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

COLEÇÃO
PENSAR A AMÉRICA LATINA E O CARIBE

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

LIVRO IV

PROLAM
editora

Copyright © 2019 dos organizadores e autores dos textos

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais. A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores, os quais também se responsabilizam pelas imagens utilizadas.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Atores, fazeres e políticas culturais na América Latina [livro eletrônico] : comunicação e cultura / organização Vivian Urquidi ... [et al.] ; coordenação Vivian Urquidi. -- 1. ed. -- São Paulo : PROLAM/USP, 2019.
1.70 Mb ; PDF

Outros organizadores: Margarida Nepomuceno, Mayra Coan Lago, Joana de Fátima Rodrigues, Rita de Cássia Marques Lima de Castro, Sabrina Rodrigues
Vários autores
ISBN 978-85-88376-03-8

1. Artes 2. Comunicação - América Latina 3. Cultura 4. Cultura - América Latina I. Urquidi, Vivian. II. Nepomuceno, Margarida. III. Lago, Mayra Coan. IV. Rodrigues, Joana de Fátima. V. Castro, Rita de Cássia Marques Lima de. VI. Rodrigues, Rodrigues

20-46523 CDD-302.23

Índices para catálogo sistemático:

1. Comunicação e cultura : Sociologia 302.23

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

FICHA TÉCNICA

Coleção Pensar América Latina e o Caribe
Livro IV - *Atores, fazeres e políticas culturais na América Latina: comunicação e cultura*

Arte da capa: Camila Antunes Madeira da Silva
Projeto e Edição Gráfica: Editora Terceira Margem

ISBN: 978-85-88376-03-8
DOI: 10.29327/524254
E-book gratuito e de livre circulação.
Proibida a venda e seu uso com fins comerciais.

Organizadoras
Vivian Urquidi
Margarida Nepomuceno
Mayra Coan Lago
Joana de Fátima Rodrigues
Rita de Cássia Marques Lima de Castro
Sabrina Rodrigues

Instituição realizadora
Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM/USP

Coordenação do PROLAM/USP
Prof. Dr. Julio Cesar Suzuki (FFLCH/PROLAM/USP) - Coordenador
Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves – ECA/PROLAM/USP – Vice-Coordenadora

Instituições apoiadoras
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de S. Paulo (FAPESP)
Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo (PrPG)

Instituições parceiras
Encontro de Pesquisadores da América Latina – PROLAM-EPAL/USP
Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP)
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)
Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP)
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP)
Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo (FEA/USP)
Instituto de Relações Internacionais (IRI/USP)
Memorial da América Latina
Observatório Interdisciplinar de Políticas Públicas (OIPP)
Núcleo de Pesquisa em Relações Internacionais (NUPRI/USP)
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
Universidade de Mogi das Cruzes (UMC)

Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani (FE/ PROLAM-USP)
Alexandre Fuccille (UNESP; Santiago Dantas)
Amalia Ines Geraiges de Lemos (PROLAM/FFLCH-/USP)
Amaury Patrick Gremaud (FEARP/ PROLAM-USP)
Ana Elisa Thomazella Gazzola (Santiago Dantas)
Ana Hoffmann (UNIFESP)
Ana Paula Joaquim (UERR)
Beatriz Walid de Magalhães Naddi (IRI-USP)
Bela Feldman-Bianco (IFCH-UNICAMP)
Bruna Muriel Fuscaldo (UFABC)
Caio Boucinhas (FAU-Anhanguera)
Camilla Geraldello (DCP/USP)
Carla Regina Mota Alonso Diéguez (FESP-SP)
Carolina de Roig Catini (FE / UNICAMP)
Caroline Cotta de Mello Freitas (FESPSP)
Catalina Gonzalez Zambrano (CEBRAP/FFLCH-USP)
Claudinei Cássio de Rezende (PUCSP)
Cremilda Celeste de Araujo Medina (ECA/USP)
Cristiane Kerches da Silva Leite (EACH/USP)
Cristina Nunez-Madrazo (Universidad Veracruzana/México)
Daniel Pereira Andrade (EAESP/FGV)
Deivison Nkosi Mendes Faustino (UNIFESP)
Dennis de Oliveira (ECA/PROLAM-USP)
Dilma de Mello (ECA/PROLAM-USP)
Edgard Monforte Merlo (FEARP/ PROLAM-USP)
Eduardo Saad Diniz (FDRP/PROLAM -USP)
Eliel Waldwogel Cardoso (FSA)
Elis Crokidakis Castro (UNESA)
Fabiana Oliveira (PROLAM-USP)
Flávia Loss de Araújo (UMC)
Flávia Rios (UFF)
Guillermo Arias Beatón (Cátedra L.S. Vygotski /U. de Havana/Cuba)
Horacio Gutiérrez (FFLCH/USP)
Iara Machado (PROLAM/USP)
Igor Fuser (CECS/UFABC)
Iram Jácome Rodrigues (FEA/USP)
Isadora de Andrade Guerreiro (FAU / USP)
Ivana Denise Grehs (UNESA)
Janice Gonçalves (UDESC)
Joana de Fátima Rodrigues (Unifesp)
Júlio Suzuki (PROLAM/USP)
Karina Fernandes (USP / UNIVESP)
Karina Lilia Pasquariello Mariano (UNESP/Santiago Dantas)
Laura Janina Hosiasson (FFLCH-USP)
Lisbeth Rebollo Gonçalves (ECA/ PROLAM-USP)
Luciana Rosa (UNIFESP)
Lucilene Cury (PROLAM/ECA-USP)
Luiz Antonio Dias (PUCSP / UNISA)
Manoela Rossineti Rufinoni (EFLCH-UNIFESP)
Márcio Bobik Braga (FEARP/ PROLAM)
Maria Amélia Devitte Ferreira D´Azevedo Leite (FIAM-FAAM)
Maria Cristina Cacciamali (FEA/ PROLAM-USP)
Maria de Fátima Souza da Silveira (FFLCH-USP)
María de Lourdes García Vázquez (LAHAS – UNAM/México)
Maria Margarida Cintra Nepomuceno (PROLAM/USP)
Maria Sabina Uribarren (MP/USP-UNIP)
Marilene Proença Rebello de Sousa (PROLAM/IP-USP)
Marília-Marie Goulart (ECA/USP)
Mayra Coan Lago (USP/ FSA)
Murilo Gaspardo (UNESP)
Orlando de Barros (UERJ)
Osvaldo Coggiola (FFLCH/ PROLAM-USP)
Paulo Cesar Garcez Marins (MP/USP)
Pedro Chadaverian (UNIFESP/ UFABC)
Pedro Ortiz (Cásper Líbero e Belas Artes)
Rafael Lopes de Sousa (UNISA)
Regiane Nitsch Bressan (UNIFESP e REPRI)
Renato Braz Oliveira de Seixas (PROLAM/EACH-USP)
Renato Sztutman (FFLCH/USP)
Ricardo Neves Streich (História Social-USP)
Rodrigo Medina Zagni (UNIFESP)
Salvador Schavelzon (UNIFESP)
Sedi Hirano (FFLCH/ PROLAM-USP)
Simone Rocha Abreu (FALC/UFMS)
Sylvia Adriana Dobry (FIAM-FAAM)
Thiago Mourelle (UFF/Arquivo Nacional)
Úrsula Dias Peres (PROLAM/EACH-USP)
Vanessa C. G. Teixeira (UNESP)
Victor Gabriel Rodriguez (FDRP/ PROLAM-USP)
Vitor Stuart de Pieri (Geografia/ UNICAMP)
Vivian Urquidi (EACH/PROLAM-USP)
Wagner Tadeu Iglecias (PROLAM/ EACH-USP)
Waldo Sanchez Lao (ENAH/México e PROLAM-USP)
Wladimir Mejía Ayala (UPTC/ Colômbia)
Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos (UNIFESP)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....08
Introdução.....17

PARTE I - Patrimônio Cultural, Memória, Paisagens e Sociedade.....19

Memória e Paisagens: São Paulo, Brasil e Córdoba, Argentina
Sylvia Adriana Dobry, Caio Boucinhas e Denise Falcão Pessoa.....20
Travessia a Conde-PB: construção de caiçara coletiva na Praia do Amor
Mônica Duarte Aprilanti, Bruno Marambio Márquez e Andrés Garcés Alzamora.....36
A Biblioteca e a Arena: dois poemas (significado e valor na arquitetura contemporânea latino-americana)
Peter Ribon Monteiro.....48
Da identidade nacional ao patrimônio cultural latino-americano: a ressignificação do patrimônio cultural no Brasil e na Argentina (1930-2010)
Luciana Mendes dos Santos.....61
Os "grandes homens" nas declaratórias de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional argentino (décadas de 1940 e 1950)
Maíne Barbosa Lopes.....75
O que podemos aprender com Havana? A política de preservação implantada na capital de Cuba como paradigma para projetos de salvaguarda em centros históricos
Vera Lucia Cardim de Cerqueira......90
Barroco na América Latina – aspectos críticos e terminologias
Percival Tirapeli.....104
Vestuário e imagens: a função de identidade nacional das vestes das padroeiras da América Latina
Fuviane Galdino Moreira.....116
Estudo de caso comparativo do tratamento dado aos monumentos Escultóricos na América do Sul: Brasil, Argentina e Chile
Amanda Regina CelliLhobrigat e Haroldo Gallo......131
Ações para a preservação do Patrimônio cultural Latino-Americano nas décadas de 1960 e 1970: o Brasil e os programas de "Cooperação Sul-Sul" da UNESCO
María Sabina Uribarren.....146

PARTE II - Cultura, Pensamento e Representações dos Povos Originários.....157

Performance e experimentação poética em Douglas Diegues: notas sobre a poética do portunhol selvagem
Josué Ferreira de Oliveira Júnior.....158

Artefatos indígenas Guarani Mbya: arte, conhecimento e identidade cultural
Alzira Lobo de Arruda Campos e Marília Gomes Ghizzi Godoy.....170
O método paleo-semiótico como possibilidade no estudo da essência andina na escultura e cerâmica dos índios Kadiwéu
Paloma Sofía Bazán Aparicio.....186
El lenguaje visual autóctono americano del ámbito divino
Octavio Quesada García.....199
O que as crianças da aldeia indígena Tekoa Pyau e Tenonde Porã desenham? Traçando alguns possíveis diálogos ao pensar desenhos e modo de ser Guarani Mbya
Priscila da Silva Oliveira.....214
Em prol do progresso e da civilização: uma análise da condição indígena na Argentina e no Perú no final do século XIX
Giovana Eloá Mantovani Mulza e Isabel Cristina Rodrigues.....227
Mito e prática social nos Andes: a festa da Virgen del Carmen de Paucartambo (Peru)
Danilo de Santana Cardoso.....235

PARTE III - Arte, Curadoria e Práticas Artísticas.....245

Simpósio da I Bienal latino-americana de 1978: uma leitura de Mário Pedrosa
Carla Fatio.....246
As muitas faces de Mário Pedrosa e a divulgação da crítica de arte latino-americana
Gabriela Abraços.....259
Um trauma em imagens: O caso AMIA
Annateresa Fabris.....267
Produção simbólica e transformação cultural do Chile: subsídios de análise por Gui Bonsiepe e por Mário Pedrosa
Marcelo Mari.....280
Paulo Emílio: paraguaio, brasileiro, cubano ou mexicano?
Victor Santos Vigneron de La Jousselandière.....291
Entre ruínas e fantasmas: a memória sobre a vertente ecológica da Arte nas instituições MAC, MAM e Fundação Bienal
Márcia Helena Girardi Piva.....303
A moda em museus latino-americanos: atemporalidade e identidade
Tania Rajczuk Dombi.....318
Artistas no cárcere: experiência curatorial no programa de residência artística internacional da Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília – OCA
Ana Avelar.....331
O museu universitário e os povos indígenas. A experiência colaborativa de curadoria
Marília Xavier Cury.....341
O "local" e o "forâneo" no rock "nacional" latino-americano dos anos 1990-2000: um estudo comparativo de dois casos
Larissa Fostinone Locoselli.....354

O neorrealismo no cinema latino-americano: um estudo de caso
Teresa Midori Takeuchi.....365
Fotografia brasileira e integração latino-americana: aspectos valorativos da participação brasileira nas mostras Hecho en Latinoamerica (México 1978/1981)
Marcelo Eduardo Leite.....374
Mujeres en la música tradicional: prácticas femeninas en el contexto urbano
Mariela Loreto Pizarro Sippa.....389
Canta nación com nación: el son jarocho e o jaropo llanero, una aproximación comparativa
Maria Betania Hernandez Jiménez e Gabriel Ferrao Moreira.....401
Composición colaborativa transdisciplinar en Sudamérica. Grupo Contakte (Foz do Iguaçu/BR) y Circulo Creativo de Música Contemporánea (Caracas/VZLA): nuevas perspectivas
María Betania Hernández e Marcelo Ricardo Villena.....410
Diálogos interdisciplinares entre musicologia e história
João Pedro Marcelino Camilo de Souza.....422
Hace un tiempo vil en todos nosotros
Danusa Depes Portas.....438
A cidade de Salvador por Edgard Navarro
Sérgio de Oliveira Silva e Milene de Cássia Silveira Gusmão.....448
Arte contemporânea e processos sociais: práticas comunitárias no Sul da América do Sul
Paola Mayer Fabres.....459
Coletivismo modernista e coletivismo atual na América Latina: o Taller de gráfica popular e as editoras cartoneras
Nicole Palucci Marziale.....468
Ósmosis - Fase 4: presença de coletivo costarriquenho em Brasília
Marcella Nicoli Sousa Imparato.....476
O caso da região da luz sob o aporte da criminologia cultural: uma análise latino-americana dos grafites
Julia de Moraes Almeida.....485
Um arquivo sobre arte latino-americana: experiências de pesquisa na graduação
Patricia Leal Azevedo Corrêa.....496
Arte latino-americana na educação básica: uma proposta para o ensino decolonial
Simone Rocha Abreu.....506
TV infantil e pública: agendas sociais na televisão latino-americana para crianças
Giovana Rafaela Botti Resende.....512
As novas mídias e a ampliação das fronteiras da comunicação
Tânia Maria de Oliveira Teixeira Pinto.....520
Interfaces da pintura em artistas de Corumbá: peculiaridades de uma identidade fronteiriça
Bianca Maine Pereira e Paulo César Antonini de Souza.....530

Apresentação

Vivian Urquidi
Programa de Pós-graduação Integração da América Latina
Universidade de São Paulo

A **Coleção PENSAR A AMÉRICA LATINA E O CARIBE** foi concebida em 2019 por pesquisadoras do *Programa de Pós-graduação Integração da América Latina* (PROLAM) para reunir artigos de autores que estudam o rico pensamento teórico contemporâneo sobre a América Latina.

PENSAR A AMÉRICA LATINA E O CARIBE defronta o desafio de conceber a região sob o pressuposto da integração regional e da difícil articulação interna de cada sociedade e cultura que compõem esta região do continente. É apostar num projeto epistêmico que supere as divisões internas e locais para produzir interpretações críticas, conhecimento comparado e localizado a partir das realidades diversas dos povos latino-americanos, irmanados pela experiência contemporânea da dependência no sistema mundo e pelas cicatrizes do legado colonial. Por isso, **PENSAR A AMÉRICA LATINA E O CARIBE** é uma tarefa intelectual e urgente dos pesquisadores que estão preocupados com as questões pendentes da América Latina, com os processos seculares que interrompem os desdobramentos das suas histórias de luta e a realização das suas potencialidades econômicas, políticas, sociais e culturais. Isto é, suas virtualidades civilizatórias.

A **Coleção PENSAR A AMÉRICA LATINA E O CARIBE** se inspira nos objetivos e propósitos do *Programa de Pós-graduação Integração da América Latina* (PROLAM), um projeto da Universidade de São Paulo que busca formar especialistas sobre a região com saberes nas diversas áreas de conhecimento das ciências sociais e humanidades. Nessa esteira, a **Coleção** reúne as pesquisas, interpretações e análises de autores de longa trajetória intelectual e outros jovens estudiosos que atuam em universidades e instituições de pesquisa da América Latina e do mundo afora.

Desse modo, a **Coleção** que se publica pela **Editora PROLAM** vem aportar com mais uma ação para as tarefas de produção, promoção e divulgação de conhecimentos sobre a região e quer assim fazer jus aos Congressos, Simpósios e Debates organizados pelo PROLAM. E quer somar-se à *Brazilian Journal of Latin American Studies* (publicação regular do PROLAM) como um dos meios em que os pensadores latinoamericanistas possam publicar suas obras.

Os estudos apresentados na **Coleção PENSAR A AMÉRICA LATINA E O CARIBE** estão organizados em cinco livros harmonizados com as linhas de pesquisa e de atuação do PROLAM.

O primeiro livro desta **Coleção** foi intitulado ***Perspectivas críticas da América Latina: pensamento social, político e econômico***. Nesta obra se apresentam interpretações, sistematizações e críticas a grandes autores ou paradigmas explicativos das principais questões latino-americanas desde o século XVI até o século XXI. Trata-se de análises sobre pensadores que discutem o Capitalismo Periférico mediante as principais matrizes explicativas e teorias sobre o papel do Estado, o comportamento das elites ou as tarefas revolucionárias. A integração da América Latina e da política externa dos países da região é analisada a partir dos autores e das perspectivas que explicam a posição da região no cenário internacional. A integração social traz análises sobre pensadores que trabalham o conceito de classes sociais como categoria central ou articulada às relações raciais e ao legado colonial. Para isto, a hegemonia, a cultura e a emancipação, como se pode ver, são conceitos centrais dos projetos políticos. Finalmente, neste livro inclui-se também uma série de artigos sobre as lutas sociais, sejam ações mais espontâneas e localizadas, sejam movimentos políticos e sociais mais orgânicos ou luta insurgente.

As grandes questões pendentes da América Latina são assim ampla e diversamente analisadas neste livro. As perspectivas são do campo da sociologia, da antropologia, das ciências políticas, das relações internacionais e do campo da economia. E há também estudos sobre pensadores no âmbito da psicologia, geografia, história e da pedagogia.

O segundo livro é o maior da Coleção. Foi organizado sob o título ***Estado e Lutas Sociais na América Latina: Sociedade, Economia e Política***, e junta quatro volumes no livro. Aqui, se incluíram análises sobre as crises políticas e econômicas contemporâneas e sobre os fatores geradores de desigualdade social, além de um debate sobre as demandas por justiça social. Ainda, apresentam-se de modo comparativo projetos políticos de inclusão social e desenvolvimento, bem como se incluem experiências específicas de luta política, seja pela via armada ou pelo caminho político da mobilização social contra o capital ou contra as formas locais e contemporâneas dos poderes coloniais.

A diversidade de temáticas impôs que este livro fosse dividido em vários volumes. O primeiro volume do Livro II, intitulado ***Direitos: Estado e Sociedade***, aborda a relação tensa entre o Estado e a sociedade na luta pela garantia de direitos humanos. Parte fundamental deste volume é composto por capítulos sobre as ditaduras e os Estados de exceção na América Latina e a luta pela justiça de transição. O segundo volume do Livro II, denominado ***Sociedade em Movimento***, trata da memória dos povos vulneráveis, dos oprimidos e expulsos das suas terras, dos migrantes em êxodo político ou pela pobreza. Recolhe também a experiência das lutas sociais ora dos

movimentos localizados em setores rurais, bairros e periferias, ora da luta armada mais ou menos generalizada. Já o terceiro volume deste Livro, ***Políticas Públicas e Igualdade Social***, recolhe criticamente as experiências de autogestão ou gestão participativa, popular e democrática. Em estudos de caso sobre os processos educativos nos diversos níveis de formação do sujeito analisam-se tanto as instâncias criativas e libertadoras da pedagogia, quanto os dispositivos de reprodução social. Ainda neste volume dedicado às políticas públicas, uma série de artigos reúne experiências de gestão urbana e de planejamento nas cidades de interior e nas metrópoles latino-americanas compondo um bloco de trabalhos necessários sobre gestão, urbanismo e planejamento. A última parte deste volume trata por outro lado de temáticas ineludíveis no debate das políticas sociais, quais sejam a saúde e as políticas distributivas. Nestes capítulos, os autores discutem a centralidade do Estado, ora como garantidor das políticas, ora como instância intervencionista e assistencialista, ora como instituição que limita o desenvolvimento desregrado das transações privadas do mercado.

Complementando o livro ***Estado e Lutas Sociais na América Latina: Sociedade, Economia e Política*****,** o quarto volume foi intitulado ***Trabalho e Economia.*** Aqui se selecionaram obras que abordam de modo diverso questões centrais do trabalho, do emprego e da renda. Os estudos são focalizados mas também há debates teóricos e macroeconômicos sobre mercado e neoliberalismo.

Para o terceiro livro da **Coleção PENSAR A AMÉRICA LATINA E O CARIBE,** as obras escolhidas tratam das ***Questões Contemporâneas das Relações Internacionais na América Latina: Política Externa, Tensões e Cooperações Internacionais***. As duas temáticas que organizam esta obra – a política externa e cooperação internacional – apresentam casos de diversos países da região, como México, Chile, Argentina, Cuba, Bolívia e Brasil, e há um espaço especial reservado para interpretações sobre a política externa chinesa na região.

O quarto livro da **Coleção PENSAR A AMÉRICA LATINA E O CARIBE**, foi organizado com trabalhos de análises no campo da cultura, críticas de arte e estudos no campo dinâmico da comunicação e da produção cultural. Trata-se do livro ***Atores, Fazeres e Políticas Culturais na América Latina: Comunicação e Cultura*** em cujas páginas se recolheram as diversas esferas da produção cultural, ora como patrimônio e memória, ora como representação, prática e expressão artística. O livro reservou uma seção especial para a arte dos povos indígenas e a criatividade contestadora dos jovens, misturando assim elementos das linguagens tradicionais e midiáticas, das novas formas de fazer arte, de se comunicar ou se expressar. Ao mesmo tempo, o livro fez questão de trazer artigos especializados sobre crítica da arte com análises de autores canonizados e das estéticas emergentes. Finalmente, um último eixo do livro fará dialogar a arte com a educação como dispositivo para a cidadania e a formação dos jovens.

Finalmente, a cooperação internacional na educação, saúde, tecnologia e desenvolvimento finalizam a Coleção com a apresentação do quinto livro denominado ***Novos e Velhos Sentidos da Integração da América Latina: Práticas e Desafios***. Nele encontram-se reflexões sobre a implementação das políticas de integração regional por Blocos como o MERCOSUL, a UNASUL, a Comunidade Andina e a Aliança para o Pacífico, além de perspectivas atuais sobre a integração da pan-amazônia ou o diálogo entre os Blocos regionais e a União Europeia. Nesse cenário, os desafios da integração regional são elucidados a partir da economia e da aposta no desenvolvimento da infraestrutura regional; da harmonização normativa e fiscal e da necessidade de resolução de conflitos e tensões entre estados vizinhos. Duas perspectivas menos comuns são agregadas neste livro: o movimento da sociedade civil na ação de integração regional, e o papel da cultura nas relações internacionais.

Desse modo, a partir de cinco livros tematicamente organizados, a **Coleção PENSAR A AMÉRICA LATINA E O CARIBE** transforma-se num conjunto de reflexões sobre a região nas diversas áreas das ciências sociais, das humanidades e das artes, como síntese do projeto intelectual dos novos pensadores latino-americanistas.

Por que produzir este livro pela *Editora PROLAM*? Porque desde o nascimento, há mais de 30 anos, do Programa de Pós-graduação Integração da América Latina, o PROLAM vem sendo um espaço privilegiado de produção de reflexões, conhecimento e pensamento acadêmico sobre a América Latina e o Caribe.

Quando em 1989 nasceu o PROLAM, com o propósito de formar quadros especializados sobre a região, os pesquisadores e estudiosos do Brasil – da mesma forma que outros países latino-americanos que acabavam de atravessar por experiências autoritárias – foram impelidos a pensar as encruzilhadas e os novos desafios das arenas democráticas: crise inflacionária e soluções neoliberais em cenários de novas conflitividades sociais e políticas. O Consenso de Washington impôs reformas estruturais comuns às nascentes democracias latino-americanas: enxugamento do aparato estatal via privatizações, desregulação de mercados e flexibilização da legislação trabalhista, além de descentralização administrativa.

O impacto na sociedade não demorou em ser sentido: observou-se um aumento de desemprego e de empobrecimento, enquanto as instâncias tradicionais de organização das resistências, principalmente dos sindicatos, foram progressivamente sendo desmontadas. Finalmente, as lutas sociais se cristalizaram na proliferação de movimentos sociais de diversas conformações, como os de bairro pela educação e saúde, em que novos sujeitos sociais passaram a interpelar a arena democrática, ou como os das minorias étnicas e de gênero. O cenário institucional se viu então invadido por novos conflitos sociais sob a forma de luta partidária, de organizações e grupos de pressão para reformas constitucionais e ampliação de direitos.

As novas contendas políticas exigiram também das instituições acadêmicas novas respostas. O retorno à democracia se apresentava assim como um marco constitutivo de realidades políticas e sociais que impuseram rupturas com os projetos políticos de outrora, bem como com as narrativas explicativas das grandes problemáticas latino-americanas da dependência, da revolução, da organização social e da integração.

Sabe-se que nas décadas de 1960 e 1970, o Brasil produziu uma valiosa obra no campo crítico de conhecimento sobre a América Latina. Que a necessidade de constituir projetos políticos e intelectuais de transformação revolucionária articulou em vários centros acadêmicos os trabalhos de economistas, cientistas sociais e políticos. No Brasil, as universidades públicas de São Paulo e do Rio de Janeiro foram as grandes instituições que favoreceram a recepção do melhor pensamento crítico sobre a região latino-americana.

Destes centros de pesquisa, surgiram as bases teóricas para reinterpretar a situação de dependência econômica e política da região, para logo em seguida irradiar suas críticas no campo do marxismo às teorias sobre a divisão internacional do trabalho no sistema mundo capitalista.

Naquele período também, mas fora das universidades e junto aos setores populares e nas comunidades de base dos setores urbanos e rurais, se formulava a praxe revolucionária da pedagogia da libertação, estreitamente vinculada com as vertentes filosóficas e teológicas da *igreja dos pobres*.

Foi um rico e promissor período de produção de pensamento e de ação política com objetivos de transformação radical da social que, no entanto, foi interrompido, como se sabe, pela precipitação de golpes cívico-militares. Apesar do golpe de estado no Paraguai em 1954, foi no Brasil que se iniciou em 1964 um período sombrio que logo se espalhou por outros países da região em movimento articulado e que se consolidou na década seguinte em ditaduras.

A repressão política e o recrudescimento do Estado de exceção contra militantes, sindicalistas, políticos e intelectuais empurraram para o exílio o mais brilhante quadro de pensadores dos projetos políticos e intelectuais da América Latina. No caso do Brasil, foram forçados ao exílio Darcy Ribeiro, Florestan Fernandes, Octávio Ianni, Fernando Henrique Cardoso, Ruy Mauro Marini, Theotonio dos Santos, Vânia Bambirra, Paulo Freire, Emir Sader entre outros intelectuais.

Alguns estudiosos da região inicialmente foram acolhidos na Argentina e no Uruguai, mas logo se exilaram nos centros de pesquisa do Chile em tempos de Allende. O golpe de Pinochet os empurrou para novo êxodo rumo ao México, ao Canadá ou à Europa ...

Os núcleos de pesquisa e pensamento sobre a realidade brasileira e latino-americana foram assim disseminados ou desmantelados.

O fato é que o retorno progressivo à vida democrática não implicou necessariamente o retorno destes pensadores a seus centros de produção de conhecimento no Brasil.

E os que retornaram, a partir da década de 1980, se defrontaram com novas tarefas intelectuais da democracia partidária e dos novos desafios de uma sociedade que, sem ter superado as pendências do passado, agora trazia novas questões a partir de novos atores políticos e sociais.

No caso do Brasil, o pensamento crítico brasileiro da década de 1990 se viu envolvido predominantemente por preocupações internas, relegando a conjuntura latino-americana para os projetos institucionais de integração regional. Na USP e na UnB, na região central do país, se incentivou a formação de programas de pós-graduação especializados em integração da América Latina, como o PROLAM da USP e o Centro de Estudos Comparados (CEPPAC) da UnB.

O foco na integração regional foi a tendência que se manteve no Brasil até o início do século XXI, quando a dinâmica de lutas sociais e políticas gradualmente foram envolvendo a esfera pública e institucional com ares de *maré vermelha*, modo pelo qual foram designados os governos progressistas que introduziram reformas mais ou menos profundas de cunho social e democrático. A guinada à esquerda alcançou mais de 350 milhões de pessoas na maior parte dos países sul-americanos: Venezuela, Argentina, Brasil, Bolívia, Equador, Uruguai, Paraguai e inclusive Chile.

Como consequência, se observou um renovado interesse intelectual e político de cunho latino-americanista nas universidades e nos centros de pesquisa do Brasil, ávidos por compreender e acompanhar as transformações regionais.

Assim, no umbral do século XXI, as instituições acadêmicas no Brasil viram explodir centros e grupos de pesquisa interdisciplinares, especializados em estudos sobre a América Latina. O eixo da produção do conhecimento sobre a América Latina, outrora concentrado em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, sente agora a interpelação de uma jovem universidade com missão latino-americanista, a Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA) no sul do país, criada em 2010.

Muito embora este crescimento tenha sido excepcional, é possível afirmar que no Brasil ainda há uma demanda crescente de pesquisadores e estudiosos sobre a América Latina que não encontram espaços ou interlocutores dentro do país para debater suas preocupações intelectuais. Enquanto no cenário internacional[1] há vários eventos especializados sobre a América Latina, com perspectivas interdisciplinares e importante

1. Alguns eventos internacionais têm sido especialmente relevantes para congregar interdisciplinarmente pesquisadores latino-americanistas: o congresso da ***LASA - Latin American Studies Association***, do ***Clacso - Consejo Latino-americano de Ciencias Sociales*** e o ***Congresso Internacional de Americanistas - ICA***. Há também eventos em áreas disciplinares como o da ***Associação Latino-americana de Sociologia-ALAS***, o da ***Associação Latino-americana de Ciências Políticas-ALACIP***, a ***Associação Latino-americana de Informação e Comunicação-ALAIC*** e a ***Asociación de Historiadores Latinoamericanistas y del Caribe*** -ADHILAC, com uma Sessão Brasil que anualmente se reúne.

presença dos pesquisadores da região, no Brasil os eventos sobre a América Latina e o Caribe são limitados e nem sempre atravessam as diversas áreas de conhecimento das ciências sociais, das humanidades e das artes. Alguns eventos que merecem especial destaque porque versam especificamente sobre a América Latina, embora com foco disciplinar, é o encontro internacional da ***Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas – ANPHLAC*** que a cada dois anos e desde 1994 tem congregado pesquisadores latino-americanistas.

Outros espaços de reunião de pesquisadores, desta vez no campo das artes, são o ***Fórum Permanente de Arte e Cultura da América Latina***, com edições públicas anuais desde 2010, e o ***Colóquio de Arte e Cinema na América Latina - COCAAL***, criado em 2013 com eventos até 2019 também anuais.

No PROLAM, encontros mensais reúnem mesas de pesquisadores latino-americanistas desde 2013 em torno do ***Encontro de Pesquisadores sobre a América Latina***- EPAL, mas os eventos mais importantes desta instituição são os Simpósios Internacionais Pensar e Repensar a América Latina (2014, 2016 e 2019). Em 2020, no cenário do confinamento iniciou-se o ***PROLAM Debates***, no sistema de seminários online (*webinars)*, com convidados de diversos países da América Latina.

A Universidade Federal da Integração Latino-americana teve um papel central nos últimos anos, na organização de eventos especializados sobre a América Latina. Um dos eventos é o ***Seminário Latino-Americano de Estudos em Cultura***, organizado pelo Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura, em parceria com o Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História – ILAACH, e que agrega o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos – PPG-IELA, o Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política – ILAESP, e o Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina – PPG-ICAL.

O ***Congresso Internacional América Latina e Interculturalidade*** e o ***Seminário de Bilinguismo*** também são eventos de relevância organizados pelos grupos de pesquisa Construções Socioculturais da Tríplice Fronteira, pelo Grupo de Linguagem, Política e Cidadania e pelo Curso de Letras da UNILA.

Um dos eventos de maior relevância no Brasil, o encontro anual da **ANPOCS** (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciências Sociais) merece ser nomeado especificamente pela promoção recente de mesas e seminários específicos sobre a América Latina.

Uma análise superficial dos anais da **ANPOCS** desde sua origem em 1977 permite ver que desde a origem houve trabalhos e estudos dirigidos para a América Latina, mas não havia no evento grupos ou seminários específicos sobre a região, a não ser de modo muito episódico.

Esta posição, entretanto, tem progressivamente mudado desde 2015, ano a partir do qual passaram regularmente a ser aprovadas propostas de *Grupos de Trabalho* e

Seminários Temáticos específicos sobre a América Latina e, mesmo que com frequência menor, têm sido organizadas também Mesas Redondas ou Fóruns especializados.

Com a frequência de todos estes eventos, está mais do que justificada pois a necessidade de uma **Coleção PENSAR A AMÉRICA LATINA E O CARIBE.**

Em levantamento inicial realizado em 2018 nos Grupos de Pesquisa registrados no Diretório dos Grupos de Pesquisa[2] no Brasil, na plataforma do CNPq, observou-se que até dezembro de 2018, existiam 549 Grupos de Pesquisa cadastrados (Gráfico 1) com temáticas sobre a América Latina, em centros distribuídos por todos os estados da Federação.

Gráfico 1: Grupos de Pesquisa sobre a América Latina por Estados em 2018

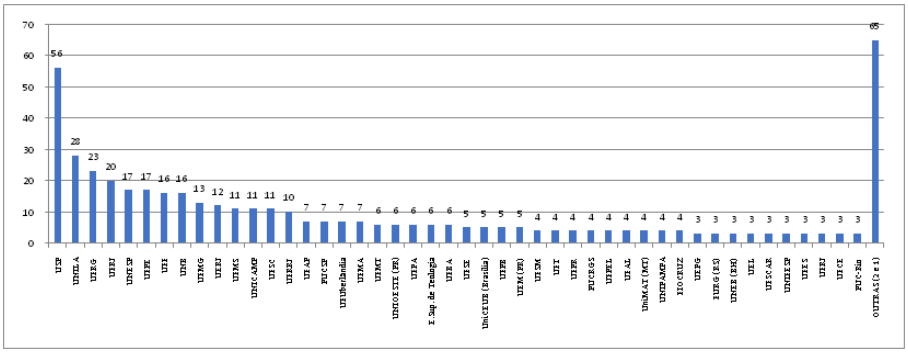
Fonte: Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil, CNPq, 2018

O gráfico indica que até 2018 os estudos e as pesquisas sobre a América Latina estão presentes em todo o país, muito embora São Paulo e a região Sudeste ainda concentrem o maior volume de produção de pensamento sobre a América Latina, principalmente na USP (como vemos no Gráfico 2).

Já neste ano de 2018 é possível observar que surgem com destaque os trabalhos produzidos num novo território acadêmico, na região Sul do país pelo impulso da UNILA, uma jovem e promissora instituição federal para os estudos latino-americanos.

Num recorte que delimita os grupos de pesquisa apenas nas três primeiras áreas de produção de conhecimento (Ciências Humanas, Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes), observa-se o claro predomínio da USP. No total de 385 GPs, a Universidade de São Paulo hospedava até final de 2018, 56 Grupos de Pesquisa sobre a região, com estudos em que a América Latina seria o objeto central ou o *locus* dos objetos trabalhados.

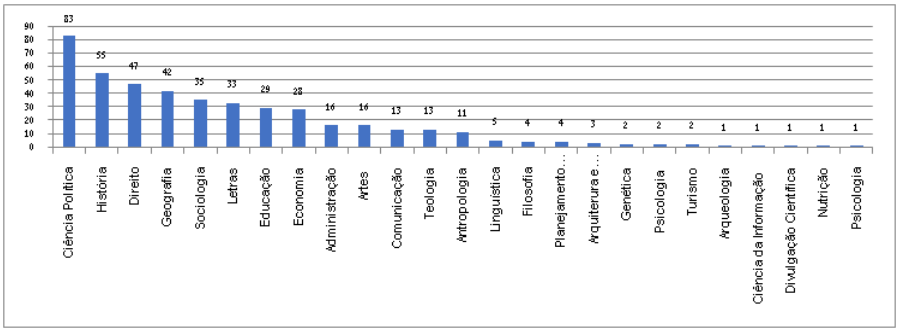
Gráfico 2: Instituições com Grupos de Pesquisa cadastrados no CNPq sobre a AL nas áreas das Ciências Humanas, Sociais Aplicadas e Linguística, Letras e Artes (2018)



Fonte: Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil, CNPq, 2018.

De fato, América Latina é objeto de estudo nas diversas áreas de conhecimento das Ciências Humanas e Sociais, bem como das Exatas e da Terra, das Ciências da Saúde, além das Engenharias. Considerando apenas o campo das Ciências Sociais e Humanidades, observa-se um predomínio de trabalhos em Ciência Política e de história (Gráfico 3). Aparece com importante destaque, porém, a área de Ciências Jurídicas (Direito) na terceira posição:

Gráfico 3: Predomínio de Áreas de atuação dos GP sobre a América Latina (2018)



Fonte: Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil, CNPq, 2018.

Em suma, os dados indicam que há um claro interesse no Brasil por produzir conhecimento sobre a América Latina e colocá-lo em diálogo com os saberes produzidos no resto do continente. Faz-se por isso necessário articular tais análises, interpretações, estudos de caso e comparativos na **Coleção PENSAR A AMÉRICA LATINA E O CARIBE.**

Convidamos os leitores a desfrutarem deste trabalho!

Introdução

Algumas das muitas concepções de "cultura" nos remetem a um universo de significados fruto da convivência humana. Pensamos nas crenças, tradições, costumes e comportamento dos povos, nas múltiplas linguagens e formas de expressões construídas ao longo de séculos, e nos novos e antigos saberes acumulados pela humanidade.

O exercício criativo, e, sobretudo, crítico dos vários agrupamentos de intelectuais, cada qual em seu campo de ação e em diferentes momentos da história nos dão a compreender a realidade ou partes de realidade das sociedades latino-americanas. Arquitetos, cineastas, escultores, artistas plásticos, músicos, literatos, teatrólogos, educadores, dramaturgos, comunicadores sociais, jornalistas, ambientalistas, antropólogos, sociólogos, historiadores, enfim um conjunto de pensadores, intelectuais e críticos passaram a criar e a construir territórios culturais, espaços efetivos de encontro (ou desencontro) de ideias, reflexões e análises específicas em torno de cada campo do conhecimento. Algo semelhante ao que Bobbio nos chama a atenção em *Política e Cultura* (1945), espaços de cultura, que abrigam múltiplas visões de mundo e que existem "como esfera(s) de autonomia em relação a todo poder organizado". Espaços de interatividade entre intelectuais e artistas, formadores de redes de pensamento e de produções simbólicas das mais variadas, que exercem a função de mediadores da cultura dentro da sociedade civil latino-americana.

A presente publicação nos leva ao desafio de reflexão sobre uma leitura polifônica acompanhando as várias concepções de cultura no intuito de compreendermos melhor a realidade da América Latina. O volume **Atores, fazeres e políticas culturais na América Latina: Comunicação e cultura** traz novas perspectivas de compreensão para períodos significativos da história, a circulação dos primeiros pensadores, as discussões sobre a formação das identidades, as transformações das sociedades civis e de suas instituições, os processos de modernização e urbanização, os movimentos sociais e históricos e demais aspectos. São inesgotáveis os exemplos de como as atividades culturais criam as representações simbólicas e artísticas de aspectos da realidade para nos dar a entender a própria realidade.

Hoje seriam impensáveis modelos sustentáveis de desenvolvimento e projetos democráticos de sociedade à margem dos argumentos elaborados pelos atores do campo da cultura. Pelo contrário, a cultura deve ser a linha mestra de qualquer transformação social. Para Tício Escobar, filósofo e crítico de arte, "a produção

cultural deve estar conectada, com diversos níveis de expectativas sociais, assim como com distintos projetos de crescimento sócio-econômico, em âmbitos diversos do fazer coletivo tais como na saúde, na educação, no ambientalismo, no entretenimento". Prossegue:

> *Y ha de ser asumida como instancia fundamental do proceso democrático y sostén de sus instituciones, cuya legitimidad se mueve gran parte impulsada por figuras provenientes del ámbito cultural: los vínculos que crea la identidad, las fuerzas que mueven la adhesión social, el consenso y el disenso; la credibilidad política* (Escobar, 2007: 258).

Dentro dessa mesma perspectiva cultural, compreendemos uma América Latina intensamente diversa em cada um de seus territórios fracionados, porém marcada por uma diversidade identitária que vem promovendo ebulições artísticas, políticas, econômicas e sociais em tempo presente. Deste lado do território geopolítico socio-cultural, o Brasil tem acolhido os vizinhos fonteiriços (e não fronteiriços) no sentido de promover diálogos intermitentes entre as culturas que sustentamos ao nosso redor.

Tais diálogos têm resultado em muitas reflexões significativas para a manutenção alinhada das expressões artísticas e intelectuais presentes na América Latina.

