



PEDAGOGIA VISUAL E ESCUTA NACIONAL: O TRABALHADOR RURAL EM MUNDO RADIAL¹

*PEDAGOGÍA VISUAL Y ESCUCHA NACIONAL: EL TRABAJADOR RURAL EN MUNDO
RADIAL*

*VISUAL PEDAGOGY AND NATIONAL LISTENING: THE RURAL WORKER IN MUNDO
RADIAL*

Ana Laura Galvão Batista ²

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Brasil

Resumo: O presente trabalho investiga a apropriação do universo simbólico do folclore rural pelo projeto nacional-popular do governo de Juan Domingo Perón (1946-1955), visando criar uma identidade argentina comum baseada nos setores subalternos. Estes segmentos eram formados por trabalhadores migrantes que se estabeleceram nos subúrbios da cosmopolita Buenos Aires, um ambiente resistente à cultura popular rural do interior. Inserida nos Estudos de Cultura Visual, a pesquisa aplica a Iconologia de Panofsky em três níveis de interpretação (pré-iconográfico, iconográfico e iconológico) às imagens da seção *Nuestro Folklore* da revista **Mundo Radial**, examinando sua materialidade editorial e a política do olhar. A análise demonstra que a visualidade, notadamente através de gravuras estilizadas de José Montero Lacasa, buscou resolver a tensão entre tradição e modernidade ao apresentar uma figura do trabalhador rural idealizada e etnicamente neutra. Este recurso iconográfico funcionou para ancorar repertórios musicais, educar a escuta e organizar as expectativas de pertencimento ao ideal nacional-popular peronista, ao mesmo tempo em que silenciou as clivagens de classe e raça dos migrantes internos em Buenos Aires.

Palavras-chave: Peronismo; Iconografia; Cultura Visual; Trabalhador Rural; *Mundo Radial*.

Resumen: El presente trabajo investiga la apropiación del universo simbólico del folclore rural por el proyecto nacional-popular del gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1955), con el objetivo de crear una identidad argentina común basada en los sectores subalternos. Estos segmentos estaban formados por trabajadores migrantes que se establecieron en los suburbios de la cosmopolita Buenos Aires, un ambiente

¹O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Mestra em História e Cultura Social pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP – Franca/SP). E-mail: ana.galvao@unesp.br.



resistente a la cultura popular rural del interior. Insertada en los Estudios de Cultura Visual, la investigación aplica la Iconología de Panofsky en tres niveles de interpretación (preiconográfico, iconográfico e iconológico) a las imágenes de la sección *Nuestro Folklore* de la revista **Mundo Radial**, examinando su materialidad editorial y la política de la mirada. El análisis demuestra que la visualidad, notablemente a través de grabados estilizados de José Montero Lacasa, buscó resolver la tensión entre tradición y modernidad al presentar una figura del trabajador rural idealizada y étnicamente neutra. Este recurso iconográfico funcionó para anclar repertorios musicales, educar la escucha y organizar las expectativas de pertenencia al ideal nacional-popular peronista, al mismo tiempo que silenció las divisiones de clase y raza de los migrantes internos en Buenos Aires.

Palabras clave: Peronismo; Iconografía; Cultura Visual; Trabajador Rural; Mundo Radial.

Abstract: This paper investigates the appropriation of the symbolic universe of rural folklore by the national-popular project of Juan Domingo Perón's government (1946-1955), aiming to create a common Argentine identity based on subaltern sectors. These segments consisted of migrant workers who settled in the suburbs of cosmopolitan Buenos Aires, an environment resistant to the popular rural culture of the interior. Inserted within Visual Culture Studies, the research applies Panofsky's Iconology in three levels of interpretation (pre-iconographic, iconographic, and iconological) to the images in the *Nuestro Folklore* section of the magazine **Mundo Radial**, examining its editorial materiality and the politics of the gaze. The analysis demonstrates that visuality, notably through stylized engravings by José Montero Lacasa, sought to resolve the tension between tradition and modernity by presenting an idealized and ethnically neutral figure of the rural worker. This iconographic resource functioned to anchor musical repertoires, educate listening, and organize expectations of belonging to the Peronist national-popular ideal, while simultaneously silencing the class and racial cleavages of internal migrants in Buenos Aires.

Keywords: Peronism; Iconography; Visual Culture; Rural Worker; Mundo Radial.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2025.233489](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2025.233489)

Recebido em: 31/01/2025
Aprovado em: 30/12/2025
Publicado em: 30/12/2025

1. Introdução

No contexto latino-americano, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial (1914–1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939–1945) e, consequentemente, diante do descrédito dos regimes liberais, desenvolvem-se

de forma mais intensa propostas e concepções políticas favoráveis a um Estado que seja capaz de dirigir o projeto de desenvolvimento econômico e intervir legalmente na resolução dos conflitos sociais, aspectos característicos de governos populistas (CAPELATO, 2001, p. 128). No caso específico da Argentina, a conjuntura política, econômica e social instaurada no decorrer da década de 1930 foi marcada por crises sociais, numa sociedade fraturada e frustrada, a qual encontraria no regime populista de Juan Domingo Perón, sobretudo nas promessas de superação e renovação sustentadas em seus discursos, uma possível saída para seus problemas e para o estado de mal-estar geral em que os argentinos se encontravam.

Os anos 1930 constituíram um período de urbanização acelerada de Buenos Aires, de industrialização, de fluxos migratórios provenientes do interior do país e do estrangeiro que, juntamente com os trabalhadores, conformariam o então incipiente proletariado industrial na cidade (SVAMPA, 2006, p. 271). Trata-se de trabalhadores cujos interesses foram historicamente confrontados durante o período de expansão e de acumulação de riquezas. Também era uma classe etnicamente heterogênea que lutava contra os segmentos conservadores e acumulava experiências de ação que encontraram no projeto político-cultural peronista uma resposta a suas reivindicações políticas. Esse projeto se apresentava como capaz de atender a suas demandas materiais e simbólicas (MURMIS; PORTANTIERO, 2004, p. 178-179).

