse projeto revolucionário: a Campanha de Alfabetização e o ataque norte-americano à Baía dos Porcos, ambos de 1961.

### **Pluralidade estética, cultural e teórica**

Os números aqui analisados (2,4,5,6,7,8,9,11-12), de 1960 a 1962, contam com duas seções fixas: “Notas y reportajes”, no qual foram publicados artigos de periódicos latino-americanos e notas sobre a cultura cubana no regime revolucionário; e “Libros”, com resenhas de livros de escritores de diferentes partes do mundo. Há uma seção inicial não nomeada, mas que aparece em todos os números e conta com poemas, contos e artigos sobre literatura, política e economia escritos por autores cubanos e estrangeiros. A seção “Revistas y días”, que surge a partir do quinto número da revista, conta com trechos de reportagens internacionais reproduzidos e comentados. Em duas das revistas (números 4 e 7) há um compilado das publicações e eventos organizados pela Instituição *Casa de las Américas*. Por fim, destacam-se os dois números dedicados a acontecimentos específicos: as respostas ao ataque norte-americano à Baía dos Porcos e os resultados da Campanha de Alfabetização (números 6 e 9, respectivamente).

Na primeira seção dos números analisados, destacam-se os contos e poemas variados de autores de diferentes partes do mundo em uma revista ainda em fase

inicial. Entre 1960 e 1962 são publicados poetas cubanos (José Soler Puig, Anton Arrufat, Nicolas Guillen, Vitor Agostini), haitianos (René Depestre), mexicanos (Eliás Nandino), argentinos (Rodolfo Alonso, Raul Gustavo Aguirre, Abelardo Luis Castillo), salvadorenhos (Roque Dalton), peruanos (Alejandro Romualdo) e espanhóis (Juan Goytisolo). Há ainda textos de crítica literária como o da mexicana Rosario Castellanos a respeito de literatura como exercício da liberdade em Virginia Woolf e sobre a importância de se ler romances, do sul-africano Dan Jacobson. Entre os artigos de inserção mais direta no debate político, destacam-se o do escritor mexicano Enrique González Pedrero, sobre a relação entre subdesenvolvimento e revolução, do economista colombiano Luis Emiro Valencia sobre as perspectivas da Revolução Cubana, do economista norte-americano Paul Baran sobre o compromisso intelectual e o de Josefina León Hernandez sobre a Revolução Mexicana do século XIX. O número 9, dedicado exclusivamente ao incidente na Baía dos Porcos também conta com vários textos da conjuntura política do período que serão posteriormente analisados nesse artigo.

Já na seção fixa “Notas y reportajes”, além dos balanços sobre a situação da cultura em Cuba na dança, música, arte, teatro e cinema, também são reproduzidos artigos de outras revistas literárias latino-americanas, como a argentina “El Escarabajo de Oro” e a venezuelana “Crítica Contemporánea”. Da primeira, publica-se uma entrevista com Ernesto Sábado e, da segunda, um artigo de Orlando Albornoz sobre Charles Wright Mills como um sociólogo militante. Há também artigos de escritores norte-americanos alinhados à Revolução, como do jornalista Leo Huberman sobre a situação econômica de Porto Rico e do economista Paul Sweezy sobre a situação econômica de Cuba em 1959. No número 8, Oscar Niemeyer também publica nessa seção um artigo sobre sua experiência na construção de Brasília.

De acordo com Nadia Lie (1996), a seção “Libros” é a mais frequente em todos os números da revista, o que seria um sinal da importância que a publicação atribui à sua função resenhista. Nesse sentido, evidencia-se tanto a diversidade geográfica dos autores resenhados quanto das temáticas de seus livros. Entre as nacionalidades estão cubanos, porto-riquenhos, mexicanos, dominicanos, equatorianos, argentinos, norte-americanos e russos. Entre as temáticas, encontram-se livros de poesias, contos, romances, crítica literária, teatro, psicologia, marxismo, história e economia.

As publicações da revista entre 1960 e 1962, indicam de fato um período de maiores incertezas quanto aos tipos de conteúdos a serem veiculados, especialmente quando analisamos as modificações entre as seções de um número para o outro – exceto as resenhas da seção “Libros”, como mencionado anteriormente. Ao mesmo tempo, isso indicaria uma maior liberdade de seus editores, além de uma tentativa de inserção em um debate latino-americano, através da publicação de revistas e autores do subcontinente. A diversidade de escritores, temáticas e gêneros literários indicam também a gênese de um projeto político que ainda se delineava no próprio país, mas

que tinha ambições maiores, como verificou-se posteriormente. Para Fuschini (2000), Cuba e a instituição *Casa de las Américas*, principalmente através de sua revista, teriam sido o eixo fundamental de uma rede de escritores e intelectuais que se formou na América Latina no contexto do processo revolucionário cubano.

