


Tráfico telescópico

Telescopic traffic

DOI: 10.20396/rhac.vli2.14337

RAÚL ANTELO

Professor Titular do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina

 0000-0001-9799-6550

Resumo

A modernidade é a experiência de um processo dinâmico e intrinsecamente contraditório que abre e encerra diversas vias de potencialidade humana. em segmentos mais ou menos equivalentes de experiência. Amer, o Diário Argentino (1933) de Pietro Maria Bardi é um bom exemplo desses movimentos.

Palavras-chave: Modernismo argentino. Autobiografia. Fascismo latino-americano.

Abstract

Modernity is the experience of a dynamic and inherently contradictory process of constant change, that opens up and closes down different ways of human possibility in more or less equal portions of experience. Amer, the Argentine Diary (1933) by Pietro Maria Bardi is a very good example of those movements.

Keywords: Argentinian modernism. Autobiography. Latin American fascism.

AMER—A primeira América de Bardi: diário de bordo de P. M. Bardi (1933-1934), a tese de doutoramento em História que, sob a orientação de Jorge Coli, foi recentemente defendida por Eugênia Gorini Esmeraldo¹, abre uma série de questões sobre a figura, hoje parcialmente esquecida ou rebaixada, de Pietro Maria Bardi. Digamos antes de mais nada que o enigmático título, *Amer*, imediatamente evoca um jogo de linguagem, numa carta de Man Ray a Tristan Tzara, cujo cabeçalho balbucia, precisamente, “MERDELAMERDELAMERDELAMERDELAMER...de l’Amérique” e é desses paradoxos do Novo Mundo do que aqui se trata.

Com efeito, o *Diário* de Bardi reconhece dois antecedentes imediatos na literatura italiana, *Em alto mar* (1889) de Edmondo De Amicis e os *Canti orfici* (1914) de Dino Campana². Com estes compartilha o mistério iniciático de uma experiência inaugural:

Em direção à planície infinita, deserta, sem moradias, e viramos, fugindo das dunas, até que apareceu, sobre um mar amarelo da portentosa riqueza do rio, a capital marina do novo continente³.

De Amicis, particularmente, compartilha com Bardi o método comparativo entre latino-americanos e europeus, que tantas vezes constatamos no caderno de viagem como, por exemplo, quando ele observa que

fra il loro orgoglio nazionale e quello degli europei mi parve corresse una differenza notevole, che mentre noi lo fondiamo sul passato, e sempre su questo ripicchiamo vantandoci, essi del passato non discorrevan quasi mai, e in ogni frase accennavano all'avvenire, col ritornello dell'infanzia: — Quando saremo grandi. — E in tutti loro appariva profonda, salda, lucidissima non la speranza, ma la certezza di riuscire col tempo un popolo enorme, gli Stati Uniti dell'America latina, brulcanti dalla vallata delle Amazzoni agli estremi confini della Patagonia.

Mas esta ideia de que “noi lo fondiamo sul passato” nos leva a questionar como explicar a passagem de Bardi pelo fascismo. Digamos, para limpar o terreno, que esse era um dilema da época. Basta pensar no anarquista Carl Einstein, escrevendo por ocasião da exposição de arte italiana em Paris (1935), que se posicionava mil vezes favorável ao fascismo grandioso e “latino” e contrário ao hitlerismo

¹ ESMERALDO, Eugênia M. B. G. *AMER—A primeira América de Bardi: diário de bordo de P. M. Bardi (1933-1934)*. Tese (Doutorado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

² CAMPANA, Dino. *Opere. Canti orfici e altri versi e scritti sparsi*. Milano, TEA, 1999 [Cantos órficos y otros poemas. Edición bilingüe. Trad. Carlos Vitale. Barcelona, DVD, 1999]; DE AMICIS, Edmondo. *Sull'Oceano*. Milano, Garzanti, 1996.