Ao fazerem-se presentes no espaço urbano, as populações provenientes das províncias, portadoras de representações e costumes vinculados ao universo rural, enfrentavam resistências e depreciações, muitas vezes de cunho étnico e classista. O imaginário portenho ainda era povoado por modelos de civilização e progresso europeus, atribuindo às massas populares emergentes características associadas ao atraso, à ignorância e à desordem. Assim, a partir de meados da década de 1940, à medida que esses setores menos favorecidos se tornavam a principal base de apoio de Perón e de seu movimento, um discurso de oposição ganhou progressiva força entre grupos

que passaram a denominar pejorativamente as massas peronistas como *cabecitas negras* e *descamisados* (GRIMSON, 2017).

Na busca por reorganizar e reunificar a classe trabalhadora, a experiência populista do peronismo (1946-1955) foi marcada, sobretudo, pela promoção discursiva de equivalências entre: 1) os trabalhadores argentinos; 2) uma cultura considerada autenticamente nacional por ser popular e; 3) a função do Estado. Em outras palavras, por uma lógica de ‘peronização’ da sociedade, o que permitiu a construção discursiva e a afirmação de uma identidade argentina e peronista frente a um inimigo comum, o ‘outro’, todos aqueles que, sem distinção política, econômica ou social, se opusessem ao líder e ao regime, com destaque para setores da intelectualidade argentina considerados elitistas e cosmopolitas (LEGRÁS, 2010, p. 172-175).

Para além de promover o reconhecimento desses novos atores sociais no jogo político, o governo populista de Perón também precisou, simultaneamente, atenuar as resistências à presença desse universo interiorano na paisagem da cidade (GARCIA, 2021, p. 106-107). É nesse sentido que o projeto cultural do peronismo se insere, para além da difusão da *Doutrina Justicialista*, da divulgação dos projetos sociopolíticos do governo e da neutralização autoritária de seus opositores, promovendo um uso atrativo e ressignificado do folclore rural e das tradições nativistas. Essas referências culturais, ligadas ao cotidiano, à estética e às representações sociais dos setores populares recém-chegados a Buenos Aires, favoreceram a constituição de um campo estratégico para suas negociações simbólicas (GARCIA, 2015). Para tanto, os peronistas utilizavam recursos derivados de um duplo movimento de interpelação discursiva (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 227-228). A primeira, de classe, ao nomear as elites como o inimigo a ser combatido; e a segunda, de cunho nacional-popular.³

³ Quando nos referimos a uma dupla interpelação, não queremos dizer que sejam dois tipos de discursos diferentes veiculados ao mesmo tempo pelo movimento peronista. O apelo ao popular estava forjado no encontro entre ambos os modos de expressão, através dos quais determinados elementos característicos do primeiro tipo de interpelação – a de classe –, eram transpassados à segunda forma, de natureza nacional-popular. Isso resultava em um discurso singular capaz de estabelecer equivalências históricas que transformavam o trabalhador (rural e urbano) em argentino, ou seja, em um cidadão que integrava a comunidade nacional e, mais importante ainda, um *cidadão peronista* comprometido com o crescimento e o futuro de sua nação, junto ao governo.

No que se refere à orientação nacional-popular, neste artigo se consideram as apropriações que o peronismo faz da cultura popular como âmbito central dos discursos e das políticas que promove para formar e difundir uma determinada compreensão sobre a identidade nacional no país. Trata-se de uma apropriação do popular pelo Estado, mediante a qual se selecionavam referenciais simbólicos ligados ao folclore, ao *crioulismo*⁴ e ao homem do campo (LACLAU, 2005, p. 125), conferindo unidade e coerência à diversidade popular. Paralelamente, as reivindicações sociais e políticas das classes subalternas podiam ser ouvidas em toda a nação, tornando-se reconhecíveis para as majorias. Esse era o âmbito em que radicava o potencial peronista para fazer política de massa.⁵

Para garantir a legitimidade do discurso e das políticas peronistas ao levar o popular urbano em consideração, não bastava resgatar e preservar o folclore, como autêntico resgate do passado, sem pensar em como essas manifestações culturais fariam sentido no presente massivo dos setores urbanos, ou sem refletir a respeito de como os discursos e narrativas de valorização e salvaguarda das tradições populares conseguiriam se conectar à vida cotidiana das massas no seu presente.

Portanto, essa preocupação com a questão do popular na construção do nacional, conforme os princípios e a ideologia peronistas, ganhou um alcance muito maior a partir do uso e do controle do regime sobre os meios de comunicação de massa. Contudo, a efetividade da estratégia não residia apenas no controle dos instrumentos comunicacionais em si —, como o rádio, o cinema e a imprensa—, mas nas mediações mobilizadas e na capacidade que as

⁴ Toma-se como referência a definição ampla e flexível de Ezequiel Adamovsky (2019, local. 132), o qual concebe o *crioulismo* como “um modo particular de falar do popular – da vida do baixo povo, de seu passado, de suas aspirações, de seus valores – através da figura do *gaucho*”. É uma forma de expressão que pode se materializar através de diversos gêneros, registros e suportes.

⁵ É também no decorrer da primeira metade do século XX – como já mencionado – que assistimos às apropriações do *crioulismo* como representação substancial da identidade nacional por diferentes setores da sociedade argentina e a partir da figura campesina do *gaucho*. Evoca-se, como modelo de referência, uma versão “domesticada” do personagem Martín Fierro, protagonista do clássico gauchesco de José Hernández (1834-1886) publicado em 1872. O discurso *crioulista*, que toma o tipo rural do *gaucho* como eixo central para pensar e representar o popular, esteve presente já nas lutas de independência do país (1810-1816) – quando os poemas de Bartolomé Hidalgo (1788-1822) procuravam evocar e imitar a fala de um *gaucho* patriota como estratégia de permeabilidade e mobilização entre os setores subalternos. O *gaucho* camponês está também presente no transcurso histórico argentino até ser consagrado pelo peronismo como emblema nacional. Em 1948, o decreto presidencial nº 34.548 estende a todas as localidades do país as festividades do *Dia da Tradição*, data comemorativa do aniversário de Hernández.

massas tinham de transformar as mensagens em ideia política de nação em reconhecimento, vivência, sentimento e cotidianidade (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 227-230). Dessa maneira, como aponta Martín-Barbero (1997), forjavam-se espaços de afirmação de uma sensibilidade nacional através de um discurso massivo pautado na continuidade entre o imaginário da massa (presente) e a memória popular (passado) em suas várias formas de expressão, fomentando-se identificações sociais e culturais.