### **A Campanha de Alfabetização como mobilização nacional**

O ano de 1961 foi chamado por Fidel Castro de “Ano da Educação”, visto que o governo cubano se comprometeu a erradicar o analfabetismo que afetava quase um milhão dos seis milhões de seus habitantes. Em 1953, somente 56,4% da população em idade escolar frequentava a escola primária e apenas 28% dos jovens entre 13 e 19 anos conseguiam chegar à escola média, sendo o acesso à educação superior ainda mais limitado. A educação especial era praticamente inexistente e dependia do patrocínio de particulares. A escola pública estava abandonada, enquanto a escola privada crescia e servia à classe dominante (Zagury, 1988, p. 25-26).

Diante dessa realidade, foi lançada a Campanha de Alfabetização, que visava a erradicação do analfabetismo com base no apoio popular. Segundo Martin Carnoy e Jorge Werthen (1984), mais de 250 mil homens e mulheres foram transportados por toda a ilha, abastecidos com três milhões de livros e mais de cem mil lâmpadas de querosene. No início do ano de 1961, a taxa de analfabetismo era de 21%, em dezembro o governo anunciou que era de 3,9%.

A Campanha foi composta por três etapas: a primeira constituiu em um recenseamento preparatório que começou em dezembro de 1960 e buscava localizar e registrar todos os analfabetos; a segunda consistiu em treinar as brigadas de estudantes – organizadas em unidades de 25 ou 50 membros sob a supervisão de um camponês ou outro líder local. Os alfabetizadores e brigadistas foram treinados durante 8 a 10 dias e a formação incluía instruções metodológicas sobre a cartilha *Venceremos*; sobre o manual do animador, *Alfabetizemos* e, por fim, sobre as orientações de campo (Cá, 2002, p. 41); na terceira etapa as brigadas foram para as áreas montanhosas, viveram com os analfabetos e os ensinaram a ler. Essa mobilização resultou em aproximadamente três estudantes para cada professor.

Havia analfabetos, mas também havia professores entre o povo, por isso o princípio da Campanha era o de que aqueles que sabiam mais deveriam ensinar aos que sabiam menos. O programa utilizado para ensinar os analfabetos, a cartilha *Venceremos*, era focada em temas políticos de interesse do povo naquele momento – temas como a reforma agrária e a Organização dos Estados Americanos. Os professores da Campanha de Alfabetização também davam aos camponeses, através da educação, os meios de dirigir as cooperativas criadas por conta da reforma agrária.

Raul Ferrer, poeta, educador e coordenador da Campanha de Alfabetização, afirmou em entrevista a Vânia Bambilra em 1979:

Penso que quando se fala da revolução cubana (...) se constata logo uma coisa: que o maior feito cultural que se produziu aqui foi a guerra da libertação (...) Entretanto, se queremos escolher um segundo lugar para qualquer das realizações da revolução, teremos que dar este segundo lugar à Campanha de Alfabetização, por seu caráter integral de participação. (...) não podemos restringi-la a essa concepção menor de: um analfabeto, um alfabetizador, uma cartilha entre eles. Esta noção é a que ocorre normalmente, mas a nossa campanha é algo infinitamente mais que isto: é uma mobilização nacional (Ferrer *apud* Bambirra, 1983, 14-15).

A revista *Casa de las Américas* de número 9 foi dedicada à apresentação e reflexão dos resultados dessa Campanha considerada “uma façanha cultural”. A publicação se inicia com trechos de falas de Fidel Castro que, em diversos momentos e períodos, enfatizam a importância da educação para a continuidade da Revolução.

Segue-se a análise da Campanha feita pelo pedagogo uruguaio Jesualdo Sosa, que atuou como assessor da mesma, e de José Rodríguez Feo, que participou como alfabetizador. No artigo do uruguaio, destaca-se a Campanha como uma “vitoriosa cruzada alfabetizadora” que teria liquidado a “cegueira mental de seu povo” (Sosa, 1961, p. 38). Jesualdo também afirma que a Campanha teria provado a força do povo frente ao imperialismo, pois aquele teria, como queria José Martí, levantado um novo mundo fruto da união entre os homens. No relato de José Rodríguez Feo, também foram ressaltadas as vantagens trazidas pela educação aos camponeses, visto que essa seria a “forma mais convincente de romperem com os velhos prejuízos capitalistas e de adquirirem novas formas de pensar” (Rodríguez Feo, 1961, p. 57).