³ Verso la prateria senza fine/ Deserta senza le case umane/ E noi volgemmo fuggendo le dune che apparve/ Su un mare giallo de la portentosa dovizia del fiume,/ Del continente nuovo la capitale marina.

estúpido e nórdico. E poderíamos associar esse posicionamento ao de Kojève, na famosa conferência de 1957 sobre o colonialismo em perspectiva europeia, em que privilegia o colonialismo doador, que investe na produção local, em detrimento do colonialismo predatório, repetindo, assim, a tensão entre o latino (nesse caso, a França de De Gaulle) contra o espírito anglo-germânico.

Em todo caso, se adotamos a perspectiva liberal-democrática de não-resistência das massas ao fascismo, acabamos nos curvando à dominação. Deleuze elogia Wilhelm Reich precisamente nesse ponto de junção entre capitalismo e esquizofrenia, porque Reich, embora sem resolvê-lo, recusa-se a invocar um desconhecimento ou uma ilusão das massas para explicar o fascismo, e reivindica, pelo contrário, uma explicação pelo desejo, enquanto tal: as massas não se enganaram, elas desejavam o fascismo naquelas circunstâncias. Portanto, a questão é a perversão do desejo gregário, que vale menos para um Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete de Capanema, do que para Portinari, tecendo elogios na revista *Hierarquia* ao Duce pela política patrimonialista implantada nos museus italianos. E essa perspectiva é também a de Bardi.

Como destacará Agamben, a qualidade do Duce é ligada imediatamente à pessoa física e pertence à tradição biopolítica da *auctoritas*, mas não à tradição jurídica da *potestas*, como ficará claro aliás nos contatos portenhos de Bardi. Porque isto deve ficar claro. Viajando à Argentina como curador de uma exposição da nova arquitetura fascista, Bardi não é ingênuo e seus contatos foram, principalmente, com figuras destacadas do autoritarismo argentino dos anos 30. Vejamos em detalhe.

O comissário viaja sem qualquer noção do que vai encontrar. Imagina uma situação colonial e se surpreende quando não é assim. A presença italiana na cultura local (300 mil inscritos no Circolo Italiano de Buenos Aires, à época da viagem), conquanto visível, não era bem vista. Pouco antes de Bardi viajar, em 1928, a revista *Nosotros* promove uma pesquisa entre artistas e críticos sobre a influência da cultura italiana na Argentina. Nela o crítico de arte Julio Rinaldini, o mais atuante da época, responde taxativamente:

El hijo del italiano nacido en la Argentina es argentino. No me refiero aquí a un accidente legal sino a un hecho moral indiscutible. Desde que el hijo de italianos nace, pertenece a esta tierra que lo moldea. Es un ser libre en un medio libre, del que es parte integrante, a cuya formación moral contribuye y del que es dueño por lo tanto en la medida de su pujanza. La influencia paterna no puede nada contra este rebelde por derecho natural. Cuando este hijo de italianos tiene conciencia de sí mismo, no sólo está dominado por el medio sino que a su vez siente deseo de dominarlo, vale decir de sobrejuzgar las dificultades que le impiden ser un argentino perfecto. Es común que quiera llevar su criollismo hasta la exageración del prototipo. Como ejemplo citaré al “compadrito”, tipo genuino del medio popular porteño que, en la generalidad, es hijo de italianos. Por ello también es común que el hijo de italianos trata de argentinizar a sus padres, que se presta con frecuencia a este juego, ya sea porque emigrantes

incultos al llegar ahora a señores quieren ponerse a tono con la sociedad en que viven; ya sea por simpatía espontánea, porque aquí hicieron fortuna, porque aquí nacieron sus hijos...⁴

Bardi fez um contato inicial, antes do embarque, com José León Pagano, pintor, historiador pioneiro da arte argentina⁵ e comediógrafo (tio da atriz Angelina Pagano). Estudou na Real Academia de Milão e lecionou na Academia de Belas Artes de Florença, no Colégio Nacional de Buenos Aires, na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires e na antiga Academia Nacional de Belas Artes, da mesma cidade. Publicou vários relatos, entre decadentistas e de mistério, como *La revelación*, de 1918. Pagano mereceu um longo estudo do crítico de artes de *La Nazione* de Florença, S. Alessandri, texto que traduzido por Luis Berisso, um dos confrades de *La Syringa*, o cenáculo de Rubén Darío e José Ingenieros, foi estampado na revista *Atlántida*, dirigida por David Peña, em 1913⁶. Em sua permanência na Itália, Pagano tornou-se amigo, entre outros, de Ettore Tito, um pintor técnico, na linha de Sorolla, cuja necrológica em 1941 assinou na revista *Nosotros*. Foi o primeiro latino-americano a integrar a Real Academia de Belas Artes de Florença, em 1913.