2. Nas páginas do rádio

O presente trabalho insere-se no campo dos Estudos de Cultura Visual (MIRZOEFF, 2003) e parte da análise da revista *Mundo Radial* (1949-1957) a fim de compreender, dentro do programa cultural do peronismo, determinados aspectos visuais do trabalho de difusão pedagógica do folclore rural argentino. Foram analisados o discurso político-editorial do periódico e os espaços em que o universo *crioulista* é evocado como importante estratégia representacional. Integrando o conjunto das típicas revistas de rádio que circulavam na Argentina desde a década de 1920, o semanário *Mundo Radial* passou a ser publicado em todo o território nacional a partir de 1949. Logo se constituiu um dos títulos da editora *Haynes*, comandada pelo grupo estatal ALEA, o qual, após a reformulação peronista da Constituição no final da década de 1940, havia passado a exercer domínio e controle sobre os mais destacados jornais, emissoras de rádio e publicações do país.

Voltada para um público amplo, *Mundo Radial* trazia em suas páginas questões relacionadas ao universo do rádio, do cinema e do teatro, com constantes evocações do folclore associado ao discurso de defesa de uma cultura nacional e popular frente aos supostos perigos do elitismo e do cosmopolitismo cultural. Todavia, a partir de seu sexto número, o semanário passou a apresentar uma seção temática intitulada *Nuestro Folklore*, na qual fica explícita a contribuição deliberada e ativa da revista para promover a valorização do universo rural, por meio de um recorte *crioulista* do folclore

nacional e da inclusão da cultura provinciana no ambiente urbano. Assim, recorrendo às peculiaridades do gênero periódico em que se enquadrava, o semanário buscava inserir as figuras e os símbolos tidos como *folclóricos* no rol daquilo que se considerava adequado que os argentinos vissem e ouvissem, educando seus sentidos e seu consumo de acordo com princípios condizentes com o projeto político-cultural peronista.

Por se tratar de uma revista de rádio, a página de *Nuestro Folklore* era reservada, na maior parte dos números analisados, à divulgação massiva do cancionário folclórico argentino. A seção apresentava produtos e produtores culturais escolhidos como os verdadeiros representantes do folclore nacional, aqueles dignos de valorização e difusão pela revista e, conseqüentemente, pelas políticas culturais do peronismo. No entanto, não bastava apenas exaltar e divulgar a canção folclórica nacional, seus principais intérpretes e meios de consumo, sem articular a identificação entre aquilo que se difundia e seus potenciais consumidores, o público leitor-ouvinte da revista. Enquanto meio impresso associado ao projeto político-cultural peronista, não se tratava apenas de enumerar os cantores, músicos, emissoras, programas de rádio e eventos a serem consumidos passivamente pelas massas urbanas. Era necessário que elas se reconhecessem naquilo que estavam consumindo e, mais importante ainda, que, por meio desse consumo, pudessem sentir-se pertencentes ao ideal comum da identidade nacional que o regime promovia.

É por isso que todas as páginas destinadas à seção *Nuestro Folklore* são antecedidas por uma lauda espelhada que introduzia e orientava sua leitura. Com artigos anônimos e gravuras chamativas, a página que antecedia a seção tinha a função de legitimar e justificar o conteúdo folclórico apresentado logo em seguida. Era ela que, ao exteriorizar o projeto editorial da revista, mobilizava discursos textuais e imagéticos os quais estabeleciam continuidades e identificações entre a canção folclórica, as massas trabalhadoras e o passado nacional.

Convém lembrar, todavia, que o destaque conferido pela seção e pela página espelhada à cultura rural, ao campesinato, ao trabalho e à vida no campo, assim como às paisagens naturais, não reflete uma posição de exaltação da barbárie em detrimento da modernidade urbana. Na verdade, como será demonstrado, *Mundo Radial*, em consonância com o discurso peronista, apresenta uma perspectiva mais conciliadora entre polos dicotômicos – tradição e progresso –, buscando fomentar o consumo das manifestações folclóricas e, sobretudo, do cancionero argentino. Rompem-se assim as resistências e os preconceitos da cidade em relação à cultura popular rural, tornando-a cada vez mais presente no cotidiano dos cidadãos.

É notável a grande quantidade de fotografias de artistas solo ou de conjuntos musicais distribuídas por toda a página da seção, acompanhadas de pequenas notas introduzindo as ilustrações e recomendando o consumo de seus trabalhos e/ou programas radiais. Os anúncios publicitários também passariam a se fazer cada vez mais presentes em *Nuestro Folklore*, geralmente localizados no canto direito da lauda, quadrante estratégico que obrigava o leitor a notá-lo no momento em que iria mudar de página. Essa grande presença de propagandas comerciais especificamente na seção pode nos indicar que a mesma passou a constituir um espaço de sucesso da revista e, por isso, de interesse para as empresas anunciantes.

Figura 1 – Seção temática *Nuestro Folklore* da revista *Mundo Radial* (à direita) e a página que a antecede.



Fonte: MUNDO RADIAL (1950, p. 24-25).

A pedagogia dos sentidos empreendida por *Mundo Radial* não se restringia a influenciar o gosto e o consumo musical dos argentinos a partir da divulgação de determinados artistas, discos, canções e programas radiofônicos, isto é, o semanário não orientava apenas o ato de ouvir. Suas páginas recheadas de ilustrações, fotografias e anúncios publicitários, que compunham o discurso editorial, buscavam também educar o olhar, tornando rostos, símbolos, vestimentas, aparências e espaços em imagens conhecidas, reconhecidas e apreciadas pelas massas. Na seção *Nuestro Folklore*, isso não é diferente (Figura 1), assim como na página que a antecede, a qual oferece em suas ilustrações publicadas, um suporte não apenas atrativo e imagético, mas também retórico.

Este trabalho se insere no campo dos Estudos de Cultura Visual e da Análise Crítica do Discurso Visual, tendo como foco a revista *Mundo Radial* (1949-1957), enquanto *corpus* de análise (GILLIAN, 2016) da produção, circulação e endereçamento do imaginário nacional-popular no peronismo. O periódico é examinado não apenas como um veículo de difusão, mas também como um

dispositivo pedagógico que buscou moldar o olhar e a escuta do público majoritariamente leitor-ouvinte, o urbano.