O informe dos resultados da Campanha indica que 707.212 adultos foram alfabetizados, o que coloria o país entre o grupo de nações com mais baixo índice de analfabetos no mundo. Excetuando as resenhas de livros e um ensaio em homenagem a Domingo Faustino Sarmiento, todos os demais conteúdos do número 9 fazem alguma referência à Campanha de alfabetização ou foram escritos por cubanos que participaram do processo. O cubano Roberto Brainly, no poema “hoy 22 diciembre de 1961” traduz em versos as conquistas da Campanha:

Hoy las nuevas,  
amplias letras,  
Fidel, Revolución,  
Patria o Muerte,  
Socialismo  
Venceremos, en las  
manos iniciales  
de más de 700 mil  
cubanos.  
Por todo eso, hoy los lápices, el flamear  
de las cartillas y el manual: ya  
vencimos  
(Brainly, 1961, p.75).

A Campanha de Alfabetização pode ser assim vista como parte indispensável do sucesso do processo revolucionário iniciado em 1959, principalmente por ter reunido pessoas de diferentes partes da ilha, com origens sociais distintas, escolaridade variada e geracionalmente diversas. Esse acontecimento foi capaz de promover certa “fusão nacional”, fazendo com que as pessoas adquirissem uma melhor compreensão dos objetivos da Revolução quanto à emancipação política da situação de semi-colônia norte-americana em que se encontrava.

Dessa forma, pode-se notar que os objetivos, além de pedagógicos, eram também políticos, econômicos e culturais. Economicamente, a incorporação de quase 25% da população à cultura escrita, possibilitava não apenas a eliminação do analfabetismo, mas também o acesso ao conhecimento técnico e científico, transformando a realidade social (Cá, 2002, p. 42).

A divulgação dos resultados de tal empreendimento em um número temático da revista *Casa de las Américas* pode indicar não somente uma preocupação em divulgar para o público cubano os feitos do governo, mas também em alçar a ilha a uma condição de modelo para outros países do subcontinente na questão da erradicação do analfabetismo. Além disso, um número quase que totalmente voltado à campanha, com contos e poemas em homenagem ao feito, discursos oficiais de Fidel Castro e de membros que a compuseram, também pode indicar as inerentes conexões entre cultura e política na conformação do projeto revolucionário nesse primeiro momento.

### **Baía dos Porcos: invasão imperialista e maior aproximação com o socialismo**

Entre janeiro e maio de 1959, as reações negativas, por parte dos Estados Unidos ante o novo governo cubano, assumiram um caráter de advertência e foram veiculadas pela imprensa, não possuindo um caráter oficial. No entanto, com a assinatura da Lei de Reforma Agrária em maio de 1959, o confronto entre os objetivos da revolução e a política dos Estados Unidos adquiriu nova forma quando engenhos e plantações de cana-de-açúcar de propriedade de cidadãos estadunidenses foram expropriados pelo governo revolucionário (Cf. Ayerbe, 2004).

A partir de 1960, a política de retaliação estadunidense pôde ser vista de forma mais clara com o fim da administração Eisenhower (1953-1961) e as posteriores administrações de Kennedy e Johnson (Cf. Ayerbe, 2002). As intervenções estavam voltadas tanto para uma derrubada do regime, através da força, quanto por pressões econômicas que visavam enfraquecer as conquistas do novo governo. Durante os anos que se seguiram à Revolução, foram comuns os bombardeios da ilha por aviões estadunidenses, o recrutamento de exilados a fim de desencadear ações paramilitares, a destruição de canaviais por meio de produtos químicos, além da recusa em comprar o açúcar cubano e a interrupção do abastecimento de petróleo.



O ano de 1961, no entanto, foi um dos mais turbulentos no tocante às relações entre os Estados Unidos e Cuba. Em janeiro, reagindo às nacionalizações, os Estados Unidos romperam relações diplomáticas com Cuba. Em março, no governo Kennedy (1961-1963), criou-se a “Aliança para o Progresso”, que buscava promover o auxílio às transformações das estruturas sociais latino-americanas, a fim de “reformular para não revolucionar”. Em 16 de abril, Fidel Castro declarou: “Esta é uma revolução socialista e democrática dos humildes, com os humildes e para os humildes”. Um dia depois, o governo Kennedy, herdando um plano de seu antecessor, promoveu a invasão do sul de Cuba, na chamada Baía dos Porcos. A ação foi organizada por grupos guerrilheiros de cubanos contrarrevolucionários treinados pela *Central Intelligence Agency* (CIA). O objetivo era derrotar militarmente o governo cubano e promover o fim da revolução. No entanto, esses guerrilheiros foram derrotados em três dias pelas forças cubanas e pela população. O governo Kennedy precisou assumir publicamente a responsabilidade pelo acontecimento, que foi organizado na surdina, como mais um ato de sabotagem e terrorismo do governo estadunidense em relação a Cuba (Cf. Moniz Bandeira, 2009).