O viajante não chegava a território hostil. A vinda de Bardi foi precedida pela exposição *Novecento Italiano*, na Asociación Amigos del Arte, na calle Florida, cuja organizadora, Margherita Sarfatti, inaugurou-a tão logo uma semana após o golpe de Estado de 1930, a 13 de setembro. Tadeu Chiarelli e Diana Wechsler, curadores de *Novecento sudamericano. Relaciones artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*⁷ salientam que os jornais locais se limitaram a traduzir ao espanhol o catálogo e os discursos de Sarfatti e do professor da Universidade de Roma Arduino Colasanti, que tentavam separar a exposição da possível adesão ao fascismo. Mas os jornais da coletividade logo se alinharam em relação à exposição. Se *Il Mattino* promoveu, abertamente, a exposição, o periódico antifascista *Il Risorgimento*, entretanto, não hesitava em falar de “la fascista Margherita Sarfatti” e da ideia de importação da Itália de uma sorte de “fascismo en imágenes”.

⁴ GIUSTI, Roberto. Enquete sobre la influencia italiana en nuestra cultura. *Nosotros*, XXII, fev.-mar. 1928, n. 226; abr., n. 227.

⁵ Autor de *El Arte de los argentinos*, 3 volumes, 1937.

⁶ ALESSANDRI, S. “José León Pagano, pintor”. *Atlántida*, Ciencias, Letras, Artes, Historia americana, Administración, n. 9, Buenos Aires, 1913, p. 263-276.

⁷ NOVECENTO sudamericano: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay. Milano: Skira, 2003.

Um dos maiores impactos correspondeu ao quadro *Tradición*, que Victor Cúnsolo pintou em 1931 [Figura 1]. Vemos nele, em primeiro plano, o catálogo de *Novecento Italiano*, entre algumas outras publicações. Diana Wechsler propõe pensar *Tradición* como uma obra-manifesto, abrindo a via para artistas posteriores como Fortunato Lacámara ou Miguel Diomedes. Em segundo plano, destaca-se



Figura 1:
Victor Cúnsolo
Tradición
1931

Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata

una edición del *Martín Fierro* ilustrada por el grabador contemporáneo Adolfo Bellocq y editada por la misma institución que había recibido la exposición de *Novecento Italiano*, la Asociación Amigos del Arte. Por detrás, un tintero de vidrio con una pluma, y una cajita de pomos de pintura de los colores primarios: las herramientas tradicionales para pintar. Y apoyado contra la pared del fondo, un relieve policromado que representa una sagrada familia nos retrotrae a la historia de la pintura italiana.⁸

Madonna e bambino, diria Flávio de Carvalho, simples pintura operística. Mas é inegável que o *aleph* de Cúnsolo reúne tanto a arte italiana do *Quattrocento* e do *Novecento*, quanto o *criollismo* de José Hernández e a modernidade das gravuras de Bellocq. É essa rara mistura do velho e o novo que Bardi precisará destrinchar para melhor entender o local que está visitando.

É interessante notar, em Buenos Aires, uma antecipação dos vínculos que Bardi manteria, no Brasil, dez, quinze anos depois, com gente como Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo, isto é, o contato de Bardi com o poder mediático, jornais e jornalistas, notadamente pró-regime militar ou abertamente fascistas. Dois periódicos se destacam: o jornal *La Fronda*, criado em 1919 por Francisco Uriburu, o golpista de 1930, com perfil conservador, embora não hostil à democracia liberal como sistema político, apesar de seu fervoroso anticomunismo. Mussolini aparecia para os redatores de *La Fronda* como um político radicalmente contrário aos demagogos liberais, acusados de charlatões.