Joana de Fátima Rodrigues
Margarida Nepomuceno

PARTE I

PATRIMÔNIO CULTURAL, MEMÓRIA, PAISAGENS E SOCIEDADE

Memória e paisagens: São Paulo, Brasil e Córdoba, Argentina

Sylvia Adriana Dobry*
Caio Boucinhas**
Denise Falcão Pessoa***

Introdução

À Nidia Nacib Pontuschka, *in memoriam*

Memória, arte e paisagem tratados neste artigo revelam-se por meio de intervenções na paisagem, realizadas na atualidade em 3 cidades de América Latina: Carapicuíba, em São Paulo; La Granja e Córdoba, ambas na Argentina. Tais experiências retemem ao passado na busca de um presente e de um futuro para, na "[...] *esteira da proposta de Benjamin de fazer uma arqueologia do passado, [...] buscar o que ficou esquecido: os vestígios que o tempo sufocou [...] é indispensável reconstruir o passado dos silenciados, dos esquecidos, dos espoliados da história [..] preservar a memória daqueles que não tem lugar nos manuais de história, salvaguardar os seus testemunhos e depoimentos*". (Gianveccio, 2013, p. 199).

A América Latina tem em comum, entre outras, a história da colonização, suas relações com os povos originários e a presença dos jesuítas. Também o período dos anos 1960-70 foi sombriamente caracterizado por golpes militares latino-americanos, entre os quais se inclui o brasileiro e o argentino. Sabe-se que [...] *além da "versão oficial" [...] coabitam outras histórias, outras memórias, muitas vezes, contra-narrativas e contra – memórias que não devem ser perdidas sob o risco de desperdiçar a compreensão histórica dos grupos, sociedades, eventos ou períodos ou mesmo no sentido de alguma reparação possível, sobre tudo no que tange aos crimes de lesa humanidade*. (Gianveccio, 2013, p. 199-200).

Considera-se essencial preservar as experiências que relatam o inenarrável, o que foi excluído, atribuindo relevância [...] *às narrativas esquecidas nesse contexto, à arte como possibilidade de legitimar memórias, de revisitar lugares e revelar o que se*

* FIAM-FAAM - Centro Universitário. E-mail: sydobry@gmail.com
** FAU-Anhanguera. E-mail: cboucinhas@uol.com.br
*** Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e Uninove. E-mail: denisefpessoa@hotmail.com

quis esconder. [...] devolvendo à arte sua potencia como organizadora do sensível e que também se alinha aos propósitos da filosofia benjaminiana de: "fazer a historia dos sem historia", "dar voz aos sem voz", erguer uma contra-historia. E com isso adentrar em territórios muitas vezes destituídos de imagens, de recordações, de campos simbólicos que se ancoram [...] no vazio, no apagamento. [...] nesse contexto, a arte se manifesta como criadora de campos do porvir, do imaginário e do simbólico [...] (Gianveccio, 2013, p. 199-200).

Nesse sentido, destacam-se neste artigo algumas experiências de arte intervenção urbana paisagística, entre outras, em Brasil e em Argentina, nos anos de 1997, 2006 e 2012.

Aldeia de Carapicuíba (São Paulo), Brasil

Em 1997 participamos de uma experiência conjunta, entre uma equipe de alunos/as de pós-graduação da FAU-USP, sob a coordenação pedagógica da Profa. Dra. Nidia Nacib Pontuschka, da Faculdade de Educação (USP) e professores/as e funcionários/as da "Escola Esmeralda Becker Freire de Carvalho", na Aldeia de Carapicuíba, São Paulo e seu entorno, sendo diretora da escola, na época, Maria Helena Scabelo. Esta experiência fazia parte da disciplina de pós-graduação "Projeto sensível, projeto tecnológico, suas relações", na FAU-USP[1]. Nessa disciplina abriu-se a possibilidade de desenvolver um projeto para Aldeia de Carapicuíba e os câmbios que poderiam sobrevir depois da criação do anel viário metropolitano, e para isto, realizamos uma visita ao local.

A Aldeia de Carapicuíba, fundada em 1580, é um dos 12 aldeamentos jesuíticos que restaram da urbanização de São Paulo – criados para resguardar essas cidades e "domesticar" os índios guaianases[2] habitantes originários do lugar. Caracterizada por construções remanescentes do século XVIII, o Ribeirão Carapicuíba e seus afluentes

1. A disciplina foi ministrada pelo professor Sylvio Sawaya, com a consultoria do arquiteto Caio Boucinhas, contratado pela prefeitura em 1994, para projetar um parque nesse sitio, e a equipe de alunos/as-arquitetos/as formada por Denise Falcão Pessoa, Ely Ana de Oliveira Araujo, Paulo Chiesa, Regina Cardarelli e Sylvia Adriana Dobry-Pronsato .Também participaram, exceto Paulo Chiesa, na pesquisa sobre a Aldeia de Carapicuíba, realizada no Centro Universitário Nove de Julho, coordenada pela Profa. Dra. Maria José Feitosa, com consultoria do Prof. Dr. Sylvio Sawaia da FAU-USP e a participação, entre outros/as, do Prof.Dr. Carlos Eduardo Zahn, docente dessa universidade e também da FAU-USP, dos/as Profs. Eliana Quartim Barbosa, Luiz Otavio de Faria e Silva, Sergio Torres Moraes e dos arquitetos/as Maria de Lourdes Nogueira, Roberto Mello e Roberto Dantas Araujo.
2. Segundo João Barcellos, (2007,s/p.),"guaianazes são guaranis". Disponível in: http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=173&doc=13084&mid=2. Data acesso 24/06/2013. A Avenida Inocêncio Seráfico foi construída dobre o caminho realizado pelos guaianases que residiam em Carapicuíba, anteriormente à chegada dos colonizadores portugueses. Os guaianases, baixavam até o rio Tietê para pescar e banhar-se em suas águas. Aí se estabeleceram, edificando uma taba com suas ocas, origem da atual Aldeia.

compreendem a bacia de Carapicuíba um marco arquitetônico e histórico da região metropolitana de São Paulo e simboliza a memória do processo da colonização européia na América. É patrimônio histórico, declarado em 1941 pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), avaliado como um exemplo único de aldeamento paulista jesuítico. (Zahn, C.; Feitosa, M. J.; Sawaya, S., 2008, p. 136).

Foi abandonada e, duas vezes, parcialmente destruída e reerguida no mesmo lugar e:

> [...] hoje as construções são de taipa de sopapo, com exceção da igreja e algumas paredes das casas, que são de taipa de pilão; o pátio, retangular, de chão batido e inclinado como o terreno natural, é dominado pela igreja, que se ergue no meio da lateral mais elevada. Em frente à igreja, um plano horizontal com arrimos de pedra, dez palmeiras jerivá [„„] alinhadas em duas filas, da igreja até o cruzeiro; ao redor do pátio, as casas onde funcionam o posto policial, dois bares, mercearia, frutaria, farmácia, correio, a casa de cultura da Prefeitura, residências e vestíbulo de um restaurante. No entorno, mais residências, alguns sítios de fim de semana, três indústrias; à jusante do pátio passa o córrego Anhembi, poluído; à montante, atrás de muros altos, a área do antigo Sanatório Anhembi, com muita vegetação e águas límpidas. [...] (Boucinhas, Caio, 2005, p. 50).

Na pesquisa de campo, chegamos a uma biblioteca e a Casa de Cultura, e a escola, onde a diretora nos recebeu. Ela nos narrou histórias do quotidiano, da vergonha que muitos alunos sentiam por serem descendentes de índios, dos migrantes, das ruas de barro, das crianças, das palmeiras nativas chamadas jerivás da praça. Nesse diálogo, surgiu a ideia dessa experiência, primeiramente acadêmica e estendeu-se depois para fora dessa fronteira, abrangendo um estudo para a implantação de um projeto participativo de revitalização urbana e paisagística do lugar, denominado, inicialmente como "Parque Ambiental Aldeia de Carapicuíba".

Sob o ponto de vista dos alunos da pós-graduaçãoe de arquitetos, os objetivos eram:

> Desenvolver um estudo do meio interdisciplinar, que incluía como eixo principal a arte; resguardar a história, os recursos naturais e a cultura da Aldeia de Carapicuíba, o que abarcava conhecer o lugar e o que ele poderia desvendar: moradores, suas ações no cotidiano e sonhos; realizar um projeto urbano-paisagístico participativo com alunos, professores e moradores da aldeia.

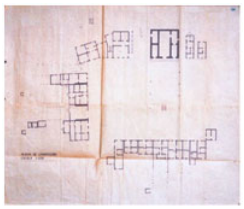


Fig. 1. Planta da Aldeia de Carapicuíba (Faccio, 2019, p. 60). Fonte: Secretaria Regional do Iphan do Rio de Janeiro. À direita, fig. 2. Perspectiva da Aldeia de Carapicuíba, realizada por Luís Saia (1938), que fez o primeiro estudo sobre a Aldeia durante a gestão de Mario de Andrade. (Fonte: Andrade [2006, p. 24], *apud* Faccio, Neide Barrocá , 2010, p. 60).

Desde o ponto de vista dos professores da "EEPG Esmeralda Becker", os objetivos eram: refletir e debater entre professores de diversas disciplinas, tendo o aluno como principal sujeito e a concretização de um trabalho interdisciplinar, com consciência da história local, a partir do Estudo do Meio, que constituiria a base para os trabalhos com os alunos da escola.

Na primeira reunião na escola, a Profa. Dra. Nidia Nacib Pontushka falou sobre o Estudo do Meio, originado a partir das lutas anarquistas na primeira década do século XX, priorizava a observação direta da realidade, substituindo o ensino-aprendizagem entre as paredes da sala de aula. Com este método, permite-se a construção de um tipo de ensino em que todos participam: alunos, diretores, professores, funcionários, pais, moradores e, assim, as instituições de ensino não são entendidas de forma isolada. A professora explicou que o Estudo do Meio, sendo um método interativo, pode criar esperanças que nos fazem pensar sobre o retorno do projeto à comunidade. Segundo a Profa. Nidia Nacib Pontuschka, neste Estudo do Meio Interdisciplinar, o carro-chefe foi a arte, e realçamos principalmente, entre as atividades realizadas, a de percepção do lugar através do desenho. Como decorrência da inter-relação entre os diversos modos de representar dos participantes, teve alterações no processo criativo artístico individual. A possibilidade de entrelaçar múltiplos processos criativos e sua expressão na criação artística individual, colabora também para uma reflexão mais abarcante sobre a apropriação dos diferentes territórios culturais. Essas atividades contribuíram para a reconstrução da identidade desse lugar como patrimônio histórico.

Fizeram-se encontros entre os docentes/as e funcionários/as da escola e arquitetos/as participantes, outros/as profissionais, ao longo de um ano. Na escola, professores/as e alunos/as faziam Estudos do Meio, transferindo os conhecimentos interdisciplinares nascidos nas reuniões para a sala de aula. As questões do "lugar", entendido como "território cultural" foram aparecendo e, entre outras, lendas e tradições da cultura indígena. Essa construção de conhecimentos, foi fundamental na interação de arquitetos/as e usuários/as e aluno/a professor/a.

Fig. 3. Reunião do Estudo do Meio com o historiador convidado, Miguel Costa Jr., morador da região, na EEPG Professora Esmeralda Becker, (Fonte: Dobry-Pronsato, Sylvia, 2005, p. 42. Fotos, [1997]: Denise Pessoa, Ely Ana Araújo e Regina Cardarelli). À direita: Fig. 4. Aldeia de Carapicuíba e seu entorno. (Fonte: Dobry-Pronsato, Sylvia, 2005, p. 41. Fotos, [1997]: Denise Pessoa, Ely Ana Araújo e Regina Cardarelli)

Nesse contexto, foram realizadas pesquisas de campo, que incluíam atividades artísticas com o objetivo de documentação e observação, entre outras, destacamos: fotografias de pessoas entrevistadas e lugares, pessoas entrevistadas, maquetes, poesias, desenhos, aquarelas, etc., processo que nutriu ao mesmo tempo a criatividade particular de cada um dos partícipes. Essas atividades se realizaram tanto pelos participantes das reuniões do Estudo do Meio, como pelos estudantes da escola norteados por seus professores. O fruto dessas atividades se apresentou em várias exposições em diversos lugares da Aldeia, abertos à comunidade, como uma maneira de devolução à generosidade em nos ministrarem informações para a construção do conhecimento, da escola e da universidade participantes. No decorrer do processo esteve presente o respeito à sensação de fragilidade e delicadeza que a Aldeia provoca e também a ideia de recuperar sua importância como patrimônio histórico, símbolo das relações iniciais que a colonização portuguesa teve com os moradores indígenas da região.

A equipe de arquitetos/as – alunos/as de pós-graduação da FAU/USP, da disciplina "Projeto sensível, projeto tecnológico, suas relações" – com base nesta experiência conjunta, resolveu que prosseguiria o projeto de criação de um parque realizada pelo Arquiteto Caio Boucinhas, começado em 1994. Foi avaliado como uma experiência de projeto participativo e batizado, como "Parque Ambiental Aldeia de Carapicuíba", nome que se modificou ao ser implantado.

Nesse projeto, buscou-se entender o sentido de uma intervenção urbano-paisagística, avaliando as contradições com que nos deparávamos. (Dobry-Pronsato, Sylvia A. 2005, p. 21-44).

No decorrer das reuniões, o arquiteto Boucinhas aclarou que, em 1994, escolheu alojar seu escritório em uma das casas na Aldeia, percebendo que assim alcançaria maior comunicação com os habitantes do lugar, abrindo a perspectiva de acessar outros conhecimentos além dos que informam os mapas. Também elucidou, durante as reuniões realizadas na escola que:

> Há um elo muito forte dos moradores e da vizinhança com a Aldeia; suas relações vão surgindo, há mistérios, estórias sobrenaturais, [...]conflitos quanto ao destino da Aldeia: uns desejam que permaneça intocável, outros que seja um centro turístico nacional, [...]; e outros, ainda, não se incomodariam se ela fosse demolida e a malha urbana vizinha passasse por cima de tudo. Há, também, os que a vêem como área de valor histórico importante que precisa ser recuperada com sensibilidade e respeito [...] (Boucinhas, Caio, 2005, p. 50).

Maria Helena Scabelo, diretora da escola, narrou que nesse processo, foram envolvidos residentes da região preocupados em participar, dando opiniões e debatendo o assunto. Processo que, depois de um ano, resultou na criação da "Fundação Aldeia de Carapicuíba", da qual participaram, moradores de diferentes profissões, arquitetos/as biólogos/as, pedagogos/as e também pessoas sem escolaridade. Naquele tempo:

> Os meninos utilizam o pátio e seus arredores empinando pipas, jogando pião e bola de gude; os moradores só aos poucos vão confiando, se mostrando e desvendando lugares esquecidos: "aqui tinha uma bica aonde todo mundo vinha buscar água, da boa"; "lá embaixo um lago onde a gente nadava: foram aterrando aos poucos e depois fizeram barracos por cima". Assim, íamos descobrindo e catalogando caminhos e trilhas já existentes, novas perspectivas; o Pico do Jaraguá aparece inteiro a noroeste a partir dos fundos da Igreja, área mal-assombrada, onde existia o cemitério; lá embaixo corre o Anhembi rumo ao Ribeirão Carapicuíba, na divisa com Osasco, afluente do Tietê. Os afluentes do Anhembi têm matas ciliares sombreando águas que parecem limpas e que surgem através dos altos muros e gradis de condomínios fechados. (Boucinhas, Caio, 2005, p. 50).

Na década de 1960 passaram a existir no entorno da Aldeia, loteamentos e condomínios fechados com grandes lotes, ocupados por pessoas que procuravam muito verde, silêncio e paz, a 20km da cidade de São Paulo. Após 1997, conjeturava-se que a Aldeia receberia impactos a partir da construção do "Rodoanel Metropolitano", cuja implantação estava em discussão, em diversas instâncias. Havia expectativa sobre a ação dos poderes públicos para a restauração das casas da Aldeia, em processo de deterioração, a localização de um parque no seu entorno e a valorização das tradições culturais – danças, cantos, violeiros, festas, que compõem um território cultural.

Cabe aqui esclarecer algumas idéias em relação à cultura e à arte, por compreenderem o tema proposto para reflexão neste artigo. Cultura, culto e colonização são palavras que têm a mesma gênese etimológica que deriva do mesmo verbo latino colo, cujo participio passado é cultus, seu particípio futuro, culturus.Bosi, (1992, p. 11), esclarece que o termo latino colo, do qual provém a palavra cultura, expressava o tempo, o espaço e o movimento, fundamentais na arquitetura e urbanismo e nas artes plásticas. Esse termo aguça a relação sujeito – objeto, ao descrever a ação do arquiteto urbanista sobre um lugar, avaliado como território cultural e do desenhista, ou pintor, que sustenta sua criatividade na essa relação movimento, espaço e tempo.

Colo é também gênese de colônia, que manifesta: "espaço que se está ocupando; terra e, também, povo que se pode trabalhar e sujeitar", (Bosi, Alfredo, 1992, p. 11). Ideia que sintetiza a reflexão desempenhada em volta ao conceito de colonização e dominação, implícita na Aldeia de Carapicuíba, vista como território cultural, como também em La Granja, e na cidade de Córdoba, Argentina .

Interessa lembrar que a palavra latina colo, também significava o aqui e agora, "garra de atividade e poder imediato", e cultus alude ao passado: "é sinal de que a sociedade que produziu seu alimento já tem memória". (Bosi, Alfredo, 1992, p. 13). O que nos induz a destacar a importância da memória dos lugares históricos, ao contribuir para a

> [...] sua conformação, por meio de suas ações cotidianas que tem, muitas vezes, o sentimento de não pertencimento a seus lugares de vida, como parte da alienação provocada, basicamente, pela economia política que antepõe o valor de troca sobre o valor de uso desses lugares. (Dobry-Pronsato, Sylvia Adriana, 2005, p. 138).

Em cultus existem duas definições: uma tem o sentido de culto; ritual feito em honra dos antepassados; enterro dos mortos; e a segunda se refere ao cultivado, trabalhado sobre a terra. Ao atrelar os "dois significados desse nome-verbo que mostra o ser humano preso à terra e nela abrindo covas que o alimentam vivo e abrigam morto" (Bosi, Alfredo, 1992, p. 14-15), surge a probabilidade de arraigar no passado o presente de uma comunidade que se eleva por meio de intervenções simbólicas, tais como: dança, música, canto, gesto, pintura, escultura, oração, a evocação e a invocação. O que se inclui tanto no caso descrito, do Portal del Rio, na cidade de La Granja, na província de Córdoba, quanto no caso da homenagem aos desaparecidos na ditadura , no projeto Arboles de la Vida, realizado na cidade de Córdoba, Argentina, como na Aldeia de Carapicuíba, em Basil.

Nesta, durante o processo da metodologia interdisciplinar de ensino utilizada, o Estudo do Meio, cujo carro chefe era a arte – nas palavras de Nidia Nacib Pontushcka – comportou recuperar, entre outras, lembranças de tradições indígenas guardadas por transmissão oral, a vivencia da dança de Santa Cruz, que inspiraram poesias das crianças, desenhos, maquetes, etc. Esta ação de recuperação da memória se conseguiu inicialmente nas reuniões entre o grupo da pôs graduação da USP com a direção, professores/as e funcionários/as da escola, e a seguir, por estes, pelo meio dos relatos de avos e pais dos alunos/as, e que se apresentaram em exposições aos moradores em múltiplos lugares da Aldeia.

Readquirindo o significado de enraizar no passado o presente de uma comunidade, as festas tradicionais na Aldeia de Carapicuíba combinam subsídios da cultura religiosa católica, negra e indígena. A Associação dos Moradores, fundada em 1996:

> [...] se anima nas proximidades das festas; as músicas, as cantorias, as danças são aprendidas nos ensaios para as festas, enquanto são montados o pau-de-sebo e o mastro de São João. (Boucinhas, C., 2005, p. 50).

Com o processo de urbanização, o conceito de cultura, ajustou-se também ao sentido de condição de vida mais humana, que se conserva atualmente. Coexiste com outra ideia de cultura: consciência de um presente com grandes desequilíbrios, que orienta a invenção de escolhas para um futuro melhor, como assevera Bosi, (1992, p. 16). Contudo o processo de urbanização, contém deslocamento das pessoas, o que colabora para a supressão da memória. Recuperar essa memória é, então, tarefa cultural que forma o elo entre passado, presente e futuro, o que está incluso nos casos descritos neste artigo, como se verá adiante.

No contexto da experiência descrita na Aldeia de Carapicuíba, o professor de português, Valdomiro Rolim da Costa, desempenhou um admirável trabalho de poesia com seus estudantes da 6ª série, entre outras, um deles registrou:

> Aldeia que se originou das cinzas dos índios.
> Quase ninguém liga, que desespero!
> Uma paisagem onde não se vê quase nada.
> Uma aldeia perdida no ar da ignorância humana.

Desde princípios do século XVI, a ideia de cultura relacionada ao crescimento natural, estendeu -se ao desenvolvimento humano, que unido a significação de lavrar a terra, até princípios do século XIX, era o sentido fundamental, ao mesmo tempo empregado como metáfora. (Williams, Raymond, 2003, p. 88.). Bosi e Williams apontam que houve transformações importantes no vocábulo cultura. "A partir do século XVIII aproximam e, às vezes, fundem-se as noções de cultura e progresso"(Bosi, 1992, p. 17).

Ainda segundo este autor, cultura inclui uma consciência grupal trabalhadora que desentranha da vida presente e do passado os planos para o futuro; nesse sentido de projeto está implícito o mito de Prometeu, que arrancou o fogo dos céus para mudar o destino material dos homens. Aculturar um povo implica em sujeitá-lo ou, adaptá-lo a um modelo apropriado para determinados interesses, contudo, "*alguns traços formadores da cultura moderna, traços mais evidentes a partir da Ilustração, conferem à ciência, às artes e a filosofia, [...] a possibilidade de resistência, às pressões estruturais dominantes em cada contexto*." (Bosi, 1992, p. 17). Este caráter de resistência está presente nos três casos analisados neste artigo.

A professora Nidia Nacib Pontuschka diz, no transcurso da experiência: "Este Estudo do Meio tem a arte como carro chefe", na situação em que no currículo escolar a arte em geral é pouco valorizada, nos níveis de ensino primário, secundaria e universitário, notadamente nos cursos de graduação de Arquitetura e Urbanismo.

Como dito, entre as atividades do Estudo do Meio, se realizaram oficinas de percepção do lugar por meio do desenho. Em conseqüência dessas, teve câmbios no processo criativo artístico individual, produto do diálogo entre os diferentes modos de expressão de cada partícipe[3].

No Estudo do Meio, um dos episódios mais marcantes, é "a saída a campo". Para isto, compúnhamos pequenos grupos, nos quais cada participante desempenharia diversas funções. Observando os pormenores, caminhamos pela rua que liga a escola

3. Os diversos processos criativos, seu entrelaçamento e inclusão na criatividade individual, é um processo que coopera para refletir de maneira mais extensa sobre a formação e recuperação da identidade de um lugar - patrimônio histórico.

à praça ao chegar à ela, com uma igreja e uma cruz no centro, que a "saída a campo" transformou-se em oficina de percepção.

A oficina não tinha como finalidade a elaboração de obras de arte, nem o aperfeiçoamento artístico dos participantes Era uma vivência, um momento que possibilitasse abrir à percepção do lugar por meio do desenho, senti-lo como próprio e ter o direito a caminhar pelos espaços da arte, já que a maioria das pessoas tinha pouca vivencia nessa linguagem. O diálogo estabelecido, nos fez refletir e valorizar os desenhos dos participantes da oficina, como maneiras diversas de expressão.

Fig. 5 A festa na Aldeia de Carapicuíba, aquarela sobre tela, de Sylvia A. Dobry, 1997. Tamanho original 0.40 x 0.30m. À direita: Fig. 6. A igreja da Aldeia de Carapicuíba, aquarela de Sylvia Dobry, 1998. Tamanho original 0.51 x 0.34 m.

O processo descrito colaborou com o desenvolvimento do projeto de autoria do arquiteto Caio Boucinhas, começado em 1994 e implantado pela Prefeitura de Carapicuíba em 2004. Procuraram-se harmonizar os recursos naturais e a ocupação humana no projeto do parque, ponderando a Aldeia Jesuítica de 1580 como também residências nas áreas das nascentes. O projeto adotou as premissas: Destacar a importância de um parque no entorno da Aldeia como cinturão protetor e valorizador do patrimônio histórico ao preservar o sitio original. Restaurar as construções tombadas da Aldeia. Acolher atividades de turismo gastronômico, histórico, cultural. Estimular e dar valor à percepção do pedestre, concebendo caminhos que vinculem o ambiente natural com o ambiente histórico cultural. Atendeu-se a demanda de estacionamento para carros sem impactar a estabilidade da Aldeia e considerando a drenagem de águas pluviais.

Durante as vistorias e passeios com moradores, narraram lembranças de um lago e nascentes de onde extraíam água para beber[4]. No plantio, prevaleceram árvores nativas, conservando as existentes, de ascendência portuguesa, tais como pés de castanha portuguesa (Castanea sativa), testemunhas do período de colonização.

4. O projeto considerou a concretização de dois lagos, entretanto foi efetuado até 2016 somente o lago da nascente e não se executou o lago que usava a água do córrego e acolhia um deque, palco de um teatrinho/cinema ao ar livre. O projeto desse lago respeitava a topografia: a arquibancada/platéia do palco/deque sobre o lago desenvolvia-se no talude existente.

Hoje, em 2019, o parque é estimado "imenso" por seus usuários, tem capacidade para 80 mil pessoas, sendo o principal ponto de entretenimento e recreação da população. Inclui praça de eventos, ciclovias, playground, e pistas para caminhar, que decorrem dentro de bosques ao redor do lago, bancos, mesas e churrasqueiras em espaços agradáveis. Também possibilita que artesãos da região exponham seus trabalhos e o comércio de vendedores ambulantes e barracas de lanches, caldo de cana, frutas, etc.

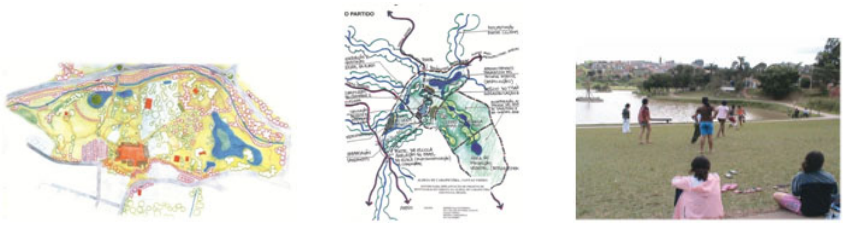


Fig. 7. Anteprojeto para o Parque Ecológico Aldeia de Carapicuíba. Desenho de Caio Boucinhas, 1994. No meio, Fig. 8. Estudo para implantação de revitalização urbana, 1997. Equipe de alunos de pos graduação da FAU/USP. À direita, Fig. 9 .Trecho do parque implantado, Foto: Caio Boucinhas, fev. 2005.

O processo possibilitou revelar o lugar, muitas vezes escondido, a cada um dos participantes. Para a comunidade escolar desvendou o lugar cotidiano, seus significados e valores culturais, o que colaborou para a maior inclusão, aumentando perspectivas para sua. Para os/as arquitetos/as participantes, constituiu uma experiência de projeto arquitetônico paisagístico participativo, entender as aspirações e sonhos dos reais usufruidores do lugar, Na expressão artística, revelou a possibilidade de expandir modos de expressão, maior liberdade de criação. Expandiram-se horizontes de esperança na preservação histórica e ambiental e criação desses lugares, ratificados pela implantação do projeto do parque pela Prefeitura – atualmente com o nome de Parque Ecológico da Aldeia de Carapicuíba –, o que só foi possível pelo envolvimento direto da comunidade.

"Portal del rio": Praça "de los Troncos"

A intervenção na paisagem, de autoria de Sara Galiasso realizada em 2006, numa localidade das Serras de Córdoba, chamada La Granja, Argentina, permitiu

> [...] a salvaguarda do que foi esquecido e a historia e cultura dos grupos dominados. Por isso, a relevância que atribuímos as narrativas esquecidas e nesse contexto, a arte como possibilidade de legitimar memórias, de revistar lugares e revelar o que se quis esconder. Readequando a importância que concedemos às lembranças, à recordação, à rememoração, à anamnese, devolvendo à arte sua potência como organizadora do sensível e que também se alinha aos propósitos da filosofia benjaminiana de: 'fazer a história dos sem história', 'dar voz aos sem voz'; erguer uma contra-história (Gianveccio, 2013:199)

Esta intervenção artística na paisagem utilizou elementos da própria natureza da região: uma pedra de grande porte, uma árvore da flora nativa, e atividades dos moradores na construção e cuidado do espaço. Uma pedra, minério ancestral com iconografia e a árvore, unidos por meio de um umbral realizados por cantos rodados do rio, transformando a percepção e uso da praça, contribuindo à refletir sobre o lugar e os ancestrais povos originários que moraram nessas regiões.

Figs. 10, 11 e 12 - Portal del Rio. Fotos: Sara Galiasso, 2006

Desenhou-se dos círculos de cinco metros de diâmetro cada um, unidos por um estreito corredor e construídos com pedras que os habitantes acarretaram desde a margem do rio La Granja, que contorna a praça. Um dos círculos contém uma grande pedra de 1,70 m. de altura, deslocada da área do córrego Carapé perto de Ascochinga e em volta da qual foi realizado um plantio de forração nativa.

A enorme pedra foi posicionada N-S, simbolizando este território, Sul de América do Sul, confirma través da textura natural a orografia da região. O transcorrer do rio é simbolizado pelos grafismos verticais, colaborando à transformação do contexto por meios de signos que relembram às iconografias dos povos originários. Aqui vemos plasmar o sentido de cultus, origem da palavra cultura, que remete ao passado desse lugar e à memória (Bosi, Alfredo, 1992, p. 13), destacando a importância de resgatar a lembrança dos povos moradores originários desse lugar.

Intervenção urbana: Arboles de La vida, Córdoba, Argentina. 2012-13

Em Córdoba, Argentina, os jesuítas se instalaram em 1599. A Companhia de Jesus havia assentado suas bases no que hoje se conhece como a Quadra Jesuítica, no centro da cidade. Aí se erigiriam a Igreja da Companhia, o Colégio Máximo e o internato de estudantes do colégio jesuítico, onde na atualidade funcionam a Universidade Nacional de Córdoba e o Colégio Nacional de Monserrat. Do lado da Catedral encontra-se o Cabildo, separado pelo "Pasaje Santa Catalina", onde funciona o Archivo Provincial de la Memoria, que reúne, como afirmam as arquitetas Camila Iglesias, e Natalia Ferrero, (2016, 01):

> O traçado da colonização. A rota do escravo. Um edifício com valor patrimonial. Uma Delegacia. Um Centro Clandestino de Detenção. Um Sítio da Memória. Sentidos que convergem e convivem em um só lugar, onde funcionou o ex CCD Ex "D2", atualmente o Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba. Três grandes Impressões digitais, se fundem em uma das fachadas do Sitio da Memória, o Memorial dos desaparecidos e assassinados de Córdoba Uma chuva de lâmpadas ilumina o pátio dos legais, a Homenagem às Abuelas de Plaza de Mayo de todo o país. Memórias de Luzes e de Sombras. De Vidas e de Mortes. De Restituições e Apropriações. O espaço público e o espaço clandestino. (Iglesias, Camila e Ferrero, Natalia, 2016, p. 01).

As autoras indagam:

> Passado e presente. ¿Espaço de luto? ¿Quem recordam? ¿Que memórias se visibilizam? ¿Qual é o patrimônio imaterial destes lugares? ¿A quem representam? Os múltiples interrogantes e desafios que nos interpelam na construção coletiva das marcas desde um sítio da memória nos da a possibilidade de re-significar os processos históricos. (Iglesias, Camila e Ferrero, Natalia, Natalia, 2016, 01).

O conjunto de construções que compõem o Arquivo e a Comissão Provincial da Memória de Córdoba, fica no Pasaje Santa Catalina 66, era utilizado como centro clandestino de tortura, onde funcionou o Departamento de Inteligência da Polícia da Província – D2 durante a última ditadura cívico-militar. (Iglesias, Camila e Ferrero, Natalia, 2016, p. 01).

A origem destes edifícios, por um lado, e seus diversos usos ao longo da historia, por outro lado, configuraram Capas de Memória [...]; uma delas, é o sucedido neste lugar faz quatro décadas, nos anos setenta, quando nesse lugar funcionou um dos Centros Clandestinos de Detenção, Tortura e Extermínio da cidade, nas mãos das Forças Armadas em conivência com a polícia provincial, atualmente é testemunho tangível de um fato histórico de uma determinada época do país, ainda segundo as autoras.

Estas três casas que datam dos anos 1800, sua tipologia, estrutura e envolventes arquitetônicas junto ao Pasaje Santa Catalina, a Catedral, o Cabildo e a Praça San Martín, são um conjunto inseparável na memória da sociedade cordobesa, e conformam testemunho importante de determinadas épocas. (Iglesias, Camila e Ferrero, Natalia, 2016, p. 01).

Por esse lugar passaram aproximadamente 1000 prisioneiros durante os anos setenta, segundo testemunhos de sobreviventes, reconstrução da CONADEP, (Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas), e dados recolhidos, entre outros, na investigação de Mariano Saravia, registrada no livro *La sombra azul*. A historia da repressão, detenção e tortura neste espaço data de 1577, quando esta media quadra se destinou para Cabildo[5] e cárcere da cidade. As paredes deste ex CCD ainda conservam

5. O *Cabild* foi o órgão municipal constituído na América Espanhola que no período colonial se incumbia da administração geral das cidades coloniais.

as marcas do horror. Grafites no interior de duas celas, que se conservam intactas, são a memória presente dos que por ali passaram. Entre os testemunhos dos sobreviventes, as campanadas da Catedral são uma lembrança constante. (Brunello, 2010:02).

Em Córdoba se realizou a homenagem as vítimas do terrorismo de Estado, chamada "Arboles de La Vida"organizada pelo Archivo Provincial de la Memoria, em 2012-13.

Teve como objetivos: Homenagear as vítimas do terrorismo de Estado organizado pelo Archivo Provincial de la Memoria, através de um processo participativo. Contribuir com o meio-ambiente através da arborização com espécies nativas. Valorizar a arte como expressão da memória. O Ing. Agrônomo Gustavo Re, Coordenador do Programa da Gestão de Áreas Verdes da UNC selecionou as árvores nativas que foram plantadas acompanhadas por tutores realizados por Natalia Colón, artista plástica; Stella Molina, artesã, e Virginia Rozza, educadora.

"Plantar uma árvore é um ritual de contacto que gera vida, algo positivo. Gerar vida, alegria para recordar [...], a linha vermelha que amarra o tutor a arvore, representa a vida"[6], esclareceu a diretora do Archivo, Ludmila da Silva Catela.

"A árvore leva sempre una escultura para dar visibilidade despertando interesse às pessoas que passam pelo lugar. A árvore como símbolo do universo aparece na maioria das tradições culturais. Desde as raízes até os frutos, passando pelo tronco, as ramas, as folhas e as flores, todos os seres têm uma função em alguma parte e encontram seu lugar na árvore da vida, […] todas as existências, todas as atividades, todas as regiões.O mesmo sucede com os seres. Quando um homem morre, regressa à terra original, porém depois reaparece em alguma parte da árvore.Cada semana, durante este ano acompanharemos o desenvolvimento do juízo, plantando á árvores nos lugares onde foram seqüestradas cada una das vítimas. Desta maneira se deixarão marcas da memória com o nome dos homens e mulheres ali desaparecidos inscritos [...] onde é plantada a árvore; interpelando as pessoas que circulam pelo espaço público e recordando que nessa praça, nesse bairro, nessa esquina um homem ou uma mulher foi seqüestrada e que, por esse crime hoje estão sendo julgados seus responsáveis, dando visibilidade ao juízo. Por outro lado, a atividade tem como finalidade chamar aos familiares, os conhecer, os acompanhar e aprofundar às histórias de vida de cada una dessas pessoas."[7]

6. Depoimento disponível em: http://redaccion351.com/plantar-vida-contra-el-olvido/ acesso 19/10/2013.
7. Texto disponível em: http://colectivoepprosario.blogspot.com.br/2013/02/cordoba-difusion_21.html acesso 06/06/2019

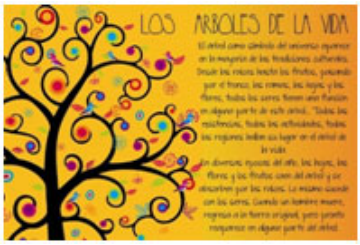


Fig., 13 ARCHIVO PROVINCIAL DE LA MEMORIA[8], Sobre el Pasaje Santa Catalina .
À direita, Fig. 14 - Cartaz com logotipo: Árvore da Vida[9] .

Os tutores das árvores, esculturas carregando lembranças, objetos que dão presença á ausência, nos permitem entender os processos da arte, entrelaçados á memória, ao "permear os territórios do esquecimento e legitimar esses campos de memória que foram destituídos de seus lugares e relegados ao apagamento e negações." (Gianveccio, 2013, p. 200).

Como parte da Intervenção urbana Arboles de La vida, a UEPC e a Secretaria de Direitos Humanos e Gênero organizou a inauguração da Praça, Elva Navarro e Ana Maria Espejo, em homenagem a estas docentes desaparecidas durante a ditadura, no Camping de Cabana da UEPC no dia 24 de março de 2013, aos 37 anos do golpe cívico – militar em Argentina.

Fig.15. Uma árvore da vida para Ana Maria Espejo[10]. À direita:Fig, 16. Folheto realizado para o plantio na praça inaugurada, na ocasião, na UEPC - Unión de Educadores de la Província de Córdoba[11].

8. Fonte figura 13: http://archivo.lavoz.com.ar/08/05/30/secciones/politica/nota.asp?nota_id=207739 acceso 07/06/2019.
9. Fonte figura14: http://colectivoepprosario.blogspot.com.br/2013/02/cordoba-difusion_21.html acesso 06/05/2019.
10. Fonte: Foto incluída na divulgação realizada por email pela *Área Investigación, Espacio para la Memoria, Promoción y Defensa de los Derechos Humanos Campo de La Ribera.* Córdoba, Argentina.
11. Disponível in: http://www.uepc.org.ar/noticia/141-conmemoracion-del-37-aniversario-del-golpe-de-1976 acesso 06/06/2019

Considerações finais

Nos casos descritos, há um intenso entrelaçamento entre arte, paisagem e memória: cada intervenção artística com suas peculiaridades de tempo e lugar sugere ação e reflexão em relação à contribuição da arte, transformando ausências em presenças, recuperando a memória, lutando contra o esquecimento, e revitalizando a esperança. Ações nas que se incluem criatividade e arte desenvolvem maiores sintonias com a paisagem, enraizando a relação cognitiva com os lugares. Nestas atividades coletivas, o emprego de linguagens artísticas pelos participantes, proporciona a abertura dos modos como os lugares são apreendidos e coopera, ao mesmo tempo, para a ampliação das possibilidades de atuar nestes espaços.

Referências

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999.

BARCELLOS, João. Os Jesuítas na Terra dos Brazis. In: Revista A Página da Educação. n° 173. Ano 16. Dezembro 2007. Disponível in: http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=173&doc=13084&mid=2. Acesso: 24/05/2019.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOUCINHAS, Caio. Projeto Participativo na produção do espaço público. São Paulo: *Tese de Doutorado*. FAU-USP, 2005.

BRUNELLO, Ricardo. En el Pasaje Santa Catalina, un lugar para la memoria 2010. https://cordobaliving.wordpress.com/2010/09/19/en-el-pasaje-santa-catalina-un-lugar-hacer-memoria/ acesso 03/06/2019.

DOBRY-PRONSATO, Sylvia Adriana. *Arquitetura e Paisagem: projeto participativo e criação coletiva*. São Paulo: Annablume/ Fapesp/Fupam, 2005.

GIANVECCIO, Adriana. Presença na ausência: Poéticas de resistência& poéticas de esquecimento. In: *Revista Arte e Cultura da América Latina*/Sociedade Científica de Estudos da Arte, vol. 29, São Paulo, 1 e 2° sem. 2013.

IGLESIAS, Camila e FERRERO, Natalia "Memoria de luces y de sombras" Memoriales y marcas, el espacio como dispositivo transformador de sentidos. Disponível in: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_30/iglesias_ferrero_%20mesa_30.pdf acesso 02/06/2019.

PONTUSCHKA, Nidia Nacib. Interdisciplinaridade: Aproximações e Fazeres. In: T*erra Livre*, São Paulo, v. 14, p. 90-110, 1999.

_____. *Ousadia no diálogo: Interdisciplinaridade na escola pública.* Edições Loyola. São Paulo. 1993.

SARAVIA, Mariano. *La sombra azul. Editorial: Ediciones Del Boulevard*. Córdoba, Argentina, 2005.