A revista *Casa de las Américas* de número 6, referente aos meses de maio e junho de 1961, foi inteiramente dedicada ao acontecimento recente. Os três artigos assinados por Fidel Castro (“Antecedentes”, “La invasión” e “Las consecuencias”) buscam, de maneira geral, denunciar os ataques sofridos pelo país por parte dos EUA, desde o momento em que se instaurou a Revolução até o malogrado acontecimento na Baía dos Porcos. O então primeiro ministro reforça também a resistência do povo cubano, afirmando que aqueles que morreram defendendo Cuba da invasão “se sacrificaram pelo futuro, se sacrificaram por todos os demais, se sacrificaram para garantir a riqueza, a independência, a dignidade, a soberania da Nação, e para conquistar uma Pátria melhor” (Castro, 1961, p. 118).

Além dos artigos de Castro, há também um artigo do escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada, membro do conselho de redação da revista (“U.S.A. Uber Alles”), dos escritores cubanos Lisando Otero, Edmundo Desnoes e Armando Entralgo (“Santo y seña: aguija negra”; “Invasión made in U.S.A.”; “Naciones Unidas: invasión a Cuba”), e dos jornalistas estadunidenses Robert Taber e Richard Gibson (“Réquiem al imperialismo” e “El tigre de papel”). É interessante ainda a inserção dos relatos daqueles que estiveram presentes nos três dias de conflito, tanto dos que defenderam Cuba (“Hablan los defensores del pueblo”) quanto dos contrarrevolucionários organizados pelos EUA (“Hablan los mercenários”), juntamente com as fotos dos feridos.

No entanto, além das análises de cubanos e norte-americanos sobre a invasão ao sul da ilha, destaca-se a tentativa de inserção do conflito em um panorama mais amplo de preocupações mundiais. Dessa forma, também aparecem trechos de jornais europeus, asiáticos, africanos e latino-americanos que retrataram não só o conflito,

mas também as reações ao mesmo em seus respectivos países (marchas, passeatas, e ataques a embaixadas). Atenção especial também a um telegrama assinado por artistas e intelectuais hispano-americanos da Venezuela, Colômbia, Equador, Peru Porto Rico, México, Argentina, Uruguai, Guatemala, El Salvador, Costa Rica e Brasil. Por fim, o espaço dedicado a um comunicado oficial do governo soviético em plena Guerra Fria deve ser destacado. Como mencionado anteriormente, a declaração do caráter socialista da revolução já havia inserido o país em um dos lados do mundo bipolar, mas um comunicado oficial da URSS veiculado em uma revista de amplo alcance nacional e internacional elevava essa relação a outro patamar. Cabe ressaltar, no entanto, que o comunicado soviético caracterizava a Revolução Cubana como uma “revolução nacional”, cujo “governo popular de Fidel Castro” havia acabado com a pilhagem e a exploração estrangeira, servindo de exemplo aos demais países da América Latina (URSS, 1961, p. 94-95).

Assim como o número dedicado à Campanha de Alfabetização, este número voltado ao acontecimento da Baía dos Porcos ressalta como esse evento, ainda que ocorrido em Cuba, poderia servir de exemplo ao restante do subcontinente. Ou seja, enquanto a Campanha de Alfabetização parece ter revelado um modelo de erradicação do analfabetismo, o episódio na Baía dos Porcos seria um exemplo de como era preciso lutar contra o imperialismo na região. O comunicado oficial do governo soviético, ao final da publicação, ainda indica um caminho de maior aproximação com a URSS para que tal tarefa fosse possível em meio ao contexto da Guerra Fria.