Mussolini es un verdadero ejemplo de un gran estadista. Por consiguiente, sabe cuándo debe hablar y cuándo debe quedarse callado. La mayoría de los estadistas

⁸ Ver *Novecento Italiano* em Buenos Aires. In: *História del Mundo Contemporáneo* – relato histórico, cine, arte y literatura, Faculdade de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP. Disponível em: <http://carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetahistoria/novecento-italiano-en-buenos-aires>. Acesso em: 20 dez. 2020.

cultivan el fastidioso género de hablar mucho y no decir nada. Es un género inteligible y engañoso, digno de cancilleres tropicales e infatuados. (...) Estos representantes son los que hacen de la política una actividad abominable, por no decir grotesca y sustancialmente fraudulenta. Saludemos, pues, la nueva era que se inicia, de los discursos francos, intergiversables y categóricos. Son, en estos tiempos, los que se pronuncian en Italia, en Alemania, en Portugal, en Austria, en Hungría y en la España del General Franco.⁹

Daquele grupo, Bardi conheceu Fausto de Tezanos Pinto, redator de *La Fronda*, tradutor de romances de sucesso e diretor, nomeado pelo general Pertiné, prefeito biônico de Buenos Aires, para dirigir o Teatro Municipal, em 1937, expulsando assim Leonidas Barletta e sua trupe do Teatro del Pueblo com o argumento de não contribuírem à formação do público argentino. Barletta chama-o sem peias de *nazista*. O outro jornal era *El Crisol*, fundado em 1932, que representava a direita mais radical e era dirigido por Enrique Osés. O matutino editava sua própria coleção de livros a baixo custo (1 ou 2 pesos ou 25 centavos de dólar) para neutralizar os efeitos perniciosos das novelas “vulgares”, “socialistas” ou “eróticas”. Dentre esses livros, constavam *El fascismo*, de Benito Mussolini; *Cartas a Maritain*, de César Pico, diretor da revista tomista *Convivio*; *El judío*, do padre Julio Meinvielle, um ativo antisemita, fundador da Ação Católica Argentina; *Ensayo sobre Rosas*, do historiador revisionista Julio Irazusta; ou mesmo *Mi lucha*, de Adolf Hitler.

“*Giovedì 14*”, em dezembro de 1933, Bardi recorta do jornal o anúncio de um livro da Liga Republicana, *El Fascismo y Nosotros. Opusculo di Felipe R. Yofre*. A Liga Republicana era uma das tantas organizações, como Legión Cívica Argentina, Legión de Mayo, Asociación Nacionalista Argentina, Amigos de Crisol, Comisión Popular Argentina contra el Comunismo (C-PACC), Guardia Argentina e o próprio Partido Fascista Argentino, criado por Humberto Bianchetti, em 1932, que tentam reorganizar a direita local. O filme *Un uomo e un popolo*, provavelmente assistido por Bardi naquela semana, foi resenhado por Sergio Villamil no jornal *Crisol*¹⁰.

Deve ter se entrevistado com Eduardo Mallea, escritor de prestígio e diretor do suplemento literário do jornal *La Nación*. Uma outra anotação, “Hogar – Gonzales Castro”, significa que teve contato com Augusto González Castro (1897-1960), na revista *El Hogar*. Poeta, autor de *La invasión de las bárbaras* (1927), *En el amor del viento* (1931), *Ceniza en el tiempo*, *Tierra enamorada*, *Libro de las rapsodias y las muchachas*, *Como agua entre las manos*, *Literatura argentina del siglo XX* (1943). Para medir a posição de González Castro basta lembrar que, na Semana Santa de 1934, ele publicou um poema em *El Hogar*, “Alada cruz”. Antonio Podestá, que Bardi visita no jornal *La Razón*, era jornalista e letrista de tangos. Mas a figura mais

⁹ *La Fronda*, Buenos Aires, 4.nov.1936.