Travessia a Conde-PB: construção de caiçara coletiva na Praia do Amor

Mônica Duarte Aprilanti*
Bruno Marambio Márquez**
Andrés Garcés Alzamora***

A preparação

A Escuela de Arquitectura y Diseño – na Pontificia Universidad Católica de Valparaíso se caracteriza por sua particular metodologia de ensino, que desde sua fundação em 1952, colocou empenho em estudar a cidade dentro da cidade priorizando o trabalho de campo e as chamadas "saídas de observação", que tratam de buscar dimensões arquitetônicas e espaciais na própria cidade, registrando-as por meio de croquis acompanhados por um breve texto onde se plasma a observação.

Esta maneira de ver e entender a arquitetura foi acompanhada por uma dimensão poética que surge a partir da primeira Travesía realizada pelos fundadores da Escola em 1965 e que abriu o horizonte dentro dos processos de ensino e aprendizagem no campo acadêmico. Segundo a visão da e[ad], a América tem que ser percorrida em sua extensão: "[...] é necessário ir ao continente, para reconhecê-lo e habitar sua emergência" (Garcés; Mansú, 2018, p. 195). "O continente se estende e nós vamos a ele para habitar sua intimidade e seu mar interior ao qual Amereida canta"[1].

* Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU/USP; Professora da Universidade Metodista de Piracicaba; Bolsista PDSE/CAPES, Processo nº 88881.187956/2018-01. E-mail: monica.aprilanti@gmail.com

** Mestrando em Arquitectura y Diseño, Ciudad y Territorio, Escuela de Arquitectura y Diseño - EAD/PUCV; Professor Assistente da EAD/PUCV. E-mail: bruno.marambio@gmail.com

*** Doutor em Arquitetura, Universidad Politécnica de Cataluña; Professor Adjunto, Chefe do departamento de Proyectos y Asistencia Técnica da Escuela de Arquitectura y Diseño - EAD PUCV. E-mail: andres.garces@ead.cl

1. "El continente se extiende y nosotros con ellos vamos a él para habitar su intimidad y su mar interior al que Amereida canta". Informações disponíveis na página Wiki Casiopea, onde encontra-se um compêndio de registros das viagens de *Travesía* realizadas pelos *Talleres* da e[ad]. Disponível em: <http://wiki.ead.pucv.cl/Categoría:Travesía>, consultado em 18 fev. 2019.

As Travesías são uma atividade didática fundamental da Escola. Tratam-se de viagens poéticas através da América, realizadas anualmente durante a primavera, pelos alunos e professores dos cursos de Arquitetura e Design da e[ad] desde 1984 (Pérez de Arce, 2003). São experiências sensitivas e criativas, que duram aproximadamente quinze dias nas quais se propõem a concepção e realização de uma obra em algum ponto do Continente Americano, definido através do estudo e âmbito que desenvolve cada Taller. Ao longo do curso os estudantes normalmente realizam ao menos quatro dessas viagens nas quais se propõem a concepção e realização de uma estrutura efêmera para o lugar visitado, como uma oferenda ao território, à paisagem e à comunidade local. Dependendo do contexto em que se realizam, estas dimensões têm uma aproximação diferenciada.

Construídas em material leve – principalmente madeira – o aspecto efêmero das intervenções distingue os exercícios construtivos onde os materiais utilizados são encontrados no lugar ou carregados pelos estudantes em suas viagens, e sua preparação constitui um importante elemento do projeto que, junto à realização da estrutura, geram uma experiência abrangente de ensino-aprendizagem. O uso da viagem transcontinental como suporte pedagógico é uma das características do ensino de Valparaíso onde o não planejado e o inesperado são abraçados nas Travesías como aspectos importantes que vinculam a ideia do projeto fundamentalmente à vida, enquanto experimentação e expressão.

A experiência de aprender observando, habitando e construindo através da vivência sensitiva de viajar e fazer arquitetura, de projetar e construir ao mesmo tempo é uma das premissas da proposta pedagógica da Escola. Para o professor Rodrigo Saavedra (2017, p. 80), provocar no estudante um conhecimento amoroso da matéria "[...] *é transmitir a realidade de que arquitetura se faz com materiais e só assim aparecerá um amor pela matéria, porque ao final é a matéria, o material, que nos transmite os estímulos para os nossos sentidos. A arquitetura é uma realidade sensível*".

No contexto do Taller del Programa y Forma de la Edificación do segundo semestre de 2018, ministrado pelos professores Andrés Garcés e Bruno Marambio, e pela professora convidada Mônica Aprilanti, autores deste artigo, surgiu um convite por parte de um grupo de jovens arquitetos brasileiros que trabalham na Prefeitura de Conde, uma pequena comunidade no nordeste do Brasil, no estado da Paraíba. O convite trata da construção de uma caiçara coletiva, uma edificação leve para o guardar os materiais de pesca, realizar a limpeza e armazenamento do pescado e para servir de apoio ao trabalho dos pescadores.

A viagem realizou-se entre 25 de novembro e 08 de dezembro com um grupo de 37 alunos, 25 chilenos e 12 alunos de intercâmbio europeus, além dos três professores. Foram 14 dias dedicados integralmente a atividades de observação e reconhecimento do lugar, reuniões com a comunidade, projeto e construção da obra, permeados pela

vivência de festas e ritmos locais que nos permitiram recolher preciosas experiências de vida sobre as comunidades do entorno.

Este artigo aborda e entrecruza três dimensões: primeiro a dimensão poética da Travesía realizada em Conde, segundo, seu objetivo prático que consistiu na realização e construção do projeto de uma caiçara coletiva para os pescadores da Praia do Amor, e por último, a manifestação in situ de certas reflexões que foram registradas nos cadernos de viagem, quer dizer, com o corpo presente vivendo e observando a experiência.

O roteiro

Cada ano, durante o segundo semestre do ano acadêmico, os Talleres organizam as chamadas Travesías onde vão em busca da identidade Americana. Estas viagens, que já são mais de 300 realizadas, implicam uma organização e logística muito grandes para poder deslocar ao redor de 40 pessoas a outro ponto do continente. Esta planificação e gestão das travessias é realmente importante no momento prévio à viagem, onde se organizam sete grupos de trabalho encarregados de assegurar cada uma das dimensões da vida, do trabalho e do estudo.

O grupo Finanças é encarregado de buscar formas de financiamento complementar à cota que cada participante paga; Rota deverá contemplar alternativas de transporte de ida e volta do grupo além das ferramentas de trabalho; Alojamento deverá considerar a proximidade com o lugar da obra ao buscar hospedagem para todos; Saúde deve estar capacitada para realizar curativos frente a possíveis acidentes e propor atividades físicas para manter o corpo saudável durante a travessia. Deverá ter cuidado com as alergias alimentícias e compartilhá-las com o grupo de Alimentação; Este é encarregado de preparar os menus ajustados com base na disponibilidade de alimentos do lugar de destino, além de gerenciar a compra dos ingredientes; Obra deve se ocupar de verificar a disponibilidade de ferramentas tanto possíveis de levar como de conseguir no local; Âmbito é o grupo encarregado de sustentar o ânimo do Taller mediante atividades diversas, atos poéticos e leituras. A coordenação e o diálogo entre os diferentes grupos de trabalho são fundamentais, ou seja, a Travesía funciona como um mecanismo onde cada engrenagem é fundamental para o desenvolvimento exitoso da viagem.

No entanto, toda essa planificação necessária fica contrastada com a realidade ao chegar ao lugar, onde aparecem muitas coisas que não estavam contempladas e outras tantas que não acontecem como realmente se pensaram (atraso de materiais, o fogão que não funciona, o calor excessivo, a falta de energia elétrica no local da obra, etc.). Essa realidade de se encontrar com o lugar implica fazer e reajustar "sobre a marcha", ou seja, decidir ao momento com as condições e possibilidades que se têm em mãos.

Há um contraste entre ideia e realidade e se tem que trabalhar com isso, até porque esta é uma condição própria de uma obra de arquitetura à que os alunos se verão

enfrentados mais adiante como profissionais, e deverão ter a capacidade criativa de resolver no momento. Este fato traz coisas boas e más, uma vez que o grupo organiza e pensa algo previamente sabendo que isso vai mudar, assim como ocorreu com a quantidade de materiais planificada inicialmente e que tivemos que reajustar e adaptar.

Podemos dizer, então, que a Arquitetura e a Travesía contam com essa variável, do encontro com a realidade que faz mudar os planos originais, e que é parte da metodologia de ensino desenvolvida pela Escola.

A partida

A Travesía a Conde se inicia antes da viagem, com o ato poético onde nomeamos nosso mar para levá-lo a outro mar, o Oceano Atlântico. Neste momento, enquanto pintamos as capas dos cadernos de viagem (Figura 1), cada um dos participantes deveria oferecer palavras que descrevessem e nomeassem o nosso Oceano Pacífico, para com elas criar um poema que se levaria ao outro extremo do continente como um presente. Esta reflexão de cruzar América em sua largura, de levar algo daqui, mas também de receber algo de lá. Esta foi a encomenda que recebemos: formar outro poema com a gente do lugar para criar dois poemas irmãos, Pacífico e Atlântico, cada um com sua identidade, quer dizer, saímos com algo, mas voltamos com outra coisa, porque a experiência nos transforma e nos abre a perspectiva ao olhar.

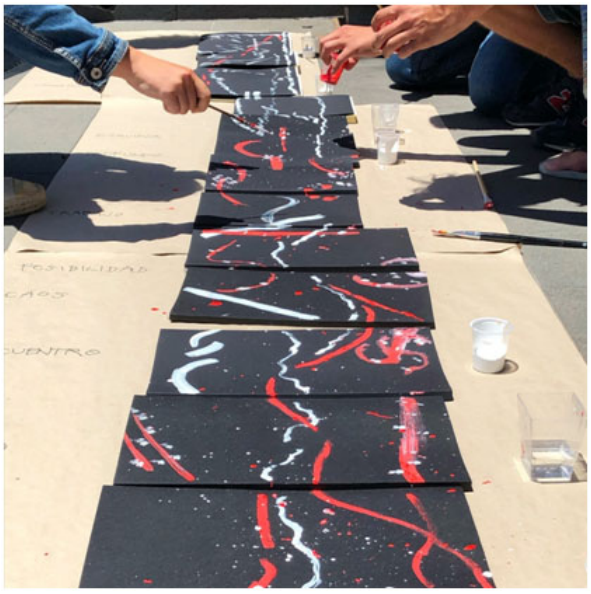


Figura 1 – Ato poético de partida da Travesía
Autor: Bruno Marambio Márquez

> A Travesía te sacode, te faz duvidar e querer ir à procura desse ser americano, de ficar em João Pessoa com um grupo de gente jovem com grandes ideias e projetos. Mas também sei que a Travesía é um tempo especial isolado da realidade para poder colocar em tensão estas coisas, e realmente o consegue, ou pelo menos comigo (Marambrio, 2018).

O deslocamento se realizou em avião para poder reservar mais dias de Travesía para a obra. Com isso, por uma parte se perde a dimensão de atravessar sentido no corpo, mas por outra parte, permite atravessar com a vista, abre a possibilidade de contemplar o território na magnitude de sua geografia e complexidade, é um presente que traz essa forma de viajar (Figura 2). A viagem vai gerando estas reflexões sobre as diferentes magnitudes e particularidades do território, à medida que se desenha, se vai pensando em cada linha, se interioriza a paisagem para criar uma maior intimidade com o espaço.

> Acabamos agora de cruzar a Cordilheira dos Andes, o avião moveu-se muito, mas a paisagem foi incrível, os Andes eram como os lombos de um rebanho de zebras, os Andes eram o rebanho de zebras com os seus lombos nevados (Marambio, 2018).

Figura 2 – Vista da paisagem ao cruzar os Andes
Autor: Bruno Marambio Márquez

A decisão de empreender esta Travesía implicou desde o primeiro momento um grande esforço econômico, mediante diversas atividades para arrecadar fundos que permitissem percorrer uma maior quantidade de quilômetros, seis mil aproximadamente. O primeiro dia foi ocupado inteiramente pela viagem que se iniciou bem cedo em Santiago do Chile com um voo a São Paulo e outro de São Paulo a Recife. Do aeroporto

de Recife fomos em ônibus até Jacumã, no município do Conde onde nos hospedamos, chegando ao nosso destino à noite. O fato de chegar a este país com diferente cultura, idioma, clima, e inclusive moeda, implicam uma capacidade de adaptação muito grande por parte dos alunos do Taller. O sol saía às 5:00 da manhã e se punha às 5:00 da tarde, ou seja, até nosso horário teve que adaptar-se para conseguir aproveitar as horas da manhã e do final da tarde, quando o calor era menor.

Logo no segundo dia nos encontramos com o pessoal da Prefeitura que nos apresentou as questões referentes às caiçaras de pescadores do Conde, com as suas limitações judiciais e ambientais. O termo caiçara tem origem no vocábulo Tupi-Guarani caá-içara – 'caa' = pau, mato + 'içara' = armadilha – isto é, armadilha feita de galhos e varas entrelaçadas, utilizada pelos índios. Com o tempo, o termo passou a identificar pescadores que utilizavam esse sistema artesanal de pesca onde era feito uma espécie de curral com galhos de árvores fincados na água para cercar o peixe. Também passou a ser o nome dado às palhoças construídas nas praias para abrigar as canoas e os apetrechos de pesca usados pelos pescadores, assim como para o seu descanso antes ou depois de ir ao mar (Sampaio, 1987; Diegues, 1988 *apud* Adams, 2000).

A presença de várias caiçaras construídas de forma espontânea ao longo do tempo, seja individualmente ou compartilhadas por grupos de dois ou três pescadores, resultou em um impacto na paisagem bem como um impacto ambiental negativo. Essas ocupações cresceram e sofreram alterações de uso – algumas caiçaras se tornaram moradias fixas ou alugadas, outras se tornaram comércios e bares. Ao longo dos anos e sem o apoio do governo local, a exploração financeira das construções, o impacto ambiental gerado por sua expansão, o uso de alvenaria, o lançamento de esgoto e águas cinzas não-tratadas na areia e no mangue causaram problemas de ordem legal, pois as construções estavam localizadas em área de jurisdição federal.

A Prefeitura de Conde cumpriu, em 2018, o mandato judicial que determinava a retirada de todas as estruturas construídas na faixa de domínio federal na Praia de Jacumã e na Praia do Amor, como é turisticamente conhecida a praia que se encontra na desembocadura do Rio Gurugi. Antes e depois da demolição algumas conversas e reuniões foram feitas com o grupo de pescadores, para encontrar uma solução que atendesse às suas demandas. Chegou-se a ideia da construção de uma caiçara coletiva, compartilhada por até cinco pescadores.

Após receber as indicações da prefeitura, ouvimos as solicitações e petições dos pescadores. À medida que a conversa avançava, evidenciava-se uma situação de conflito através de falas insistentes por parte de alguns dos pescadores, de que gostariam de receber de volta justamente o que tinham antes: nove caiçaras individuais com uma área de 6 x 4 m, ou seja, unidades de 24 m². A conversa foi pautada pela tentativa de negociação com a comunidade para o cumprimento da decisão judicial do Ministério Público Federal que autorizou a construção de uma edificação coletiva

provisória de aproximadamente 100 m². O Taller assume esta atribuição, uma primeira contradição, que à primeira vista parece não ter solução.

Logo de ter ouvido as demandas e limitações, nos sentamos a desenhar para compreender o lugar, suas qualidades geográficas, espaciais e de iluminação, quando percebemos que ao estar perto da Linha do Equador, o sol no verão ilumina desde o sul e no inverno desde o norte. Com estas premissas trabalhamos durante dois dias, observando o local, coletando experiências de vida da comunidade e do entorno, participamos de festas e ritos (Figura 3), para que, em um tempo de vida comprimida, pudéssemos com nossa proposta dar uma pequena luz para atender ao pedido.

Figura 3 – Celebração da Festa do Coco de Roda
Autor: Mônica Duarte Aprilanti

O Maracatu encantou a todos! A intensidade da música, dos tambores, e da dança conduziu a toda comunidade e aos estudantes da Travesía numa dança contagiante de muita energia e alegria!

As festas estiveram muito bonitas, um momento de interação entre o grupo e a comunidade local de grande riqueza, beleza e cores. E muitos sorrisos! (Aprilanti, 2018).

Elaboramos sete propostas em maquetes, uma por grupo (Figura 4), que davam conta de toda a informação recopilada para conformar as caiçaras individuais que cada pescador solicitava, mas ao mesmo tempo as unificasse e gerasse um espaço coletivo que cumprisse com as condicionantes do Ministério Público. O lugar de intervenção enfrenta a três realidades espaciais e territoriais: o rio que vem do interior e que atravessa todo o distrito formando uma pequena marina para os barcos, abrigada das marés; um estacionamento onde chegam com seus veículos, turistas, pescadores e trabalhadores da praia trazendo as dimensões urbanas do balneário de Jacumã; a praia e o Oceano Atlântico, onde os pescadores realizam suas atividades de pesca,

onde deixam ancorados nos dias de bom tempo, seus barcos, onde as pessoas tomam sol, praticam esportes, olham para o horizonte.

Estas três realidades, são aquelas que o arquiteto, constituído por 40 pessoas em travessia, deve dar forma. O "Acto de la Extensión" que reconhece o conflito como uma virtude que deve encontrar sua própria ordem. Disto se trata a obra desta Travesía: perceber, reconhecer que a atividade antrópica pode e deve coexistir no lugar com as dimensões ambientais a serem atendidas.

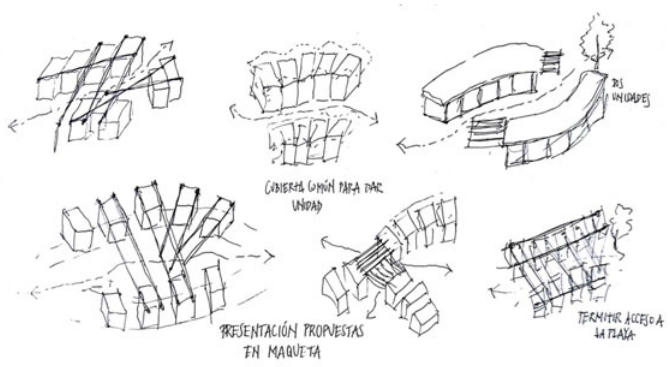


Figura 4 – Croquis das propostas apresentadas em maquete
Fonte: caderno de viagem da aluna Adriana Parcerisa

As propostas foram muito bem acolhidas, contrastadas in situ com a realidade do lugar e com a exigência ambiental de separar-se 30 metros da margem do rio, mantendo a integridade do ecossistema do manguezal (Figura 5). Nessa coexistência da atividade antrópica e das dimensões territoriais locais, a proposta final foi se adaptando à medida que íamos realizando a implantação da obra, que teve seus primeiros dias bastante estendidos enquanto esperávamos as gestões da Prefeitura para conseguir os materiais.

Figura 5 – Apresentação das propostas em maquetes à comunidade
Autor: Mônica Duarte Aprilanti.

> Assim construímos, em seis dias, nove caiçaras individuais dentro de um espaço coletivo. Reunimos os dois requisitos e os orientamos na disposição espacial e territorial que o lugar nos mostrou. A travessia pelo continente dá conta disso, canta à existência da vida, a virtude de viver num lugar, numa extensão sem a qual, a vida, a tensão, fruto dos acontecimentos cotidianos, na proximidade das relações humanas, de seus aparentes conflitos, não existe.
>
> Fez-se de noite rápido e o dia acabou com um ato poético. O ato acaba e Benjamín me diz "que ruim o silêncio incómodo".
>
> Eu fiquei a pensar que esse tempo na verdade é um presente, primeiro por ser o presente da demora, segundo, porque deixa livre que cada um levante-se quando esteja pronto, isto porque as palavras do ato poético ficam ressonantes em um eco sustentado, igual que um piano ao manter a tecla e que lentamente se apaga, só que a palavra em vez de apagar, interioriza-se. Tem muita relação com uma coisa do espírito, se não a sentes, é um silêncio incómodo (Marambio, 2018).

Finalmente chegamos ao dia do banquete de inauguração com uma obra que não estava completamente acabada, o que implicou na frustração de vários do grupo. Mas essa carência significava uma oportunidade: o feito inacabado abre a possibilidade de que a comunidade de pescadores sinta a necessidade de organizar-se, de acabar as caiçaras coletivamente. Isto é, não só o construído pretende a unificação dessa comunidade para que possa consolidar-se e ressignificar o seu ofício, senão que também a sucessão de fatos que nos impossibilitou concluir a obra, abre esse lugar. "Los pescadores son los poetas de la Sal" – "Os pescadores são os poetas do Sal" – diz o último poema feito por todos no momento da entrega da obra (Figura 6).

Figura 6 – Noite do banquete de entrega das caiçaras
Fonte: Prefeitura do Conde-PB, disponível em: https://www.facebook.com/PrefeituraDeCondePb/photos/pcb.2567958259913583/2567957256580350/?type=3&theater. Acesso em 22 fev. 2019

O presente surge desde o inesperado, é um ato que depende de dois sujeitos ou dois elementos, quem oferece e quem recebe. Não importa quem entrega o presente, mas qual é a intenção, qual é o seu verdadeiro significado.

Como Taller tentamos oferecer parte do nosso trabalho, algo físico, palpável, um presente que tinha a intenção de beneficiar um grupo específico, um grupo de pescadores. Mas, sem nós percebermos, assim como esse leve vaivén que faz o mar calmo no horizonte, acabamos oferecendo algo mais importante, um receptor que não era principalmente para quem direcionamos o nosso presente. Oferecemo-nos para nós próprios, para todos aqueles que foram um pilar fundamental dentro da fundação do nosso projeto. Oferecemos sorrisos, alegrias, oferecemos algo que transcende o físico e que transforma-se numa lembrança feliz que adentra na alma, só com esse simples ato, esse pequeno ato, o presente (Montoya, 2018).

A obra realizada se encontra adjacente aos estacionamentos da praia, por isso cuida do aceder através da sua permeabilidade. Este acesso deveria ser trabalhado para que o limite dos carros não fosse marcado por uma cerca, senão pelo espaço disposto, que é limiar, que é praça e dá as boas vindas ao lugar. E assim, então, podemos aceder à praia, ao Oceano Atlântico, ao outro mar. Cruzamos de um mar ao outro, do Pacífico ao Atlântico, do horizonte em ocaso ao horizonte em amanhecer, transpondo o mar interior. De borda a borda. E cabe encerrar essa reflexão abrindo uma pergunta que aparece no poema de Amereida: "¿qué heredamos amanecidos en este borde?"[2].

Figura 7 – Croqui da América do Sul e trecho do poema Amereida
Fonte: caderno de viagem da aluna Adriana Parcerisa

2. Poema Amereida, p. 27. Disponível em: https://wiki.ead.pucv.cl/Amereida. Acesso em: 21 fev. 2019.

O legado

Finalmente, as Travesías fazem pensar o continente através de re-significar e re-valorizar o território a partir de obras de Arquitetura. O fato de ir a um contexto distinto para estudá-lo socialmente, ambientalmente e espacialmente, permite expandir a problemática de como se habita o território latino-americano, em sua dimensão, geografia e natureza, muito presentes ao momento de nos relacionarmos. Esta proximidade com o território é posta em valor desde as diferentes instâncias de gestão urbana e participação comunitária como ferramenta de planejamento territorial que nos permitiu pensar o lugar com suas relações, fluxos de movimento, atividades e limitações meio ambientais.

Ao regressar, algumas perguntas que permearam nossas reflexões enquanto Taller ainda pairavam no ar: como o presente oferecido nessa travessia será por fim apropriado pelos pescadores? Aqueles que estiveram em um primeiro momento participando, solicitando, reivindicando, em um segundo momento ficaram de fora, observando à distância, causando-nos certa estranheza. Qual o sentido da participação e da coletividade para esta comunidade? O que oferecemos como presente pode incentivar a construção de uma identidade coletiva, que identificamos como carência?

O ato poético, a revelação de que partimos a percorrer América para nos encontrarmos com tudo isso, para nos perguntar e para compartilhar entre todos – com a comunidade local e nós mesmos – sobre o significado de ser Americano, é um encontro com o lugar e sua gente. Saímos de nossa intimidade para nos relacionarmos com isso, para falar disso. Essa é a nossa consistência, que talvez penda de um fio, como alguns dizem, mas com a que construímos este modo de pensar e fazer o ofício.

Por volta das 16:00/16:30 (calculando pela luz do sol), Alejandro me diz que poderíamos aproveitar os restos para construir uma escultura, alguma coisa. Eu lhe disse pra falarmos com Andrés, e ele concordou.

Assim sobre a marcha, pensamos em levantar algo para o ato da entrega da obra. Colocamos cinco pilares que abriam em um arco de norte a sul, ao norte para João Pessoa e ao sul até onde fechava a praia num arco natural de rocha esculpida pelo mar. A ideia era criar uma treliça projetando-se para o nosso próprio norte, onde pudéssemos escrever as palavras para criar um novo poema de fechamento, que ligue Pacífico e Atlântico. A treliça curvou-se entre os pilares e se deixou uma janela para olhar ao mar. Afinal, acho que este acabamento da obra, que talvez não tivemos tempo de pensar cuidadosamente com o Taller, trouxe essa dimensão de praça que fazia falta na obra, porque tínhamos aos beneficiários que eram os pescadores, que queriam as suas antigas caiçaras, mas uma obra de Travesía não pode ficar só com isso, porque não é um voluntariado. É preciso pensar o território, assinalá-lo para que todo Americano aproxime-se mais à sua própria identidade (Marambio, 2018).

Figura 8 – Escultura com o poema de fechamento da Travesía
Autor: Bruno Marambio Márquez

Referências

ADAMS, C. As populações caiçaras e o mito do bom selvagem: a necessidade de uma nova abordagem interdisciplinar. Revista de Antropologia, São Paulo, 43(1), 145-182, 2000. https://doi.org/10.1590/S0034-77012000000100005

APRILANTI, M. D. *Caderno de viagem*, 2018.

GARCÉS A., A.; MANSÚ, M. Travessia Porto do Capim, João Pessoa. In: ROMANO, E. et. al. (org.) *Centralidades periféricas*. João Pessoa: Editora da UFPB, p. 181-209, 2018.

MARAMBIO M., B. *Caderno de viagem*, 2018.

MONTOYA, A. *Caderno de viagem*, 2018.

PÉREZ DE ARCE, R. Tan lejos y tan cerca: la Ciudad Abierta y las Travesías. In: PÉREZ DE ARCE R.; PÉREZ OYARZÚN F. Escuela de Valparaíso: Grupo Ciudad Abierta. Madrid: Tanais Ediciones, p. 13-17, 2003.

SAAVEDRA V., R. As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética. PRUMO, In: *Revista online do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica* – PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. 2, nº 2: Ensino para Arquitetura, p.16-33, 2017.

A Biblioteca e a Arena: dois poemas (significado e valor na arquitetura contemporânea latino-americana)

Peter Ribon Monteiro*

Iniciais

Em setembro de 2015, tive a oportunidade de conhecer a cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte, para onde fui participar de um congresso da ABEA - Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura e Urbanismo. Na ocasião, visitei o ginásio poliesportivo da escola estadual Dinarte Mariz conhecido como Arena do Morro, inaugurado um ano antes, em Mãe Luiza, bairro carente que já foi considerado como o mais violento da capital potiguar. Fui atraído não apenas pela autoria do projeto – primeiro e único da dupla de arquitetos suíços Herzog & De Meuron no Brasil –, mas também pela crítica extremamente positiva feita pela mídia especializada. Tendo ido sem avisar, dei a sorte de ser bem recebido por uma das funcionárias da escola, que me direcionou ao ginásio e me falou um pouco sobre o processo de idealização, obra e ocupação daquele que se tornaria muito mais que um marco arquitetônico no bairro.

Em dezembro do mesmo ano, fui à Colômbia em período de férias, incentivado, entre ouras coisas, pela fama de Medellín, cidade que há alguns anos já vinha se destacando pelos recentes trabalhos de urbanismo social, refletidos sobretudo nas obras de transporte público e de equipamentos de educação, lazer e esporte, como as reverenciadas bibliotecas-parque. Seguindo um roteiro que cumpria a visita às nove bibliotecas então construídas, cheguei à La Quintana oficialmente nomeada Biblioteca-Parque Tomás Carrasquilla –, no bairro de Robledo, onde fui muito bem recebido por um funcionário que me falou sobre a utilização do espaço pelos moradores e a transformação positiva gerada pela implantação daquele equipamento e seus programas educativos e culturais. Apesar do inquestionável valor de todos as nove bibliotecas-parque no contexto da produção da arquitetura latino-americana recente, nenhuma me chamou tanto a atenção quanto esta.

* Doutor em Arquitetura & Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Coordenador do Curso de Arquitetura e Urbanismo do FIAM-FAAM Centro Universitário. E-mail: peter.monteiro@fiamfaam.br; p_ribon@hotmail.com

A propósito da definição dum trabalho a este congresso, emergiram então biblioteca e arena como potenciais referências, na medida em que se inserem na discussão de temas de hábitat, cidadania e participação, um dos eixos dos seminários de pesquisa. Desde uma compreensão preliminar e sensível à época de visita, parto então para um olhar mais apurado destes dois equipamentos públicos, recentes, situados em bairros periféricos –, salientando especificidades e similaridades que possam contribuir para a compreensão do papel da arquitetura e do urbanismo na construção da identidade latino-americana e seus possíveis desdobramentos.

A biblioteca

De 'capital da violência na Colômbia' à 'cidade-modelo', Medellín vem se destacando nas últimas décadas pelo significativo conjunto de transformações urbanas, advindas de uma eficiente política pública[1] – iniciada no início dos anos 2000 na gestão do prefeito Sergio Fajardo –, que direcionou investimentos para as áreas de meio ambiente, transporte, educação e lazer, o que permitiu a criação de equipamentos públicos de qualidade, tais quais bibliotecas, unidades esportivas, projetos integradores urbanos (PIUs), praças, parques e unidades habitacionais. Nas últimas décadas, foram então construídas na cidade – sobretudo em suas áreas menos privilegiadas – uma série de exemplares arquitetônicos e urbanísticos de qualidade, como as famosas biblioteca-parque[2], que funcionam quase como um centro cultural, por abrigarem uma série de funções que vão além da biblioteca propriamente dita, como auditórios, salas multiuso, brinquedoteca, etc., dentro de um programa de indução sociocultural destinado aos habitantes das áreas envolvidas.

A biblioteca-parque Tomás Carrasquilla – também chamada de La Quintana por estar situada na quebrada[3] de mesmo nome – faz parte de um conjunto que tem como função não apenas o abrigo de uma biblioteca propriamente dita, mas de um conjunto de serviços destinados à educação, cultura e lazer destinados a uma determinada população. As chamadas parques bibliotecas de Medellín inserem-se então numa proposta ampla de requalificação urbana iniciada no começo dos anos 2000, num

1. Graças a isso, Medellín recebeu inúmeros prêmios, como a de cidade mais inovadora do mundo, no City of The Year (2013), evento organizado pelo The Wall Street Journal e Citigroup e o Lee Kuana Yew World City Prize (2016), cujo principal objetivo é reconhecer a construção de cidades e comunidades sustentáveis.
2. A ideia das bibliotecas-parque tem com referência modelos desenvolvidos em Bogotá e na cidade do México.
3. A *quebrada* constitui-se num acidente geográfico composto por um córrego, rio pequeno ou riacho, geralmente com pouca profundidade. Como a grande maioria das *quebradas*, La Quintana resistiu à ocupação em seus trechos mais íngremes e apresenta-se transversalmente à calha do rio Medellín, para onde se direciona.

plano conhecido como 'Medellín la más educada' destinado à promoção do bem-estar social e da segurança pública para a cidade, então considerada como uma das mais perigosas do mundo, devido principalmente à forte presença do narcotráfico. Nesse novo cenário, composto por campanha de desarmamento, formação de interlocutores para conflitos de bairro e melhoria no transporte público, o programa de implementação de bibliotecas-parques é inserido, tendo como focos principais as áreas mais vulneráveis de Medellín. Localizada no bairro de Robledo, no alto duma das grandes encostas da cidade, a noroeste, La Quintana foi projetada pelo arquiteto Ricardo La Rotta Caballero[4] e equipe, tendo como cliente a Empresa de Desenvolvimento Urbano da prefeitura municipal. Como área construída, conta com 4.800m² distribuídos em 12.700m² de lote que abarca tanto uma área que havia sobrado do tecido urbano quanto uma área junto à própria quebrada.

Diante desta situação particular, e considerando a distribuição do programa interno, o projeto busca reconectar o tecido urbano existente – dividido pela própria quebrada –, tendo como ideia central a alocação de dois blocos – chamados pelo arquiteto de 'cidade' e 'parque' – implantados paralelamente ao vale, e permitindo a criação de um eixo central de circulação que conecta não apenas as funções do edifício, quanto aos usos existentes do bairro, expandindo-se também na escala urbana. Do acesso principal, na avenida 80, uma grande escadaria leva à conexão proposta, que direciona à direita aos programas diretamente ligados ao bairro (auditório, salas de oficinas etc.), ou à biblioteca propriamente dita, à esquerda, lugar do saber envolto pela natureza existente da vegetação da quebrada. Pode-se ainda, seguir o caminho, e acessar a cobertura do pavimento inferior da biblioteca, que se transforma num grande terraço de onde se avista toda a paisagem do grande vale do rio Medellín.

Esta 'rua', portanto, que divide – e agrega – edifício e cidade torna-se o elemento-chave do projeto, e de onde tudo deriva. É ela o campo intermédio[5] entre os dois elementos, nascidos de semelhantes paralelepípedos que se encontram visivelmente desencontrados, tanto no sentido horizontal – o que conforma um generoso acesso do 'lado da cidade' – quanto no sentido vertical – o que permite a acomodação do bloco das atividades mais passivas (biblioteca abaixo, lanchonete acima), de modo quase natural, na quebrada. Tal desencontro, porém, não perde a lógica geométrica, estruturada justamente pela presença da 'rua'. Ao contrário, o 'movimento' dos blocos constrói um impressionante jogo de volumes. Um terceiro elemento, plano, como um L invertido –

4. Ricardo La Rotta atualmente trabalha em seu escritório próprio, em Bogotá. Recebeu diversos prêmios em concursos de arquitetura, entre os quais a biblioteca-parque Tomás Carrasquilla.

5. Este interespaço ou campo intermédio é estruturado justamente pelas relações formais e funcionais entre os dois objetos. Apesar de se constituir numa clara divisão, destaca-se não por ser uma parte isolada, mas como uma parte especial de um conjunto coeso, uma *Gestalt*. Cf. Arnheim, 1988.

meio fachada, meio cobertura – arremata o conjunto, ao mesmo tempo em que protege da maior incidência solar.

O eixo central serve então de referência à definição de todo o conjunto, implantado paralelamente à quebrada. Os espaços são distribuídos de forma predominantemente ortogonal, incluindo circulações verticais. A modulação dos pilares da cobertura pontua uma malha que se ajusta às principais dimensões dos blocos e de sua geometria. Como exceção, uma abertura circular estrategicamente localizada na laje que conecta os blocos do nível superior ajuda a conectar os espaços no plano vertical e faz contraponto ao conjunto.

Sobre essa lógica geométrico-construtiva, distribuem-se as diversas funções que, em suas especificidades, 'lapidam' os blocos originais, através de fechamentos e aberturas. Os conceitos 'cidade' e 'parque' vão então guiando o conjunto, seja pelas generosas aberturas da biblioteca, voltadas para as copas das árvores existentes ou para a amplidão do grande vale, seja pela fachada cega do auditório – externamente, tela de projeção ou fundo de palco para pequenos espetáculos. A partir de simples volumes prismáticos – gerados pela 'rua' –, um complexo e original conjunto arquitetônico (e urbanístico) é construído. A linha-guia e mestra é então, sem dúvidas, a origem de tudo, seja em termos sintáticos – na construção dos objetos e na unidade do conjunto – semânticos – nos significados oriundos da distribuição dos espaços, aberturas e fechamentos –, ou pragmáticos – na real apropriação do uso.

As áreas livres, por sua vez – passagens ou áreas de estar, terraços cobertos e descobertos –, oriundas do não-construído, formalizam vazios que servem de apreciação ao próprio edifício, à natureza da quebrada, e à paisagem de toda a cidade e seu vale. Somado a isso, multiplicam possibilidades de utilização pública, reiterando – externamente – o significativo caráter socioeducativo do edifício. Nesta amplitude, a obra induz à atuação cidadã e plural dos seus usuários, em manifestações culturais e práticas sociais que vão além das funções internas, ao mesmo tempo em que incrementa o sentido – e sentimento – de pertinência. Em seu conjunto, define-se como territorialidade que, positivamente, identifica[6].

6. O espaço livre de acesso à biblioteca vem sendo continuamente apropriado pela comunidade local através de diversas manifestações artísticas, como espetáculos musicais ao ar livre.

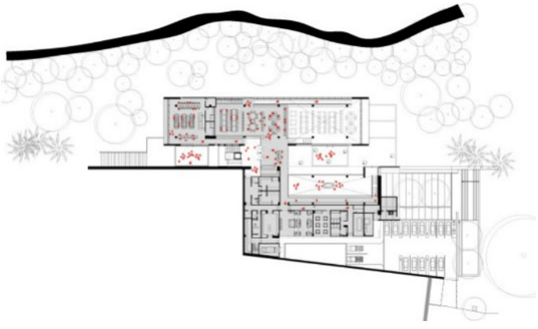
Figuras 1 e 2 - Biblioteca La Quintana: partido arquitetônico

Fonte: Revista C3 nº 295, 2009

Figura 3 - Biblioteca La Quintana: planta pavimento térreo

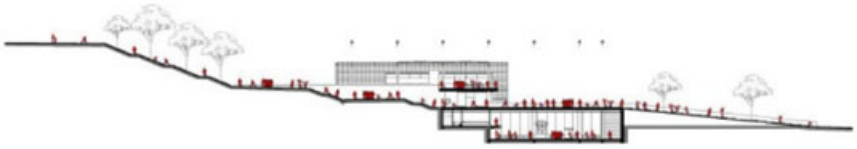
Fonte: Revista C3 nº 295, 2009

Figura 4 - Biblioteca La Quintana: planta pavimento superior



Fonte: Revista C3 nº 295, 2009

Figura 5 - Biblioteca La Quintana: planta pavimento inferior



Fonte: Revista C3 nº 295, 2009

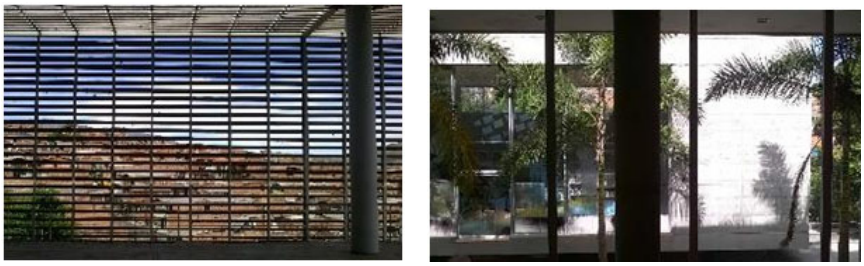
Figura 6 - Biblioteca La Quintana: corte longitudinal

Fonte: Revista C3 nº 295, 2009 / Google Earth

Figuras 7 e 8 - Biblioteca La Quintana: vista do acesso principal a partir da avenida e da 'rua' interna

Fonte: Peter Ribon Monteiro

Figuras 8 e 9 - Biblioteca La Quintana: fechamento lateral e vista interna



Fonte: Peter Ribon Monteiro

A arena

O ginásio poliesportivo Arena do Morro situa-se no bairro de Mãe Luiza[7], na zona leste de Natal, Rio Grande do Norte, vinculado à escola estadual Dinarte Mariz, existente desde 1960. Apesar de ser caracterizada como uma região periférica, Mãe Luiza situa-se numa área bastante centralizada da capital potiguar, entre bairros de classe média, o centro histórico e o mar. Entretanto, difere da zona envoltória justamente por nascer de uma ocupação irregular, iniciada há décadas sobre um dos trechos do parque das Dunas, formação arenosa característica desta costa nordestina que, por seu indiscutível valor, tornou-se zona de proteção ambiental. Apesar da proximidade a áreas nobres da cidade, o bairro não teve um planejamento adequado, faltando-lhe, portanto, a boa infraestrutura dos bairros vizinhos. Junto a isso, pela particular situação sobre um morro de mata fechada, sempre se caracterizou como um local de difícil acesso. Soma-se, por fim, a violência, que já fez com que Mãe Luiza fosse considerado o bairro mais violento de Natal.