O *corpus* principal da pesquisa consiste em analisar a seção temática *Nuestro Folklore* – publicada semanalmente pela revista *Mundo Radial*. Analisa-se, em especial, a página espelhada à esquerda que antecede a seção *Nuestro Folklore* e que orientava sua leitura. A amostragem compreende os números publicados entre julho e dezembro de 1949, período que abarcou a consolidação da seção e a transição do discurso visual da fotografia para a gravura. Foram estudadas quinze edições semanais, com foco particular nas ilustrações publicadas nas páginas espelhadas (**Figuras 2, 3 e 4**, apresentadas no próximo tópico), que representam a transição do discurso visual no semanário.

Para desvelar a estrutura enunciativa e os efeitos de sentido da visualidade na revista, o procedimento analítico principal adotado é a *iconologia* de Erwin Panofsky (1995), aplicada em três níveis sucessivos de aprofundamento interpretativo. Essa abordagem permite uma passagem consistente da descrição formal (o que vemos) para a identificação de temas e, finalmente, para a interpretação histórico-cultural da imagem no contexto do projeto peronista, examinando como a visualidade educa os sentidos, ancora repertórios e produz o *ouvido nacional*.

3. Um *gaucho* em *Nuestro Folklore*

Desde a segunda aparição de *Nuestro Folklore* em *Mundo Radial*, no número publicado em 14 de julho de 1949, a seção passou a ser antecedida por essa lauda espelhada à esquerda, na página 24. Teoricamente, a posição de anterioridade, dentro da lógica ocidental de impressão e leitura, é concebida para que a página seja lida primeiro e, somente depois, o leitor-ouvinte de *Mundo Radial* poderá ler a seção temática seguinte. Mas mesmo que o consumidor estivesse à procura somente da seção folclórica e fosse direto para

a página à direita (a 25), o design editorial da lauda à esquerda, composto por ilustração e texto opinativo, acabava inevitavelmente chamando a sua atenção.

As ilustrações, não apenas por sua dimensão, mas também por sua qualidade e, em vários casos, por suas cores, constituíam atrativos difíceis de ignorar e se transformavam em convite à leitura dos ensaios aos quais estavam relacionadas. Em comum, os discursos textual e imagético apresentavam uma temática diretamente relacionada ao homem e à vida no campo, abrangendo desde as atividades desenvolvidas, passando pela solidão ou pelas festividades, até os elementos da natureza.

Nesse sentido, a página 24, que sempre antecede a lauda de *Nuestro Folklore*, ao evocar discursiva e sensivelmente todo um imaginário, não apenas introduzia o conteúdo que vinha a seguir, mas orientava sua leitura em um sentido ideológico específico e coerente com os princípios justicialistas do peronismo. Em outras palavras, ela ensinava o público-leitor da revista, majoritariamente urbano, a consumir e apreciar as expressões do folclore rural e, ainda, legitimava a divulgação dessas manifestações populares – sobretudo do cancionero argentino – através do discurso massivo da revista.

Como adiantado, a estrutura gráfica da página que antecedia a seção *Nuestro Folklore* era comumente organizada de modo a conferir maior destaque às figuras ali publicadas, utilizando-as de forma convidativa – como uma espécie de chamariz – para que os leitores-ouvintes da revista se sentissem atraídos pela página e, conseqüentemente, consumissem seu conteúdo primeiro, antes de adentrar a seção folclórica adjacente. Isso pode ser notado não apenas pelas dimensões das ilustrações, geralmente ocupando mais da metade da lauda, como também por sua qualidade, definição e, em alguns números, coloração. Se os ensaios anônimos tentavam evocar e rememorar um determinado imaginário cultural e social associado ao crioulismo gauchesco, as figuras não apenas o representavam visualmente, mas também o legitimavam por meio da promoção de identificações com o leitor-ouvinte da revista.

As primeiras ilustrações publicadas na página espelhada parecem ter sido retiradas de um ensaio fotográfico temático – provavelmente voltado a atender às demandas específicas da revista – no qual algumas figuras, em sua maioria, masculinas, aparecem em primeiro plano vestindo trajes gauchescos em poses estrategicamente dirigidas. Quanto aos cenários, eles eram, em sua grande maioria monocromáticos, evocando um local ao ar livre, com céu azul ao fundo e chão de terra, mas com pouquíssimos elementos naturais. O foco das imagens estava totalmente voltado às pessoas retratadas, as quais podiam aparecer junto a outros elementos, como cavalos, carroças etc. Ou seja, fotografias muito provavelmente produzidas em estúdios e sob medida para *Mundo Radial*, ficando disponíveis em seu acervo para serem publicadas em um ou mais números⁶.

Seguindo o caminho temático-discursivo adotado pela página que espelhava a seção *Nuestro Folklore*, as primeiras ilustrações acompanhavam os ensaios que tratavam majoritariamente do papel e da importância da radiofonia para a difusão de um autêntico folclore nacional. A partir da compreensão do rádio como um instrumento que, por meio da divulgação das manifestações folclóricas, tornava possível a aproximação entre o universo rural e a modernidade urbana, entre a tradição (barbárie) e o progresso (civilização), as fotografias selecionadas para ilustrar esses textos procuravam transmitir justamente a ideia de conciliação entre esses dois mundos.

No discurso do semanário, o propósito de estreitar os espaços e as temporalidades do rural e do urbano era alcançado a partir do estabelecimento de um sentido histórico comum que ligava, sobretudo *'espiritualmente'*, o trabalho e os esforços dos trabalhadores da contemporaneidade argentina a também o trabalho e os esforços de seus conterrâneos do passado, dos *gauchos crioulos* que lutaram pela Independência e pela liberdade do território. Não haveria como conceber o progresso separado da tradição, porque esta era entendida e apresentada como a bagagem espiritual da nação – expressa no folclore argentino principalmente através do cancionero rural – sem a qual

⁶ Fotografias anônimas, mas que podem ser atribuídas ao estúdio *El Mundo*.

aquele não teria sido possível nem poderia continuar a sê-lo. A fotografia destacada a seguir (**Figura 2**) é bastante simbólica da conciliação entre tradição e progresso:

Figura 2 – *Pelos caminhos de Canção anda a Patria Grande*, fotografia publicada na página que antecede a seção *Nuestro Folklore* em *Mundo Radial*



Fonte: MUNDO RADIAL (1949a, p. 24).