¹⁰ *Crisol*, 17 dez.1933.

proeminente que nosso viajante visitou naqueles dias foi Antonio Cunill Cabanellas (1894 -1969), um catalão instalado na Argentina em 1915, ator (fez filmes mudos à maneira de Carlito na Espanha) e mestre de atores, em estreito convívio barcelonês com Adriá Gual. Como diretor, muito marcante, inspirou-se em Maeterlink, Pirandello, Lenormand, Reinhardt, nos russos, Stanislavsky, Brecht, Gordon Craig. Durante 1932-33, Cunill foi crítico teatral de *La Prensa*. Na época da visita é nomeado primeiro diretor do *Teatro Nacional de la Comedia*. Manuel Peña Rodriguez, seu adversário nas páginas de *La Nación*, escreve na revista *Contra*¹¹, que nucleava liberais e comunistas, acusando Cunill Cabanellas de tradicionalista e convencional.

Bardi viajou (e trocou cartões) com Alberto J. de Oliveira César, que foi diretor da Legión Cívica Argentina, criada seis meses após o golpe de Uriburu. Era, para alguns historiadores, como Marysa Navarro, um simples contrarrevolucionário, mas para outros, como José Luis Romero, um ser abertamente fascista. Oliveira César logo rompe com a Legión Cívica Argentina e funda, em 1933, uma outra, mais radical ainda, a Legión Nacionalista, logo de cara com 2300 aderentes. É o momento do encontro com Bardi.

O escritor Manuel Gálvez, autor de *Este pueblo necesita* (1934), achava que esses militantes

son más nacionalistas que fascistas, que se interesan poco o nada por la parte socialista del fascismo; y que, a pesar de sus declaraciones, y tal vez de sus deseos, no dejan de tener algunas vinculaciones con los conservadores. Creo, en resumen, que son dictatoriales y militaristas, más que fascistas.

Em outra situação encontrava-se um dos escritores que Bardi conheceu e que mais lhe confirmou certas impressões de viagem. Refiro-me a Pablo Rojas Paz, que foi jornalista em *La Nota*, onde fazia bibliográficas, e em 1926, passou a *Crítica* e *La Prensa*. Na época da visita de Bardi, Rojas Paz escreve *La furia de los malones* e *Um enperador* na *Revista Multicolor de los sábados* (1933), dirigida por Borges e Ulises Petit de Murat, onde compara o cacique Calfucurá com Gengis Khan. Boa parte, aliás, das referências que Bardi faz aos intérpretes da Argentina, como Ortega, vem dele. Em 1930, Rojas Paz estampa “*La felicidad americana*”¹², *La ignorancia europea*¹³ e *Algunas opiniones sobre la Argentina*¹⁴, três artigos em que discute as categorias de Keyserling evocadas por Bardi. Rojas Paz trabalhou durante vinte anos no jornal *Noticias Gráficas*, cujas oficinas Bardi visitou, e em *La Prensa*, onde se manteve até a desapropriação nos anos 50, retornando em 1956. Uma testemunha da época relata que

¹¹ *Contra*, out-inverno 1933.

¹² *El Hogar*, 14 mar. 1930.

¹³ *Ibidem* 27 jun. 1930.

¹⁴ *Ibidem*, 9 dez. 1932.

Una vez, al ausentarse el cronista de fútbol de *Crítica*, el director del diario le preguntó si se animaba a reemplazarlo. El escritor aceptó, y el resultado fue tan eficaz que Botana lo nombró jefe de esa sección, con retención de la jefatura de la sección bibliográfica. En dicho vespertino, Rojas Paz se convirtió en «el negro de la tribuna», seudónimo que respaldó un estilo nuevo en la crónica deportiva. Rojas Paz rebautizó a muchos jugadores con apodos que hallaron franca aceptación popular. A él se debe la designación de «jugador número doce» cando se hace referencia al grueso de simpatizantes de Boca Juniors.