Se por um lado o encontro entre cidade e natureza aproxima os moradores da beleza do sítio geográfico natural, por outro, considerada a ausência de um planejamento adequado, também os aproxima da fragilidade destes ecossistemas que, em condições específicas, pode levar a tragédias. Foi assim que em 2014, no mesmo dia de estreia de jogo da Copa do Mundo no novo estádio Arena das Dunas, fortes chuvas caíram

7. O nome Arena do Morro faz alusão ao estádio Arena das Dunas, construído para a Copa do Mundo de 2014, no lugar do antigo estádio vulgarmente chamado de Machadão. Já o nome Mãe Luiza faz referência à parteira que ajudou muitas mães a darem à luz no então chamado Morro do Pinto. Em 1958, a comunidade já é oficializada como bairro, tendo como principais residentes moradores vindos do interior que buscam a capital do estado para melhores condições de vida, especialmente devido à seca. O farol existente, apesar de mais antigo, data de 1951. Por seu caráter especial, em 1995 o bairro foi considerado Área Especial de Interesse Social (praticamente toda a área urbanizada, incluindo o lote onde foi construída a Arena) e Zona de Proteção Ambiental (junto à área do farol). Complementa o bairro a parte baixa junto à orla, classificada como Zona de Interesse Turístico. Cf. Natal, 2012.

sobre a capital potiguar, provocando o primeiro de uma série de desmoronamentos em Mãe Luiza, resultando na destruição de várias casas e a formação de uma grande cratera – posteriormente restaurada e transformada numa escadaria de acesso ao bairro, a partir da cota próxima ao nível do mar.

Apesar de problemas que ainda persistem no bairro nos dias de hoje – como falta de saneamento adequado e alto índice alto de criminalidade[8] – Mãe Luíza também se destaca por ser um local de resistência, sendo formada por grupos organizados de pessoas que vêm se mobilizando para discutir e buscar melhorias com a própria comunidade ou parceiros externos. Uma destas parcerias levou à implantação da Arena do Morro, inaugurada no mesmo ano da tragédia apontada.

Contando com o apoio do Centro Pastoral Nossa Senhora da Conceição, do bairro Tirol, e a fundação suíça Ameropa[9], a arena destaca-se por ser a primeira obra construída dos renomados arquitetos Herzog & De Meuron[10], constituindo-se no embrião dum plano de recuperação urbana idealizado pelos mesmos profissionais com o apoio da comunidade local e nomeado 'Uma Visão para Mãe Luíza'[11]. Com base na situação geográfica sui generis do bairro, os suíços idealizaram um eixo transversal de desenvolvimento urbano, sendo a arena o foco do plano. Com uma área de quase 2 mil m², a obra conta com salas multiuso para aulas de dança, salas de aula, banheiros, vestiários e um terraço-mirante – todos emoldurados em delicados volumes curvos formados por elementos vazados pré-fabricados de concreto[12] –, além da quadra propriamente dita. De qualidade ímpar, tão logo foi inaugurada, logo se destacou no cenário da arquitetura mundial, chegando a ser considerada uma das cinco melhores edificações esportivas do mundo.

Nascida de uma função pré-existente – o espaço já era utilizado como um 'ginásio de esportes' descoberto –, a quadra torna-se não apenas a razão de ser da obra, mas o elemento-chave de onde todo o conjunto deriva. A partir dela e da suavização de suas arestas, por exemplo, a delicada arquibancada é definida. E a partir desta, desenham-se planos e volumes completamente integrados, conformando a delimitação – também

8. Em 2013 o bairro de Mãe Luiza foi considerado o mais violento de Natal, segundo dados da Secretaria Estadual de Segurança Pública e Defesa Social do Rio Grande do Norte.
9. De um lado, temos a Fundação Ameropa (Suíça) e o Centro Pastoral Nossa Senhora da Conceição (Natal, Brasil) como proponentes do projeto. Graças à primeira, o projeto chegou ao escritório dos arquitetos Herzog & De Meuron. Prefeitura municipal e governo estadual, por sua vez, configuram-se como parceiros da proposta. Associações de cooperação internacional (como Les Amis de Mãe Luiza) e lideranças comunitária também participaram do processo. Com a construção da arena, a escola estadual secundária Dinarte Mariz passa a ser profissionalizante.
10. O projeto do ginásio contou ainda com a colaboração do escritório local Plantae.
11. O masterplan propõe a localização de alguns usos sugeridos - oficinas, lojas, escola e parque -, sem o desenvolvimento de volumetrias específicas.
12. Cumpre destacar que os elementos vazados foram desenvolvidos e testados na escala 1:1, através de mockups.

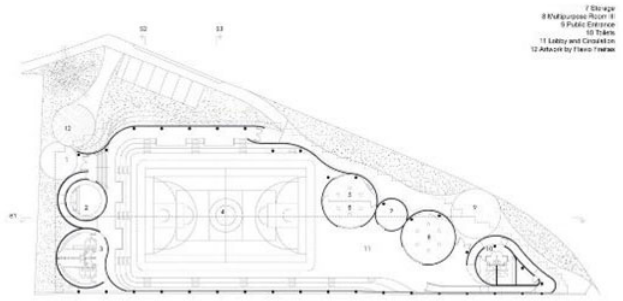
‘suavizada’ – entre espaços interno e externo. Pequenos campos intermédios entre os elementos delimitam os acessos: entre volume e plano, entre plano e plano, entre volume e volume. Unidas adequadamente por tangências, linhas e curvas – aparentemente simples – aproveitam-se ainda da irregularidade do terreno – tanto no sentido horizontal quanto no sentido vertical – para formar um complexo e dinâmico conjunto.

Em contraste ao cinza aparente das vedações e do piso, apresenta-se outro elemento, formado pelo conjunto metálico branco de pilares e cobertura. Embora visivelmente diverso do primeiro grupo, a este se assemelha por também derivar da função pré-existente – modesta história –, já que surgem de uma proposta, nunca realizada, de se cobrir a quadra esportiva. Adequando-se ao clima local, destacam-se ainda pelo desenho singular de telhas não sobrepostas, também permeáveis como os elementos vazados. Permitem ventilação e controle de luz, ao mesmo tempo em que abrigam. Junto a isso, o ‘simples’ telhado em duas águas também se ajusta à irregularidade do terreno, provocando um desenho único, que se ‘expande’ e se ‘contrai’, chegando mesmo a perder uma de suas metades. Num movimento inusitado, quase se aproxima do chão, para depois se elevar à cumeeira, e nesse ‘recorte’, abre-se para revelar os volumes que separam a quadra da rua. Neste encontro, o terraço-mirante permite a captura da paisagem, incluindo farol e mar, em escalas de apreensão específicas.

A aparente dissociação entre estes dois conjuntos de elementos – volumes sinuosos de concreto aparente e telhado angular metálico pintado –, curiosamente se dissolve quando entendemos o seu verdadeiro vínculo à quadra: é ela que faz nascer geometria, materialidade e prática.

A arena, portanto, e formas e significados dela gerados, evidenciam a importância do espaço para além de mero complemento à escola. Consolidando o esporte e o lazer às crianças e jovens do bairro, também educa. Somando-se ainda as funções outras que permite – pequenos espetáculos culturais ou reuniões dos órgãos representativos da comunidade –, assume-se como territorialidade especial, e, como a biblioteca, identifica.

Figura 10 - Arena do Morro: planta baixa



Fonte: www.herzogdemeuron.com

Figura 11 - Arena do Morro: elevação

Fonte: www.herzogdemeuron.com

Figuras 12 e 13 - Arena do Morro: cortes

Fonte: www.herzogdemeuron.com

Figuras 14 e 15 - Arena do Morro: implantação no bairro e vista interna

Fonte: www.herzogdemeuron.com

Figuras 16 e 17 - Arena do Morro: vista externa e vista do terraço-mirante

Fonte: www.herzogdemeuron.com

Figura 18 - Arena do Morro: situação urbana

Fonte: Google Earth

Finais

Equipamentos públicos construídos no início do século 21 em bairros periféricos – nascidos de ocupações junto a belas áreas naturais –, biblioteca e arena trazem em si o entendimento da arquitetura em sua essência, e nas funções que abrigam, qualificam o lugar através de uma composição técnica e estética[13] que se apropria de significados pré-existentes (históricos e geográficos) da natureza e da cultura. Como signos, estruturam-se sintaticamente em forma, trazendo à plástica o semântico, então percebido e apreendido pelo uso. Neste movimento analítico, corroboram o entendimento do objeto arquitetônico e sua inserção na paisagem como síntese, refletindo no interior do conhecimento profissional dos arquitetos a sensibilidade artística e poética na leitura, interpretação e reconstrução do próprio território.

Na medida em que incorporam mensagens de entendimento físico e metafísico – presentes em sua composição e revelados fenomenologicamente aos usuários através da fruição nos seus espaços –, biblioteca e arena podem ser entendidas como verdadeiros poemas. No ajuste de valores universais à cultura local – 'contradição sintética'[14] –, configuram-se como obras de destaque no contexto da produção recente da arquitetura contemporânea latino-americana. Como mensagens-poemas, desvelam e revelam:

– o território natural, destacando-o indivíduo, ainda que geograficamente sistêmico e

– o território cultural, definindo-o central, ainda que historicamente periférico.

13. Ao tratar da especificidade do objeto arquitetônico, o filósofo Roger Scruton identifica a 'função' como o primeiro traço distintivo da arquitetura, seguida da qualidade de 'lugar', a 'técnica' como "extensão da competência humana" e o 'caráter público' (imposição na paisagem e exposição). Cf. Scruton, 1979.

14. O termo 'contradição sintética' faz referência ao entendimento naturalmente dialético do chamado 'regionalismo crítico'. Cf. Frampton, 2008.

E assim, sobre dois lotes únicos (o inclinado e o plano; o isolado e o contíguo), espaços originais (o cúbico e o dobrado; o reto e o curvo) são guiadas por elementos-chave também diversos (a 'rua' e a quadra), que respondem corretamente a circunstâncias distintas[15], ao mesmo tempo em que se unem num mesmo objetivo.

Pois nesse processo, biblioteca e arena – criações-poiésis[16] – potencializam relações humanas e induzem emancipação política. Educam. E identificam.

Referências

ARCHDAILY. Arena do Morro / Herzog & de Meuron. Tradução: Victor Delaqua. Disponível em https://www.archdaily.com.br/br/603509/arena-do-morro-slash-herzog-and-de-meuron. Acesso em 01/05/2019.

ARNHEIM, Rüdolf. *A dinâmica da forma arquitectónica*. Lisboa: Ed. Presença, 1988.

ARQA. Biblioteca Tomás Carrasquilla. Disponível em https://arqa.com/editorial/medellin-r/biblioteca-tomas-carrasquilla#. Acesso em 01/05/2019.

FRAMPTON, Kenneth. Perspectivas para um regionalismo crítico. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica* (1965-1995). Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GRUNOW, Evelise. Herzog & de Meuron: Arena do Morro, Natal – Arquitetura para o coletivo. Disponível em http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/herzog-meuron-arena-morro-natal#. Acesso em 01/05/2019.

GUTIERREZ, Ramón. *Arquitetura Latino-Americana: textos para reflexão e polêmica*. [trad.: Isa Mara Lando] São Paulo: Studio Nobel, 1989.

LIMA, Pedro Henrique Godeiro; ALMEIDA, Lutiane Queiroz de. Desastre socioambiental e ordenamento territorial no bairro Mãe Luiza, Natal - RN, Brasil. In: *Revista de Geociências do Nordeste*, v. 4, nº 2, 31 jul. 2018.

MONZEGLIO, Élide. *Premissas das mensagens visuais integradas*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1993.

NATAL, Prefeitura Municipal, Secretaria Municipal de Meio Ambiente E Urbanismo. *Conheça Melhor seu Bairro - Mãe Luiza*. Natal, 2012.

15. Para o arquiteto argentino Ramón Gutierrez, a valorização do 'eixo do espaço' e às nossas circunstâncias – aliada ao nosso tempo - é fundamental ao entendimento de nossa identidade. Cf. Gutierrez, 1989.

16. Em grego, ποίησις (poesias).

SCRUTON, Roger. *Estética da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SOUZA, Ozenildo Gil Silva de. Bairro Mãe Luíza: uma abordagem "legal" sobre a realidade local. 2013. 74p. *Monografia* (Curso de Geografia). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

VIEIRA, Natália; DANTAS, George. Herzog & de Meuron projetam a Arena do Morro, um ginásio cultural e poliesportivo em bairro carente de Natal. Disponível em http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/242/herzog-de-meuron-projetam-a-arena-do-morro-um-ginasio-311264-1.aspx. Acesso em 01/05/2019.

Da identidade nacional ao patrimônio cultural latino-americano: a ressignificação do patrimônio cultural no Brasil e na Argentina (1930-2010)

Luciana Mendes dos Santos*

Introdução

Neste trabalho, pretende-se refletir as proximidades, singularidades e os diálogos entre o Brasil e a Argentina com base nos marcos da legislação sobre o patrimônio cultural produzida entre as décadas de 1930 e 2010, e a ação dos órgãos responsáveis criados nestes dois países no período. A década de 1930 torna-se expressiva pelo estabelecimento de sólidas instituições voltadas para a preservação do patrimônio cultural no Brasil e na Argentina: o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937, no Brasil, e a Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos (CNMMyLH) em 1938, na Argentina. Essas instituições acompanharam as mudanças do campo, fortalecendo suas estruturas e relacionando-se com as mudanças sociais e políticas, o que resultou no desenvolvimento de diferentes ações para o patrimônio.

O processo de consolidação, ampliação e ressignificação do conceito de patrimônio cultural entre as décadas de 1930 e 2010 no Brasil e na Argentina, baseando-se nas singularidades e nos diálogos presentes na legislação produzida, pode ser dividida em três movimentos: o primeiro, voltado para a consolidação de uma identidade nacional, demarcado pelo processo de institucionalização de políticas patrimoniais através das ações produzidas pelas instituições de patrimônio; o segundo movimento, iniciado na década de 1960, testemunhou a ampliação do conceito de patrimônio cultural a partir de discussões realizadas em âmbito internacional e de movimentos realizados por agentes desses órgãos; e o terceiro movimento, quando as manifestações culturais

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC-Florianópolis- SC/BR). E-mail: lucianadsmendes@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)-Código de Financiamento 001.

imateriais e a diversidade ganham destaque nas políticas desenvolvidas internamente, com influência da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), aprovada em 2003, e em projetos multinacionais, valorizando suas especificidades e buscando aproximações entre as nações.

Para o desenvolvimento desse estudo, foi essencial a realização de uma revisão de literatura sobre o tema. A discussão sobre as políticas de patrimônio cultural voltada para o Brasil e para a Argentina no período citado tem recebido grandes contribuições nas últimas décadas, auxiliando no processo de análise das ações desenvolvidas e das construções efetivadas sobre o trabalho de patrimonialização em suas diferentes temporalidades e de acordo com a heterogeneidade presente em cada nação. Destaco aqui trabalhos que discutem sobre as similaridades e heterogeneidades entre o Brasil e a Argentina nas políticas de patrimônio ou nas políticas de cultura, como o texto de Leila Bianchi Aguiar e Márcia Regina Romeiro Chuva (2014), voltado para a relação entre a implantação das políticas de proteção ao patrimônio e o surgimento do turismo nestes países entre 1937 e 1946; e o texto de Lia Calabre (2013) que realiza uma revisão da trajetória de políticas de cultura desenvolvidas no Brasil, no México, na Argentina e na Colômbia entre o século XX e a primeira década do século XXI.

Os trabalhos desenvolvidos sobre o patrimônio cultural na Argentina concentram se no período de consolidação da CNMMyLH, entre as décadas de 1930 e 1940. Ressalto a contribuição nesta discussão da dissertação de Maria Sabina Uribarren (2008), que mapeou documentos relativos a criação e a ação da CNMMyLH no período, e do trabalho de Nora C. Pagano (2014), focado nas políticas de patrimônio e sua relação com as dinâmicas sociais, culturais, históricas e políticas na Argentina em dois recortes temporais – a década de 1940 e a década de 1990.

Para Poulot (2009, p. 15), o processo de expansão do patrimônio é dinâmico, construído continuamente pela sua sociedade: "o patrimônio elabora-se, em cada instante, com base na soma de seus objetos, na configuração de suas afinidades e na definição de seus horizontes". Os movimentos que ocorrem neste espaço estabelece a necessidade de considerar o processo de construção de políticas para o patrimônio de maneira crítica, desnaturalizando conceitos, principalmente em sua relação como reprodução do passado: "O patrimônio não é o passado, já que sua finalidade consiste em certificar a identidade e em afirmar valores, além da celebração de sentimentos, se necessário, contra a verdade histórica" (Poulot, 2009, p. 12). O processo de constituição de políticas voltadas para a memória se transformar com as diferentes temporalidades, e os valores atribuídos ao que é considerado patrimônio transforma-se no tempo, reflexo de seu presente, constituído pela influência de diversos elementos estruturais da sociedade.

A Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos (CNMMyLH) e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)

Ao analisar os órgãos criados pelo Estado Argentino e Brasileiro na década de 1930, encontramos consonâncias e divergências no processo de consolidação destas estruturas burocráticas. Segundo Aguiar e Chuva (2014), a formação dessas instituições, centrada no Estado nos dois países, está diretamente ligada à constituição dos estados nacionais:

Essas perspectivas eram marcadas por um sentimento nacional: construíram-se histórias nacionais, que se materializavam em "patrimônios nacionais" a serem protegidos da destruição. Tratava-se de guardar restos do passado para as gerações futuras. Por meio da patrimonialização de bens culturais, são definidas e defendidas as narrativas da história nacional, materializadas nos vestígios protegidos da destruição (Aguiar, Chuva, 2014, p. 70).

No Brasil, o Decreto-lei federal nº 25/37 regulamentou os processos de patrimonialização através do tombamento, principal ferramenta de ação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) criado anteriormente pela Lei nº 378/37 (Fonseca, 2017, p. 101)[1]. O texto base do Decreto-lei 25/37 foi elaborado por Rodrigo Melo Franco de Andrade com o apoio de intelectuais da época e inspirado em projetos de lei apresentados anteriormente, no anteprojeto escrito por Mario de Andrade em 1936, encomendado pelo Ministério da Educação e Saúde (MES); e nas experiências desenvolvidas por instituições que precederam o órgão, como a Inspetoria de Monumentos Nacionais, criada em 1934 e dirigida por Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional. Este documento garantiu a legalidade necessária para as ideias desenvolvidas pelo Estado sobre a unidade nacional, criando ferramentas de ação para a preservação, institucionalizando formalmente o SPHAN e permitindo: "a emergência de uma formação discursiva específica, cuja a dinâmica é dada pela permanente tematização do significado das categorias de histórico, de passado, de estético, de nacional, de exemplar, tendo como eixo articulador a ideia de patrimônio" (Santos, 1996, p. 77).

Na Argentina, em 28 de abril de 1938, através do decreto nº 3.990, foi instituída a Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos, submetida ao Ministerio de Justicia e Instrucción Publica, centralizando as ações voltadas para o patrimônio. Correspondia a esse órgão a função de realizar a superintendência de museus, monumentos e lugares históricos, catalogar e classificar museus, monumentos e lugares históricos que fossem de interesse para a formação de uma identidade nacional argentina. O decreto relativo

1. Vale ressaltar que, anteriormente à Lei nº 378/37, Rodrigo M. Franco de Andrade organizou o SPHAN em 1936 na esfera do MES com o apoio do ministro Gustavo Capanema e do Governo Federal, realizando o levantamento prévio de bens passíveis de tombamento e fundamentando as estruturas burocráticas do órgão.

à Comissão em 1938, autorizava também a criação de um projeto de lei para a regulamentação do seu funcionamento, resultando na Lei nº 12.665 de 1940, que reformulou e renomeou a entidade, passando a ser denominada Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos (CNMMyLH), e organizou o trabalho voltado ao patrimônio.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pelo aquecimento econômico e pelo recebimento de imigrante europeus em território argentino, impactando nas estruturas sociais e nas manifestações culturais do povo Argentino. Segundo Uribarren (2009), os intelectuais argentinos viam este movimento migratório com uma certa preocupação em relação à formação de uma consciência nacional, passando a investir em ações voltada para moldar essa consciência através da educação, do ensino de história nacional e da valorização das grandes obras arquitetônicas argentinas. A Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos foi resultado deste contexto, onde os interesses estavam voltados para a construção de uma narrativa e uma identidade nacional:

> *La creación de la CNMMyLH supuso la generación de un instrumento institucional a través del cual el Estado podía objetivar una identidad nacional –em singular–, y como todas, construida. La identidad, así concebida, era una síntesis que integraba y congeniaba la herencia colonial y su simbología católica con espacios que manifestaban cierto criterio de autoridad y republicanismo, y un panteón de héroes de las guerras de la Independencia y civiles. Todo ello ligado a la tradición liberal. Tal identidad se consagraba en objetos y lugares, bienes materiales y simbólicos capaces de ordenar la continuidad entre pasado y presente, entre lo propio y lo extranjero* (Pagano, 2014, p. 50).

Em consonância com a experiência argentina, a criação do SPHAN, de acordo com Marcia Chuva (2003), utilizou como premissa a universalidade e a unidade de nossa cultura para estruturar suas ações, inserindo-se em um projeto voltado para a construção de uma nação moderna e unificada: "Somente a unidade das origens e a ancestralidade comum de toda a nação deveriam servir para ordenar o caos, encerrar os conflitos, irmanar o povo e civilizá-lo" (Chuva, 2003, p. 313-314). O Decreto-lei 25/37 não se detém na discussão sobre o patrimônio histórico e artístico nacional, definindo-os brevemente em seu primeiro artigo como bens de interesse público vinculados a fatos memoráveis ou por excepcional valor arqueológico e etnográfico, bibliográfico ou artístico. Para Maria Cecília Londres Fonseca (2017, p. 215), essa conceituação genérica é proposital e necessária, já que a imprecisão do conceito de patrimônio acabaria por dificultar sua revisão judiciária pelos proprietários do bem, tendo em vista que o tombamento é fundamentando na decisão do Estado a partir de elementos subjetivos.

O conceito do que é histórico ou histórico-artístico também não conquistou uma definição precisa na Lei nº 12.665, na Argentina, e essa imprecisão possibilitou uma

maior liberdade para os agentes responsáveis pelas sugestões de bens que iriam compor a listagem oficial. Se destaca, porém, no documento, uma expressa propensão pelo trato com os bens imóveis (lugares, monumentos e edifícios), garantindo sua proteção contra alterações em sua arquitetura, podendo ser realizadas restauros ou reformas apenas com a aprovação ou a intervenção da CNMMyLH, e isentado estes de impostos. Os documentos e objetos classificados como históricos e histórico-artísticos também são citados em menor escala, protegidos de exportação ou venda sem a intervenção da CNMMyLH.

A Lei nº 12.665 preocupa-se em regulamentar a estrutura burocrática da instituição, bem como o alcance de suas ações. Este documento irá centralizar a organização e a conservação dos bens históricos e artísticos na equipe da CNMMyLH, composta por um presidente e dez vogais designados em caráter honorário, que se manteriam na CNMMyLH por um período de até seis anos, podendo ser reeleitos, além dos delegados regionais que auxiliariam na construção da lista de bens. Apesar dessa centralização de ações, o poder decisório sobre a inserção dos bens na lista de bens classificados como monumentos históricos era do Poder Executivo, através dos atos declaratórios.

É necessário apontar que, o período de gestão do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) por Rodrigo Melo Franco de Andrade (1937-1967), construiu a ideia de que para identificar a nação brasileira e recompor o caráter nacional, era necessário a preservação de uma marca humana específica produzida, preferencialmente, até o século XVIII: "Esse conjunto, que podemos chamar de modelo reduzido, seria a marca da cultura e da civilização, oposição e resposta a categorias como território, paisagem, natureza" (Rubino, 1996, p. 98). Para que essa construção fosse possível, era necessário "aparar as rebarbas" deste patrimônio, selecionando bens dentro do território que condiziam com o caráter universal almejado para a cultura brasileira. Destarte, a distribuição de bens tombados pelo SPHAN não foi homogênea e regular em todos os estados da federação, gerando leituras sobre o patrimônio cultural nacional que não coadunavam em sua totalidade com as narrativas propostas pelos estados e municípios, principalmente daqueles que estavam localizados fora das áreas de concentração da instituição.

A partir das análises realizadas sobre o Decreto-Lei nº 25/37, no Brasil, e da Lei nº 12.665, na Argentina, é possível perceber consonâncias de políticas voltada para o patrimônio cultural. Ambos os Estados estavam interessados em centralizar as intervenções sobre o patrimônio, a construção de uma narrativa de nação em um órgão estatal, com uma autonomia estabelecida e com ações definidas sobre a propriedade. Apesar de uma ação centrada em bens imóveis e objetos inseridos no conceito de valor histórico ou artístico, a institucionalização dessas estruturas irá formatar um espaço burocrático para o desenvolvimento de ações e a ampliação de conceitos.

Ampliação de conceitos sobre o patrimônio cultural (1960-1990)

As relações e representações construídas pela sociedade sobre as temporalidades vivenciadas são variáveis de acordo com os aspectos que as influenciam. A conjuntura social, política, econômica e cultural podem influenciar a maneira como uma comunidade irá articular seu passado, seu presente e seu futuro em diferentes regimes de historicidades (Koselleck, 2014) e, entre 1960 e 1990, Brasil e Argentina atravessam transformações em suas estruturas, vivenciando períodos de autoritarismo, censura e centralização do poder no Estado, seguido de processos de redemocratização e ampliação da participação popular nas esferas públicas. As ações voltadas para o patrimônio cultural nos dois países não perpassam esse processo de maneira incólume, sendo impactado tanto pelas políticas desenvolvidas pelo Estado, quanto pela pressão da sociedade civil.

Segundo Pelegrini (2008), a partir da década de 1960, o entendimento sobre o que patrimônio cultural se amplia nos órgãos internacionais, criando possibilidades de proteção para bens até então não entendidos com tal: "As utopias de uma sociedade mais humana e a revisão de arquétipos de comportamento e poder nos anos sessenta do século XX fortaleceram os enfoques antropológicos do patrimônio, agora tomado como testemunho do cotidiano e da concretização do insólito" (Pelegrini, 2008, p. 161). O debate sobre o patrimônio cultural é reelaborado, contribuindo para um processo de ampliação do conceito, como visto na Carta de Veneza produzida no Encontro da ICOMOS, de 1964, e na Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, assinada em Paris na 17ª Conferência Geral da UNESCO de 1972. Esse transbordamento influenciou as discussões sobre o papel do Estado no processo de reafirmação das identidades presentes em seus territórios e na construção de políticas públicas para o setor, reconfigurando a narrativa política para o patrimônio cultural.

Para discutir a ampliação do conceito de patrimônio cultural no Brasil neste período, é necessário salientar a ação de Aloísio Magalhães, que atuou no Centro Nacional de Referência Cultural entre 1976 e 1979, no SPHAN como diretor geral entre 1979 e 1980, tornou-se presidente da Fundação Pró-Memória e, ainda em 1980, foi designado para a Secretaria de Assuntos Culturais. Em seus discursos, defendia uma cultura nacional diversa e uma política para a cultura que incluísse a ação cultural como fator determinante para o desenvolvimento da nação, já que, para ele, os verdadeiros valores da nação eram aqueles produzidos pela criatividade:

Quais são os valores permanentes de uma nação? Quais são verdadeiramente esses pontos de referência nos quais podemos nos apoiar, podemos nos sustentar porque não há dúvida de sua validade, porque não há dúvida de sua validade, porque não podemos ser questionados, não podemos ser postos em dúvida? Só os bens culturais.

Só o acervo do nosso processo criativo, aquilo que construímos na área da cultura, na área da reflexão, que deve tomar aí seu sentido mais amplo – costumes, hábitos, maneiras de ser (Magalhães, 1997, p. 47).

Essa visão alargada da cultura vai ao encontro da ideia formulada pela UNESCO, nos anos de 1970, apontando que o desenvolvimento não seria possível se a cultura não tivesse um espaço na formação das identidades e na formulação das políticas públicas (Ventura, 2014, p. 70). Em 1981, foi criada a Secretaria de Cultura (SEC), vinculando as Secretarias de Assuntos Culturais (SEAC) e a Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) a essa nova estrutura. Esse processo concedeu uma maior autonomia à área que, mesmo estando inserida no MEC, passava a elaborar diretrizes e a subsidiar a formulação de uma política para o campo do patrimônio cultural. Aloísio Magalhães foi o primeiro secretário de cultura do Ministério e administrou a SEC até a data do seu falecimento, em 1982. Para o secretário de cultura, era necessário ampliar as fronteiras do que era visto como bens culturais para o fazer popular, ou seja, aquilo estaria inserido na dinâmica viva do cotidiano.

Segundo Flavia Brito do Nascimento (2016), o processo de redemocratização no Brasil na década de 1980 também influenciou o processo de expansão do conceito de patrimônio, inserindo no debate segmentos e demandas da sociedade que até então não estavam nos processos de patrimonialização por parte do Estado. Um marco neste processo será a Constituição Federal de 1988, no artigo 216, definindo o patrimônio cultural brasileiro como constituído por "bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira" (Brasil, 1988). Segundo Fonseca (2003, p. 61), esse marco legislativo além de demarcar novas possibilidades de preservação do patrimônio, apontou também para as ausências das ações patrimoniais desenvolvidas até então.

Na Argentina, assim como no Brasil, a legislação constituída para a proteção do patrimônio cultural sofreu poucas alterações entre 1940 e 1990. Com a redemocratização e a influência das discussões promovidas em âmbito internacional, a ampliação do conceito de patrimônio cultural tornou-se necessária, tendo em vista a pressão social para abarcar os diferentes segmentos da sociedade:

> *La multiplicidad de identidades y memorias distintas de la cultura institucional – como es el caso de las mujeres, los pueblos negros e indígenas o de sectores populares, las víctimas de la violencia política o social, minorías sexuales, desplazados– marcaron la necesidad de otorgar al patrimonio un sentido democrático e incluyente de lo público* (Pagano, 2014, p. 53).

Pagano (2014), as alterações ocorridas no CNMMyLH na década de 1990 com a redefinição do que seria considerado patrimônio cultural e a alteração nas estruturas burocráticas relativas à CNMMyLH, foram fundamentais para a ampliação democrática.

Para a autora, a transferência do órgão para a Secretaria de Cultura da Nação fez com que a questão cultural, com um olhar interdisciplinar, suplantasse a função educativa assumida até então.

Uma alteração muito importante neste período é a inserção da defesa do patrimônio cultural como função das autoridades e como direito do cidadão na Constituição Argentina de 1994, onde no artigo 41 se expressa que "Corresponde a la Nación dictar las normas que contengan los presupuestos mínimos de protección, y a las provincias, las necesarias para complementarlas, sin que aquéllas alteren las jurisdicciones locales" (Argentina, 1994, n.p.). O Estado se coloca na posição de regulador deste processo, ao mesmo tempo em que compartilha esta responsabilidade com as províncias, possibilitando a estas legislar sobre o tema em sua jurisdição e fortalecer os órgãos regionais para o patrimônio. Neste contexto se insere a Lei nº 25.197/99, que cria o Régimen del Registro del Patrimônio Cultural, estabelecendo um registro único de bens culturais de propriedade do Estado, onde as províncias e municípios são convidadas a aderir ao registro federal e a formular seus próprios registros.

A descentralização das ações para o patrimônio na Argentina, através da Constituição de 1994, e a pressão social pelo reconhecimento de outros patrimônios no Brasil, reiterados pela Constituição Federal de 1988, desperta um outro movimento para as ações do campo, onde a memória como pano de fundo de uma relação intergeracional e a diversidade cultural como linguagem passam a ser o foco das políticas mobilizadas pelos Estados e instituições internacionais envolvidas no processo.

Transformação – o patrimônio para além do edificado

A partir dos anos 2000, as ações da UNESCO voltadas para diversidade cultural são fortalecidas, manifestando certa inquietude quanto aos processos de globalização cultural e internacionalização do mercado que, para a instituição, colocavam em riscos expressões culturais não homogêneas. Em 2001, a instituição publicou a Declaração Universal para Diversidade Cultural, estabelecida como patrimônio comum da humanidade:

> A cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras (UNESCO, 2002, n.p.).

Em 2003, em decorrência da necessidade de instituir instrumentos de proteção que fossem além da declaração, a Conferência Geral da UNESCO iniciou o processo de constituição do que seria a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural

Imaterial. Esse documento irá expandir os limites do patrimônio cultural, definindo o patrimônio cultural imaterial como:

> Práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural (UNESCO, 2003, n.p.)

Cabe salientar que as ações do extinto Ministério da Cultura (MinC) foram profundamente influenciadas pelos conceitos de cultura adotados pela UNESCO, principalmente nas diretrizes organizadas na Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, adotada em 2005 e ratificada no Brasil em 2006 por meio do Decreto Legislativo 485/2006.

Entretanto, antes da promulgação da Convenção, tanto a Argentina, quanto o Brasil, já articulavam em seus órgãos responsáveis pelo patrimônio a construção de legislação específica para o patrimônio imaterial. Em 1997, o IPHAN promoveu em Fortaleza um seminário para discutir estratégias e formas de proteção para o patrimônio imaterial, onde foi redigida a Carta de Fortaleza com recomendações de ações e de construção de instrumentos legais para a preservação e proteção do patrimônio imaterial. Em 04 de agosto de 2000, foi instituído o Decreto nº 3.551, estabelecendo o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, formalizando a documentação de atividades inscritas na esfera do cotidiano e dos signos que formam a diversidade cultural do país.

Na Argentina, a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais será ratificada pela Lei Nacional nº 26.118/06, articulando o conceito de patrimônio imaterial definido no documento da convenção para as ações desenvolvidas em território nacional pelo Estado argentino. Entretanto, como previsto na Constituição de 1994, as províncias já promoviam leis e normas direcionadas para o processo de registro e salvaguarda de um patrimônio cultural imaterial regional. A Cidade Autônoma de Buenos Aires, em 2003, sancionou a Lei nº 1.227, estabelecendo o marco legal para a preservação, investigação, salvaguarda, proteção, restauração, promoção, desenvolvimento e transmissão para as gerações futuras do patrimônio cultural. Neste documento, o conceito de patrimônio cultural é expresso da seguinte forma:

> (...) *es el conjunto de bienes muebles e inmuebles, ubicados en el territorio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cualquiera sea su régimen jurídico y titularidad, que en sus aspectos tangibles e intangibles, materiales y simbólicos, y que por su significación intrínseca y/o convencionalmente atribuida, definen la identidad y la memoria colectiva de sus habitantes* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2003, n.p.).

O patrimônio imaterial é apresentado na legislação com um conjunto de diferentes patrimônios, em um processo constante de diálogo e de mudança, que se constrói a

partir das relações entre o tangível e o intangível. Insere-se na proposta, além das categorias de sítios e lugares históricos, monumentos, a categoria de patrimônio. Insere-se na proposta, além das categorias de sítios e lugares históricos, monumentos, zonas arqueológicas, coleções, objetos e fundos documentais, as categorias de expressões e manifestações intangíveis, e de patrimônio cultural vivente, descrito como pessoa ou grupo social de contribuição essencial para a cultura popular. Ressalta-se que, além da Ciudad Autonoma de Buenos Aires, outras províncias criaram legislações e regulamentações voltadas para a proteção do patrimônio cultural imaterial, como a Província de Tucumán de San Juan, que utiliza como conceito de patrimônio imaterial: "comprendiendo las composiciones musicales, con letra o sin ella, cuentos, poemas, leyendas, adivinanzas, refranes y relatos sobre usos y costumbres tradicionales que hayan sido transmitidos consuetudinariamente" (Ley 6.801, provincia de San Juan).

A UNESCO, neste período, também investirá em ações transnacionais voltadas para o patrimônio imaterial, buscando a promoção de uma identidade latino-americana e o auxílio no desenvolvimento de políticas públicas para a salvaguarda e a proteção deste patrimônio. Em fevereiro de 2006, o Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina (CRESPIAL) foi constituído em um acordo firmado entre o Governo do Peru e a UNESCO, e, em uma segunda reunião organizada em maio do mesmo ano em Brasília, foi aprovado o plano de ação da entidade e seus objetivos ao qual delegações da Argentina, da Bolívia, do Brasil, da Colômbia, do Chile, do Equador, do Paraguai, do Peru, do Uruguai e da Venezuela estiveram presentes. Com uma série de publicações de divulgação do patrimônio imaterial da América Latina, projetos multinacionais, nos quais se inserem inventários e ações de salvaguarda; editais, concursos e a realização de eventos, essa instituição encontra-se como articuladora e promotora de diálogos entre os países, promovendo o desenvolvimento cultural e a diversidade.

A Crespial desenvolveu dois projetos multinacionais envolvendo países da América Latina entre os anos de 2006 e 2010: o projeto de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de las Comunidades Aymara de Bolivia, Chile y Perú, iniciado em 2008; e o projeto Salvaguardia del Universo Cultural Guaraní, criado em 2007 e integrado pela Argentina, pela Bolívia, pelo Brasil, pelo Paraguai e pelo Uruguai. De acordo com Menezes (1992): "a memória é filha do presente. Mas, como seu objeto é a mudança, se lhe faltar o referencial do passado, o presente permanece incompreensível e o futuro escapa a qualquer projeto" (Menezes, 1992:14). A interação entre os países nestes projetos reverbera a transformação deste patrimônio cultural comum para além de fronteira estabelecidas ou identidades nacionais. Inserindo nas discussões do presente as referências de comunidades que não conformavam com as construções históricas presentes no espaço público até então, amplia-se a perspectiva do trabalho com estas outras memórias, abrindo outras possibilidades de passado e novas perspectivas de futuro.

Considerações finais

Analisando as ações voltadas para o patrimônio cultural realizados pelo Brasil e Argentina, percebe-se uma concomitância nas transformações ocorridas no período entre 1930 e 2010. No primeiro movimento, quando ocorre a consolidação das instituições voltadas para o patrimônio, percebemos a construção de uma narrativa de passado centrada em uma identidade nacional e a centralização estatal das intervenções sobre o patrimônio. Em um segundo movimento, que ocorre a partir da década de 1960, as ações para o patrimônio desses dois países serão influenciadas pelas discussões que estavam sendo travadas em organizações internacionais, como a UNESCO, e pela conjuntura política e social vivenciada após a abertura democrática. E, no terceiro movimento das ações para políticas culturais, destaca-se a transformação do horizonte do patrimônio ao abranger o patrimônio imaterial e reconsiderar fronteiras.

Vale ressaltar que este trabalho não teve como objetivo fixar as políticas para o patrimônio em uma narrativa linear, inspirada por uma ideia de progresso. O processo de expansão do patrimônio refaz horizontes, mas não exclui de seu panorama os discursos produzidos em sua formação, atuando de forma sincrônica e, por vezes, conflituosa, na concepção e reestruturação de seus conceitos. Destaca-se, aqui, as singularidades que transformaram conceitos em diferentes temporalidades, o que não retira a potencialidade das permanências.

Referências

AGUIAR, L. B.; CHUVA, M. R. R. Institucionalização das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil e na Argentina e suas relações com as atividades turísticas. In: *Antíteses*, v. 7, nº 14, p. 68-94, jul. dez. 2014.

ALVES, Flávia L. (org.). *Patrimônio imaterial: disposições constitucionais, normas correlatas, bens imateriais registrados*. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2012.

ARGENTINA, Constitución de la República, 1994. Disponível em: www.senado.gov.ar. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Ley nº 12.665. Creación de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos. Buenos Aires, 8 de Octubre de 1940. Disponível em: <https://goo.gl/4H0jv0>. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Ley nº 25.036. Modificanse los artículos 1°, 4°, 9° y 57 e incorpórase el artículo 55 bis a la Ley N° 11.723. Buenos Aires, 06 de Noviembre de 1998. Disponível em: <https://goo.gl/2KUzCV>. Acesso em: 16 abr. 2019

ARGENTINA. Ley nº 25.197. Regimen de registro del patrimonio cultural. Buenos Aires, 10 de Noviembre de 1999. Disponível em: <https://goo.gl/HHj8gc>. Acesso em: 16 abr. 2019.

BRASIL. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro-RJ, Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acesso em: 30 mar. 2019.

_____. Constituição (1988). Constituição Federal de 1988. Brasília-DF, Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 30 mar. 2019.

_____. Decreto nº 3.5551, de 04 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília-DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em: 30 mar. 2019.

CALABRE, L. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. In: *Revista Escritos*, ano 7, nº 7, 2013, p. 323-345. Disponível em: http://escritos.rb.gov.br/numero07/artigo12.php acesso: 23 abr. 2019.

CHUVA, M. Fundando a Nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. In: *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 4, nº 7, p. 313-333, jul-dez. 2003.

CENTRO REGIONAL para la salvaguardia Del patrimônio cultural inmaterial de América Latina (Peru) (Org.). Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial. Cusco: Crespial, 2008.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos.* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

GONÇALVES, J. R. S. A identificação do Brasil. GONÇALVES, J. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, MinC/IPHAN, p. 36-62, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história. Trad. Markus Hediger*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC Rio, 2014.

LOPES, Maíne Barbosa. A instituição do patrimônio histórico e artístico nacional na Argentina: o censo de monumentos e agentes envolvidos (1938-1946). In: *Seminário história do tempo presente*, III, 2017, Florianópolis. Anais... Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2018. Disponível em: http://www.seminariotempopresente.faed.udesc.br/index.php/2013-11-03-15-03-56. Acesso: 20 abr. 2019.

MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1997.

MENESES, U. A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 34, p. 9-23, 31 dez. 1992. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i34p9-23, acesso 20 fev. 2019.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. Patrimônio Cultural e escrita da história: a hipótese do documento na prática do Iphan nos anos 1980. In: *Anais Museu Paulista*, São Paulo, v. 24, nº 3, p. 121-147, dez.2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010147142016000300121&lng=en&nrm=iso>. Acesso: 20 abr. 2019.