Em uma primeira análise, a imagem em questão apresenta um homem que, montado em seu cavalo e guiando mais três animais, conduz uma carroça carregada de feno por uma estrada de terra. Ao fundo, além do céu azul com poucas nuvens, percebemos uma vegetação homogênea que pode ser associada a algum tipo específico de plantação. Trata-se, portanto, de um cenário agrário e rural utilizado como plano de fundo para outros elementos típicos da ruralidade, como a própria carroça e os cavalos. Entretanto, há elementos na fotografia que destoam dessa premissa campesina, além de escolhas específicas de ângulo e posicionamento dos componentes da cena, que nos permitem pensar em outras interpretações possíveis com relação ao

seu discurso visual e como ele complementa o posicionamento editorial da revista na página em questão.

O primeiro ponto a ser destacado é o fato de o homem que conduz o veículo estar vestindo paletó, calça social e chapéu – trajes tipicamente citadinos –, os quais frequentemente remetem à ideia de progresso e à modernidade urbana em *Mundo Radial*. Outro elemento que também procura representar esses conceitos é o automóvel na cor vermelha que, quase passa despercebido ao observador, mas que conseguimos notar no canto inferior direito da imagem. Nesse sentido, a fotografia reúne em um mesmo plano componentes associados a espaços e temporalidades distintas: ao passado rural e ao presente urbano e moderno.

Em consonância com o discurso editorial do semanário, a cena estrategicamente montada expressa justamente o sentido histórico que vincula o progresso dos argentinos à tradição rural, onde está o sujeito que carregaria em si a alma da nação. O homem da cidade segue sua marcha de crescimento e prosperidade, mas o caminho que possibilita esse avanço é de terra e ele anda a cavalo. Além disso, leva consigo uma carga vultosa, materializada na carroça: o produto do trabalho daqueles que, no passado, se empenharam em favor da prosperidade da pátria, assim como o espírito de esforço e de luta desses homens do campo. A grandiosidade dessa bagagem é realçada pelo ângulo da fotografia, o qual também transmite a sensação de movimento para a frente, rumo ao futuro.

Nessa esteira, a cena expressa a ideologia peronista ao apresentar uma síntese hegemônica. O próprio desenvolvimento tecnológico do país é diretamente associado ao legado espiritual e material do campo no discurso da imagem; afinal, o automóvel, um dos principais símbolos do progresso técnico, só é visível por meio da roda da carroça, sua “ancestral”. A fotografia funciona, assim, como uma ancoragem visual que instrui o leitor-ouvinte (dentro de uma política do olhar e de uma pedagogia da escuta) que o caminho de prosperidade

da "*Pátria Grande*" se faz por "*caminhos de canção*" e tradição, elevando o trabalho rural a uma dimensão épica e nacional.

A imagem em questão (**Figura 2**) seria a última fotografia a ser publicada nesses moldes pela revista na página que espelha a seção *Nuestro Folklore*. Nos números seguintes do semanário, as fotografias dirigidas seriam substituídas por outro tipo de ilustração: os desenhos feitos pelo artista plástico e escritor portenho José Montero Lacasa.⁷ As gravuras assinadas por Lacasa e publicadas em *Mundo Radial*, podem ser diretamente associadas à tradição e à cultura visual do *crioulismo* gauchesco do período, apresentando como temáticas centrais os aspectos da vida rural, com destaque para o homem do campo (o *gaucho*) e para a paisagem natural pampeana. Antes de adentrarmos propriamente na análise das gravuras do desenhista argentino, faz-se necessária a discussão de um aspecto importante associado às representações visuais do *crioulismo* argentino: a etnicidade e o retrato do *gaucho* enquanto tipo social *mestiço*.

A tônica da mestiçagem envolvendo a figura do *gaucho* sempre esteve presente no discurso crioulista, desde suas expressões literárias mais primordiais até sua exteriorização através da cultura de massas e de seus diferentes veículos de comunicação. Isso pode ser percebido não apenas a partir de uma visão favorável ao indígena ou da representação de uma relação positiva, e até mesmo afetuosa, entre o crioulo pampeano e o '*índio*', mas também, de modo mais direto, a partir da reivindicação e da afirmação do *gaucho* enquanto tipo social *mestiço*.

Desse modo, como defende Ezequiel Adamovsky (2015), a cultura argentina encontraria no *crioulismo*, sobretudo em suas expressões visuais, um

⁷ José Montero Lacasa (1893-1957) foi um artista plástico e escritor portenho que, a partir de seus 25 anos, passou a trabalhar como desenhista para grandes revistas como *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Mundo Radial*, etc. De acordo com Carlos Raúl Riso (2015, n.p., tradução nossa), "a sua técnica de desenho era desenvolvida sobre uma folha de gesso, toda pintada com tinta da China, e depois, com pontas e canetas especiais, após raspagem paciente e meticulosa, ia alcançando as figuras, que só eram coloridas com as variantes cinzentas derivadas do preto da tinta e do branco puro do gesso". Em 1948 e em 1950 obteve a *Medalla de Oro* no terceiro e no quinto Salões da Associação de Desenhistas da Argentina, respectivamente. Participava ativamente dos festejos do Dia da Tradição, chegando a encabeçar a delegação que representava a cidade de Morón na província de Buenos Aires, ademais, tem-se notícia de que seus trabalhos ilustravam anualmente as publicações oficiais voltadas a relatar os sucessos dessas festividades (RISO, 2015).

canal para demonstrar implicitamente a heterogeneidade étnica de seu povo e a variedade de fenótipos existentes no país. Em uma conjuntura local profundamente marcada pelos discursos oficiais que concebiam a '*raça argentina*' como diretamente derivada dos colonizadores europeus e, portanto, exclusivamente branca, as manifestações escritas e ilustradas de histórias envolvendo o universo gauchesco passam a operar como um espaço seguro para tematizar a variedade étnica da nação (ADAMOVSKY, 2015, p. 33). O discurso crioulista, ao conceber o *gaucho*/crioulo não-branco como representante da autenticidade popular e da nacionalidade argentina, conseguia desafiar sutilmente a solidez dos projetos de nação hegemônicos e branqueadores, mesmo a partir de iniciativas ainda adjacentes e de estratégias de enfrentamento mais indiretas e lúdicas do que explícitas.