Prolífico, Rojas Paz publicou *La metáfora y el mundo; Arlequín; El perfil de nuestra expresión; El libro de las tres manzanas; Hombres grises, montañas azules, Hasta aquí nomás; El patio de la noche, El arpa remendada, Biografía de Buenos Aires, Campo argentino, Vida y costumbres, Raíces al cielo, Mármoles bajo la lluvia, El laurel y los días, El canto de la llanura* e as biografias de *Alberdi, ciudadano de la soledad y Echeverría, pastor de soledades*. Postumamente, *Lo pánico y lo cósmico*, onde se retrata como um escritor solicitado por dionisíacos e apolíneos, e pela secreta melancolia das coisas. Em 1936, Rojas Paz participou do Congresso Mundial Antifascista, realizado em Valencia, onde conheceu Tolstoi, Malraux, Tzara, Alberti, Vallejo, Carpentier, figuras que aparecem em *Cada cual y su mundo*. Estreitou vínculos com muitos visitantes estrangeiros ao Prata, como García Lorca, Waldo Frank, Richard Lewellyn, Neruda, recebendo-os em sua casa junto à sua esposa, a popular «Rubia» Rojas Paz, a escritora Sara Tornú. Foi, justamente, em sua casa, que se conheceram Neruda e Garcia Lorca e ali mesmo nasceu o projeto da revista *Caballo verde para la poesia*.

Outro escritor controverso com o qual Bardi estabeleceu relações é Alberto Hidalgo, autor em solitário da escolha do famoso *Índice de la nueva poesía americana*, cujo prólogo assina junto a Borges e Huidobro¹⁵, e que teve farta produção sob pseudônimo de Dr. J. Gómez Nerea, com o qual assinou a coleção *Freud al alcance de todos*, publicada pela mesma editora do livro de Bardi, *Un fascista en los Soviets*, a editora Tor (1916-1971), criada pelo catalão Juan Carlos Torrendell (Barcelona, 1895 - Buenos Aires, 1961) e famosa por seus títulos de baixo custo e igualmente baixo rigor edótico.

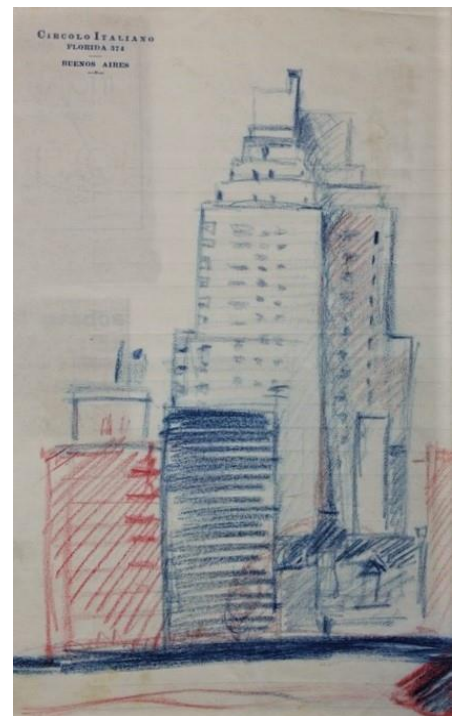
Entre os mais de dez mil títulos de livros da Tor, a coleção de divulgação psicanalítica estava integrada por *Freud: el misterio del sueño* (193?-194?); *Freud y el problema sexual* (193?-194?); *Freud y la higiene sexual* (193?-194?); *Freud y los actos maniáticos* (193?-194?); *Freud y el chiste equívoco* (1939); *Freud y la perversión de masas* (1942); *Freud y las degeneraciones* (1944); *Freud y su manera de curar* (1944); *Freud y los orígenes del sexo anal* (1946). Mariano Ben Plotkin, em *Freud en las pampas*, diz que são casos inventados, mas não é bem assim. Sou mais da opinião de Hugo Vezetti e Germán Garcia, que destacam o exercício vanguardista na reescritura dos casos de Freud. Hidalgo, salvo aparentemente Macedonio, era muito mal quisto por seus contemporâneos e usou os jornais como *Crisol*, de que foi redator, em 1933, para difamar outros colegas. De

¹⁵ HIDALGO, A. *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires: El Inca, 1926.