PAGANO, Nora. La cultura histórica argentina en una perspectiva comparada. La gestión de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos durante las décadas de 1940 y 1990. *Tarea*, Buenos Aires, Año 1, nº 1, 2014.

PELEGRINI, Sandra C. A. A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade. In: *História*, v. 27, nº 2, p. 145-173, 2008.

POULOT, D. *Uma história do patrimônio no Ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, p. 9-37, 2009.

RUBINO, S. O mapa do Brasil passado. In: *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, Rio de Janeiro, nº 24, p. 97-105, 1996.

SANTOS, M. V. M. Nasce a Academia SPHAN. In: *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, Rio de Janeiro, nº 24, p. 77-95, 1996.

UNESCO. Declaração Universal da Diversidade Cultura. 2002. Disponível em: http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf. Acesso: 02 abr. 2019.

_____. Convençaõ sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais. Paris, 2005. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/politicas5/-/asset_publisher/WORBGxCla6bB/content/convencao-sobre-a-protecao-e-promocao-da-diversidade-das-expressoes-culturais/10913. Acesso: 02 abr. 2019

URIBARREN, María S. A atuação da 'Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos' da Argentina: sua intervenção no Conjunto Jesuítico da Igreja da Companhia de Jesus e da Residência dos Padres na cidade de Córdoba. 2008. 228p. *Dissertação* (mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. [2008].

Os “grandes homens” nas declaratórias de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional argentino (décadas de 1940 e 1950)

Maíne Barbosa Lopes*

O presente texto apresenta resultados da minha pesquisa de doutorado que teve como foco as práticas de seleção e instituição do patrimônio histórico e artístico nacional argentino efetuadas pela Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos (CNMMyLH) entre 1938 e 1955. Criada como dependente do Ministério da Justiça e Instrução Pública em 1938 e regulamentada pela Lei nº 12.665 de 1940, a Comisión foi encarregada de elaborar e executar a política de proteção dos bens culturais existentes no país. Para tanto, o governo nomeou um conjunto de estudiosos oriundos de instituições de pesquisa histórica e culturais, em sua maioria, integrantes da Academia Nacional de la Historia, instituição de tradição liberal fundada em 1893. Entre eles, destacamos o nome de Ricardo Levene, historiador que encabeçou a presidência do órgão de 1938 a 1946.

Por meio da referida lei também se estabeleceu o instrumento jurídico de proteção do patrimônio que, após ser selecionado pela Comisión, era assegurado por um decreto do Poder Executivo com a respectiva “declaratória”. Foi durante a gestão de Levene que se estruturaram as práticas de trabalho do órgão e se definiram os critérios de seleção dos bens, cujo levantamento foi realizado com o auxílio do arquiteto adstrito à CNMMyLH, Mario Buschiazzo, e de delegados designados em cada uma das províncias e territórios nacionais, entre outros interlocutores. Ao longo do período analisado foram declarados 358 bens, então consagrados como Monumentos ou Lugares Históricos Nacionais. Nesse processo, prevaleceram os critérios histórico e histórico-artístico de seleção do patrimônio, que passou a ser preservado pelas qualidades estéticas das edificações e, sobretudo, por aludir a determinados acontecimentos e personagens do passado nacional.

Nesse seminário, centramos nossa atenção nos bens declarados segundo o critério histórico e, de forma especial, nos personagens do passado nacional celebrados por meio das declaratórias. Algumas dessas figuras foram referidas de maneira recorrente

* Doutora em História pela UFRGS. E-mail: mainelopes@yahoo.com.br

na narrativa da Comisión, seja nas resenhas dos bens protegidos como Monumentos e Lugares Históricos, seja nas categorias de Árvore Histórica e Sepulcro Histórico, criadas ao longo da primeira gestão. Assim sendo, cabe-nos discutir quais personagens foram privilegiados pela instituição, o lugar conferido a eles na historiografia da época e o seu papel na elaboração da imagem da nação que foi levada à cabo pelos governos daquelas décadas.

Os personagens mobilizados nas declaratórias

Conforme indica a literatura a respeito dos "heróis nacionais", a consolidação dos Estados nacionais na Europa do século XIX estimulou o culto aos "grandes homens", cujas trajetórias serviram de elemento na composição de referências coletivas (Enders, 2000; Thiesse, 2001-2002). Disseminaram-se, nesse marco, práticas como a "estatuomania", que floresceu de maneira especial na Terceira República Francesa (1870-1940), até se banalizar e perder seu conteúdo político (Agulhon, 1998 *apud* Enders, 2000). Com o advento da sociedade burguesa, tornou-se comum também a narração histórica de vidas individuais, que motivou o aparecimento de obras dedicadas a homens considerados geniais (Schimidt, 2003). Inclui-se ainda nesse repertório de práticas a tributação de honras fúnebres aos "grandes vultos" da nação, em muitos países marcadas pela construção de panteões. No caso francês, acreditava-se que o panteão, além de salvaguardar os restos dos personagens ilustres, serviria para a formação dos alunos em idade escolar e para difundir o amor à pátria. Assim como o museu, o panteão se constituía em um novo modelo de santuário (Poulot, 2009).

A homenagem aos próceres da nação mediante a construção de estátuas e monumentos foi habitual na Argentina, sendo efetuada desde as últimas décadas do século XIX e, ainda mais recorrentemente, durante as comemorações dos centenários da Revolução de Maio e da Independência[1]. O mesmo pode ser dito em relação às homenagens fúnebres[2] e à produção de obras dedicadas à vida dos próceres nacionais. Como aponta Carman (2013), pelas páginas da Revista Nacional, publicação da década de 1890 dirigida pelo diretor do Museo Histórico Nacional, é possível constatar a crescente reivindicação dos homens públicos do passado por meio do aparecimento de estudos biográficos, da organização de comissões para a repatriação de restos fúnebres e da construção de monumentos e de homenagens.

A partir de 1892, o projeto de construção de um panteão nacional começou a circular amplamente no seio da elite letrada argentina, cujas propostas refletiam

1. Sobre o tema, ver Bertoni (2007), Gorelik (2010), Blasco (2015b) e Cersosimo (2017), entre outros.
2. A respeito das homenagens póstumas na Argentina no período referido, ver também Bertoni (2001), Gayol (2012) e Bragoni (2013).

diferentes posicionamentos políticos e historiográficos em torno do passado nacional[3], razão pela qual nunca chegou a ser erigido (Carman, 2013). O intento de construção do panteão, porém, foi retomado posteriormente e, inclusive, pelos membros da CNMMyLH. A ideia foi aventada logo da criação do órgão e reapareceu durante o primeiro peronismo – novamente, sem sucesso –, reafirmando-se a concepção de história que busca no passado os exemplos para o presente; possivelmente por se tratar de um momento em que era necessário gerar consensos amplos e porque a imagem do passado encerrada no panteão “possuía um forte poder de convencimento acerca de sua veracidade” (Pagano, 2014, p. 152). De modo mais geral, tratam-se de práticas que se inserem no amplo processo de culto aos heróis nacionais, que abarcaram toda a América espanhola e tiveram enorme centralidade com o desenvolvimento da literatura e da historiografia românticas (Blasco, 2015a).

Dentre os “grandes vultos” da nação argentina, San Martín foi, de longe, o personagem mais vezes mencionado nas declaratórias do período analisado. Seu nome foi diretamente citado na resenha de 18 bens: são lugares, árvores ou edificações com os quais o prócer teria tido contato em algum momento de sua vida; são vestígios que se acreditava estarem “ligados ao invisível”, que o representavam (Pomian, 1984). Por meio dessas resenhas, foi possível notar um destaque à figura do “Libertador” por sua ação no contexto das batalhas da independência argentina e no Exército dos Andes. Como explica Rabinovich (2016), o Exército dos Andes abriu a página mais gloriosa e transcendente da revolução, ao exercer um papel decisivo na independência do Chile, do Peru e da América do Sul em seu conjunto. A reorientação estratégica das tropas de San Martín em direção ao Pacífico superou enormemente as conquistas obtidas em qualquer outro empreendimento realizado pelos revolucionários rio-pratenses, daí o lugar privilegiado de seu autor no panteão nacional.

Desde o final do século XIX, os retratos e artefatos ligados a San Martín passaram a ser apreciados por um grupo heterogêneo de pessoas e, logo, foram incorporados à cultura visual da Argentina e ao seu universo escolar (Blasco, 2015a). Conforme Hourcade (1998, p. 73), o primeiro responsável pela difusão da figura “sanmartiniana” foi Bartolomé Mitre, quem, por meio de sua “Historia de San Martín y de la Emancipación Americana” (1887), “edificou um monumento à memória do ‘libertador do sul’” e, ao mesmo tempo, à “revolução argentina americanizada”. O San Martín de Mitre era, primordialmente, um libertador republicano; encarnava a genialidade do homem capaz de realizar uma missão que parecia estar além das forças humanas, alcançada graças

3. Nas disputas sobre os destinatários do panteão, defendeu-se que fossem depositados nele os restos de todos os homens públicos da independência americana; outros queriam destiná-lo somente aos considerados fundadores da República Argentina; ao passo que um terceiro grupo pretendia reservá-lo aos grandes homens da história nacional (Carman, 2013).

ao seu talento militar "inato". Nos anos do centenário da independência, por sua vez, surgiu a obra "Bibliografia del General José de San Martín y de la Emancipación Americana", de Carlos Salas, composta por cinco volumes e cujo título indica a perenidade da imagem cunhada por Mitre. Nesse período, a representação mais difundida de San Martín, tanto entre os historiadores de profissão quanto entre o público mais amplo, enfatizava sua genialidade militar como "libertador" (Hourcade, 1998).

Durante os anos 1920, a figura de San Martín começou a se distanciar do modelo mitrista, convertendo-se em um tipo de modelo militar que foi apropriado por grupos políticos descontentes com o yrigoyenismo. A quebra da ordem constitucional de 1930, somada a diversas mudanças na vida social argentina, trouxe consigo uma crise em relação à percepção do passado nacional. Apareceram novas biografias e, pela obra de José P. Otero – "Historia del Libertador General Don José de San Martín" (1932) –, o prócer foi elevado à categoria de "heroi moral da argentinidade", qualidade que se somava às suas virtudes militares (1998, p. 77). Por sua vez, o livro de Ricardo Rojas, intitulado "El Santo de la Espada" (1932), surgiu como contestação à imagem de San Martín que se tentava difundir. Ainda que o retrato do personagem apresentado por Rojas também o erigisse como modelo "moral" da pátria, havia um abismo entre a obra dos dois autores, caracterizado pela distância que também dividia as forças políticas e sociais na Argentina do período. Reconhecendo o "sanmartinismo", Rojas o revestiu de "vestimentas místicas que sustentavam sua 'santidade'", mas também de um espírito cidadão e democrático (Hourcade, 1998, p. 87).

Para o problema do qual nos ocupamos, o importante a salientar aqui é que, ao longo do governo de Agustín P. Justo, irrompeu uma série de homenagens civis e militares dedicadas a San Martín[4] (Cattaruzza, 2001; 2007) e às quais a CNMMyLH também se somou. O personagem não apenas foi referido nas declaratórias de Monumentos e Lugares Históricos, mas tornou-se objeto de diversas comemorações promovidas pelo órgão e entre as quais destacamos os atos realizados todos os anos no Museo Histórico Nacional, em cada 17 de agosto, data de sua morte. Independentemente das diferenças historiográficas e políticas que marcaram o período, ambas visões convergiram na valorização do personagem e o estímulo que estas comemorações receberam do Estado e das Forças Armadas foi funcional à nova conjuntura experimentada pela Argentina, marcada pelo ingresso dos militares à arena política (Hourcade, 1998). Durante o peronismo, San Martín seria novamente requisitado.

4. Em 1933 e com sede do Círculo Militar, foi criado o *Instituto Sanmartiniano*. A entidade defendeu o "Sanmartinismo" como nova "doutrina apolítica" que emergia "da bondade e da perenidade da pátria", a ser pregada nas escolas e instituições públicas e cuja petição foi aprovada por decreto do Poder Executivo Nacional (Hourcade, 1988, p. 78-79).

A Posta de Yatasto, onde se encontraram os generais San Martín e Belgrano, em Salta.

Fonte: Argentina. Archivo General de la Nación - Dpto. Doc. Fotográficos.
Inventários 47253 e 28158.

A trajetória militar de Manuel Belgrano e sua participação nas batalhas que sobrevieram à revolução de 1810, como líder do Exército do Norte, também se destacam no conjunto das declaratórias. Ele foi o segundo personagem mais referido nas resenhas dos monumentos, sendo vinculado a 6 bens: a Finca Castañares e a Posta de Yatasto, ambas situadas em Salta e qualificadas como de “alto valor histórico” por nelas terem se “abraçado” San Martín e Belgrano (Decreto 95.687/1941); o lugar Loreto Viejo em Santiago del Estero, onde o prócer passava temporadas de descanso durante sua permanência à frente do Exército do Norte (Decreto 112.099/1942); o lugar La Candelaria em Misiones, onde Belgrano se estabeleceu com seu quartel general, em 1810 (Decreto 16.482/1943); o povoado de Curuzú Cuatiá em Corrientes, que teria sido fundado pelo prócer (Decreto 112.765/1942); e o próprio Sepulcro Histórico de Belgrano, situado no Convento de Santo Domingo da cidade de Buenos Aires (Decreto 3.039/1946).

Na sequência aparecem empatados os líderes militares Martín Miguel de Güemes[5] e Juan Lavalle, cada um deles mencionado na resenha de 5 bens, quais sejam: a Catedral de Salta, consagrada como Panteão dos Herois do Norte, onde repousam os restos do general Güemes e de D. J. F. Zuviría (Decreto 95.687/1941); a Finca del General Güemes, situada em La Cruz, Salta (declarada pelo mesmo decreto); El Carmen de Güemes, casa localizada em Salta (Decreto 2.478/1943); a Capilla de Chamical, onde foram sepultados os restos de Güemes logo de sua morte (Decreto 14.119/1944); a Casa donde fue muerto el General Lavalle e a Capilla de la Inmaculada Concepción, ambas situadas em Jujuy, sendo que a segunda trata-se da capela onde foi enterrado parte do cadáver do prócer (Decreto 95.687/1941); o lugar denominado Punta Gorda, na cidade de Diamante, por onde passou o exército de Lavalle (Decreto 112.765/1942); o Fortín Cuatreros, fundado pelo General Dn. Daniel Cerri, cuja atividade nos comandos de fronteira levou-lhe a ser designado para integrar as expedições de Lavalle (Decreto 14.119/1944) e os Sepulcros Históricos de ambos os personagens (Decretos 2.236 e 3.039/1946).

El Carmen de Güemes, na província de Salta, e a frente da Casa donde fue muerto el General Lavalle, em Jujuy.

Fonte: Argentina. Archivo General de la Nación - Dpto. Doc. Fotográficos. Inventários 80633 e 255254

Outros personagens referidos de forma repetida nas resenhas são aqueles vinculados à etapa da chamada "organização nacional", iniciada com a derrota de Rosas, em 1852. José Justo de Urquiza foi citado na resenha 6 bens, quais sejam: o Colégio Nacional fundado por ele e a igreja onde foi enterrado, ambos situados em Entre Rios (Decreto 112.765/1942); 3 bens associados à Batalha de Caseros (Decreto 120.411/

5. Para mais detalhes obre a figura de Güemes, líder das milícias do norte, responsáveis por salvar a revolução iniciada em 1810 e defender as portas do território, ver Mata (2008).

1942); e a própria declaratória de seu Sepulcro Histórico (Decreto 2.236/1946). O nome do ex-presidente Nicolás Avellaneda também apareceu em 6 resenhas diferentes, mas duas delas estavam vinculadas a homenagens prestadas à San Martín durante o seu governo, caso da repatriação dos restos do “Libertador” que foram depositados no Mausoléu da Catedral Metropolitana em 1880. Julio A. Roca foi mencionado em cinco declaratórias: três por sua participação na Campanha do Deserto (Decretos 17.265/1943 e 14.119/1944), uma por seu governo como presidente (Decreto 2.233/1946) e a última trata-se de seu Sepulcro Histórico (Decreto 3.039/1946). O nome do ex-presidente Bartolomé Mitre também foi citado em 4 monumentos, enquanto que o de Domingo Faustino Sarmiento apareceu em outras 3 resenhas.

Juan Manuel de Rosas foi citado diversas vezes bens, porém, no caso deste personagem, o destaque foi dado para a sua derrota definitiva em 1852 e para as oposições que sofreu em virtude da “tirania” com que governava. Tal posicionamento é sintomático da historiografia liberal, vigente desde o século XIX, que tomava o ex-governador de Buenos Aires como o principal responsável por atrasar a Constituição Nacional e impedir a organização da Argentina como república federal[6]. Daí também o silêncio em torno de personagens como Facundo Quiroga – o caudilho de grande prestígio nas províncias do interior, que foi morto em 1835 durante uma missão encomendada por Rosas – e Manuel Dorrego – federalista que governou Buenos Aires durante a década de 1820 e igualmente associado a Rosas –, ainda que este último tenha sido contemplado pela CNMMyLH com a declaração de seu Sepulcro pelo Decreto 3.039/1946.

Nesse sentido, é pertinente o esclarecimento de Cattaruzza (2007) sobre a desavença da historiografia oficial com o rosismo ter se dado em relação à própria figura de Rosas e não ao conjunto do federalismo, já que não faltaram homenagens à Estanislao López, em Santa Fé, e à Facundo Quiroga, em La Rioja, muitas das quais contaram com a presença dos homens da Junta-Academia de la Historia. Notemos que Estanislao López, sim, foi referido na resenha de dois MH e é na mesma chave de leitura que deve ser compreendida a menção ao líder santiagueño Felipe Ibarra, citado na declaração do LH Abipones[7]. Como aponta Buchbinder (2008), a partir de 1920, cumpriu-se, na grande maioria das províncias, o primeiro centenário das autonomias locais, efeméride

6. A batalha de Caseros é simbólica porque produziu a queda do regime existente desde a década de 1830, quando Rosas assumiu o governo da província de Buenos Aires, regime este que possuía o caráter de uma confederação de províncias sob a hegemonia portenha; um regime paradoxal, que defendia o sistema federal por meio do centralismo político. Sobre o tema, ver Sabato (2012), Salvatore (1998) e Ternavasio (2009), entre outros.

7. *Abipones* foi uma redução de jesuítas e posto de fronteira contra os índios, fundado em 1749. Mas a resenha do referido LH também advertiu que dali “saiu Ibarra com suas forças para lutar pela autonomia da Província”, figura que, anos depois, prestou fidelidade a Rosas. Cf. Decreto 112.099/1942.

que suscitou uma reflexão a respeito das interpretações da história nacional produzidas desde Buenos Aires, que compreendia as autonomias provinciais como tentativas de segregá-las ou de convertê-las em Estados independentes. Daí que o papel de alguns caudilhos – fonte de polêmica na historiografia argentina desde suas origens – tenha sido salientado nas declaratórias. De modo geral, a contribuição desses líderes e também das províncias nas lutas pela independência e na construção da nação foi sendo reivindicada por boa parte da historiografia provincial das primeiras três décadas do século XX, ainda que essa reivindicação tenha assumido diferentes expressões.

Árvores e sepulcros históricos

A maioria dos bens declarados na categoria Árvore Histórica estava igualmente associada ao nome de personagens e, consequentemente, de eventos pretéritos tomados como essenciais para a construção da nacionalidade argentina. Entre os anos de 1938 e 1946 foram declaradas 9 (nove) exemplares das árvores, categoria que nos leva a indagar por que essa classe de bens não foi incorporada como paisagem natural, porém, é importante lembrarmos que, àquela época, ainda não estava em uso o conceito de "patrimônio natural". Além disso, o sentido atribuído a essas árvores pela CNMMyLH era eminentemente histórico: sua declaração foi justificada tanto pela antiguidade desses exemplares quanto por sua vinculação a personagens ou a acontecimentos pretéritos. Como explica Blasco (2015a), a Lei nº 12.665 não mencionou concretamente as árvores. Em suas declaratórias elas foram consideradas "bens históricos", cujo teor também concedeu autonomia aos membros da entidade para adotarem medidas de preservação em relação a esses exemplares.

Dentre as árvores declaradas no período, o Aguaribay existente na cidade de Buenos Aires associava-se ao trabalho do perito Dr. Francisco P. Moreno, "eminente homem de ciência" e de destacada atuação na questão dos limites chileno-argentinos (Decreto 3.369/1943). À sombra do Pino (pinheiro) del Convento de San Lorenzo, localizado na província de Santa Fé, "o General San Martín escreveu parte do combate" travado naquela localidade (Decreto 3.038/1946). A Magnolia situada na cidade de Buenos Aires foi declarada por ter sido plantada pelo ex-presidente Avellaneda. Por sua vez, o Algarrobo (alfarrobeira) de Pueyrredón, o Nogal (nogueira) de Saldán e o Sauce (salgueiro) del Plumerillo estavam vinculados a momentos da vida dos próceres que determinaram o curso de acontecimentos históricos "importantes" e sob os quais San Martín teria se reunido com os generais Pueyrredón, José M. Paz e O'Higgins (todos os últimos quatro declarados pelo Decreto 2.232/1946).

Segundo Blasco (2010), Enrique Udaondo teve um papel central no processo de declaração das referidas árvores como "históricas". Ainda na década de 1910, o futuro vogal da CNMMyLH havia elaborado um trabalho intitulado "Árboles Históricos de la República Argentina", resultado de uma pesquisa coletiva de coleta e circulação

de informação, que contou com a ajuda de agentes diversos, como historiadores, colecionadores, políticos, funcionários públicos, membros do exército e de congregações religiosas, de engenheiros e naturalistas, entre outros. Toda a informação reunida, referente às 32 árvores espalhadas pelo país, acabou contribuindo com a transformação desses exemplares em “objetos históricos”, próprios para a “veneração patriótica” por serem associados a figuras ou feitos considerados dignos de recordação[8]. Durante a década de 1920 o processo se consolidou através da incorporação de folhas e troncos às vitrines dos museus, da realização de atos públicos para celebrar a reprodução de exemplares no interior das instituições e da distribuição de material gráfico sobre as árvores. Posteriormente e já como vogal da Comisión, Udaondo deu continuidade ao tema, encaminhando a declaratória de algumas das árvores previamente sinalizadas como “históricas” (Blasco, 2010; 2015a).

A autora compreende a declaração das árvores como prática cultural produtora de discursos simbólicos e de representações sobre o passado. Em um de seus trabalhos, Blasco examinou o conjunto das árvores que foram associadas à San Martín, sendo interessante notar que as referências a elas foram extraídas das obras de escritores. A menção a alguns desses exemplares apareceu com as publicações do começo do século XX, que descreveram a rota seguida pelo “Libertador” e propiciaram a vinculação da vida do prócer com novos lugares e objetos. Já o valor cultural atribuído ao Pino del Convento de San Lorenzo remonta à década de 1880, quando Bartolomé Mitre publicou a sua *Historia de San Martín*..., exaltando valores e ideais do personagem falecido em 1850. Finalmente, a valorização de árvores como o Nogal de Saldán se deu mais tardiamente, após a descrição de acontecimentos contidos na referida obra *El Santo de la Espada*, de Ricardo Rojas.

Além dos homens mencionados nas resenhas dos Monumentos, Lugares e Árvores Históricas, constatamos uma profusão de personagens que foram recordados e homenageados através das declaratórias de Sepulcros Históricos (SH), totalizando 118 nomes somente nesta categoria. Tais sepulcros começaram a ser declarados a partir de 1945, pelo Decreto 30.837/1945, que definiu como Monumento Histórico as sepulturas do General Miguel Estanislao Soler e de Aristóbulo del Valle – sendo o primeiro, “ilustre guerreiro da Independência”, e o segundo, político “constitucionalista de nota e fervente democrata” do final do século XIX –, ambas localizadas no Cemitério do Norte, na cidade de Buenos Aires, atualmente conhecido como Cemitério da

8. O catálogo de Udaondo contava com uma descrição minuciosa do acontecimento ao qual as árvores estavam ligadas e com ilustrações desses exemplares. Em sua maioria, acreditava-se que haviam sido plantadas pelas mãos de figuras “relevantes” do cenário nacional ou tinham participado de “feitos históricos relevantes”, transformando-se em “testemunhos vivos” dos acontecimentos. Assim, “a materialidade das árvores era incorporada às concepções historiográficas vigentes, consagrando os conquistadores espanhóis e os heróis da pátria como ‘plantadores de árvores’” (Blasco, 2010, s/p).

Recoleta. O Decreto 2.236/46, por sua vez, declarou como Monumentos Históricos os sepulcros de quarenta (40) personalidades, localizados nos cemitérios e igrejas da capital federal, das províncias e de territórios nacionais.

Já o Decreto 3.039/1946 determinou a declaratória de cinquenta e oito (58) sepulcros, todos eles situados na cidade de Buenos Aires. Finalmente, o Decreto 12.806/1946 declarou como Monumentos Históricos outros dezoito (18) sepulcros existentes na capital federal e em outras capitais de províncias. Vale notar que os SH foram declarados como "Monumentos Históricos", provavelmente porque não estavam incluídos como categoria específica na Lei nº 12.665[9].

Com exceção do primeiro decreto citado, não consta no teor dos demais nenhuma referência biográfica sobre os personagens homenageados, havendo apenas uma justificativa geral para tais declaratórias:

> *Que es deber ineludible del pueblo argentino demostrar su agradecimiento a quienes por su actividad pública o privada hicieron posible la grandeza actual de la Nación; Que estas circunstancias se realizan en las vidas de los próceres propuestos por la Comisión N. de Museos y Monumentos Históricos y por tanto obliga al Estado a velar por su conservación y custodia de los sepulcros donde se guardan sus despojos.*

Assim, o Estado tomava para si a tarefa de homenagear todas as figuras que se considerava terem participado da construção da nação, responsabilizando-se pela conservação de suas sepulturas. Entre os 118 personagens recordados nesses decretos de SH, destacaram-se os homens das décadas revolucionárias de começo do século XIX, ex-presidentes, militares, eclesiásticos e figuras locais. Se sobressai, nesse conjunto, o nome de apenas quatro mulheres: Remédios de Escalada, esposa de San Martín; María Sánchez de Mendeville, mulher influente do âmbito político da Revolução de Maio; Delfina Vedia de Mitre, filha do ex-presidente Mitre; e Paula Albarracin de Sarmiento, mãe do ex-presidente Sarmiento. Com exceção da segunda, portanto, é digno de nota que as poucas mulheres homenageadas pelo órgão também se associavam à memória dos "grandes" homens.

Igual ao que ocorreu durante a realização do censo de monumentos e lugares históricos, no levantamento dos sepulcros a Comisión também demonstrou interesse em declarar exemplares localizados em toda a extensão do país. Contudo, na correspondência de 6 de dezembro de 1945 remetida a um de seus delegados, deixava claro que a lista deveria "incluir os sepulcros em que descansam os restos de figuras ilustres da época da Revolução de Maio, Independência, Organização Nacional e os contemporâneos, que tenham prestado relevantes serviços aos país, destacando-se nas armas, nas letras, nas ciências e na economia"[10]. Expressava, assim, uma continuidade

9. Conforme Pagano (2014), a categoria de SH foi posteriormente regulada pelo Decreto nº 34.040/1947, a pedido da própria CNMMyLH.

10. ACNMMyLH, "Sepulcro Histórico/Cap. de San Ignacio/Censo de Monumentos y Lugares Históricos", 003 T.

em relação aos critérios de seleção dos bens, estabelecidos durante os anos iniciais de sua gestão[11].

Tal qual observou Gayol (2012) a respeito das homenagens realizadas aos mortos durante os funerais do período do centenário na Argentina, as declaratórias de SH também podem ser vistas como um “reconhecimento do poder do homenageado” e como uma forma de fixar hierarquias sociais. Se, para a autora, os funerais daquele momento representaram “o início de um trabalho oficial de memória” (2012, p. 7), podemos dizer que a declaração das referidas sepulturas significou a culminância do “enquadramento” da memória nacional (Pollak, 1992), empreendido pelo Estado e demais representantes da tradição historiográfica liberal.

Considerações finais

Na análise dos personagens recordados nas declaratórias de patrimônio, encontramos uma série de nomes que, grosso modo, tratavam-se dos condutores da Revolução de Maio e da Independência; dos vice-reis do Rio da Prata; de ex-presidentes da segunda metade do século XIX; de sacerdotes católicos; de militares e também de algumas personalidades locais. Muitos dos homenageados foram retratados como indivíduos notáveis e basilares para a construção do país. Por sua relevância no panteão nacional argentino, alguns deles foram mobilizados para justificar a proteção de edifícios e lugares existentes ao longo do território nacional e que, por vezes, se encontravam em risco de destruição; ao passo que outros, menos conhecidos, receberam pela primeira vez uma homenagem pública feita pelo Estado.

No tocante às resenhas que continham dados biográficos sobre as vidas dos personagens, verificamos a reprodução de práticas características da tradição romântica e da historiografia positivista. Ainda que, na Argentina, uma discussão acerca das normas e práticas de escrita da história já tivesse se produzido décadas antes, é importante lembrar que ela representou mais a necessidade do grupo da NEH de consolidar suas posições no âmbito acadêmico do que uma efetiva renovação historiográfica (Eujanian, 2003).

De maneira geral, os episódios históricos aos quais se vinculam tais personagens aludem aos mesmos acontecimentos celebrados pelo conjunto das declaratórias: enfatizam, sobretudo, o papel desempenhado por certos líderes na independência das Províncias Unidas do Rio da Prata e no processo de organização da Argentina como Estado nacional. É notório o destaque dado aos “fundadores” da nação e àqueles derivados da visão mitrista, como Belgrano, San Martín, Rivadavia, Urquiza e o próprio

11. Para mais detalhes sobre o conjunto de bens declarados e as práticas de seleção do patrimônio histórico e artístico nacional argentino durante a primeira gestão da CNMMyLH, ver Lopes (2019) e Uribarren (2008).

Mitre. Logo, as declaratórias refletiram o "lugar de fala" (Bourdieu, 2004) dos agentes da CNMMyLH, enquanto membros da Academia Nacional de la Historia. Através da instituição do patrimônio histórico e artístico nacional, a Argentina foi apresentada como uma nação pré-configurada antes mesmo da Revolução de Maio e cujo "destino" foi cumprido graças às ações de políticos e militares da segunda metade do século XIX. Nessa chave de leitura, o período vice-reinal foi concebido como aquele em que teria se gestado a nacionalidade argentina, enquanto que a chamada Conquista do Deserto foi apresentada como determinante para a consolidação do território do país.

No contexto dos governos conservadores e peronista da década de 1940, a valorização de personagens que se dedicaram à causa militar também pode ser vista como uma maneira de se afirmar a importância das forças armadas na construção da nação e, ao mesmo tempo, de legitimar o lugar então ocupado por membros do exército na administração do país. Para além das políticas orientadas à integração do território e à formação da identidade nacional, amplamente estimuladas naquele período, os regimes da Concordância (1932-1943) buscaram se apresentar como uma continuidade do projeto oligárquico da década de 1880, que havia sido derrotado em 1916. A narrativa do passado sustentada pelos homens da Academia, nesse sentido, foi bastante funcional àqueles governos por seu destaque às origens da nacionalidade argentina e ao momento da conformação do respectivo Estado federal (Suárez; Saab, 2012; Girbal de Blacha, 1995; Devoto; Pagano, 2009). Através dela, suprimiam-se as diferenças regionais, sociais e econômicas que marcaram a história do país e criava-se a imagem de uma nação mais homogênea.

Referências

BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

BLASCO, María Élida. Un panteón de naturaleza nacional: la transformación de los árboles en "reliquias históricas argentinas", 1910 y 1920. In: *L'Ordinaire latino-américain*, nº 212, p. 75-104, 2010.

_____. El devenir de los árboles: ejemplares históricos vinculados a José de San Martín (siglos XIX y XX). In: *Historia crítica*, Bogotá, nº 5, p. 37-60, abril-junio 2015a.

_____. El legado mitrista. Museos, monumentos y manifestaciones de homenaje en la construcción del prócer Bartolomé Mitre. In: *Prohistoria*, Rosario, año XVIII, nº 24, pp. 123-153, dic. 2015b.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo, Unesp, 2004.

BRAGONI, Beatriz. Rituales mortuorios y ceremonial cívico: José de San Martín en el panteón argentino. In: *Histórica*, Lima, vol. 37, nº 2, p. 59-102, 2013.

BUCHBINDER, Pablo. La Nación desde las provincias: las historiografías provinciales argentinas entre dos Centenarios. In: *Anuario del Centro de Estudios Históricos* “Prof. Carlos S. A. Segreti”, Córdoba, año 8, n° 8, p. 163-182, 2008.

CARMAN, Carolina. *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

CATTARUZZA, Alejandro. Decifrando pasados: debates y representaciones de la historia nacional. In: _____ (direc.). *Nueva Historia Argentina*. *Crise económica, avance del Estado e incertidumbre política* (1930-1943). Buenos Aires: Sudamericana. Tomo VII, 2001, p. 429-476.

_____. *Los usos del pasado: la historia y la política argentinas en discusión*, 1910-1945. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

CERSOSIMO, Facundo. Los usos del pasado en las conmemoraciones de la “Conquista del Desierto” (1879-1979). In PAGANO, Nora (comp.). *Patrimonio histórico, conmemoraciones y usos públicos del pasado argentino*. Buenos Aires: Mnemosyne, p. 9-32, 2017.

DEVOTO, Fernando; PAGANO, Nora. *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.

ENDERS, Armelle. O plutarco brasileiro. A produção dos vultos nacionais no segundo reinado. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 25, p. 41-62, 2000.

EUJANIAN, Alejandro. Método, objetividad y estilo en el proceso de institucionalización, 1910-1920. In: CATARUZZA, Alejandro; EUJANIAN, Alejandro. Políticas *de la historia: Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, p. 69-99, 2003.

GAYOL, Sandra. La celebración de los grandes hombres: funerales gloriosos y carreras post mortem en Argentina. In: *Quinto Sol*, Santa Rosa, vol. 16, nº 2, p. 1-19, julio-diciembre 2012.

GIRBAL DE BLACHA, Noemí. Renovación y proyección nacional e internacional de la Junta. Ricardo Levene (1927-1931/1934-1938) y la gestión Ramón J. Cárcano y Carlos Correa Luna (1931-1934). In: *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina* (1893-1938). Buenos Aires, p. 123-167, 1995.

GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires*, 1887-1936. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2010.

HOURCADE, Eduardo. Ricardo Rojas Hagiógrafo (A propósito de El Santo de la Espada). In: *Estudios sociales*, Santa Fé, nº 15, p. 71-89, 2º semestre 1998.

LOPES, Maíne Barbosa. A Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos: práticas de seleção e instituição do patrimônio cultural na Argentina (1938-1955). 2019. 310p. *Tese* (doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre. 2019.

MATA, Sara Emilia. *Los gauchos de Güemes. Guerras de Independencia y conflito social*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

PAGANO, Nora. Patrimonio y conmemoraciones durante el primer peronismo. In: PAGANO, Nora; RODRÍGUEZ, Martha (comps.*). Conmemoraciones, patrimonio y usos del pasado. La elaboración social de la experiencia histórica*. Buenos Aires, Miño y Dávila, p. 147-162, 2014.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, nº 10, p. 200-212, 1992.

POMIAN, Krzysztof. Colecção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 1, Memória-História, p. 51-86, 1984.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RABINOVICH, Alejandro M. Una independencia por y para la guerra: la estrategia militar de la revolución y sus consequências. In: ENTIN, Gabriel (org.). *Crear la Independencia. Historia de un problema argentino*. Buenos Aires: Capital Intelectual, p. 55-71, 2016.

SABATO, Hilda. In: *Historia de la Argentina*, 1852-1890. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

SALVATORE, Ricardo. Consolidación del Régimen rosista (1835-1852). In: GOLDMAN, Noemí (Direc.). *Nueva Historia Argentina. Revolución, república, confederación* (1806-1852). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998, Tomo 3, p. 323-380.

SCHMIDT, Benito Bisso. Biografia e regimes de historicidade. In: *Métis*, Caxias do Sul, v. 2, nº 3, p. 57-72, jan./jun. 2003.

SUÁREZ, Carlos Alberto; SAAB, Jorge. El Estado, Ricardo Levene y los lugares de memoria. In: *Clío & Asociados*, La Plata/Santa Fe, nº 16, p. 211-227, 2012.

TERNAVASIO, Marcela. *Historia de la Argentina*, 1806-1852. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. In: *Anos 90*, Porto Alegre, v. 9, nº 15, p. 7-23, 2001-2002.

URIBARREN, María Sabina. A atuação da ‘Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos’ da Argentina: sua intervenção no Conjunto Jesuítico da Igreja da Companhia de Jesus e da Residência dos Padres na cidade de Córdoba. 2008. 228p. *Dissertação* (mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo. 2008.

O que podemos aprender com Havana? A política de preservação implantada na capital de Cuba como paradigma para projetos de salvaguarda em centros históricos

Vera Lucia Cardim de Cerqueira*

A preservação dos centros históricos – densamente ocupados e extremamente desvalorizados – implica, além da recuperação do patrimônio histórico-e cultural, na reabilitação urbana; na reinserção ou realocação da população residente; na valorização de atividades produtivas e características locais. Portanto, para atingir plenamente seus objetivos, o processo de preservação deve estar integrado às ações dos demais campos do desenvolvimento urbano.

Segundo Marcia Sant'Anna, em sua publicação A cidade-atração, a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990, desde os anos de 1960 empreendimentos apoiados conceitualmente na ideia de preservação da memória e do patrimônio foram realizados em áreas urbanas depreciadas, resultando na sua valorização imobiliária e inserção de atividades de comércio, turismo e lazer. As intervenções estavam baseadas na identificação de novas funções para as áreas deterioradas e, de acordo com seu contexto, numa ação de reurbanização executada conjuntamente pelo poder público e setor privado. Diversas cidades de países desenvolvidos tiveram seus centros revalorizados economicamente, por meio de uma ação pública com uma lógica empresarial onde o patrimônio histórico-cultural teve papel legitimador, como por exemplo, Barcelona e Nova York, que serviram de exemplo para grandes municípios brasileiros. (Sant'Anna, 2017).

O sucesso dessas intervenções, entretanto, não se deveu apenas isso, mas a um conjunto de fatores. Entre estes, destacam-se um bom grau de desenvolvimento econômico – em termos de bons níveis de reprodução e de renda da população – com produção de excedente financeiro e disponibilidade de investimentos; fortes mercados internos; e, ainda, o equacionamento de questões básicas relativas a moradia, saúde e educação, pois são fatores que fornecem o lastro necessário ao desenvolvimento

* Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: veracardimc@gmail.com

pleno de atividades como o turismo e o entretenimento. Assim, a concretização de inversões privadas de monta, e um contexto geral de desenvolvimento econômico, urbano e social, fornecem o solo sobre o qual se assentam esses empreendimentos urbanos – o que garante, em última análise, o seu sucesso. É esse solo, justamente, o que falta nos países menos desenvolvidos. (Sant'Anna, 2017, p. 390).

Em seu estudo, Sant'Anna nos dá um panorama dos processos pelos quais passaram as regiões centrais das cidades de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo a autora, as políticas de preservação nos anos 1990 ocorreram, essencialmente, por meio de vantagens urbanísticas ou de incentivos fiscais por parte do poder público. As ações estavam vinculadas à atração de investimentos e ao desenvolvimento econômico; por meio de mecanismos publicitários geralmente associados às expectativas eleitoreiras. De formas distintas, predominaram nos centros das cidades estudadas a valorização financeira e a dinamização econômica em detrimento do desenvolvimento de ações sistemáticas e socialmente significativas. Por meio de consultorias ou projetos dispendiosos, foram executadas ou elaboradas intervenções com base em interesses dissociados das realidades locais, para um público significativamente diferente daquele idealizado nos projetos e que sustentariam os empreendimentos realizados. A atração econômica justificou o controle de acesso e uso de espaços públicos, para conter em especial os ocupantes ou usuários considerados indesejados para a função idealizada da área. Em síntese, as intervenções em nome da salvaguarda e valorização do patrimônio estavam na contramão do que se pode considerar a constituição do chamado "lastro necessário ao desenvolvimento pleno de atividades como o turismo e o entretenimento" (Sant'Anna, 2017, p. 390). O alargamento das proposições preservacionistas se deu muito por conta da organização de setores da população afetada pelas intervenções, os movimentos sociais geraram resistência e forçaram a inclusão do patrimônio em estratégias de desenvolvimentos social e habitacional.

A criação dos programas dos anos 1990 como ações temporárias e a não implantação de uma política de reabilitação urbana de caráter permanente, interministerial e integrado é ainda o grande entrave a ser superado para que uma preservação duradoura e um aproveitamento socioeconômico do patrimônio urbano se tornem realidade no Brasil. Nenhum programa focalizado apresentou essas condições, mas, sem dúvida, todos contribuíram, em graus variados, para que essa necessidade ficasse evidente (Sant'Anna, 2017, p. 388).