Trata-se de um discurso caracterizado por uma grande capacidade articulatória e de penetração profunda do fenômeno peronista em todas as esferas, desde as falas e políticas oficiais até as manifestações de rua dos setores populares que se identificavam com o líder e seu movimento. Todavia, é de extrema importância pontuar que a pré-dica populista do peronismo permaneceu apartada de qualquer caracterização do povo argentino com base em alicerces étnico-raciais (ADAMOVSKY, 2015, p. 54). Sua dupla interpelação, ao mesmo tempo de classe e nacional-popular, concebia o sujeito-povo a partir de sua associação ao crioulo mestiço (*gaucho*), encarnado na figura do trabalhador. Procura, assim, conformar uma comunidade organizada e homogênea, sem clivagens de classe e muito menos divisões raciais.

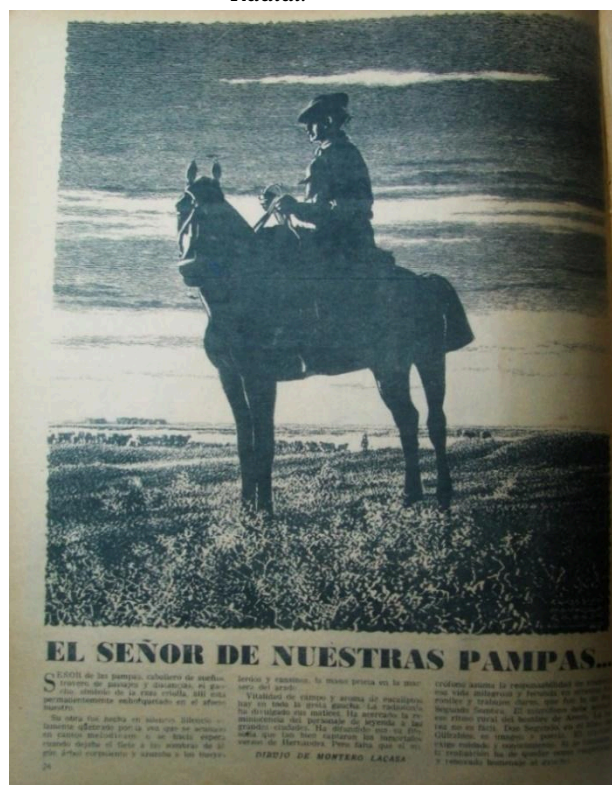
Nesse sentido, a partir de uma compreensão 'espiritual' dos conceitos de raça e nacionalidade, o justicialismo gauchesco promoveu iniciativas culturais voltadas ao resgate, à salvaguarda e à difusão do folclore argentino, enquanto autêntica cultura do povo, a fim de fazer nascer, de um coletivo fenotipicamente heterogêneo, uma identidade nacional-popular comum, em oposição aos projetos político-culturais da elite argentina.

Na prédica peronista clássica, não houve críticas explícitas ao mito da Argentina branca-europeia. Por um lado, no processo de construção hegemônica, o peronismo resgatava o crioulisto popular por sua atratividade articulatória e por seu vínculo direto com o que Antonio Gramsci (1980) denomina ‘*estado de subalternidade*’. Por outro lado, também, a representação do *gaucho*, enquanto emblema nacional, ultrapassava a tutela oficial e sofria apropriações, valendo-se do alcance massivo que o *crioulismo* atingia durante os anos peronistas e dos efeitos sociais das políticas de massa do regime, as que reforçariam seu caráter mestiço e seus vínculos com as heranças indígena e africana.

Desse modo, o discurso *crioulista* era evocado pelo *Mundo Radial* em divulgações massivas associadas, diretamente, à máquina do governo peronista e a seu projeto político-cultural oficial. Tanto nas notícias e conteúdos publicados em *Nuestro Folklore*, como nas narrativas desenvolvidas em suas laudas espelhadas, não havia interesse em demarcar etnicamente o *gaucho* nem, conseqüentemente, os fatos folclóricos difundidos pelo semanário.

A ideia de uma *herança espiritual mestiça*, que priorizava as trocas entre o europeu e o indígena —e excluía o componente africano—, se fazia bastante presente no discurso editorial do periódico; contudo, o *gaucho* crioulo era apresentado única e exclusivamente como o trabalhador rural, sem especificar a cor da sua pele ou suas origens raciais. Não obstante, nas fotografias publicadas às quais tivemos acesso, nos moldes da **Figura 2** anteriormente analisada, predominava a presença de tipos sociais brancos, representando o homem do campo. Todavia, a identificação dessa tendência no discurso visual da revista se torna um pouco mais difícil na medida em que analisamos as gravuras assinadas por José Montero Lacasa e publicadas em suas páginas. A seguir, destacamos alguns exemplos (**Figuras 3 e 4**):

Figura 3 – O senhor de nossas pampas, desenho de José Monteiro Lacasa publicado em *Mundo Radial*.



Fonte: MUNDO RADIAL (1949b, p. 24).

Esta gravura monocromática de Lacasa representa a transição estratégica da revista para o uso de arte estilizada, a qual permite maior controle sobre a representação. A imagem focaliza um homem montado a cavalo, vestindo o arquetípico poncho e chapéu, em uma pampa vasta e deserta. O motivo central é a solidão do *gaucho* e seu vínculo telúrico com a terra, evidenciando o tema do *crioulismo* como sentimento nacional.

Como demonstram não apenas suas gravuras publicadas na revista, mas também sua obra como um todo, Lacasa contribuía diretamente para a difusão da cultura visual do crioulismo argentino associada a determinados símbolos atribuíveis ao universo gauchesco: o cavalo, a paisagem rural e o homem do campo – este geralmente vestindo trajes típicos dos *gauchos* crioulos –, isolados ou em conjunto, constituíam elementos quase fixos em seus desenhos. Muito provavelmente devido às técnicas e ao estilo utilizados pelo desenhista, suas produções não apresentavam elevado grau de policromia; na

verdade, partiam de uma escala predominante em preto, branco e cinza, com raras variações para tons amarelados e esverdeados.

Torna-se assim, muito difícil identificar traços étnicos predominantes nas figuras humanas retratadas por Lacasa. Não apenas as cores, mas também o jogo de luz e sombra, os ângulos escolhidos, as posições ocupadas; enfim, toda a técnica utilizada pelo desenhista portenho parece, de modo consciente ou não, apagar qualquer indício de procedência étnica. Sendo esse ou não o objetivo do artista, o que nos interessa é a seleção de suas obras pela revista *Mundo Radial* para acompanhar os ensaios publicados nas páginas que antecederiam aquelas destinadas à seção folclórica do periódico.