Borges, por exemplo, dizia que padecia de dois pânicos, a polícia e as mulheres. Não sabia o que fazer com elas. O hábito era antigo: em *Los sapos y otras personas* (1927), alude a Oliverio Gironde no último conto, *El plagiaro*, argumentando que Gironde não sabia fazer outra coisa do que plagiar Ramón Gómez de la Serna, apimentando-o com Paul Morand, viajante como Bardi. Seu passado aprista, como colaborador da revista *Amauta*, no Peru, não impediu essa militância autoritária num jornal da direita, caso muito semelhante ao de um redator de *La Prensa*, o também peruano Eudocio Ravines.

Mas eu gostaria de me deter em um dos desenhos que Bardi [Figura 2] rabisca na sua caderneta de viagem. Quando Torres García chegou em 1920 a Nova York, achou a cidade um ergástulo do qual era difícil escapar; não obstante, encantou-se pela “*impresión plástica – interesantísima para un artista moderno – mil formas en movimiento que llegan al paroxismo – superficies enormes con mil agujeros rectangulares*”¹⁶. Salvadas as distâncias, o desenho de Bardi traduz esse mesmo sentimento em Buenos Aires porque ele capta o edifício SAFICO, à rua Corrientes n° 456, 92 metros de altura, 25 andares, construído em 9 meses, em 1932, sob a direção do engenheiro Walter Möll, por encomenda da Sociedad Anónima, Financiera y Comercial. Ali morou, de agosto de 1933 a 1935, Pablo Neruda como cônsul do Chile. Além do SAFICO, vê-se, no desenho, o edifício COMEGA, rua Corrientes n° 222, construído a pedido da Compañía Mercantil Ganadera S.A, em 1933, pelos arquitetos Enrique Douillet e Alfredo Joselevich. É um pouco mais baixo que o anterior, 88 metros, 21 andares e três subsolos, recoberto em mármore travertino, como o Coliseu ou a basílica de São Pedro. Bardi, aparentemente, não teve contatos nem com Möll, nem com Douillet ou Joselevich.

Figura 2:
Pietro Maria Bardi
Detalhe da folha 40 do diário ‘AMER’, com desenho
de prédios de Buenos Aires, 1933.
Centro de pesquisa MASP



¹⁶ TORRES-GARCÍA, Joaquín. *New York*. 2ª edição. Montevideo: Fundación Torres-García, 2008.

Mas chamam a atenção, no mesmo desenho, umas linhas oblíquas curtas, que semelham as agulhas, baixas, das torres neogóticas da Igreja Metodista (1874), na rua Corrientes 700, próxima ao Circolo Italiano¹⁷, edifício hoje inexistente, onde Bardi, por sinal, estava hospedado, de sorte que, nada fortuito, o desenho seria uma *flanerie*, de oeste a leste, pela avenida, tendo no fundo o prédio estilo *Beaux-Arts* do Correio Central, parcialmente oculto por esses dois novos arranha-céus. O desenho, a meu ver, é claramente alegórico: representa uma teologia além da teologia, um pensamento da reprodução racionalista e em série (aquilo que Bardi foi vender no Prata) que tão somente contempla a forma da reprodução, sem questionar aquilo que vai ser reproduzido. A teologia do capitalismo e da cultura de massas, sufocando a teologia presbiteriana, acaba se definindo como uma teologia para além da teologia, aparentemente elevada, mas sem qualquer chance de crítica.

A tese comprova, finalmente, como um conjunto de anotações, aparentemente esparsas e desconexas, ou hipoteticamente irrelevantes, abrem um conjunto de questões da maior importância para entendermos, para além de etiquetas já prontas, a formação de uma tradição moderna na região. O caderno de viagem (um arquivo ambulante, ele mesmo) não é um depósito material de traços mudos, mas um dispositivo abstrato e produtor de efeitos materiais, através dos quais determinados vestígios e sintomas tornam-se agenciamentos de condições e regras de comportamento de épocas pretéritas.

¹⁷ Fundado em 1873, mas naquele local, quase na esquina de Florida com Corrientes, só desde 1924.