Resistência gerada tanto por moradores de baixa renda quanto por pequenos comerciantes que conseguiram limitar ou mesmo impedir as ações imobiliárias de monta. (Sant'Anna, 2017). O fato de haver patrimônios culturais só ratifica o potencial das áreas, a sua recuperação pontual não necessariamente revigora seu entorno. Tomemos como exemplo São Paulo. O centro antigo está inserido na área administrativa dos distritos: Sé, República, Bom Retiro, Santa Cecília (região da subprefeitura da

Sé), Brás e Pari (região da subprefeitura da Mooca). Processos longos de mobilizações sociais também dificultaram a intervenção urbanística de áreas como a do Bairro da Luz, no distrito do Bom Retiro, onde estão situadas instituições culturais restauradas e valorizadas, dentre elas a Pinacoteca do Estado, o Museu da Língua Portuguesa e a Sala São Paulo. É a região que mais recebeu recursos para a recuperação do patrimônio histórico-cultural, mas segue como um foco de oposição e de reação ao processo de gentrificação da área, mesmo com toda a violência sofrida pela população mais pobre ou extremamente vulnerável, como é o caso da região da Cracolândia[1].

A área do centro histórico contava em 2000 com um total de 11.883 domicílios vagos (Sant'Anna, 2017), enquanto em maio de 2018, reportagem do Jornal *O Globo* estimou a existência de 53 ocupações no centro com cerca de 3,3 mil famílias, com base em dados da Secretaria Municipal de Habitação, numa reportagem sobre a violência com que a prefeitura tentava "limpar" a área da Cracolândia e adjacências (Martins, E.; Souto, L. 2018). Desde 2005 a administração pública municipal trabalha para inibir a ocupação da área por usuários de drogas, com fechamento de comércios locais ligados ao tráfico e à prostituição, retirada de moradores de rua, além de ter iniciado a desapropriação de centenas de imóveis.

A atração de investidores foi limitada, mesmo com o Estado investindo na recuperação dos espaços culturais e a Prefeitura lançando o programa denominado Nova Luz, no qual propunha renúncia fiscal do Imposto Predial e Territorial Urbano – IPTU, mas sem ações específicas para amparo à população vulnerável que trabalha ou vive nas ruas, sendo comumente retirados de forma violenta. Os programas sociais são descontinuados a cada mudança de gestão, alguns com caráter eminentemente higienistas[2], em contradição permanente com a função do Estado. Vemos – com raras exceções – o poder público não instituindo procedimentos de atendimento de proteção integral, e tornando-se o maior agente de exclusão daqueles que deveria proteger.

---

1. A região conhecida como Cracolândia, em São Paulo, concentra não apenas uma população usuária de drogas, mas também uma população de baixa renda que ocupa imóveis vazios e se vê expulsa a cada movimentação do mercado na tentativa de ocupar o centro. Mesmo projetos de residência social, não incorporam esta parcela da sociedade.
2. Diferentes nomes para ações semelhantes, *Operação Limpa,* 2005, *Ação Integrada Centro Legal,* 2009 a ideia de transformar atrativamente a área degradada. As mais recentes foram: em 2013 o governo do Estado de São Paulo criou o *Recomeço*, cuja ação central é o encaminhamento dos dependentes para tratamento. Em 2014 a prefeitura da cidade criou o *Braços Abertos*, uma ação intersetorial de políticas das diversas Secretarias municipais e a coordenação da Secretaria da Saúde. O programa previa a partir da noção de redução de danos, constituir uma rede de atendimento à população de rua, ofertando emprego e moradia, além de serviços de saúde e reinserção social. Após as eleições, a nova gestão municipal cria em 2017 o *Redenção* e protagoniza cenas de violência junto à população dependente de drogas e à população em situação de vulnerabilidade gerando críticas severas de diversos setores da sociedade, incluindo o Ministério Público (PMSP, 2015; ESTADO, 2012).

A ação do Estado como agente facilitador do mercado imobiliário pode ser vista em outras capitais como, por exemplo, Salvador. Cidade turística por excelência, a população do centro histórico convive há décadas com intervenções onde a proteção, a dinamização ou a valorização do patrimônio e cultural são utilizadas, com frequência, como mecanismo de exclusão. Evidencia-se o desenrolar do jogo da especulação imobiliária sustentado pelo poder público, pois não bastasse a compra, a venda e a transformação das áreas e de imóveis em capital, tem-se a ação deliberada da municipalidade dando suporte legal às transações. Uma inversão do que se entende por política pública: é o interesse privado apoiado pelo poder público.

Os jornalistas Vitor Rocha e Zezão Castro, em artigo publicado no *The Intercept*, dia 22 de abril de 2019, chamam a atenção ao risco que antigos artesãos sofrem no centro histórico de Salvador em função de um plano de construção de hotéis de luxo, ação apoiada pela prefeitura da cidade como parte de seu projeto de revitalização. Ferreiros, serralheiros e marmoristas que poderiam ser considerados Mestres e inscritos no Livro de Registro dos Saberes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN, detentores de patrimônio intangível, trabalhadores e residentes há décadas nos espaços da Ladeira da Conceição, estão ameaçados com a desapropriação em nome de um projeto de revitalização da área. A prefeitura, ignorando inclusive um compromisso firmado em 2014 entre ela, o IPHAN e os trabalhadores, atesta a necessidade de reforma por ser uma área reconhecida como Patrimônio da Humanidade pela Unesco. A matéria, intitulada *Em risco no Pelourinho* – Adeus, artesãos. Olá, hotéis de luxo – o plano gourmet do prefeito de Salvador para o centro histórico termina por demonstrar o interesse em atrair investimentos privados na região.

> Há 61 anos, Zé Diabo produz ferramentas de orixás e agogôs no Arco 26 da Ladeira da Conceição, no centro histórico de Salvador. Da sua forja saem os instrumentos que ditam o ritmo do ijexá no Filhos de Gandhy, um dos mais importantes blocos afros do Carnaval de Salvador.
> (...)
> A 200 metros do casarão de Zé Diabo ficam os hotéis de luxo Fera Palace e Fasano, cujas diárias variam de R$ 400 a R$ 3,7 mil. Os dois foram contemplados com isenções fiscais no Salvador 360º, de acordo com a Secretaria Municipal de Desenvolvimento e Urbanismo.
> (...)
> Para dar lugar aos novos empreendimentos, as comunidades empobrecidas estão sendo ameaçadas de despejo na região. Sem dinheiro para comprar, reformar ou regularizar os imóveis, em grande parte condenados e com aluguéis em alta, a população pobre que vive no local é forçada a sair de lá.
> Ao ouvir que os hotéis de luxo ganharam isenção fiscal, o comerciante Clarindo Silva respirou fundo e não segurou as lágrimas. Dono do restaurante Cantina da Lua, que funciona há 74 anos (Clarindo está no comando há 48), ele luta para pagar dívidas – situação comum entre os comerciantes da região.

> (...)
> Depois dos questionamentos do Intercept, a prefeitura iniciou uma conversa com os artesãos da Ladeira da Conceição para reformar os casarões em duas etapas e evitar a retirada dos trabalhadores do local. (Rocha; Castro, 2019).

O artigo destaca ainda o processo pelo qual passa o bairro 2 de Julho na cidade de Salvador, Bahia, objeto de estudo de doutorado de Laila Mourad, O processo de gentrificação do Centro Antigo de Salvador 2000 a 2010 e em seu artigo Gentrificação no Bairro 2 de Julho, em Salvador: modos, formas e conteúdos que trata especificamente do processo pelo qual o bairro está passando. A autora detalha em seus estudos as manobras de compra e venda de imóveis entre grupos empresariais e pessoas físicas determinadas, mecanismos de expulsão dos moradores originais, transformações e intervenções sustentadas pelo poder público, por meio de isenções e outros benefícios, além do uso selecionado de referências históricas e ou culturais para o que os jornalistas da matéria sobre os artesãos, chamaram de "gourmetização", ou seja, atração de um público de alto poder aquisitivo.

Diferente da perspectiva de recuperação da mais-valia urbana, legitimada pelas diretrizes e instrumentos do Estatuto da Cidade, constata-se uma ação de produção de valorização fundiária e imobiliária por esses empreendedores, dos quais o Município não exige nenhuma contrapartida para o bairro e para a cidade. Pelo contrário, constituem-se operações realizadas na perspectiva de transformar os imóveis e porções do território do 2 de Julho em áreas adequadas ao processo de gentrificação, através de processos de valorização imobiliária e da substituição da população pobre.

> (...)
> O que chama nossa atenção é que a estratégia de monetização dos terrenos, de utilização do imóvel transformado em um título, ou seja, em ações, ou ainda em lastro financeiro – se distancia completamente do cuidado que se deve ter com um tecido urbano de valor histórico e cultural. A ação corporativa, constatada no Bairro 2 de Julho utiliza o patrimônio histórico-cultural como fonte adicional de capital. Essa questão parece-nos central, pois estrutura uma nova forma de apropriação das rendas imobiliárias, que, contraditoriamente, aniquila os atributos que conferem singularidade a esse espaço, além de não recuperá-lo. (Mourad; Figueiredo; Baltrus, 2014).

Contraditoriamente a estes processos especulativos com o aval do Estado, pôde a sociedade brasileira, ao longo das duas últimas décadas, constituir instrumentos de participação que permitiriam a preservação de áreas em sua integralidade com seu patrimônio histórico-cultural, tangível e intangível, além de servir como motor para sua valorização e onde poderiam trazer desenvolvimento econômico e social forma equânime. A garantia de uma participação democrática é comumente resultado de lutas sociais; no caso das políticas urbanas, a criação do o Estatuto da Cidade[3] é um exemplo. Seu

3. Como é chamada a Lei Federal nº 10.257 de 2001.

objetivo central é regulamentar os artigos 182 e 183 da Constituição Federal, que dizem respeito à construção de políticas de desenvolvimento urbano e da função social da propriedade e traz como instrumento de gestão a obrigatoriedade da elaboração de Plano Diretor para cidades com mais de vinte mil habitantes.

O Plano Diretor Estratégico – PED (PMSP, 2015) da cidade de São Paulo, aprovado em 2014, após meses de discussão e tramitação na câmara municipal de vereadores, com audiências públicas e intensa participação dos movimentos sociais, contém diretrizes para gestão da capital até o ano de 2030. Apesar de reconhecido internacionalmente em 2017 por priorizar a mobilidade sustentável e uma cidade mais inclusiva, a atual gestão municipal propôs de imediato a revisão das definições de zoneamento do território urbano em favor do mercado imobiliário (Nexo, 2018).

Havana em processo de recuperação patrimonial

Cuba, é o país que, por meio de uma revolução com o apoio e participação popular, rompeu com o capitalismo enquanto sistema político e sobrevive ao bloqueio econômico e político imposto por seu imponente vizinho, os Estados Unidos da América. Mesmo após a dissolução da União Soviética e a perda de seu suporte financeiro, resultando, nos anos de 1990, numa crise econômica sem precedentes e desafiante para o sistema socialista cubano. Apesar das enormes dificuldades vividas em seu "período especial"[4], a maioria da população reconhece e não renuncia às conquistas sociais advindas da revolução e o país continua se renovando com criatividade, tendo a cultura papel preponderante.

Em Cuba, o acesso às necessidades fundamentais, ou seja, educação, saúde, habitação e cultura, é direito de fato de todos. Por mais críticas que sejam algumas vozes, há uma noção de pertencimento já arraigada na sociedade, uma identidade constituída na luta contra um sistema de exploração e exclusão social. Há também um desejo de abertura para que o diálogo com o restante do mundo seja mais rápido e que o acesso a determinados bens não seja tão difícil. Este é o desejo, especialmente, das novas gerações que nasceram e cresceram durante o período de forte crise econômica. Não obstante a existência de limitações para o acesso a bens de consumo, não só os supérfluos, quando comparada a qualidade de vida da população de Cuba com a da sociedade brasileira, verificamos que o Brasil está longe de equalizar suas desigualdades sociais, além da ausência da percepção de cidadãos de direito que ainda persiste entre nós. Num momento em que o conservadorismo no Brasil – para não dizer movimentos reacionários – ocupa espaços e explicita a desinformação com vistas à manutenção de uma estrutura social que afronta os direitos humanos e incita o ódio à diferença, se

4. O "Período Especial" refere-se aos anos de grande crise econômica vivida pela sociedade cubana, após queda dos acordos econômicos entre a União Soviética e Cuba, diminuindo drasticamente, por exemplo, o recebimento de derivados de petróleo.

faz urgente um olhar despido de preconceitos para a sociedade cubana a fim de descobrir o que podemos aprender com ela.

Na atualidade, Cuba atravessa um momento de intensa discussão interna a respeito dos caminhos de abertura ao mercado que tem adotado e quais suas consequências num futuro próximo no que tange uma maior democratização política e suas mudanças no campo econômico. Rafael Hernández, jornalista e diretor da revista cubana Temas, resume em cinco pontos os principais dilemas em pauta no país: a) desde os anos de 1990, auge do "período especial" em que se buscou saídas alternativas para um crescimento econômico, a desigualdade social cresceu; b) apesar da compreensão da importância do Estado no controle político, social e econômico, o questionamento sobre sua centralização excessiva também se apresenta; c) o crescimento do setor privado gera dúvidas sobre quais seriam os modelos mais adequados para um país que não deseja o capitalismo; d) a necessidade de revisão dos sistemas burocratizados e dogmáticos, herdados em boa parte pela influência soviética, sem desestruturar a organização e dinâmica social; e) acompanhando todas as mudanças, é necessária uma revisão da legislação nos âmbitos eleitoral, trabalhista, direitos do novo setor privado, entre outros (Santos, Vasconcelos, Dessoti, 2017).

Dentre as saídas alternativas para enfrentamento da crise econômica desde os anos de 1990, o turismo foi e segue sendo uma fonte de recursos estável e tornou-se um caminho possível para parcela da população que reside nas áreas com atrações turísticas. Para regular, controlar e facilitar a atividade, o governo tomou algumas medidas, tais como a implantação de duas moedas, para garantir o controle da moeda estrangeira que circulava num sistema paralelo[5] e o estímulo e regularização de negócios individuais privados, o cuentapropismo[6]. São ações que favorecem a economia das áreas com apelo, mas constituem-se também em desafios ao socialismo cubano pois o aproxima do universo capitalista por meio de uma mercantilização das relações sociais, ainda que disciplinado pelo Estado. Acompanhar as soluções que Cuba construirá para garantir a permanência com qualidade de seus direitos universais gratuitos aliada ao crescimento econômico, é de grande valia para países capitalistas dependentes como o Brasil (Santos, Vasconcelos, Dessoti, 2017).

5. Em Cuba circulam oficialmente duas moedas, o Peso Cubano Conversível (CUC) e o Peso Cubano (CUP). O peso Conversível equivale ao dólar americano e começou a circular em 1994 para os turistas estrangeiros. O CUC equivale a 25 CUP, de acordo com a *Casas de Cambio* Cubana. http://www.cadeca.cu/

6. *Cuentapropismo* – Novo setor privado cubano que triplicou na última década, alcançando cerca de quinhentas mil pessoas, instaladas predominantemente nos serviços de restaurantes e habitação turística. A palavra vem de 'trabalho por conta própria'. Para ser um *cuentapropista,* isto é, conduzir negócios privados na ilha, é necessário pedir permissão ao Estado e cumprir leis que delimitam a escala, o setor e os tributos do empreendimento. Alguns consideram que a palavra *cuentapropista é* inadequada porque acobertaria diferenças entre os proprietários de um negócio e seus funcionários, ambos chamados da mesma forma" (Santos; Vasconcelos; Dessotti, 2017, p. 236).

Não fosse a sua própria população descobrindo mecanismos de sobrevivência no "período especial", seguida pela aceitação, ou "vistas grossas", e posterior regulação do governo, aliados à consciência dos valores e direitos conquistados nas cinco décadas, o país não teria resistido à invasão capitalista no seu formato mais predatório. A política de recuperação e preservação do Centro Histórico de Havana e que tem perdurado ao longo de mais de duas décadas se insere neste universo de saídas para a crise econômica. Eusébio Leal Spengler, Historiador oficial de Havana, detalha em entrevista ao Smithsonian Magazine como a proposta de preservação do Centro Histórico de Havana foi aceita e teve sua autonomia garantida:

> *Salvation came, paradoxically, from economic disaster. The collapse of the Soviet Union and the end of sugar subsidies in 1991 threw Cuba into bankruptcy, beginning a decade of privation euphemistically called "the Special Period in Time of Peace." Things were desperate by 1993, when Leal accompanied Fidel on a trip to Cartagena, another Spanish port in the Caribbean that the Colombian government was turning into a hugely lucrative tourist attraction. On the flight out, Fidel came to Leal's seat, he recalls. "He asked me: 'What can I do—or what can we do—for Habana Vieja?'" Without hesitation, Leal explained that an entirely new economic model was needed where hotels, restaurants and museums would earn hard currency—the U.S. dollar had just been legalized—and profits could be pumped directly back into restoration. The approach departed from decades of state-controlled policy, but Leal told Fidel that "without a sound financial basis, the idea of saving Old Havana is a utopia. It's a fantasy. It's like St. Augustine's City of God." Saving Old Havana did not mean giving up progressive Socialist principles, Leal assured Fidel. In fact, central to his plan was to keep residents in their homes and use tourism to improve living standards. "We're not talking about Pompeii or Herculaneum. We're talking about Havana! We have to invest in schools, playgrounds, services for the elderly." (Leal drew on liberation theology, he says, which inspires progressive priests to work in poor communities from rural Brazil to Nicaragua: "It's not possible in Latin America to talk about social justice without taking into account Christian thought."* (Perrottet, 2018, p. 2).

Tem sido estatal a coordenação do processo, com participação pública, para a definição de prioridades e dos limites para cada intervenção, e na ação integrada a outras demandas sociais. Experiências brasileiras e de diversos países sempre esbarram ou são comandadas priorizando o interesse do capital, do mercado cultural etc., ficando o poder público dependente, à mercê ou com pouco poder de intervenção. E como já vimos com o estudo de Márcia Sant'Anna, não necessariamente o setor privado garante o sucesso da empreitada. Até onde foi possível verificar nesta pesquisa inicial, a experiência de Havana tem demonstrado um controle em relação ao capital e, concomitantemente, abrindo-se à presença do poder privado e fortalecendo o turismo patrimonial e cultural como importante fonte de recursos para as demandas internas da sociedade.

A área ocupada pelo conjunto arquitetônico identificado como Habana Vieja possui cerca de 70.000 habitantes, numa área de 2,14 Km² e densidade demográfica de 32.710 (Hab/Km²) (PEDI-2030, 2017). Aproximadamente equivale ao distrito da República no centro da cidade de São Paulo, que possui uma área de 2,30 Km², uma população total de 56.981 e densidade demográfica de 24.774 Hab/Km² (IBGE, 2010). No centro histórico de Havana existem 3.370 edificações, sendo 31% datadas entre o séc. XVI e XIX e 56% da primeira metade do séc. XIX. A área foi declarada Patrimônio Mundial pela Unesco em 1982 e em 1993 o governo cubano definiu como região prioritária para conservação. A responsabilidade para a reabilitação e conservação do centro antigo ficou a cargo da Oficina Del Historiador de la Ciudad de la Habana, instituição fundada em 1938, vinculada à prefeitura da cidade de Havana. Para executar o plano de salvaguarda a Oficina Del Historiador passa em 1993 a ser subordinada ao Conselho de Estado, adquirindo poderes especiais para implementar o Plano de Desenvolvimento de Zonas Prioritárias para Conservação.

A presença e as boas relações com o governo central de Eusébio Leal na direção das políticas de desenvolvimento integral das áreas de conservação foram decisivas para sua consolidação, trabalho sustentado, no entanto, em instrumentos construídos com uma equipe multidisciplinar e mecanismos de monitoração, gestão e avaliação permanentes. Em 1994 foi elaborado o Plano Diretor (Plan Maestro), envolvendo cerca de 40 profissionais especialistas sobre a cidade e memória e o trabalho foi estruturado em seis grupos: Planejamento e Gestão; Pesquisa Aplicada, Controle Territorial; Sistema de Informação; Centro Territorial de Comunicações e Documentação. O objetivo central do Plano é estudar os problemas do Centro Histórico e delinear estratégias de Recuperação. As fontes principais de recursos foram a criação da empresa turística própria, a Habaguanex S.A., acrescido pela cobrança de impostos de empresas que atuam no território e de trabalhadores por conta própria, além de apoios internacionais (Planmaestro, 2012).

A primeira versão do conjunto de estratégias foi elaborada em 1998, o Plano Especial de Desenvolvimento (Plan Especial de Desarrollo-PED). Em setembro de 2017 foi apresentada a última versão do plano, agora intitulado PEDI (Plan Especial de Desarrollo Integral-PEDI), para até o ano de 2030, construído a partir da revisão do antigo plano e com consulta pública desde 2011, se estrutura em 4 partes: apresentação do território, gestão de desenvolvimento, ordenamento territorial e urbano e principais ações em curto prazo (5 anos). Diferente das experiências brasileiras onde, a despeito de todos os estudos, projetos e discussões com a sociedade civil e poder público, imperam processos de exclusão da população residente dos centros históricos, o processo de revitalização de Havana antiga prioriza o caráter residencial da área:

> *Conservar el carácter residencial a partir de parámetros adecuados de densidad poblacional y calidad de vida, es una de las políticas del plan de desarrollo del Centro Histórico de La Habana, donde la vivienda posee un peso fundamental (85% de los 3 370 edificios son ocupados por viviendas), con una concentración mayor en el norte y el sur del territorio. La densidad bruta en el área alcanza un valor de 310 hab./ha, con densidades netas a nivel de manzana que oscilan entre los 100 y 1 000 hab./ha.*
>
> (…)
>
> *La conservación del carácter habitacional del Centro Histórico es coherente, además, con una política ambiental y socioeconómica a escala mayor, consistente en aprovechar las ventajas y potencialidades de las áreas consolidadas del centro de la ciudad, en lugar de favorecer los nuevos desarrollos periféricos con todas su implicaciones negativas* (Planmaestro, 2012).

A Oficina Del Historiador estabeleceu ao longo do tempo as regulamentações urbanas, constituindo um guia para reformar ou construir no Centro Histórico, instrumentos de consulta pública para profissionais da área, investidores, construtores e cidadãos. Regulamentou também o trabalho de cuentapropismo na área histórica. Criou oficinas técnicas de restauração de bens imóveis (alvenaria, carpintaria, forja, pintura, pintura de murais, canalizações, vitral, entre outras), criou os cursos de Gestão do Patrimônio Histórico-Cultural, de Museologia, Arqueologia e Gestão Sociocultural no Centro Universitário San Gerónimo de La Habana. O PEDI é o instrumento que garante o planejamento para o ordenamento territorial e urbano e o desenvolvimento integral da zona prioritária para a conservação em Havana Velha. A estrutura constituída pela Oficina del Historiador executa o ciclo completo de recuperação patrimonial, do planejamento urbano, dos projetos, com intervenção construtiva e manejo das instalações (PEDI-2030, 2017)[7].

Destacando ainda o eixo habitacional, um dos objetivos específicos do plano atual é reduzir o déficit habitacional, ou seja: a) contemplando a construção de novas moradias em terrenos livres ou em edifícios degradados do território, a adaptação ou recuperação para habitação em edificações de tipologias não domésticas ou ocupadas por outras funções, novas construções em outras áreas da cidade; b) diversificar os tipos de habitação para responder à variedade de demandas existentes, habitação de interesse

7. O reconhecimento da política de salvaguarda de Havana, promovida pela *Oficina del Historiador*, pode ser comprovada também pelos prêmios que a instituição recebeu no decorrer das últimas décadas, dentre eles: o prêmio *Apropriação Social do Patrimônio em 1999*, Convenio Andrés Bello, Colômbia; prêmio de Arquitetura *Philippe Rotthier* para a Reconstrução do Centro de Havana, Cuba, em 2002; *prêmio de la Asociación Española para la Gerencia de los Centros Urbanos - AGECU, em 2002; prêmio da Real Fundación de Toledo*, edição de 2003, pela revitalização do Centro Histórico de Havana; *prêmio Reina Sofía em 2007*, na categoria Patrimônio Imaterial, como referência de reutilização do patrimônio cultural enquanto fator de desenvolvimento social e econômico da comunidade (Fonte: http://www.planmaestro.ohc.cu/).

social, casas de oficina, residências estudantis, casas para idosos, imobiliário (PEDI 2030, 2017).

Independentemente do grande contingente turístico, a existência de uma população residente justifica a existência necessária de equipamentos de saúde, educação e cultura. Apresentamos abaixo um quadro que demonstra algumas atualizações no uso social das edificações recuperadas em benefício direto da comunidade, excetuando os espaços culturais e turísticos, como museus, hotéis e restaurantes:

Edificação	Época	Grau de proteção e ano de restauração	Uso atual
Casa de Manuel Roig	Séc. XIX	III – 2006	Residências
Casa dos condes Fernandina	Séc. XIX	III – 1986 e 2009	Gabinete de Restauração de Pintura em cavalete
Casa de Dona Luisa Calvo de la Puerta	Séc. XIX	II – 2007	Centro de Reabilitação Integral Pediátrica Senén Casas Regueiro
Edificio Santo Domingo	1958	IV - 2007	Colégio Universitário San Gerónimo de Havana e instituições culturais
Cine Habana	1937	IV - 2010	Planetário Astronômico Rosa Elena Simeón
Convento de Belen	1712/1730	I – 1996 - 2010	Centro Multifuncional para a terceira idade
Imprensa de Seoane y Fernández	1923	IV - 2003/2004	Sede do Ballet Lizt Alfonso
Almacén	Séc. XX	IV - 2008	Mercado
Dependências da farmacia Sarrá	Séc. XX	III - 2008	Farmácia
Casa da Amargura 201	Séc. XIX	III - 2008	Centro Comunitário de Saúde Mental Francisca Rivero Arocha
Casa do conde Cañongo	Séc. XIX	II - 2006	Sala Vitrina de Valonia (espaço cultural) e residências.
Edificio comercial – Rua Oficios	Séc. XIX	IV - 2004	Residências
Hotel Continental	1905	III - 2008	Relojoaria, barbearia e residências
Convento da Igreja de Jesus, Maria e José	Séc. XIX	III - 2008	Escola Primária Quintín Bandera Betancourt
Casa - Rua Teniente Rey	Séc. XIX	III - 2007	Escola Oficina nº 2 Gabriel Arest – Carpintaria e Vidro
Casa - Rua Paula	Séc. XIX	III - 2008	Residências protegidas para a 3ª idade.
Casa - Rua Habana	Séc. XVIII	III - 2007	Residências protegidas para a 3ª idade.

Tabela 1 – Alterações de uso de edificações recuperadas. Fonte: Spengler, 2010.

No que diz respeito aos espaços culturais o Centro Histórico de Havana possui uma rede significativa, com 27 museus, 14 centros culturais, 16 museus casas, 11 Oficinas de Restauração, 01 Fototeca, 01 Arquivo Histórico e 11 Bibliotecas, utilizados predominantemente pela população local. Sob a coordenação da Oficina del Historiador,

os espaços museológicos e centros culturais possuem um trabalho de ação cultural e educativa integrada, com programas específicos como: Aula en el Museo, Rutas Teatro Callejero (Spengler. 2010).

> *En las semanas de receso escolar nos alegra compartir con las familias que recorren las plazas y callejuelas, admirando los museos y exposiciones, los patios escondidos, los pequeños jardines…cada rincón recóndito del Centro Histórico. Es un placer especial para los que aquí viven, estudian o trabajan, o para aquellos vacacionistas que viajan a Cuba y a su capital desde cualquier latitud del planeta.*
>
> *Ellos encuentran una ciudad viva, con sus arraigados vecinos, una población comprometida con el patrimonio cultural que ha aprendido a disfrutar, valorar e identificar como propio; una población que accede a los museos, salas de conciertos y bibliotecas con naturalidad y confianza, porque allí estudian sus hijos, disfrutan sus padres, animan sus abuelos. Son los habitantes de una ciudad-museo donde el amplio programa que desarrolla la Dirección de Gestión Cultural en instituciones, plazas y calles, los convoca, incorpora y estimula, haciéndolos protagonistas de la gesta salvadora de vieja urbe, y al asumir con su presencia esa responsabilidad, los propios habaneros multiplican esos resultados y validan el encanto de los espacios compartidos.*
>
> *Renacidos y preservados por la sabiduría de la restauración o rescatados del azar, los bienes culturales son eje de la vida en el Centro Histórico, agrupados con sentido lógico en valiosas colecciones y exposiciones didácticas en museos, casas, gabinetes, bibliotecas especializadas y archivos. Detrás de ese patrimonio vivo, palpita la labor de restauradores, museólogos, museógrafos, bibliotecarios y archiveros, de incansables investigadores y animadores de la obra humana, y también la comprensión de constructores, vigilantes, auxiliares, economistas… trabajadores que se enorgullecen del alto significado cultural al que destinan su esfuerzo*. (Spengler. 2010, p. 10).

À guisa de uma conclusão

A noção de política pública traz em seu cerne a ideia de ação para o conjunto da sociedade, investimentos que possam atender, incluir, beneficiar a população como um todo. Em uma sociedade na qual a desigualdade é gritante, priorizar aqueles que estão à margem dos benefícios existentes, faz com que toda a sociedade ganhe, pois reduz a violência gerada pelo desequilíbrio social. Quando tratamos de países como o Brasil, onde a discussão sobre acesso ainda deve ser concentrada em direitos básicos, como saúde, educação, habitação, pensar política pública sobre patrimônio beira à utopia. No entanto, assim como Havana, contamos com instrumentos de participação elaborados em conjunto com a sociedade civil, os profissionais e agentes públicos brasileiros elaboram projetos de diagnóstico e de recuperação do patrimônio cultural, porque têm clareza em relação à importância de uma política integral, portanto, o que está em análise aqui não é a capacidade técnica de planejamento ou execução, mas a integração do projeto numa ação pública ampla, com gestão, monitoramento e avaliação.

A sociomuseologia apresenta-se como a vertente da ciência museológica que pode facilitar o diálogo entre o investimento e as descobertas das potencialidades do patrimônio cultural e a preservação da vida local. Também no campo da cultura e da preservação, há pouco mais de uma década o Brasil constituiu mecanismos de participação. Integrar os instrumentos elaborados para estabelecer as diretrizes de um desenvolvimento social, econômico e cultural, seria um passo significativo.

A alternância de governo dificulta significativamente a manutenção de qualquer programa ou política, em especial quando suas propostas são antagônicas e não se consolidaram como uma política de Estado. Não há "invenção da roda" no trabalho desenvolvido pela Oficina Del Historiador no centro Histórico de Havana, há uma ação contínua e respeito aos princípios tradicionais da preservação. Além da consciência da função de regulador do Estado para que o patrimônio seja de todos.

Para uma completa análise do programa de salvaguarda de Havana uma segunda etapa deste estudo se faz necessária, para coleta de dados a respeito dos seus impactos ou limites a partir do relato dos beneficiários e do restante da sociedade civil cubana. Este é o objetivo de prosseguimento: ampliar o olhar, mas não há dúvidas de que a política de salvaguarda implementada em Habana Vieja serve como paradigma para outros centros históricos. E aprender com Havana é aprender sobretudo com nós mesmos ou, fazendo alusão às palavras de Leal (Spwngler, 2010) sobre a experiência da cidade cubana: "*la nuestra no tenía que ser diferente, sino coherente con las circunstancias*."

Referências

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografía e Estatística. Censo 2010. Disponível em: https://censo2010.ibge.gov.br/. Acesso em 06 de nov. 2018.

LEITE, C.; SALDIVA, P.; BRESSER-PEREIRA, L. C. O Plano Diretor de São Paulo está ameaçado. Publicado em 28 de mai. 2018, NEXO. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2018/O-Plano-Diretor-de-S%C3%A3o-Paulo-est%C3%A1-amea%C3%A7ado. Acesso em 20 de abr. 2019.

MARTINS, E.; SOUTO, L. Um ano após ação polêmica da prefeitura de SP, Cracolândia sofre nova crise. Publicado em 07 de mai. 2018. O Globo. Disponível em https://oglobo.globo.com/brasil/um-ano-apos-acao-polemica-da-prefeitura-de-sp-cracolandia-sofre-com-nova-crise-22658891. Acesso em 20 de abr. 2019.

MOURAD, Laila; FIGUEIREDO, Glória Cecília; BALTRUS, Nelson. Gentrificação no Bairro 2 de Julho,. Cad. Metrop., São Paulo, v. 16, nº 32, pp. 437-460, nov 2014. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2014-3207. Acesso em: 26 de abr. 2019.

PEDI-2030. Plan Especial de Desarrollo Integral 2030 – La Habana Vieja Centro Histórico. Oficina Del Historiador de La Ciudad de La Habana. Disponível em: http://www.planmaestro.ohc.cu/ Acesso em 06 de nov. 2018.

PERROTTET, T. The Man Who Saved Havana. Publicado em maio 2018 Smithsonian Magazine. Disponível em https://www.smithsonianmag.com/travel/man-who-saved-havana-180968735/?page=2. Acesso em 02 de mai. 2019.

PLANMAESTRO. Brochurees plan maestro 2012. Disponível em: http://www.planmaestro.ohc.cu/ . Acesso em 06 de nov. 2018.

PMSP. Plano Diretor Estratégico do Município de São Paulo. Lei nº 16.050, de 31 de julho de 2104 – Estratégias ilustradas. São Paulo: Prefeitura de São Paulo. Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano. 2015.

ROCHA, V.; CASTRO, Z. Em risco no Pelourinho. Adeus, artesãos. Olá, hotéis de luxo: o plano gourmet do prefeito de Salvador para o centro histórico. The Intercept. Disponível em: https://theintercept.com/2019/04/21/salvador-centro-historico-pelourinho/ Acesso em: 25 de abr. 2019.

SANT'ANNA, Márcia. *A cidade-atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990*. 1ª ed. Salvador: EDUFBA-PPG-AU FAUFBA, 2017.

SANTOS, Fábio Luís Barbosa; VASCONCELOS, Joana Salém; DESSOTI, Fabiana Rita (org.). *Cuba no século XXI: dilemas da revolução*. 1ª ed. São Paulo: Elefante, 2017.

SPENGLER, Eusebio Leal. *Para no olvidar: testemunho gráfico de la restauración del Centro Histórico de la ciudad de la Habana - libro tercero*. 1ª ed. Sevilla: Ediciones Boloña, 2010.

Barroco na América Latina – Aspectos críticos e terminologias

Percival Tirapeli*

Fachada da Igreja da Companhia de Jesus, Arquipa.
Peru. séc. XVII. Foto: Percival Tirapeli

Terminologias do estilo barroco

Os estudos sobre o estilo barroco ganharam adeptos na Europa no final do século XIX. O suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945) publicou Renascença e Barroco (1888), mas foi com seu Conceitos fundamentais da história da arte (1915) que se intensificou, no século moderno, novos olhares a respeito das diferenças entre os estilos da renascença e do barroco. Traçando cinco categorias distintas sobre esses dois estilos, foi possível diferenciá-los formalmente entre o renascimento, em que nas artes predomina o sentido linear, e o oposto, no barroco, com o sentido pictórico. Formas fechadas e formas abertas; multiplicidade de elementos na composição para o renascimento e unidade compositiva para o barroco; clareza absoluta para as composições renascentistas e

* Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

clareza relativa para o barroco e, por fim, linguagem plana, em oposição à linguagem de profundidade barroca, exemplificada nos intensos claros e escuros.

A Europa só reabilitou o barroco no início do século XX, com os estudos iniciados no final do século XIX por Heinrich Wölfflin. Seguiram-se a ele muitos outros entendendo o barroco de forma mais ampla, como um espírito do tempo, com o catalão, filho de cubana, Eugene d'Ors[1] (1881-1954) e com o húngaro Arnold Hauser (1892-1978) que aprofundou as artes plásticas inserindo no movimento a literatura e o desenvolvimento da sociedade[2].

O barroco latino-americano sofreu uma crítica eurocentrista que se arrastou por quase todo o século XX, na busca exata dos modelos europeus, em especial da arquitetura espanhola transplantada para a América. O cubano Alejo Carpentier (1904-1980) assumiu o desfio de provar que o barroco no Novo Mundo estava além de um mero estilo, propondo analisá-lo como uma constante humana que poderia renascer em qualquer momento e em muitas criações. Assim pode desenvolver a teoria de transculturação adequada à realidade latino-americana. Teoria seguida por José Lezama Lima e Severo Sarduy, que retirou o barroco americano do nicho da história da arte que apenas imitava modelos europeus e o elevou ao status de ideologia e estética de diferenciação cultural[3].

Outros pesquisadores se orientaram pela invariabilidade dos modelos espanhóis, discutindo como nas Américas eles foram aplicados. Esse debate – que o historiador da arte norte-americano George Kubler (1912-1996), que tanto pesquisou o século XVI, no estilo isabelino, desaprova – passa pelo pensamento etnocêntrico do conceito de alma latina e ibérica que perduraria na península e seria transportado para o Novo Mundo. Segundo ele, essa linha condutora das pesquisas levou a uma visão que comprime e reduz o barroco espanhol e ibero-americano a um nicho de particularidades, e que necessariamente excluiu seu valor mais amplo no cenário historiográfico.

A reação logo veio com a prerrogativa de que só a expressão indígena adaptada às formas europeias adquiriria um status de arte latino-americana. O ponto de equilíbrio estaria nas publicações sobre a compreensão do barroco amparado por outras ciências, conceito este que esteve decisivamente presente no processo cultural da conquista das Américas. No caso do urbanismo, Ramón Gutiérrez (1939) avança no discernimento entre as cidades espanholas e o traçado das americanas, ampliando seu estudo para os modelos arquitetônicos que utilizaram novos materiais, impondo soluções diferenciadas e adequadas às regiões[4].

---

1. Eugene d'Ors. *Lo Barroco*, 2002.
2. Arnold Hauser, *História social da literatura e da arte*, São Paulo: Mestre Jou, 1980.
3. Lois Parkinson Zamora, *La Mirada exuberante: barroco novomundista y literatura latino-americana*, Espanha: Iberoamericana/Vermuert/Conaculta, 2011, pp. 137-8.
4. Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madri: Manuales Arte Cátedra, 2010.

As pesquisas avançaram no momento em que o barroco foi estudado como uma cultura expressiva do século XVII, como comportamento social, baseado na leitura da história, como fez o espanhol José Antonio Maravall (1911-1986[5]) em A cultura do barroco – análise de uma estrutura histórica. O autor elucida a Espanha renascentista tal como fizera o suíço Jacob Burckhardt (1818-1897[6]) com a renascença italiana, que levara seu discípulo Heinrich Wölfflin a estudar o barroco em sua expressão europeia. Pesa sobre a Espanha que seu barroco é completamente contrarreformista. Pesou sobre a América espanhola que seu barroco é apenas religioso, um braço inquisitivo de um tempo, defasado dos estilos artísticos das metrópoles. Portanto, periférico. Daí a busca incessante pelos modelos europeus aplicados nas Américas o mais fielmente possível, do isabelino – união do renascimento com partes ainda góticas – assim como o plateresco com soluções semelhantes. A terminologia ainda para início do século XVI em Portugal é o estilo manuelino aplicado tão somente naquele país.

Por outro lado, existe a polêmica causada sobre a terminologia do estilo mestizo – mais já para obras do século XVII em solo americano – utilizada pelo historiador e urbanista argentino Ángel Guido (1896-1960). Desde 1925, Ángel passou a caracterizar a produção ornamental da região sul peruana-boliviana, como ornamentação planiforme. Posteriormente ampliou as possibilidades de leitura para além do estudo morfológico e suas variações de modelos europeus, acrescendo os modelos autóctones aplicados a esse tipo de ornamentação. Nessas leituras que transcenderam as regiões andinas, avançou-se para uma diferenciação da produção mexicana, guatemalteca e peruana, dentro do mesmo período histórico. Dessa forma apontou-se a possibilidade de compreender a América espanhola como um todo, e não mais segundo a divisão atual das diversas nações pós-independências (quase todas obtidas por volta de 1820 quando já entrava o estilo neoclássico).

Tendo a homogeneidade espanhola como pano de fundo, os estudos avançaram no que diz respeito às fachadas americanas ornamentadas com modelos europeus. Os populares padrões têxteis americanos começaram a ser aplicados sobre as estruturas das fachadas renascentistas, maneiristas e barrocas. Assim, análises que se propuseram a ir além da visão do regionalismo – ou até mesmo do provincianismo a que essas obras de feitura indígena estavam relegadas – passaram a ser mais bem compreendidas e não apenas louvadas. A polêmica sobre o uso do termo mestizo na arquitetura foi superada apenas no final da década de 80 do século modernista, ao se excluir a palavra arquitetura, passando-se a empregar apenas o termo ornamentação[7].

5. Maravall, José Antonio. *A cultura do barroco – análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial do Estado, 1997.
6. Burckhart, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
7. Graziano Gasparini, "Space, Baroque and Indians". Americas, In: *Washington: The Organization of American States*, 1971, pp. S 18 – S 21.