Essa suposta neutralidade étnica pode ter sido um dos critérios do semanário ao optar por substituir as fotografias coloridas por gravuras monocromáticas de Lacasa, favorecendo um discurso visual que não tenderia ao embranquecimento do homem do campo, nem apresentaria marcas explícitas de mestiçagem. Todavia, existem outros aspectos nas obras do artista portenho que condiziam mais diretamente com o discurso editorial da revista a respeito do folclore nacional.

Em primeiro lugar, os *gauchos* dos desenhos, tal como Lacasa os representa, remetiam tanto à figura emblemática do herói campesino, o “*senhor dos pampas*”, como também, ao trabalhador rural, ao homem comum *no e do campo*. São gravuras que, por assim dizer *atemporais*, borravam as fronteiras entre passado e presente com cenas e cenários corriqueiros que poderiam ter sido vivenciados tanto pelos *gauchos* de outrora como pelos peões rurais contemporâneos ao semanário e ao peronismo. A própria revista fazia questão de apresentar Lacasa como um artista a ser valorizado pela autenticidade de suas obras diante do ‘trabalho de campo’, as que realizava, viajando para o interior rural do país e extraíndo daquelas paisagens e daquele clima as inspirações para seu *trabalho patriótico* (MUNDO RADIAL, 1949c, p. 24).

Eram ilustrações, portanto, capazes de fomentar identificações sociais e rememorações nostálgicas entre os leitores-ouvintes de *Mundo Radial*.

Imagens estratégicas e pedagogicamente elaboradas para alimentar o seu imaginário ao criar uma espécie de representação visual para as canções dos artistas folclóricos destacados na seção temática seguinte (ensinar a ver, a ouvir e a imaginar essas manifestações da alma nacional). Trata-se de uma compreensão do folclore argentino pautada pela apropriação que o peronismo fazia do discurso *crioulista* e, ao qual a revista respondia e com o qual contribuía ativamente.

Nessa esteira, outro aspecto bastante presente nas gravuras do artista, assim como nos ensaios publicados na página que espelhava *Nuestro Folklore* e nos repertórios característicos do cancionero folclórico da época, é o destaque conferido à paisagem campesina, aos elementos da natureza e, sobretudo, à relação entre o homem e o ambiente.

Figura 4 – Desenho de José Monteiro Lacasa publicado em *Mundo Radial*.⁸



Fonte: MUNDO RADIAL (1949d, p. 24).

Em muitos desenhos do artista, a natureza é representada de maneira grandiosa e imponente. As figuras humanas (os *gauchos*) e os cavalos, apesar de frequentemente aparecerem em primeiro plano, dividem sempre a atenção

⁸ Dos números da revista aos quais tivemos contato, está é a única gravura policromada que leva a assinatura de José Monteiro Lacasa.

com a imensidão da paisagem rural retratada, chegando, inclusive, em alguns casos, a se misturar com o cenário natural. A **Figura 4**, por exemplo, mostra um homem montado em seu cavalo, percorrendo sozinho um amplo campo aberto enquanto toca seu violão. A imagem remete à errância do *gaucho*. Ao fundo, um amplo horizonte se eleva diante do viajante, composto predominantemente pelo céu e pelas nuvens carregadas. Trata-se de uma imagem que expressa a solidão do camponês e o conforto que ele encontra na música, através da qual, segundo *Mundo Radial*, transmitiria sua alma, pois a fonte de inspiração para suas canções era a admirável paisagem que encontrava em seu caminho.

A relação entre o homem e o meio pode ser verificada a partir de dois aspectos: 1) a cor do poncho que o viajante veste é exatamente a mesma cor do solo sobre o qual ele e seu cavalo caminham – cor de terra –, estabelecendo uma relação que associa a vestimenta típica dos homens do campo ao enraizamento no território argentino e à tradição nacional; 2) o formato das nuvens carregadas no céu parece acompanhar a silhueta formada pelo *gaucho* e seu cavalo como se a sua presença, o seu espírito e a sua música fossem capazes de limpar a atmosfera e afastar a chuva do caminho do viajante.

Esse último recurso visual é recorrente nas obras do artista selecionadas pela revista. Parece que Lacasa queria passar a sensação de que existia uma espécie de aura envolvendo a existência e o trabalho do camponês, algo de espiritual, representando visualmente esse elemento anímico através de componentes da paisagem natural do campo, como o céu e as nuvens. De acordo com a narrativa que a revista *Mundo Radial* procurava construir a partir dos ensaios que acompanhavam os desenhos do artista portenho, essa aura correspondia à tradição, a alma nacional, o verdadeiro espírito do povo argentino, legados do passado pelos *gauchos*, os quais eram associados à vivência e ao trabalho do homem do campo contemporâneo, podendo ser sentido e compreendido a partir do ambiente em que ele vivia, no caso, o interior rural.

Nos desenhos, o artista utiliza tanto da rusticidade dos traços como da riqueza de texturas e detalhes para construir um panorama bem diferente do cenário moderno e urbano de Buenos Aires, com o qual os leitores-ouvintes da revista estavam acostumados, mas que, associado ao discurso editorial do periódico, poderia oferecer alguns elementos visuais que lhes permitissem imaginar e relembrar as paisagens campesinas tão frequentemente evocadas nas canções folclóricas difundidas pela radiofonia no período. Trata-se de um espaço interiorano e de uma relação homem-meio evocados pelo artista e pelo semanário a partir de uma perspectiva saudosa e nostálgica, seja por meio de uma representação mais realista, com paisagens, cenas e elementos facilmente encontrados ao se viajar pelo interior do país, seja por um discurso mais lúdico.

Para *Mundo Radial*, José Monteiro Lacasa, assim como os artistas do cancionero folclórico destacados em *Nuestro Folklore*, constituía um dos raros artistas capazes de entender essa fonte inspiradora que era o meio rural. Sua obra carregava uma visualidade capaz de evocar a bagagem espiritual trazida do campo para a cidade, orientando a conformação psíquica do país e ensinando o público urbano a imaginar e relembrar as paisagens campesinas que eram frequentemente evocadas nas canções folclóricas difundidas pela radiofonia. A imagem, portanto, funciona como um roteiro de escuta e pertencimento, no qual a música exige respeito e atenção, ancorando o repertório em um contexto de autenticidade e pertencimento.