### **Considerações finais**

Os artigos, resenhas, poemas e contos da revista entre 1960 e 1962, revelam de fato um período de maior pluralidade de temas e conteúdos, como já apontavam Campuzano (1990) e Dill (1992). No entanto, compreendemos aqui que as “incertezas” no tocante aos objetivos da publicação e a proximidade com um caráter mais “literário” não implicam em um afastamento dos objetivos políticos. Ao contrário, as incertezas e a pluralidade podem indicar uma maior liberdade política por parte de seus editores, ao mesmo tempo em que o caráter literário guardava íntimas relações com uma tentativa de inserção em um debate latino-americano, através da publicação de revistas e escritores do subcontinente.

Destacaram-se ainda dois números especiais da revista que também forneceram algumas indicações sobre o projeto político revolucionário com vistas à expansão. A revista de número 9, através da divulgação dos resultados da Campanha de Alfabetização, ocorrida ao longo do ano de 1961, promovia o sucesso da empreitada do governo aos cubanos, mas também colocava o país em uma condição de referência para outros países do subcontinente tanto no tocante à erradicação do analfabetismo quanto às possibilidades de mobilização nacional em torno de um objetivo.

A revista de número 6, voltada ao acontecimento da Baía dos Porcos, também de 1961, reforçou o exemplo da luta anti-imperialista na região. No entanto, ao projeto político de mobilização nacional, erradicação do analfabetismo e combate ao imperialismo, somava-se uma maior aproximação com o socialismo da URSS. Em plena Guerra Fria, essa seria a orientação viável para a sobrevivência dos países periféricos.

Ainda que fruto de pesquisas preliminares sobre os dois primeiros anos da revista *Casa de las Américas*, esse artigo buscou delinear como nessa empreitada cultural já se verificava também um projeto político próprio tanto para a ilha quanto para o restante do continente latino-americano.

### Referências

- AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: UNESP, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Estados Unidos e América Latina. A construção da hegemonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- BAMBIRRA, Vânia. *Cuba, 20 anos de cultura*. São Paulo: Hucitec, 1983.
- BRAINLY, Roberto. “hoy 22 diciembre de 1961”. *Casa de las Américas*, Havana, nº 9, p. 75, nov-dic 1961.
- CÁ, Lourenço Ocuni. Leitura comparativa de Campanha de Alfabetização Cubana com a de Alfabetização da Guiné-Bissau. In: *Educação Temática Digital*, Campinas, v. 3, nº 2, p. 38-54, jun. 2002.
- CAMPUZANO, Luisa. La revista Casa de las América en la década de los sesenta. In: *América: Cahiers du CRICCAL*, nº 9-10, 1992. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970, p. 55-63.
- CARNOY, Martin; WERTHEIN, Jorge. *Cuba: mudança econômica e reforma educacional - 1955-1974*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CASTRO, Fidel. Las consecuencias. In: *Casa de las Américas*, Havana, v.1, nº 6, p. 114-118, maio-jun, 1961.
- DILL, Hans Otto. Cultura, literatura, política latinoamericanas en Casa de las Américas, 1970-1990. In: *América: Cahiers du CRICCAL*, nº 15-16, 1996. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1970-1990, p. 105-118.
- FORNET, Ambrosio. Casa de las Américas: entre la revolución y la utopía. In: SOSNOWSKI, Saúl (Org.). *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1999.

*Casa de las Américas* e a construção de um projeto político latino-americano (1960-1962)

- FUSCHINI, G. La red de escritores latinoamericanos en los años sesenta. In: *Revista Universum*, Universidad de Talca, Chile, nº 15, p. 337-350, 2000.
- LIE, Nadia. Transición y transacción. In: *La revista cubana Casa de las Américas* (1960-1976). Leuven: Leuven University Press, 1996.
- MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.
- MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *De Martí a Fidel – A Revolução Cubana e a América Latina*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009.
- QUINTERO-HERENCIA, Juan Carlos. *Fulguración del espacio: letras e imaginário institucional de la revolución cubana* (1960-1971). Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- RODRIGUEZ FEO, José. Impresiones de un alfabetizador. In: *Casa de las Américas*, Havana, nº 9, p. 50-57, nov-dic 1961.
- SILVA JÚNIOR, J. A. F. da. Retórica americana: temas e ideias político-culturais em Casa de las Américas (1965-1976). *Dissertação* (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- SOSA, Jesualdo. Cuba território libre de analfabetismo. In: *Casa de las Américas*, Havana, nº 9, p. 38-49, nov-dic 1961.
- SOSNOWSKI, Saúl (Org.). *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1999.
- URSS. Comunicado del gobierno soviético. In: *Casa de las Américas*, Havana, v. 1, nº 6, p. 94-95, maio-jun, 1961.
- ZAGURY, Tânia. *A Escola em Cuba: Impressões de uma educadora brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.