Concluía-se assim um ciclo de discussões sobre termos e por querer saber se a mão de obra indígena contribuíra para as artes quanto à sensibilidade, ou adaptara os modelos europeus com maior ou menor habilidade. Enfim, abandonou-se a visão unívoca e simplista de questionar se o artesão indígena teria ou não dominado o ofício produzindo ora obras de grande rusticidade, ora seu lavor em nada devendo à mão de obra europeia. A discussão deslocou-se então para a ornamentação, pois se concluiu que o trabalho do artífice americano em nada modificara a arquitetura, mas, segundo o pesquisador italiano, atuante na Venezuela, Graziano Gasparini (1924), repercutira apenas na ornamentação.

Olhar a produção barroca nas Américas sob o ponto de vista de que Estado e Igreja serviram-se das formas estilísticas de persuasão para se imporem ao território conquistado é ato semelhante ao ocorrido em grande parte do território europeu. Bernini e Borromini disso se serviram, segundo o italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992[8]) em seus ensaios sobre o Barroco e sua retórica. Gasparini continua afirmando que a Igreja encontrou campo fértil em solo americano para difundir essa retórica, que passa a ser obsessiva pelas atividades artísticas. A utilização de todos os recursos ornamentais produziu imagens, pinturas e retábulos de efeitos puramente persuasivos com recursos visuais visando levar os fiéis à devoção e despertando um sentimento religioso exacerbado, apartado da realidade. Na Europa esses mesmos recursos, utilizados com igual intensidade artística, provocariam não apenas a religiosidade, mas também maior inserção na vida cívica. Realeza, nobreza, burguesia utilizaram os recursos estéticos com a mesma intensidade que a Igreja. É isso que afirma o historiador da arquitetura, o espanhol Fernando Chueca Goitia (1911-2004): diferentemente das Américas, onde "a arquitetura americana é uma arquitetura eminentemente religiosa, mesmo nos seus exemplos de arquitetura civil"[9] .

Quanto aos modelos europeus executados na América, sejam eles de arquitetura ou ornamentais, não precisariam passar pela matriz ibérica da Espanha ou de Portugal. Segundo Goitia, em Invariantes castizos de la arquitectura española, um modelo tem repercussões onde for aplicado segundo a leitura e as possibilidades, independentemente de depois vir a ser denominado matriz ou periférico. Assim, os modelos italianos e flamengos podem ser bem sucedidos tanto em Madri como em Lima. O que se pode notar é que a circulação dos modelos – sob a forma de tratados publicados – se deu de forma diferente na Nova Espanha se comparada com a América do Sul, onde a presença de religiosos nórdicos foi maior. Porém, todos, incluindo-se os portugueses, estavam unidos em uma religião única com objetivos similares refletidos em suas construções e consequentes ornamentações.

---

8. Carlo Guilio Argan. *Imagem e persuasão. Ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Clássico anticlássico, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

9. Chueca Goitia. Invariantes castizos de la arquitectura española. In: Gasparini, *op. cit.* p. 47.

Tanto a unidade como a diversidade de um modelo podem explicar as diferentes aplicações do desenho original que foi seguido pelo artista na América. Ao se tomar a expressão americana como uma ampliação daqueles modelos[10], sem dúvida se ganha no avanço das pesquisas, em vez de, a todo o momento, apenas apontar a matriz como uma invariável[11]. Esse tipo de análise, tendo a forma invariável como premissa, tem levado a distorções apontando o espírito ibérico, e em especial a Espanha, a um isolamento sob o signo de alma latina. Enquanto a Europa do século XVII caminhava para o reino do homem, a Espanha continuava no reino de Deus, segundo o historiador venezuelano Mariano Picón Salas (1901-1965).

A racionalidade é um dos aspectos de que se lança mão no momento de análise de uma obra arquitetônica, ao lado do equilíbrio entre os elementos compositivos e ou ornamentais. Tanto nas igrejas barrocas portuguesas como nas espanholas, há uma tendência de descompasso entre o interior e o exterior, fato que se reflete diretamente no equilíbrio do conjunto do edifício. Se Bernini e Borromini buscaram o equilíbrio entre arquitetura e ornamentação em Roma, essa afirmativa não é uma constante nos países ibéricos. Juan de Herrera (1536-1597) prenunciou a arquitetura desornamentada no El Escorial (1563-1584), e arquitetos portugueses na arquitetura chã, segundo definição de George Kubler (1912-1996) em A arquitetura portuguesa – chã entre as especiarias e os diamantes (1521 a 1706).

Na península Ibérica os exteriores podem ser severos ou ornamentados; para os lusos, revelam-se os esplendores nas talhas douradas dos retábulos. Mas, na América, a racionalidade das fachadas retábulos das igrejas sul-americanas não corresponde às sensações das fachadas retábulos do ultrabarroco dos templos mexicanos com suas estípetes. Há, porém, arquitetura tanto severa –segundo os tratadistas – como aquelas de barroquismo exacerbado, do México, que ultrapassou as fronteiras, atingindo a América Central até chegar ao planalto Andino.

Nas Américas a tendência foi a emoção, gerando acúmulo na ornamentação e assim levando a uma dissociação da arquitetura. Similar situação ocorreu na Espanha: trata-se de um ponto de união entre os ibéricos e os americanos. Com a criação das academias de ensino neoclássico, no final do século XVIII, o barroco persistiu nos pontos mais distantes e, no Brasil, mesmo o rococó que a ele se seguiu adentrou o século XIX.

Se a ornamentação excessiva estimula a crítica dos mais acadêmicos, Ramón Gutiérrez aponta que a materialidade empregada nas construções e ornamentações das igrejas – as pedras em vários tons, dureza e porosidade – auxiliam em soluções

10. Sáiz, Concepción Garcia. "La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena". In: *Felipe II y el arte de su tempo*. Madrid: Fundación Argentaria e Ciudad de México: UNAM, pp. 293-303, 1998.

11. George Kubler, apud Gasparini, *op. cit.* p. s 18, 1971.

estruturais formando um corpus para uma pesquisa, que vai além de apenas explicitar os modelos. Não seria a materialidade que alteraria a base da arquitetura europeia em solo americano, mas sim as soluções encontradas é que diferenciam essas construções daquelas da metrópole e as dos vice-reinos americanos.

O primeiro exemplo dessas soluções criativas é o das cúpulas, solução que une e diferencia as igrejas americanas. Quando sobre tambor ou bases octogonais são mais frequentes na Nova Espanha que no Peru onde, assim como em toda a América do Sul, toma-se como solução a cúpula circular.

O segundo relaciona-se às fachadas retábulos, que no México chegam a um clímax estilístico, com o emprego das colunas estípetes. Estas são praticamente ausentes na América do Sul, que se apegou mais às colunas barrocas berninianas helicoidais. Mesmo nas regiões de grande concentração de mineração, portanto com predisposição econômica abundante, Zacatecas e Taxco no México, Arequipa, no Peru, Potosí e região do lago Titicaca, na Bolívia, as soluções de ornamentação plana, chamadas de mestizas, desta última região se distanciam da exuberância da mencionada zona colonial aurífera mexicana onde chegou o ultrabarroco mexicano. Em todas se podem destacar exemplos de emprego de soluções mais clássicas, porém na zona de mineração mexicana contava-se com a presença de artistas como Jerónimo de Balbás e Lorenzo Rodrigues, que facilitavam a divulgação de suas próprias produções[12].

O ritmo de construções de igrejas na Nova Espanha (1690-1790), segundo Gasparini, é alucinante: em média duas novas igrejas por semana. Isto concorre para o desnivelamento estilístico. Em Quito, Equador, havia as ordens religiosas dos agostinianos, dominicanos e franciscanos que se esforçavam para um alinhamento aos novos ditames do Barroco europeu da segunda metade do século XVII. Lá, tinham a certeza da produção de alto nível de seus artífices já crioulizados e acostumados às adaptações. A igreja da Companhia de Jesus é síntese dessa assimilação dos artífices locais, com soluções diferenciadas dos artistas jesuítas oriundos de outras nações, não mais da Espanha.

Enquanto na produção urbana respiravam-se ares mais desenvolvidos, nas zonas mais distantes as soluções mais simplificadas continuavam a ganhar espaço. Assim, a escolha de um modelo que foi repetido e difundido ganhou ares de tendência a ser ampliada até a exaustão e consequente transformação. Exemplo são as torres da catedral de Cusco, que ecoaram bem longe, para além do lago Titicaca. A fachada-retábulo da Companhia de Arequipa, com ornamentação plana chegou até Potosí na fachada-retábulo de San Lorenzo de los Indios, de maneira espetacular, suplantando o modelo peruano. Vale notar que as soluções estéticas do barroco da escola quitenha chegaram até Tunja e Popayán, na Colômbia.

12. Tirapeli, Percival. *Patrimônio Colonial Latino-Americano*, pp. 26-34, 2018.

Depois de admirar as fachadas retábulos, ao adentrar o interior das igrejas, sente-se que a ornamentação tomou liberdades e licenças poéticas que suplantaram as estruturas arquitetônicas. O ultrabarroco mexicano existe por si só, oriundo dos exemplares dos artistas espanhóis que lá entalharam os retábulos com as estípetes. São ímpares, ainda que algum crítico queira compará-los aos espanhóis. Os limites entre a arquitetura – fachada-retábulo – e a ornamentação interna – retábulo-mor – mesmo que executados em materiais tão diferentes como pedra e madeira dourada, prestam-se à persuasão tanto do fiel transeunte como de quem ora nas entranhas daquelas capelas douradas. A Guatemala, região de grande incidência sísmica, levou Pál Kelemen (1951[13]) a designar como arquitetura de tremblores aquela que tem dentre suas soluções espessas paredes, fachadas horizontalizadas, baixas torres e abóbadas de canhão executadas com materiais mais leves. Tais soluções chegaram até o vice-reino do Peru, como Arequipa, indo além daquelas fronteiras da Audiência da Guatemala.

Barroco no Brasil

A terminologia do período colonial no Brasil é amplamente conhecida como maneirista, no século XVI e início do XVII, barroco até a primeira metade do século XVIII e rococó até o início do século XIX. Aqui, o que se tem bem definido são os programas construtivos das ordens religiosas, segundo o historiador francês Germain Bazin (1901-1990) em Arquitetura religiosa e barroca no Brasil. Em especial, os jesuítas, segundo Lúcio Costa (1902-1998) no artigo "A arquitetura dos jesuítas no Brasil" que se divulgou a terminologia de estilo jesuítico por terem sido aqueles padres os primeiros a construírem obras no solo pátrio. Já em Portugal e por extensão na Colônia, arquitetura chã[14], simples no exterior, com triângulo frontão retilíneo, uma porta de entrada e duas janelas no coro, foi o modelo mais disseminado, apenas acrescido de uma torre na fachada. Mas na igreja de São Roque em Lisboa, há apenas o campanário na lateral, como lembra o historiador da arte português José Eduardo Horta Correia[15] que criou terminologia específica para os retábulos jeusíticos.

Os conventos das outras ordens – franciscanos e carmelitas – tinham em seus programas as igrejas conventuais e capelas terceiras. Os beneditinos apenas a igreja monástica com o mosteiro contiguo. No Nordeste brasileiro os conjuntos se destacam pelo trabalho de cantaria, tanto nos claustros como nas fachadas, elaborado com as capelas terceiras conjugadas, segundo modelos portugueses. A estas obras as terminologias

13. Kelemen, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: Dover Publications, 1967 (segunda edição).

14. George Kubler. *A arquitetuctura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes* (1521-1706). Lisboa: Editora Veja, p. 86, 2005.

15. José Eduardo Horta Correia. *A arquitectura: maneirismo e estilo chão*, Lisboa: Editorial Vega, 1988.

são para as talhas, estilo nacional português, até os anos 1720, joanino, que se segue até o rococó em 1760. Na região Sudeste, em Minas Gerais, onde as ordens primeiras foram proibidas de atuar junto às cidades de mineração, as capelas de ordem terceira ganharam nova espacialidade nas praças[16]. Livres das massas arquitetônicas dos conventos, ganharam em volumetria, com contornos sinuosos dos ornamentos rococós e graciosas portadas em pedra-sabão com cores distintas. Na primeiro período, início do século XVIII, o termo é estilo nacional português, seguido pelo joanino, fase de grande exuberância e a arte graciosa do rococó de tendência mais laica que religiosa.

A ornamentação barroca, ora contida, ora exuberante, recebeu influências, em especial dos artistas da região Norte de Portugal. Nos dois primeiros séculos foi a talha elaborada no estilo nacional português, conformado em comprimir-se nas aberturas arquitetônicas. No século XVIII, quando se descobriram as minas de ouro e diamantes, o estilo exuberante do barroco joanino, de influência italiana, ganhou refinamento e volumetria, e expandiu-se por toda a arquitetura. Na segunda metade, ainda do século do ouro, o rococó gracioso, de influência francesa e bávara, distinguiu totalmente a arte da zona da mineração da de outras partes do Brasil, segundo a historiadora da arte brasileira Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira[17].

Barroco além das fronteiras

Fachada da Igreja de São Lourenço de Carangas, Potosi. Bolívia. Séc. XVIII.
Foto: Percival Tirapeli.

16. Lourival Gomes Machado. *Barroco mineiro*, São Paulo: Perspectiva, 1969.
17. Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

As análises das artes coloniais suplantam as divisões geográficas, como na península Ibérica, fazendo profundas distinções entre Espanha e Portugal. Nas Américas, no entanto, deve-se adotar o conceito das fronteiras coloniais e não a dos países criados pós-independência. Sem se considerar essa divisão colonial, há o risco de se perpetuar os interesses escusos da política e da economia. Nesse sentido, temos o exemplo do catálogo da exposição Revelaciones, cuja apresentação do peruano Mario Vargas Llosa analisa a unidade e a dispersão na América Latina – e aponta a arte como motivo para essa unidade.

Se os conquistadores quiseram impor modelos europeus, tiveram também que admitir que aqui havia uma civilização avançada, e que os artesãos não esqueceram de seus saberes e fazeres.

Impregnando subliminarmente todas as manifestações da arte americana colonial imprimindo-lhe matizes próprios, que sem romper com os protótipos trazidos pelo colonizador, foi renovando-os com acréscimos ou alterações afins para a idiossincrasia nativa. As fachadas das igrejas, seus altares, seus púlpitos e retábulos, seus afrescos e suas esculturas se iriam sutilmente americanizando, com uma erupção incontrolável de flores e frutos oriundos, as virgens e os anjos acriolando-se ou indianizando-se, na pele, nos traços faciais e corporais, nas vestimentas, nas cores e na paisagem, a imprecisão da perspectiva e o sincretismo do cristão e das regiões abolidas. O articulista avança em seu pensamento: seria um erro atribuir esta mestiçagem exclusivamente aos artistas e santeiros indígenas. Os europeus emigrados para as colônias americanas se acriolaram assim que chegaram. Ainda que seguramente involuntária, a americanização da arte europeia que inicia na América hispânica e lusa do século XVII até afirmar-se de maneira flagrante no XVIII[18].

Esta discussão ampliada já está sem dúvida incorporada aos novos pesquisadores, curadores de exposições internacionais, papel este cumprido por estrangeiros, com publicações realizadas a partir da segunda metade do século XX, apaixonados pelo barroco como alguns aqui citados: George Kubler, Pál Kelemen, Germain Bazin, Robert Chester Smith e aqueles que praticamente impuseram às suas publicações a missão da união das artes visuais, dos povos sem fronteiras políticas, a exemplo de Ramón Gutiérrez e Damián Bayón[19].

Na literatura, a América Latina tem seu lugar assegurado na inventividade, no realismo fantástico assim como a arte moderna com o muralismo mexicano e a contemporaneidade pujante dos cinéticos. As novas interpretações baseadas na

18. Mario Vargas Llosa. Unidad y dispersión en América Latina. In: *Revelaciones. Las artes en América Latina*, 1492-1820. Joseph J. Rishel (org). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. XXV.
19. Bayón, Damián. *Panoramica de la arquitectura latinoamericana*. Paris: Unesco, 1977.
20. Gasparini, 1997, p. 56.

linguística, semiótica e leituras das relações entre os arquétipos mesoamericanos e as manifestações artísticas coloniais trarão novos olhares sobre a arte da América ibérica. Também aqui dividida como na Europa entre Espanha e Portugal. Lá a rugosidade da terra árida e a ancestralidade cultural relutam em embates seculares. Aqui porém os horizontes sem fim das Américas são barrados naturalmente pelos infinitos limites de selvas pujantes, de alturas intransponíveis com cumes límpidos, e pela movimentação das águas imensas dos oceanos. Há esperança.

Tal complexidade é assim expressa por Gasparini:

> Do ponto de vista da significação retórica do termo barroco, os retábulos mexicanos representam a manifestação mais "barroca". Neles alcança-se uma expressividade que se desenvolve com invenções sempre novas, ricas e complexas, que trazem à luz visões que partem da imaginação e atingem formas atormentadas, carregadas, abstratas e fundamentalmente emotivas. Formas que continuam sendo vivas, dinâmicas, variantes e retóricas. Nesses retábulos, densos e ligeiros, há toda uma poética integração que oscila entre a aparência do fantástico e a do irreal. Há excesso de ouro disputando com santos e querubins. Há elementos inesperados somados a uma dimensão alucinante. Há, finalmente, uma sabedoria nova das formas que da experiência que pretende deslumbrar. Massas e ritmos frenéticos, às vezes subindo paredes e abóbadas para formarem ocos dourados que motivam exclamações de maravilhamento. Enfim, retábulos feitos para atuarem sobre os sentimentos dos homens, cumprindo suas funções de elementos propagandísticos convincentes. Há grande mobilização nos aparatos decorativos que não são senão o pretexto para criarem espaços ilusórios e despertarem a imaginação. A única realidade é a da imaginação e todo esse espetáculo de ilusão é um bom substituto da realidade[20] .

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão. Ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Clássico anticlássico. O renascimento de Brunelleschi a Bruguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego; Dorta, Enrique Marco; Buschiazzo, Mario J. *Historia del arte hispano-americano*. Barcelona e Buenos Aires: Salvat, 3 v, 1956.

BAYLEY, Gauvin A. *Art of colonial Latin America*. Londres: Phaidon, 2005.

BAYÓN, Damián. *Panoramica de la arquitectura latinoamericana*. Paris: Unesco, 1977.

20. Gasparini, 1997, p. 56.

BAYÓN, Damián. The many faces of colonial art. In: *Americas*. Washington: The Organization of American State, pp. S 14 – S 17, 1971.

BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa e barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, vols. 1 e 2, 1983.

BURCKHART, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CORREIA, José Eduardo Horta. *A arquitectura: maneirismo e estilo chão*. Lisboa: Editorial Vega, 1988.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro: IIPHAN/MINC, 1997.

D'ORS, Eugene. *Lo barroco*. Madrid: Alianza/Tecnos, 2002.

FERNÁNDEZ, Justino. *Arte Mexicano*. México D.F.: Editorial Porrúa, 2009.

GASPARINI, Graziano. Space, baroque and Indians. In *Americas*. Washington: The Organization of American State, 1971.

_____. A arquitetura barroca latino-americana: uma persuasiva retórica provincial. In: ÁVILA, Affonso (org). *Barroco teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GOITIA CHUECA, Fernando. *Invariantes en la arquitectura hispano-americana*. Madrid: Universidad de Madrid, 1967, nº 42-43.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Los pueblos jesuíticos del Paraguay. Reflexiones sobre su decadência. Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay*. Resistencia: Univ. Nacional del Nordeste, 1978.

_____. (org). *Barroco iberoamericano, de los Andes a las Pampas*. Madrid e Barcelona: Lunwerg Editores, 1997.

GUTIÉRREZ, Ramón; VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. *Historia del arte iberoamericano*. Madrid: Lunwerg Editores, 2000.

_____. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madri: Manuales Arte Cátedra, 2010.

_____. Povoados e reduções indígenas na região de Cuzco: persistência e inovações. In: *Cidades latino-americanas: um debate sobre a formação de núcleos urbanos*. Rio de Janeiro: Faperj e Casa da Palavra.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

KELEMEN, Pál. Baroque and Rococo. In: *Latin America*. Nova York: Macmillan C., 1951 (primeira edição).

KELEMEN, Pál. Baroque and Rococo. In: *Latin America*. New York: Dover Publications, 1967 (segunda edição).

KUBLER, George. El problema de los aportes no ibéricos en la arquitectura colonial latino-americana. In: *Boletin del CIHE*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1968.

_____. *A arquitetuctura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes* (1521-1706). Lisboa: Editora Veja, 2005.

_____. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012.

LLOSA, Mario Vargas. Unidad y dispersión en América Latina. In: *Revelaciones. Las artes en América Latina*, 1492-1820. Rishel, Joseph J. (org). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

MÂLE, Emile. *El arte religioso de la contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco – análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial do Estado, 1997.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RISHEL, Joseph. *Revelaciones: las artes en América Latina 1492-1820*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.

SÁIZ, Concepción Garcia. La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena. In: *Felipe II y el arte de su tempo*. Madrid: Fundación Argentaria e Ciudad de México: UNAM, pp. 293-303. 1998.

TIRAPELI, Percival. *Patrimônio Colonial Latino-americano: urbanismo, arquitetura, arte sacra*. São Paulo: Edições SESC, 2018.

TOUSSAINT, Manuel. *Arte colonial en México*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1974.

WEISBACH, Werner. *El barroco, arte de la contrarreforma*. Madri: Espas-Calpe, 1974.

WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Renascença e barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ZAMORA, Lois Parkinson. *La Mirada exuberante: barroco novomundista y literatura latino-americana*. Espanha: Iberoamericana/Vermuert/Conaculta, 2011.

Vestuário e imagens: a função de identidade nacional das vestes das padroeiras da América Latina

Fuviane Galdino Moreira

Introdução

As vestes que ornam as imagens cristãs são signos estratégicos para instaurar funções identitárias voltadas à difusão e ao pertencimento litúrgico e cívico. O caráter simbólico que as vestes desempenham ao ornarem as esculturas padroeiras oficiais do Brasil e da Argentina – Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora de Luján –, permeiam os contextos políticos, sociais e culturais desses povos. Essas vestimentas, para além de visibilizarem a fé católica, provocariam um sentimento patriótico nesses países, porque apresentam bandeiras, escudos e cores, associados à construção ideológica da identidade nacional. Mas será que o conceito de identidade se apresenta quando o abordamos vinculado ao tema das vestes em esculturas sagradas? Nesse caso, essa identidade já nasceria no processo de construção do objeto ou surgiria a partir do momento em que o ressignificássemos como imagem? Estaria somente na própria veste da escultura, nas intenções de quem veste as imagens, ou haveria uma construção mútua desse aspecto?

Discutir a identidade no processo de construção de um objeto que se pode vestir pressupõe a influência identitária de quem o veste, nesse caso, veste as imagens sacras. Há uma ressignificação do artefato diante de seu espectador que enfatiza, a partir de sua materialidade, a construção de uma imagem, como a caracteriza o conceito de imagem-objeto de Baschet (2008). A importância da materialidade para suscitar algo que é pensado na esfera da imaginação tornaria a matéria viva e eficaz.

Descartamos a possibilidade de se focar unicamente na veste, pois há uma relação mútua nesse processo identitário, que deve considerar a subjetividade de quem percebe essas esculturas sagradas vestidas. Palla (1999), afirma que a história do vestir permite o acesso a certas práticas culturais, podendo revelar a existência de códigos muito variados, nos quais o objeto físico e a sua subjetividade tornam-se mais aparentes.

Num longo salto para o mundo moderno, Hall (2015, p. 29), vê que as culturas nacionais em cujos meios nascemos se organizam em "principais fontes da identidade cultural". Isso decorreria da necessidade de nos definirmos como indivíduos e como

parte de um grupo específico; dizemos que somos, nesse contexto, latino-americanos, brasileiros, argentinos etc. Essa é uma forma metafórica de identificação, uma vez que isso não se imprime literalmente em nossa genética. Contudo, pensamos nesses conceitos como se realmente fossem inerentes à nossa natureza essencial. O ser humano se compreende como indivíduo que ocupa um espaço na sociedade a partir de sua identificação num grupo, numa classe, num Estado ou numa Nação. Localizado fora de um contexto social que o remete à sensação de pertencimento a uma identidade nacional, esse sujeito experimentaria certa perda de subjetividade. Entretanto, sabemos que a identidade é algo inventado; uma sensação que precisa ser construída. Segundo Hall (2015, p. 30), "[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação". As pessoas participam da ideia de nação, vendo-a representada nas manifestações da cultura nacional, dotadas de um caráter simbólico.

Quando se observam os interesses do Estado e da Igreja atribuindo um valor identitário às vestimentas das esculturas sagradas, desencadeia-se uma forma diferente de se pensarem os usos e as funções das vestes que cobrem as imagens sacras. Assim, a identidade é ressignificada, transmitida e recebida de forma que os seres humanos enxerguem e consumam o artefato sagrado no seu dia a dia e através da história. Por exemplo, a função identitária das roupas em esculturas sagradas da Idade Média confirmava que o vestuário enfatizava "[...] um fenômeno de apropriação da figura da Virgem" (Delfosse, 2004, p. 206, tradução nossa) que intensificava o sentimento de identidade local. É por esse prisma que analisamos neste texto a construção das conexões entre as vestes, a identidade e as padroeiras na América Latina.

As identidades latino-americanas

Tratar do conceito de identidade na América Latina pressupõe compreender o próprio significado da nomenclatura dada à essa porção do continente americano. O que são as Américas? O que é a América Latina? Quais espaços culturais originaram, assimilaram e difundiram essas nomenclaturas? Conforme Santos (2003), a "invenção" da ideia de América surgiu com os colonizadores europeus, tendo como sentido a demarcação do outro. Já no século XIX, foram criadas as primeiras definições do termo, atualizadas no século XX. Segundo Prado (2011, p. 116):

> [...] Com a independência dos países americanos, muitas formulações foram tentadas visando à construção de um sistema interamericano. A ideia da unidade da região nasceu com a própria emancipação e foi sendo transformada em variadas formas de identidades nos séculos XIX e XX.

A denominação do termo América Latina, criado ainda no século XIX, pretendia minimizar as diferenças no interior das colônias ibéricas após o seu processo independentista, visava a delimitar a identidade de determinadas regiões e buscava alcançar

uma ampla aceitação, apesar das suas múltiplas variações culturais e políticas. Antes do século XIX, esses países estavam sob o domínio do império espanhol e português. Durante esse período, a Igreja Católica foi a principal responsável tanto pela evangelização quanto pela pacificação dos territórios. De acordo com Osuchowska (2014, p. 64, tradução nossa):

> [...] Foi a Igreja Católica que durante a Era colonial formou a cultura, a arte, a educação e a sociedade no sentido de civilização ocidental. A Igreja Católica trabalhou independentemente na América Latina por mais de 300 anos, portanto não é de se surpreender que os habitantes dessas terras sintam um grande apego a uma religião.

A doutrina cristã católica era a instituição religiosa oficial do Estado: detinha o poder tanto acerca das questões eclesiásticas quanto sobre os assuntos civis, por exemplo, mortes e nascimentos. Por isso, exerceu grande influência nos estratos sociais e econômicos, maior ou igual ao do Estado monárquico. Assim, até a obtenção da independência em alguns países da América Latina, processo que em alguns deles durou até o final do século XIX, o catolicismo foi predominante como principal doutrina religiosa. Mas, com a independência desses países, as novas elites políticas se depararam com a resistência do clero e de suas organizações conservadoras.

No século XIX, a Igreja assinou concordatas de proteção que buscavam garantir seus interesses. A concordata serviu como instrumento do direito internacional, a fim de regular as relações entre a Igreja e o Estado. Na América Latina, sua ação teve início com a obtenção da independência e o desencadeamento das novas Repúblicas latino-americanas. Em troca, os novos governantes, conforme Osuchowska (2014, p. 66, tradução nossa) "[...] contratavam concessões pela Santa Sé em favor das autoridades seculares que ligavam a Igreja ao Estado". Dentre as principais características desses contratos, estava o reconhecimento do catolicismo pelo Estado como doutrina religiosa oficial, a concessão dos subsídios estatais à Igreja (concebidos como compensação diante das propriedades eclesiásticas confiscadas) e as mudanças nas fronteiras das dioceses e outras unidades territoriais da Igreja. De fato, os conflitos envoltos nas negociações sobre as concordatas afetaram sua validade em alguns países e em alguns recortes temporais.

Segundo Osuchowska (2014, p. 65, tradução nossa), no Brasil o objetivo da concordata era "[...] obter da Santa Sé a garantia legal da liberdade da Igreja como instituição, o que lhe daria uma posição privilegiada em relação a outras sociedades religiosas". Se a principal tarefa na América Latina era manter o status quo, no Brasil isso se tornou difícil diante da mudança do regime monárquico para o republicano. Com a República, haveria uma instabilidade da Igreja diante das novas conjunturas políticas, que seriam permeadas por frequentes mudanças de governo. Se, por um lado, as autoridades não necessitavam mais do mesmo apoio da Igreja, por outro lado, esse apoio faria falta, uma vez que essa ligação religiosa aumentaria a confiança

da sociedade em relação à autoridade estatal. Havia, portanto, um interesse político de ambas as partes.

Esse interesse mútuo pelo poder se tornou explícito no Brasil do século XX, com o período inaugural do Governo Provisório de Getúlio Vargas (1930-1934), que coincidiu com dois significativos acontecimentos: a proclamação de Nossa Senhora Aparecida como padroeira do Brasil e a ascensão da Ação Católica brasileira. Nesse contexto, a Virgem Aparecida tornou-se padroeira do Brasil durante a Era Vargas, instaurando uma negociação social numa via de mão dupla: se a Igreja Católica reivindicava a retomada de seus fiéis numa sociedade recém-laicizada após a proclamação da República, o governo ditatorial de Vargas buscava a "unificação" do povo para a construção de uma identidade nacional que serenasse suas ações mais radicais (como a que deflagrou a deposição de Washington Luís na Revolução de 1930) e que fortificasse seus interesses políticos e econômicos (Vasconcelos, 2015). Nessa agitada ambiência política em que o chefe do País governava provisoriamente por meio de decretos, a imagem de Maria, mediada pelos interesses da Igreja Católica e do Estado, atuava na cena patriótica desta nação, sobretudo, por meio dos símbolos nacionais que seriam acrescidos às suas vestes. O discurso religioso se aliava à narrativa política numa cena conservadora, para enfrentar a vertiginosa ascensão comunista, que conquistava simpatizantes e opositores em vários domínios.

A necessidade de constituir uma identidade nacional também ocorreu nos países da América espanhola. Recém-independentes, esses países tinham como desafio a construção de novas identidades locais diante da grande força da identidade dos membros da hegemonia católica, predominante durante muito tempo. Esses novos Estados, conforme Basile (2015, p. 83), se viam diante do "[...] dilema de não serem diferentes entre si o suficiente para construírem uma forte identidade nacional, nem semelhantes o bastante para criarem uma identidade continental"

Em nossa pesquisa, os conceitos de nação e de identidade nacional se conectam com a construção de uma comunidade imaginada, mediada simbolicamente pelas vestes das esculturas sacras, sobretudo das padroeiras nacionais do Brasil e da Argentina. Se, "toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior" (Ortiz, 2012, p. 7), então a identidade já seria em si uma diferença que se sobrepõe a outras diferenças, pois o ato de afirmar que somos diferentes não basta; é preciso indicar em que nós nos identificamos. Albert-Llorca (1994; 2013), que concentra suas análises no conhecimento da natureza dos usos simbólicos e das funções sociais da imagem religiosa no catolicismo, defende que ao se celebrar uma santa como padroeira, é a própria identidade da nação, cidade ou Região que é celebrada, por isso, a imagem consagrada como padroeira de um país adquire uma importante função simbólica no contexto de formação social e política de um povo. Esse processo de individualização de Nossa Senhora está vinculado à função que ela exerce como protetora de uma

Região. Se, por um lado, a ideia de identidade de Maria se refere a um único significado – ser a Mãe de Jesus –, por outro lado, há uma sensação de que a devoção religiosa viabiliza amplas diferenças no pertencimento ao território que a Santa Virgem escolheu para ali aparecer e ali se manifestar sob a forma de uma escultura. Isso permite que lhe sejam atribuídas denominações particulares. Assim, a Virgem Maria pode aparecer simbolizada por meio de rostos muito distintos e em locais muito diversos, vestidas com ornamentos e materiais variados. Há uma problemática no que se refere aos conceitos de identidade e de cultura brasileira, porque, na verdade, esses termos devem ser pensados no plural, mas o singular os caracteriza em sua ligação com os interesses dos grupos sociais poderosos, em suas relações com o Estado. Essas questões, também aplicadas à Argentina, nos remetem à ligação entre a construção de uma identidade nacional e a uma nova forma de reinterpretação do popular, sem que se perca de vista que a identidade é uma construção ficcional que permeia as relações de poder.

Segundo Ortiz (2012, p. 8), não haveria uma identidade autêntica, mas uma multiplicidade de identidades estabelecidas por distintas congregações sociais "em diferentes momentos históricos". O nacionalismo, conforme Anderson (2008, p. 31), seria uma "patologia da história do desenvolvimento moderno". Visto que o patológico seja dotado de certo desamparo imposto à maior parte do mundo, Anderson (2008, p. 32) propõe que o termo "nação" se defina como "uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana". A palavra "imaginada" exprime a impossibilidade de os membros de uma nação, por menor que fosse, ouvirem falar de todas as outras nações, mesmo que tivessem em mente a imagem da comunhão entre elas. Nessa acepção, as mudanças ocorridas nas religiões, especialmente na doutrina católica, conferem aos nacionalismos certas soluções seculares para a sua consolidação, ruptura e continuidade.

Nesse conturbado contexto social transitando do final do século XIX até meados do século XX, as padroeiras da América Latina se despontaram em meio às ditaduras e às políticas de governo nacionalistas dessa parte do continente, buscando a formação de identidades nacionais, que perpassaram o Movimento da Ação Católica na América Latina. A maior porcentagem de imagens consideradas padroeiras nacionais refere-se ao pontificado de Pio XI, no período da Ação Católica, como demonstra o gráfico a seguir.

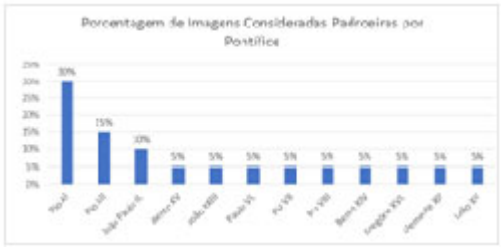


Gráfico 1 – Porcentagem de imagens consideradas padroeiras por Pontífice.
Levantamento feito desde 2016.
Esse gráfico indica que 30% das imagens foram proclamadas.

Padroeiras nacionais da América Latina no pontificado de Pio XI; 15 % delas se tornaram padroeiras no pontificado de Pio XII; e 10%, no pontificado de João Paulo II. E em cada um dos outros pontificados (Bento XV, João XXIII, Paulo VI, Pio VII, Pio XVIII, Bento XIV, Gregório XVI, Clemente XII e Leão XII), a proclamação de padroeiras corresponde a 5%. Isso confirma que a maior parte das imagens sacras foi proclamada padroeira no pontificado de Pio XI, conhecido como o Papa do Movimento da Ação Católica.

Segundo Nery de Souza (2006), o Movimento da Ação Católica nasceu oficialmente na Itália, em 23 de dezembro de 1922, no pontificado de Pio XI. Tanto esse pontificado quanto o de Pio XII condenavam o "Comunismo". Por isso, "Hitler e Mussolini viam na representação diplomática da Igreja Católica um fato tranquilizador que lhes assegurava apoio" (Henn; Borin, 2016, p. 91). Em 1929, o Pio XI e o ditador Benito Mussolini assinaram o Tratado de Latrão, prevendo a criação do Vaticano: um Estado independente, que compensaria a perda de territórios que afetou a Igreja Católica durante a unificação italiana. Em contrapartida, a Igreja Católica teria de abrir mão das terras adquiridas na Idade Média, além de ter que reconhecer Roma como capital da Itália. Esse acerto entre o Catolicismo e o Fascismo tinha em comum a rejeição ao avanço do Socialismo.

Com a Ação Católica, a Igreja Católica na América Latina, em crise diante das recentes forças republicanas buscou uma aproximação com os novos poderes. Alves (2005, p. 61) constata que tais alianças "já vinham sendo criadas na Europa desde o final do século XIX", fortificando-se após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), sobretudo na Itália.

Na América Latina, a fundação da Ação Católica foi precedida por outras ações em quase todos os países. Conforme Dussel (1992, p. 181, tradução nossa), em 1867 foi fundada na Argentina, por Félix Frías, a Associação Católica; no México, instituiu-se o Primeiro Congresso Católico em 1903; em Cuba, criou-se a Ação Católica

em 1929; na Argentina, em 1930; na Costa Rica, em 1935; na Bolívia, em 1938; e no Uruguai, em 1943. Assim se destacam as proclamações das padroeiras de sete países latino-americanos: Nossa Senhora do Carmen de Maipú, no Chile; Nossa Senhora de Copacabana, na Bolívia; Nossa Senhora de Suyapa, em Honduras; Nossa Senhora da Apresentação do Quinche, no Equador; Nossa Senhora Aparecida, no Brasil; Nossa Senhora de Luján, na Argentina; e Nossa Senhora de Guadalupe, no México. Todos esses eventos se cruzam com o Movimento da Ação Católica latino-americana.

A Ação Católica, que surgiu no Brasil em 1933, pregava a defesa dos princípios cristãos por parte dos leigos católicos atrelados a uma atuação política. Antes, formou-se a Liga Eleitoral Católica, com o apoio do Cardeal do Rio de Janeiro, na época, D. Sebastião Leme. Dois importantes períodos marcaram o surgimento da Ação Católica no Brasil: a Ação Católica Geral (de 1932 a 1950) e a Ação Católica Especializada (de 1950 a 1960). Assim, quando a Igreja Católica foi afastada do poder estatal, "surgiram outras possibilidades para a constituição da sua estrutura e a centralização necessária à sua institucionalização" (Sousa, 2009, p. 55).

A Ação Católica se consolidou no Brasil com a Constituição de 1934, confirmando uma autoridade católica fortemente arraigada na cultura política brasileira, como o demonstra a própria declaração de Nossa Senhora Aparecida como padroeira do Brasil, no governo Vargas, em 1931. Cumpre-nos lembrar de que isso se deu no contexto de uma sociedade até então considerada legalmente laica a partir da promulgação da Constituição de 1891, nascida da República instituída em 1889. Se, por um lado, a Constituição de 1891 decretou o fim do sistema de padroado, acarretando uma formal perda da hegemonia católica na esfera política do país, por outro lado, a quebra ilusória desse elo entre Estado e Igreja na velha República gerou grandes impactos na sociedade e no catolicismo: instituiu-se o casamento civil; entregaram-se os cemitérios para as prefeituras; decretou-se o fim do ensino religioso nas escolas públicas; e determinou-se o não pagamento do salário do Clero pelo Estado (Silva, 2012).

No entanto, o novo regime político não suprimiu o Catolicismo. O alicerce de sustentação política do Estado brasileiro recém-republicano contava com a atuação e a mediação da Igreja Católica. O Brasil, após a proclamação da República, passou por um novo processo de "laicidade formal". Ao se adotar a imagem de Nossa Senhora Aparecida como sua padroeira em 1931, há uma nova unificação entre o povo brasileiro e a Igreja Católica. Essa unificação foi mediada pela proposição de uma identidade nacional propugnada pelos discursos político e religioso. Sua representação se consolidou com a presença das cores da bandeira nacional nas vestes solenes da imagem da Virgem Maria. Hall (2015, p. 31) nos lembra que "[...] as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas, também, de símbolos e representações". Essa mediação da Igreja Católica também ocorreu na Argentina, onde em 1934 aconteceu o XXII Congresso Eucarístico: a maior manifestação católica

realizada naquele país. De acordo com Sousa (2009, p. 57), "estavam construídas as bases para as narrativas legitimadoras de um catolicismo de reconquista". A presença do caráter identitário nacional nas vestes das esculturas sagradas pode ser vista tanto no manto da Virgem Aparecida quanto no de Nossa Senhora de Luján, padroeira da Argentina, como demonstram as fotografias a seguir.

Figura 1 – Imagem de N. Sra. Aparecida.
Fonte: Alves, 2005, p. 132.

Figura 2 – Imagem de N. Sra. de Luján.
Fonte: Historia... Acesso em: 15 jun. 2018.

A imagem de escultura da Nossa Senhora de Luján foi levada do Brasil para a Argentina em 1630 (Fogelman; Penhos, 2007). O ensejo facilitador desse "intercâmbio" teria sido o comércio entre os dois países durante a união das coroas portuguesa e espanhola, período no qual o português Antônio Farias de Sáa solicitou a um compatriota do Brasil que lhe levasse uma imagem da Virgem, para que a expusesse na capela de sua fazenda. Esse traslado se realizou pelo rio Luján, atual cidade de Pilar. Depois de 40 anos, o oratório foi transferido para a cidade que recebeu o nome de Luján.