Seria impossível representar essa dimensão espiritual do campo argentino a partir daquelas fotografias de estúdio que, inicialmente, acompanhavam os ensaios da página que antecedia *Nuestro Folklore*. O discurso editorial da revista teve, portanto, que adaptar seus componentes visuais ao imaginário que buscava construir com os textos, encontrando, no potencial inventivo das gravuras de Lacasa, um suporte mais adequado à sua narrativa. Além de a rusticidade dos traços remeter diretamente à simplicidade do ambiente campesino, as ilustrações do artista conseguiam retratar – sem

perder qualidade, beleza e atenção aos detalhes – a vida, o trabalho, o ambiente e a alma do homem do campo de forma menos caricata e mais simbólica.

4. Considerações finais

Enquanto produto cultural diretamente vinculado ao governo de Perón – o que implicava não apenas financiamento e apoio, mas também controle –, a análise do folclore difundido em *Mundo Radial* nos permite entrever os procedimentos de mediação de massa empregados pela revista no sentido de forjar, afirmar e justificar uma determinada sensibilidade nacional coerente com a doutrina do peronismo por meio de um discurso político-editorial pautado na continuidade entre o imaginário das massas e a memória popular em suas diversas formas de expressão (MARTÍN-BARBERO, 1997).

A partir da *Iconologia* de Panofsky (1995), esta pesquisa demonstrou que o semanário, no período de 1949 a 1957, funcionou como um sofisticado dispositivo de pedagogia visual dentro do projeto cultural peronista. O periódico não apenas difundia o cancionero folclórico argentino, mas, sobretudo, moldava o olhar e a escuta do público urbano, ensinando-o a reconhecer e a valorizar o trabalhador rural como âncora simbólica da identidade nacional-popular.

As análises iconológicas revelaram que a visualidade da revista operava uma síntese estratégica que buscava neutralizar as tensões sociais, invertendo a tradicional dicotomia *sarmientina* entre civilização e barbárie, sem, contudo, eleger uma em detrimento da outra. A transição para as gravuras de Lacasa (**Figuras 3 e 4**) representou, nesse sentido, um processo de idealização da figura do *gaucho* como ícone atemporal, associando o trabalhador subalterno ao progresso, à modernidade e à grandeza da nação.

Ao analisar a materialidade e a visualidade editorial da revista, o presente trabalho demonstrou de que modo a imagem funcionava como

mediadora e organizadora da experiência de escuta. Em *Mundo Radial*, o discurso visual não era um mero acompanhamento ilustrativo, mas um instrumento pedagógico que ancorava os repertórios musicais no campo simbólico da autoridade e do pertencimento peronistas. A pesquisa demonstra, em suma, como a visualidade organizava as expectativas de escuta de acordo com o “ouvido nacional” do peronismo.

A análise iconológica permite ainda um enquadramento mais crítico do discurso peronista, ao abordar as tensões de raça, classe e gênero nos regimes de visibilidade. A idealização promovida pelas gravuras de Lacasa, ao fixar a imagem do trabalhador rural em arquétipo masculino, de traços estilisticamente neutros, produziu um olhar que silenciava a mestiçagem e as tensões raciais e de gênero decorrentes da imigração interna. A estratégia visual, ao mesmo tempo em que incluía o trabalhador subalterno no imaginário nacional-popular, excluía as minorias raciais (negros e indígenas) e as mulheres dos atos centrais de transmissão cultural, moldando o imaginário musical a partir de uma perspectiva homogeneizadora que evitava o tensionamento das diferenças étnico-raciais e de classe no seio do peronismo.

Sem ignorar o caráter autoritário, as censuras e as perseguições políticas, que compunham as ações oficiais no plano da cultura, entende-se que tomar as políticas culturais peronistas como objeto de análise proporciona reflexões importantes a respeito das tensões, dos conflitos e das complexidades que conformam o populismo enquanto forma de governo.

5. Referências

ADAMOVSKY, Ezequiel. El criollismo en las luchas por la definición del origen y el color del ‘ethnos’ argentino, 1945-1955. **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, v. 26, n. 1, p. 31-63, 2015. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/44399>. Acesso em: 9 nov. 2024.

ADAMOVSKY, Ezequiel. **El gaucho indómito: De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada**. Ed. 1. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2019, *E-book*.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Populismo latino-americano em discussão. In: FERREIRA, Jorge. **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: 2001, p. 125-165.

GARCIA, Tânia da Costa. Mundo Radial e o cancionero folclórico nos tempos de Perón. **Novo Mundo Mundos Novos**, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68075>. Acesso em: 20 abr. 2021.

GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX**. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GRAMSCI, Antonio. **Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno**. Tradução para o espanhol de José Arieó. Madri: Ediciones Nueva Visión, 1980.

GRIMSON, Alejandro. Raza y clase en los orígenes del peronismo: Argentina, 1945. **Desacatos**, n. 55, p. 110-127, set. 2017. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/76108>. Acesso em: 9 nov. 2024.

LACLAU, Ernesto. **La razón populista**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LEGRÁS, Horácio. Hacia una historia del populismo. In: SORIA, Claudia; CORTÉS ROCCA, Paola; DIELEKE, Edgardo. **Políticas del sentimiento**. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna. Buenos Aires: Prometeu Libros, 2010, p. 163-180.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MIRZOEFF, Nicholas. **Uma Introdução à Cultura Visual**. Lisboa: Edições 70, 2003.

MUNDO RADIAL, Buenos Aires, n. 17, 22 set. 1949a.

MUNDO RADIAL, Buenos Aires, n. 18, 29 set. 1949b.

MUNDO RADIAL, Buenos Aires, n. 29, 15 dez. 1949c.

MUNDO RADIAL, Buenos Aires, n. 30, 22 dez. 1949d.

MUNDO RADIAL, Buenos Aires, n. 46, 13 abr. 1950.

MURMIS, Miguel; PORTANTIERO, Juan Carlos. **Estudios sobre los orígenes del peronismo**. Ed. 1. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1995.

RISSO, Carlos Raúl. MONTERO LACASA (Ser tan criollo como... **Escritor Costumbrista**, 2016. Disponível em:

<https://carlosraulrisso-escritor.blogspot.com/2016/04/montero-lacasa-ser-tan-criollo-como.html>. Acesso em: 8 nov. 2024.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies: An Introduction to Researching Visual Materials**. 4th ed. London: Sage Publications, 2016.

SVAMPA, Maristella. **El dilema argentino: civilización o barbarie**. Buenos Aires: TAURUS, 2006.