Essa padroeira, tal como Nossa Senhora Aparecida, é de pequeno porte: trata-se de uma escultura de barro cozido, medindo 38 cm, provavelmente feita a partir de um molde. Em 1904, a escultura oficial foi coberta por um invólucro de prata, como procedimento de conservação, para evitar a sua desintegração. Supõe-se que a imagem tenha sido feita pelo frei Agostinho de Jesus, considerando as características técnicas e estilísticas da escultura, mas Fogelman e Penhos (2007) sugerem que, a despeito de sua autoria, a feitura da escultura tenha sofrido influência dos modelos fornecidos por aquele artista sobre a produção de caráter serial na região paulista.

Nossa Senhora de Luján foi proclamada padroeira da Argentina na década de 1930, quando governava aquele país o Presidente José Félix Uriburu: um general que teria derrotado o governo constitucional de Hipólito Yrigoyen. Essa transição política foi marcada pelo Golpe de Estado conhecido como a Revolução de Setembro, deflagrada em 6 de setembro de 1930 e apoiada pelos nacionalistas. Similarmente no

Brasil, nesse mesmo ano ocorreu a Revolução de 30, em que Getúlio Vargas depôs Washington Luís. Apesar da ditadura que perpassou o período de seu governo (1937 a 1940), sua trajetória política teve um forte caráter nacionalista e um intenso apelo popular. Diferenças à parte, nota-se que a Ação Católica em ambos os países floresceu no húmus dos golpes de Estado.

Levantamento das padroeiras da América Latina: Reflexões sobre Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora de Luján

A figura da Virgem Maria é predominante nas representações das padroeiras dos países da América Latina, como vem mostrando o nosso levantamento sobre as padroeiras dessa parte do continente americano. Esse recorte geográfico nos conecta com as discussões acerca da inserção feminina no contexto das devoções e com a forma como se estabeleceu a legitimação da devoção mariana nesses países, levando-se em consideração os cenários políticos e religiosos em que as imagens foram aclamadas como padroeiras na América Latina. Como produto da Ação Católica, proliferou a influência da Igreja Católica nos Estados, e destes naquela. Também se propagaram as imagens cristãs padroeiras, mediadas por suas representações vestimentares, ostentando seus símbolos nacionais.

As principais características das padroeiras da América Latina nos possibilitaram uma seleção de suas imagens. Nesta tabela constam os seguintes itens: o país; a padroeira; o século em que a imagem foi proclamada padroeira e o papa da época; o século em que a imagem foi coroada e o papa da época; e a classificação técnica da devoção religiosa. Além desses dados, informamos os itens ainda não encontrados.

PAÍS	PADROEIRA	SÉCULO EM QUE A IMAGEM FOI PROCLAMADA PADROEIRA E O PAPA DA ÉPOCA	SÉCULO EM QUE A IMAGEM FOI COROADA E O PAPA DA ÉPOCA	CLASSIFICAÇÃO TÉCNICA DA DEVOÇÃO RELIGIOSA (MATERIAIS E TÉCNICAS)
Brasil	**Nossa Senhora Aparecida**	Século XX Pio XI	Século XX Pio XI	Escultura em terracota, com complementação de vestes têxteis.
Argentina	**Nossa Senhora de Luján**	Século XX Pio XI	Século XX Leão XIII	Escultura em terracota, com complementação de vestes.
Bolívia	**Nossa Senhora de Copacabana**	Século XX Pio XI	Século XX Pio XI	Escultura feita de madeira maguey, com tela encolada, estucada e policromada, com complementação de vestes.
Chile	**Nossa Senhora do Carmen de Maipú**	Século XX Pio XI	Século XX Pio XI	Imagem de vestir.
Colômbia	**Nossa Senhora do Rosário de Chiquinquirá**	Século XX Pio VIII	Século XX Bento XV	Pintura (Relíquia). Tela de algodão de procedência indígena. Base da pintura extraída de plantas e terra.
Costa Rica	**Nossa Senhora dos Anjos**	Século XIX Papa Leão XII	Século XX Pio XI	Escultura de pedra, com complementação de vestes.
Cuba	**Nossa Senhora da Caridade e do Cobre**	Século XX Bento XV	Em 1936, houve a coroação canônica pela delegação do Papa PIO XI. Em 1998, houve a coroação Pontifícia João Paulo II.	Imagem de vestir semiarticulada.
El Salvador	**Nossa Senhora da Paz**	Século XX Pio XII	Século XX Papa Bento XV	Escultura feita de madeira, com complementação de vestes.
Equador	**Nossa Senhora da Apresentação do Quinche**	Século XX Pio XI	Século XX Pio XII	Escultura feita de madeira com complementação de vestes.
Guatemala	**Nossa Senhora do Rosário**	Século XIX Pio VII	Século XX Pio XI	Escultura de prata, oca, com complementação de vestes.
Honduras	**Nossa Senhora de Suyapa**	Século XX Pio XI	Informação ainda não encontrada	Escultura feita de madeira, com complementação de vestes.

México	**Nossa Senhora de Guadalupe**	Século XVIII Bento XIV	Da Nova Espanha, foi considerada padroeira sob o pontificado de Leão XIII Do México, foi considerada padroeira no pontificado de Pio XI no século XX.	Pintura (Relíquia).
Nicarágua	**Nossa Senhora da Imaculada Conceição del Viejo**	Século XXI João Paulo II	Século XX João Paulo II	Escultura feita de madeira, com complementação de vestes.
Panamá	**Santa Maria la Antigua**	Século XX João Paulo II	Informação não encontrada	Escultura de madeira, policromada.
Paraguai	**Nossa Senhora da Assunção**	Século XX Papa Pio XII	Informação não encontrada	Escultura de madeira, com complementação de veste.
Peru	**Nossa Senhora das Mercês**	Século XVIII Papa Clemente XII	Século XX Papa Bento XV	Informação ainda não encontrada.
República Dominicana	**Nossa Senhora das Mercês**	Em 08 set. de 1615, foi considerada padroeira sob o pontificado do Papa Paulo V. E em 1844 (com a independência), a Virgem foi ratificada como padroeira do país pelo Papa Gregório XVI	Informação ainda não encontrada	Informação ainda não encontrada
Porto Rico	**Nossa Senhora Mãe da Divina Providência**	Século XX Paulo VI	Século XX João Paulo II	Escultura em madeira.
Venezuela	**Nossa Senhora de Coromoto**	Século XX Pio XII	Século XX Pio XII	Pintura (Relíquia). Material semelhante à fibra de algodão engomado, com textura.
Uruguai	**Nossa Senhora dos Trinta e Três**	Século XX João XXIII	Século XX João XXIII	Escultura em madeira policromada.

Quadro1 – Levantamento das principais características das padroeiras da América Latina. Fonte: (Balvanera, 2017; Berzunda, 2017; Ferrera, 2017; Mero, 2017; J. B. Souza, 1996; Vargas, G. R., 2017; Vargas, R., 2017).

A partir dessa investigação, concentramo-nos na padroeira do Brasil (Nossa Senhora Aparecida) e na padroeira da Argentina (Nossa Senhora de Luján). Apesar de as próprias estruturas dessas imagens serem dotadas de vestimentas (estofadas), a partir da inclusão do manto sobre os seus trajes moldados elas passaram a ser consideradas como peças inteiras, de terracota, com uma complementação de vestes têxteis que as diferenciam das demais classificações técnicas das representações das padroeiras nacionais da América Latina. No Brasil, a representação da Virgem Aparecida foi encontrada no Rio Paraíba do Sul; atualmente se encontra no nicho da Basílica de Aparecida, em Aparecida (SP). De acordo com Brustoloni (1998, p. 18), o manto e a coroa "da imagem já constam de um inventário da Capela, do ano de 1750, documento conservado no Arquivo da Cúria Metropolitana de Aparecida". No entanto, não sabemos se esses ornamentos foram conservados pela Igreja, uma vez que até o momento não identificamos registros sobre sua localização atual. Em contrapartida, já foram localizados alguns mantos da imagem na Reserva Técnica do Museu de Aparecida, cuja história e caminho de preservação ainda estão em processo de análise.

No que concerne às vestimentas de Nossa Senhora de Luján, segundo Fogelman e Penhos (2007, p. 3, tradução nossa) sua roupagem original (estofada) compreende um manto vermelho desbotado e um manto azul, com estrelas, "trabalhados com volumes simples e esquemáticos". Quanto ao manto triangular, periodicamente renovável, também é alusivo à Virgem de Luján. É com essa aparência que essa figura da Virgem é conhecida mundialmente; além disso, ela traz uma coroa e um vestido da mesma cor da bandeira nacional argentina.

Considerações finais

Vimos que as relações das instituições políticas e religiosas com os objetos devocionais atravessam a história e a geografia terrestres, mas sempre inauguram suas inserções simbólicas num determinado território e período, desencadeando a humanização da escultura sacra que metaforicamente protege seus ambientes sociais. Assim, as vestes da Virgem Maria refletem uma ação missionária de expansão de ideias condicionadas por elementos simbólicos. Muitas vezes, a apresentação dessa devoção é influenciada por um sistema de aculturação, pois as roupas que ornam as esculturas sacras, apesar de terem que obedecer aos padrões estéticos impostos pela Igreja Católica, frequentemente têm informações políticas e culturais inerentes aos povos e às nações que as concebem e as cultuam. Há nesse âmbito um discurso etnográfico, no qual o levantamento das padroeiras instrumentaliza as diferenças e as semelhanças territoriais, sugeridas por suas peculiaridades viabilizadas pelas vestes.

Partimos da proposição de que as dimensões materiais e simbólicas dos têxteis nas esculturas cristãs constituem signos que nos remetem às relações entre a Política e a Igreja Católica, nos anos de 1930. Mas pontuamos que desde os tempos medievais,

é possível identificar relações de poder entre as instituições políticas e religiosas, formulando as circunstâncias que influenciam a fé coletiva na Virgem Maria, como objeto cotidianamente divinizado. Essas conclusões ainda surgem tênues, em forma de possibilidades, por isso poderão mudar, com acréscimos e supressões, à medida que avançarmos nas leituras e pesquisas; todos esses estágios sempre requerem novas interpretações, até a viável conclusão da pesquisa.

Referências

ALBERT-LLORCA, Marlène. La fabrique du sacré. Les vierges "miraculeuses" du pays valencien. Revue Genèses. Paris: Éditions Belin, v. 17, 1994. Disponível em: <http://www.persee.fr/docAsPDF/genes_1155-3219_1994_num_17_1_1260.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2017.

_____. Les statues habillées dans le catholicisme. Entre histoire de l'art, histoire religieuse et anthropologie. Archives de sciences sociales des religions, Paris, nº 164, p. 11-23, 2013. Disponível em: <http://assr.revues.org/25380>. Acesso em: 20 maio 2017.

ALVES, Andréa Maria Franklin de Queirós. Pintando uma imagem – Nossa Senhora Aparecida – 1931: Igreja e Estado na Construção de um Símbolo Nacional. 2005. *Dissertação* (Mestrado em História) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Dourados, 2005.

ANGELO, Mercedes Ferrera. *Tabla de identificacion de la Patrona de Cuba Nuestra Señora de la Caridad del Cobre*. Entrevista concedida a Fuviane Galdino Moreira. Informações obtidas via e-mail, com a aplicação de questionário. Cuba, 24 maio 2017.

BALVANERA, Héctor. *Solicitud de información sobre la patrona Nuestra Señora de la Divina Providencia 2/3*. Entrevista concedida a Fuviane Galdino Moreira. Informações obtidas via e-mail, com a aplicação de questionário. Porto Rico, 1 mar. 2017. BASCHET, Jérôme. L'Iconographie Médiévale. Paris, Gallimard, 2008.

BASILE, Rogério. Identidades e espaços públicos luso e hispano-americanos. In: *Revista Latinidade*, Rio de Janeiro, v. 1, nº 1, p. 83-95, 2015.

BERZUNDA, Carlos Ivan Arcila. *Solicitud de información sobre la patrona Nuestra Señora de Guadalupe*. Entrevista concedida a Fuviane Galdino Moreira. Informações obtidas via e-mail, com a aplicação de questionário. México, 24 fev. 2017.

BRUSTOLONI, Júlio J. *História de Nossa Senhora da Conceição Aparecida: a imagem, o santuário e as romarias*. 10ª ed. Aparecida: Editora Santuário, 1998.

DELFOSSE, Annick. Vêtir la Vierge: une grammaire identitaire. In: *Quand l'habit faisait le moine. Une histoire du vêtement civil et religieux em Luxembourg et au-delà*. Bastogne, 2004. Musée en Piconrue. Catálogo de exposição, p. 199-208, 2004.

DUSSEL, Enrique. *Historia de la Iglesia en America Latina: medio milenio de coloniaje y liberación* (1492-1992). Madrid: Mundo Negro-Esquila Misional, 1992.

FOGELMAN, Patricia; PENHOS, Marta. Una imagen Mariana por los caminhos del comercio en el siglo XVII. La Virgen de Luján. In: *Ceib – Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, Belo Horizonte, v. 11, nº 36, p. 1-6, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HENN, Paula Antonia; BORIN, Marta Rosa. Uma análise de História das relações internacionais: as estratégias adotadas pela Santa Sé na Segunda Guerra Mundial. In: *Revista InterAção*, Santa Maria, v. 11, nº 11, p. 83-107, 2016.

HISTORIA DE LA VIRGEN DE LUJÁN. La virgen de Luján es patrona de la Argentina, Uruguay y Paraguay. Disponível em: <https://www.basilicadelujan.org.ar/virgen-de-lujan>. Acesso em: 15 jun. 2018.

MERO, Gabriel Bernarbe Mera. *Uma historia viviente Nuestra Señora de El Quinche. Santuario de El Quinche-Pichincha-Ecuador. Virgen Maria El Quinche*. Entrevista concedida a Fuviane Galdino Moreira. Informações obtidas via e-mail, com a aplicação de questionário. Equador, 2 mar. 2017.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

OSUCHOWSKA, Marta. La influencia de la Iglesia Católica en América Latina según las normas concordatarias – estudios histórico-jurídicos. In: *Revista del Cesla*, Varsóvia, nº 17, p. 63-86, 2014.

PALLA, Maria José. *Traje e pintura: Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu*. Lisboa: Estampa, 1999.

PRADO, Luiz Fernando Silva. As identidades latino-americanas: itinerários metodológicos, história e historiografia. In: *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 15, nº 1, p. 112-121, 2011.

SANTOS, Luís Cláudio Villafañe G. As várias Américas: visões do século XIX. Estudos de História. In: *Revista de Pós-Graduação em História da UNESP*, v. 10, nº 1, p. 11-28, 2003.

SILVA, Paulo Julião da. A Igreja Católica e as Relações Políticas com o Estado na Era Vargas. In: XIII Simpósio Nacional da ABHR, 2012, São Luís. In: *Anais do XIII Simpósio Nacional da ABHR*, São Luís, v. 13, p. 1-11, 2012.

SOUSA, Jessie Jane Vieira de. Acomodações recíprocas: a Igreja Católica e o poder temporal na Argentina e no Brasil. Passagens. In: *Revista internacional de história política e cultura jurídica*, Niterói, v. 1, nº 2, p. 50-64, 2009.

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. A identidade posta no Altar: devoção à Nossa Senhora da Conceição Aparecida e questão nacional. 1996. 263 f. *Dissertação* (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1996.

SOUZA, Nery de. Ação católica, militância leiga no Brasil: méritos e limites. In: *Revista de cultura yeológica*, São Paulo, v. 14, nº 55, p. 39-59, 2006.

VARGAS, Gustavo Rojas. *Solicitud de información sobre la patrona*. Entrevista concedida a Fuviane Galdino Moreira. Informações obtidas via e-mail, com a aplicação de questionário. Costa Rica, 6 fev. 2017.

VARGAS, René. *Informaciones sobre la Nuestra Señora de Copacabana*. Entrevista concedida a Fuviane Galdino Moreira. Informações obtidas via e-mail, com a aplicação de questionário. Bolívia, 9 mar. 2017.

VASCONCELOS, Francisco A. Notas sobre a liderança de Dom Sebastião Leme no Brasil. Reflexus. In: *Revista semestral de teologia e ciências das religiões*: Faculdade Unida de Vitória, Programa de Mestrado das Ciências das Religiões, Vitória, v. 9, p. 295-316, 2015. Disponível em: <http://revista.faculdadeunida.com.br/index.php/reflexus/article/view/298>. Acesso em: 7 Fev. 2017.

Estudo de caso comparativo do tratamento dado aos monumentos Escultóricos na América do Sul: Brasil, Argentina e Chile

Amanda Regina CelliLhobrigat*
Haroldo Gallo**

Introdução

Monumentos errantes ou estacionários?

O campo imagético é de suma importância para o bom desenvolvimento de uma obra de arte. Um dos artefatos artísticos que bem ilustra tal conceito é o Monumento. Este que por definição e historicamente é edificado em comemoração a um grande feito e/ou ainda em homenagem a uma personalidade notória. Tal edificação é um objeto artístico, constituindo um marco para a cidade ou localidade em que se instale.

Os monumentos apresentam tamanha importância para a formação histórico-cultural de um grupo social, a ponto de serem elencados na 'Recomendação Paris – Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural' de 1972 como constituintes de Patrimônio Cultural, por definição:

> (...) os monumentos: obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos ou estruturas de natureza arqueológica, inscrições, cavernas e grupos de elementos que tenham um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência; (...) (Recomendação Paris, 1972, p. 02).

Tal Recomendação foi fruto da décima sétima conferência mundial da UNESCO, na qual se discutiu o fato de que os patrimônios culturais e naturais estavam descobertos de proteção para sua perpetuação às futuras gerações. Sendo então necessário, já à época, salvaguardá-los além das deteriorações naturais da passagem do tempo, do avanço social e econômico. Estes mais perigosos, muitas vezes, que a ação do tempo.

É importante ressaltar que oito anos antes desta declaração, na Carta de Veneza (1964) foram estabelecidas revisões dos princípios de conservação e restauro de

* Arquiteta e Urbanista, mestranda. Instituto de Artes UNICAMP. E-mail: amandareginacelli@gmail.com
** Dr. LD. em Arquitetura e Urbanismo. Instituto de Artes UNICAMP. E-mail: haroldogallo@uol.com.br

Bens Culturais promulgados pela Carta de Atenas (1931). E ficou definido monumento histórico como um objeto que: (...) *dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural*. (Carta de Veneza, 1964, p. 01 e 02). Nas palavras de Choay temos tais conceitos ainda mais explicitados, quando ela traça um breve histórico do termo monumento sob o viés etimológico desde a Renascença:

> (...) se o monumento, quer dizer (etimologicamente), o artefato que nos interpela para nos fazer lembrar, faz parte de uma 'arte da memória' universal, que encontramos praticamente em todas as culturas, a invenção do monumento histórico é solidária daquela dos conceitos de arte e história. Ela pertence à Europa pós-gótica, que elaborou esse conceito ao fio de um longo trabalho, cujo primeiro estrato pode ser observado no Quattrocento. (...) Os príncipes, os humanistas e os artistas contemporâneos a Alberti – e seus sucessores – limitarão estritamente às obras da Antiguidade a noção de monumento histórico (é significativo que ela não tenha sido, naquela época, conceituada sob outro termo), e o seu projeto de conservação. Correlativamente à ascensão de uma história e de uma história da arte entendidas no sentido atual, o conceito de monumento de arte e de história recebe, então, extensão geral. Mesmo se o credo na variedade da arte grega e na superioridade estética da Antiguidade subsiste, graças aos filósofos, aos viajantes, aos arqueólogos e aos amantes do século XVIII, o monumento histórico poderá ser, a partir de então, encontrado em todos os tempos e culturas, em particular nas culturas nacionais. (Choay, 2006, p. 10-12)

Neste sentido, intuímos a ligação do Monumento enquanto artefato artístico com seu locus original de implantação, devido à relação que estabelece com o entorno desde o momento de sua criação no projeto artístico. Visto que tal artefato é um signo de algo a ser rememorado e/ou comemorado, importante para determinada sociedade, cultura e localidade.

Até as primeiras décadas do século XX, como aponta Fabris (1997) em sua obra dedicada ao estudo do Monumento a Ramos de Azevedo, os monumentos em logradouros públicos eram utilizados e valorizados para expor à sociedade civil de maneira muda os fatos pomposos, lendas gloriosas, de conflitos, de feitos científicos e de mártires. Aspectos estes que ficavam também sob responsabilidade da Arte para serem promulgados à população em geral. Com o advento do "novo mundo moderno" pós-revolução industrial e a busca desenfreada por capital, muitos destes monumentos brasileiros caíram no esquecimento, e não se sabe mais sua significância simbólica.

Expandindo a pesquisa sobre o que poderíamos chamar de a "errância dos monumentos", verificamos que em especial a partir do século XX, a devida consideração aos monumentos foi se perdendo em diversas partes do mundo. Temos exemplos desde a França aos Estados Unidos de retirada de monumentos de sua implantação original à revelia. Na maioria dos casos sob a justificativa de "dar espaço" ao novo, ao progresso. Atitudes estas que causam verdadeiras rupturas na relação do cidadão

com a cidade visto a Arte ser um importante intermediador desta relação. Conforme Brenson[1] em sua comunicação no Seminário de Arte I[2] nos apresenta o caso da demolição do Mercado Municipal da Paris medieval:

> A partida das Frutas e Verduras do Coração de Paris, 28 de fevereiro de 1969 (...) Quando esse mercado foi derrubado, a cidade realmente mudou. Grande parte da intimidade em seu centro se acabou. Os automóveis, a cujos interesses a cidade estava tão ansiosa por servir, a estrangulam cada vez mais e criam a poluição que é agora tão perigosa que mesmo parisienses amantes de automóveis estão chegando a um ponto em que a têm de encarar. (Brenson, 1998, p. 24)

Daí surge nossa questão, os Monumentos Históricos devem "dar lugar" ao desenvolvimento da cidade devendo ser "retirados do caminho" como exemplo nos casos do Monumento a Ramos de Azevedo (1934, São Paulo, BR) e do Monumento al Genio de la Libertad (1910, Santiago, CL) ou permanecer em sua autenticidade e identidade nos locais de origem idealizados pelos artistas como no caso dos monumentos Pirámide de Mayo (1856) e Monumento a Belgrano (1873) ambos localizados na Plaza de Mayo em Buenos Aires (AR).

Antes de prosseguirmos, cabe introduzir as definições norteadoras, para este artigo, acima citadas. Partindo da atribuição de valores dada aos monumentos por Riegl, consideramos que o aspecto histórico do monumento a partir de seu estado inaugural como obra humana, independentemente das forças naturais destrutivas:

> (...) reside no fato de que representa para nós um estado particular, de alguma forma único, no desenvolvimento de um domínio humano. (...) O valor histórico é tanto maior quanto mais puramente se revela o estado original e acabado do monumento, tal como se apresentava no momento de sua criação: para o valor histórico, as alterações e degradações parciais são perturbadoras. (Riegl, 2006, p. 76)

Por autenticidade e identidade partimos da abordagem de Gallo em seu artigo sobre o tema, que define um bem como autêntico se houver correlação entre o objeto material e seu significado, em virtude da cultura em que está inserido. Dependendo assim da memória histórica, dos testemunhos e da continuidade cultural de determinado grupo:

> A autenticidade é considerada enquanto expressão de 'veracidade', que é uma qualidade relativa à verdade, aquilo que tem conformidade com o real, que é a representação fiel de alguma coisa que é genuína e legítima. Sobre o que não se tem dúvidas e que é dada como certa. Mas esta autenticidade está indissoluvelmente vinculada à identidade, conquanto a sua própria dimensão depende da herança. Elas, as identidades, não são excludentes, como tampouco devem ser as autenticidades, e deverão ser sempre consideradas numa relação plural, dentro do respeito pela diversidade cultural. (Gallo, 2015, p. 103)

1. Michael Brenson, crítico e historiador de arte, com atuação em universidades norte americanas.
2. Seminário promovido pelo SESC em 1995 e 1996, resultando em livro intitulado *Arte Pública* com a junção das comunicações orais passadas para a forma textual.

Monumento Ramos de Azevedo: uma aproximação

O Monumento a Ramos de Azevedo foi concebido em decorrência da morte do grande mestre Ramos de Azevedo. Evento que despertou nos cidadãos paulistanos próximos dele, muitos deles ex-alunos, a preocupação de não deixar sua "memória morrer" com ele.Dias após seu enterro no Guarujá[3], de acordo com Fabris (1997, p. 09 e 10) em 19 de junho de 1928 ocorreu "(...) a primeira reunião da Comissão Promotora da Construção do Monumento a Ramos de Azevedo, integrada por mestres, colaboradores e fornecedores da firma chefiada pelo arquiteto (...)".Visando organizar e viabilizar a construção de um marco monumental para manutenção da memória de Ramos de Azevedo, deram início a uma subscrição entre os interessados atingindo uma soma de 138:500$000. Desta reunião surgiu o "Comitê Pró Monumento a Ramos de Azevedo", primeiro passo formal da homenagem, seguindo os parâmetros franceses iniciados em 1880. Em sequência, tal comitê paulistano inicia as atividades rotineiras de um empreendimento deste caráter, como produção de circulares e brochuras, bem como dá continuidade na arrecadação de recursos financeiros.

Ramos de Azevedo, natural de Campinas, foi uma das figuras responsáveis pela implementação da arquitetura eclética europeia (seguindo a gramática clássica) em São Paulo na segunda metade do século XIX e início do XX. Neste sentido, Carvalho (2000, p.15), aponta que "(...) a arquitetura de Ramos de Azevedo pode ser compreendida como um ramo da arquitetura européia no Novo Mundo.". Todo este repertório e habilitação profissional foram alcançados na École Spéciale Du Génie Civil et des Arts et Manufactures da Universidade de Gante, Bélgica, onde se graduou engenheiro arquiteto.A referida autora ainda aponta que o legado arquitetônico deixado por Ramos de Azevedo ultrapassa o pragmatismo inerente a seus edifícios; tal legado promulga e colabora para enraizar seus valores em seus relacionamentos e locais pelos quais passou.

Além de sua atuação como arquiteto, atuou destacadamente na área acadêmica. Sendo professor e diretor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, no qual teve importante papel em sua reforma curricular e implementação de novas diretrizes para tal importante escola técnica paulista até os dias atuais. Bem como foi professor da Escola Politécnica da USP (Universidade de São Paulo).

Neste campo de atuação, em conjunto com seu bom relacionamento político, teve papel importantíssimo na intermediação entre a chegada massiva dos imigrantes italianos e a inserção destes na sociedade paulistana. Desde a instrução nos cursos do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e da Escola Politécnica da USP, até na mediação interpessoal de tais imigrantes com os paulistas. Como vemos em seu septuagésimo aniversário ao discursar no Teatro Sant'Ana: "(...) Revelarei o concurso de italianos cuja imigração

3. Ocorrido em 12 de junho de 1928.

para o nosso Estado tem sido mais numerosa e porque constituem a maior comunidade de artistas de todas as artes." (Azevedo *apud* Lemos, 1993, p. 104).

Vemos assim, em consonância com o que Fabris (1997) nos apresenta, que Ramos de Azevedo é uma personalidade que não interessa apenas à história local. Pois afora sua influência docente e social com a comunidade italiana radicada no Brasil acima pontuada, é de grande importância para a colônia italiana paulistana, pois se valia da colaboração de profissionais italianos e lançava mão de modelos artísticos mediterrâneos. A referida autora ainda nos trás um trecho de destaque do jornal genovês II Secolo XIX, no artigo dedicado ao concurso do Monumento a Ramos de Azevedo que valoriza a esta grande personalidade e destaca a importância de se ter escolhido um artista italiano (Galileo Emendabili) para a confecção do projeto e execução de tamanha homenagem o qual foi considerado pela imprensa brasileira uma "verdadeira revelação", do qual destacamos:

> Dignamente, pois, um artista italiano se torna intérprete da homenagem que o reconhecimento de nossa gente deseja dedicar ao artista brasileiro que teve em elevada consideração seu gênio e seu trabalho. Aos quais foi aberto generosamente todo caminho na grande cidade particularmente pela amizade fraterna que Francisco de Paula Ramos de Azevedo dedicou a todo compatriota nosso. E hoje cada compatriota enflama [sic!] de gratidão a admiração pelo artista inesquecível. (II Secolo XIX *apud* Fabris, 1997, p. 20)

É importante destacar o grau de envolvimento social para a concepção deste monumento, visto que para a efetivação das simbologias às quais ele remete, é de extrema importância que a sociedade local se aproprie dele para então usufruí-lo e dele cuidar e preservar, além da promoção social inserida pela subscrição no indivíduo participante:

> Peça fundamental de uma homenagem como aquela a Ramos de Azevedo é a subscrição, cujo significado vai muito além da mera coleta de fundos. (...) outros mecanismos são colocados em funcionamento pela subscrição: participar de um empreendimento coletivo faz com que o indivíduo, nivelado na sociedade de massa, aproprie-se simbolicamente da aura do homenageado, torne-se uma parte integrante do monumento, exista socialmente num período no qual o valor pessoal é garantido pela comunidade, reconheça-se num conjunto de 'verdades' enfeixadas na obra de arte (...) No caso específico da homenagem a Ramos de Azevedo, a presença de doações módicas por parte de trabalhadores manuais deve ser creditada também a um traço específico da personalidade do arquiteto: o tratamento amigável dispensado a seus subalternos, que o reverenciavam como a um pai, de acordo com Carlos Lemos. (Fabris, 1997, p. 10-12)

O concurso acima referido para eleição de um artista para confecção da homenagem a Ramos de Azevedo, conforme Fabris (1997), reuniu 18 projetos inscritos. A importância e responsabilidade do concurso foi tamanha, que Raul de Pollilo (1929), em artigo do jornal *Diário de São Paulo*, declarou ter detectado um possível surgimento

de linguagem artística nacional. O projeto vencedor foi o do artista ítalo-brasileiro Galileo Emendabili, que conseguiu imprimir em sua concepção artística o fato de que Ramos de Azevedo outorgou a São Paulo a diretriz da construção de edificações harmoniosas. Justifica-se o estilo clássico do monumento, tendo sido construído já no contexto moderno, pelo fato de o homenageado ter sido um dos principais difusores do classicismo em São Paulo, então, "(...) seria ridículo fazer um monumento modernista para eternizar a memória de uma criatura que sentia o mais santo dos horrores em relação aos surtos juvenis e deliciosos desses últimos decênios (...)" (Tieté, apud Fabris, 1997, p. 29). Tendo o aval da prefeitura municipal, a qual viu neste monumento de lógica plástica tal, oportunidade de reafirmar, à população paulistana o caráter progressista de seu governo:

> (...) É uma lógica [plástica] em plena harmonia com a ideologia do progresso que guiava a elite dirigente de São Paulo, interessada em forjar sua auto-imagem no monumento e em transmitir, através de Ramos de Azevedo, uma mensagem ética e cultural, capaz de abarcar num conjunto simbólico todas aquelas qualidades que constituíam a singularidade da cidade no contexto nacional. (Fabris, 1997, p. 39)

De acordo com o memorial que acompanha o projeto de Emendabili, seu partido artístico surgiu da intenção de exaltar a Ramos de Azevedo bem como às suas ações, daí o emprego do cavalo alado encimando o monumento (Figuras 1.1 e 1.2) visando assim exemplificar a vida do homenageado em sucessão lógica, lhe tecendo elogios sem economia, nas palavras do artista:

> (...) Nessa vida que serve de exemplo e de estímulo, registraram-se, inicialmente, o amor à engenharia civil, às artes em geral e à arquitetura em particular; a compreensão da necessidade que havia de transformar a consciência arquitetônica da nossa coletividade; a luta sem tréguas lutada pelo Comemorado, no sentido de conseguir a sua finalidade que era, em síntese, renovar a consciência de um povo inteiro; vieram depois, quando as lutas já tinham sido lutadas, quando a vitória final lhe sorria, o triunfo completo; a reputação inabalável; a admiração incondicional dos seus conterrâneos; o respeito dos seus contemporâneos, sem distinção de ideologia; a adoção dos seus ensinamentos salutares; a apoteose, enfim. (...) Toda a sua vida não é senão uma afirmação categórica, renovada a cada sol, sustentada em cada dia, no sentido do Progresso. Foi ele que, arquitetonicamente, disse ao povo de S. Paulo, em que consistia a ideologia máxima que anima o nosso tempo. Foi ele quem nos indicou o caminho a seguir. Foi ele quem, indicando esse caminho, marchou à frente do seu povo, realizando obras que a seu tempo, talvez, terão parecido frutos de um desequilíbrio, mas que, agora, ninguém tem o direito de desconhecer que são frutos maravilhosos de um grande espírito que antecipou, preparou e auxiliou o surto de um grande povo. (Emendabili *apud* Fabris, 1997, p. 21 e 22)

Figuras 2.1 e 2.2 – Monumento a Ramos de Azevedo em sua implantação original. Autor e data: desconhecidos. Fonte: Acervo Biblioteca da FAU/USP

Este monumento tem dimensões grandiosas, composto por bronze e granito, descansa sobre um pedestal de escadarias e guarda características realistas[4] (na estátua que representa Ramos de Azevedo) e simbólicas no complemento do artefato artístico, aliados ao emprego de elementos clássicos (como as colunas) dão destaque ao progresso da cidade que se buscava afirmar com a construção deste monumento, alcançando a desejada unidade a partir da rigorosa sequência simplificada e sintética das grandes massas e solenes colunas, como se destaca de trechos do memorial:

> Sobre as arquitraves (...) há um cavalo alado, montado, simbolizando o Progresso e que é o fecho do monumento. Na minha concepção, não é este o cavalo famoso da lenda (...) Todavia, este símbolo, de acordo com as minhas observações pessoais, não pode ser amplamente exteriorizado senão com a adoção da figura harmoniosíssima [sic!] do cavalo, pois é o cavalo, por seu instinto de emulação, por sua vontade poderosa, pela elegância nervosa de suas linhas e pela nobreza de suas posturas, o animal único que presta para concretizar a simbologia de um espírito maravilhoso da ação pura, como é o que fica na própria base do conceito de Progresso. Está visto que não se trata, aqui, do cavalo comum, fotografado do natural, e sim, como na heráldica, de uma figura estilizada, ampla, cheia de espírito, vigorosa no conjunto e imponente pela sua atitude dominante. Pus-lhe asas para significar mais claramente a sua função pura de símbolo, e também no intuito deliberado de expressar que, entre os progressos das cidades, o de São Paulo, que não pode ser desligado do nome de Ramos de Azevedo, foi mais rápido, mais dinâmico, mais decisivo do que todos os outros. A figura de homem que o monta é mais do que um complemento 'escultóreo' [sic!] indispensável para o acabamento harmônico da obra total. Com essa figura máscula, vitoriosa, foi minha intenção dar forma concreta ao espírito animador, conquistador que, fatalmente, anima a todos os grandes obreiros da civilização. (Emendabili *apud* Fabris, 1997, p. 37 e 38)

4. Realismo este justificado pelo artista devido à "(...) necessidade de respeitar a imagem do homenageado (...)" (Fabris, 1997, p. 37).

Por fim, as quatro alegorias gregas que se localizam nos quatro cantos do Monumento, representam respectivamente as artes: escultura, pintura, arquitetura e engenharia. Tais alegorias e simbologias eram significativas e memoráveis quando conversando com o locus original de implantação, nas imediações do Jardim da Luz, defronte ao então Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo[5]. Conforme justificativa para grandiosidade na escala de tal monumento, nas palavras do próprio artista:

> Tendo estudado demoradamente o local onde deverá ser construído o monumento comemorativo de Ramos de Azevedo, cheguei à conclusão de que tal monumento, por circunstâncias especialíssimas do ambiente, deverá ter proporções grandiosas.Sem proporções invulgares, será impossível vencer os elementos circunstantes, posto que um destes elementos – o principal – que é o magnífico palácio do Liceu de Artes e Ofícios, construído com inefável carinho pelo próprio Ramos de Azevedo – tem um caráter arquitetônico tão elevado, capaz de esmagar qualquer outra concepção que se lhe ponha ao lado. Assim, para coroar a obra realizada pelo Arquiteto máximo de São Paulo, julgo indispensável, além de um trabalho artístico meritório, também uma proporção que corresponda, ao menos em parte, ao imponente edifício do Liceu. De mais a mais, parece ser obrigação indeclinável, para o construtor do monumento, ater-se às normas clássicas da arquitetura, a fim de harmonizar com as linhas majestosas e calmas daquele belo edifício. Estas as razões, que suponho plausíveis, que me levaram a dar a meu projeto o caráter total que ele apresenta. (Emendabili, 1929 *apud* Fabris, 1997, p. 34)

O autor estabelece como ponto de partida, a referência do lugar para a fixação das "proporções grandiosas" do monumento, bem como as circunstâncias dessa ambiência. Dialoga, tanto nas dimensões quanto na linguagem específica, com o edifício do Liceu, estabelecendo vínculos afetivos entre os artefatos. Finaliza vinculando o caráter total do monumento às relações citadas e ao contexto de sua localização.A inauguração deste monumento se seu em janeiro de 1934, numa São Paulo em que se tinha em grande importância propiciar espaços públicos de qualidade, nos quais a escala do pedestre era considerada.

Ao longo do século XX, São Paulo passou por inúmeras transformações devido a seu progresso e crescimento populacional. Tal processo é louvável e até desejável. Mas em nossa capital as perdas se deram simplesmente pelo fato, de ao invés de construirmos ao lado dos edifícios e/ou monumentos antigos, os derrubamos e construímos em cima. Nas palavras de Toledo (2004, p. 124).

Em São Paulo, construía-se 'em cima' em vez de se construir 'ao lado'. (...) Dessa forma, foram desaparecendo todos os documentos de nossa evolução urbana, processo que continua em nossos dias, dado o total desinteresse das autoridades pela história de nossa cidade (...) São Paulo corre o risco de se tornar uma 'cidade sem história'.

5. Projeto do homenageado, Ramos de Azevedo. Atualmente funciona como Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O monumento a Ramos de Azevedo foi uma das perdas para nossa história e valorização da relação do cidadão com o espaço público da cidade. A solução encontrada pela prefeitura municipal, no início da década de 60 (séc. XX), para atender à demanda de construção da linha azul do metrô bem como alargamento da Avenida Tiradentes, foi o desmonte de tal artefato artístico. O qual ficou "esquecido" em um canto do Jardim da Luz, protegido apenas por tapumes, até meados da seguinte década. Quando em parceria com a Cidade Universitária da USP a municipalidade paulistana reergueu tal monumento com inauguração em janeiro 1974, numa praça próxima à Escola Politécnica, que foi então batizada com o nome de Ramos de Azevedo. Descontextualizado temporal e espacialmente.

Em sequência apresentaremos exemplo semelhante, ocorrido em Santiago do Chile, no qual a força progressista da era da máquina suplantou outro Monumento de sua localidade, espacialidade e memória.

Monumento *Al Genio de la Libertad*: o transporte vence mais uma vez

A mutação que transforma ao mesmo tempo os modos de vida e a organização espacial das sociedades urbanas européias torna obsoletos os aglomerados urbanos antigos. Os monumentos que neles se encontram afiguram-se subitamente como obstáculos e entraves a serem eliminados ou destruídos para vagar lugar ao novo modo de urbanização, a seu sistema e suas escalas viárias e parcelares. Além disso, a manutenção dos edifícios antigos vai sendo cada vez mais negligenciada e sua restauração não obedece mais a técnicas normatizadas. Defrontamo-nos, assim, com dois tipos de vandalismo, que na época foram designados, na França e na Inglaterra, como os mesmos qualificativos: destruidor e restaurador. (Choay, 2001, p. 143-144)

Choay nos trás uma reflexão, ou melhor, uma advertência sobre como o modo de vida a partir "do moderno" alterou a relação entre o homem e os artefatos artísticos construídos para perpetuação da memória de algo ou alguém que se considerou inolvidável em dado presente. O Monumento *Al genio de la libertad,* é mais um exemplo, em paralelo com o caso do Monumento a Ramos de Azevedo de um monumento que teve sua autenticidade e significância alteradas em função de não se levar em conta a importância de um artefato artístico como tal para o cidadão urbano. Sendo considerados apenas como já pontuado por Choay, na citação acima, como obstáculos a serem "superados".

Tal Monumento foi um dos presentes da colônia italiana chilena em comemoração ao centenário da independência do Chile. Feito em bronze e mármore, por um artístaítalo-argentino, Roberto Negri. Amparado pela fundição de arte e indústria de Rómulo Tonti, e uma comissão pró-monumento da Itália. Tem seu estilo artístico influenciado pelos modelos europeus de então. Inaugurado em 1910, teve sua primeira localização na Praça Itália (conforme figura 3.1). De acordo com Plataforma Urbana (2014), já foi transferido três vezes de lugar, tendo ficado desmontado por três anos neste ínterim.

Figura 3.1 - Monumento *Al genio de la libertad* em seu primeiro *locus* de implantação. Autor e data desconhecidos. Fonte: Google imagens

Figura 3.2 - Monumento *Al genio de la libertad* em seu terceiro *locus* de implantação (atual). Autor de data:desconhecidos. Fonte Google Imagens

Primeiramente, em 1928, cedeu lugar à escultura equestre ao General Baquedano. Sendo realocada em frente à então estação ferroviária de Pirque. Tal alteração não se pode dizer ter sido em função de uma demanda da era da máquina, sendo decorrente de uma alteração de valorização sócio-político-cultural. Sem dúvida, seu significado e autenticidade já se foram esmaecendo com tal atitude.

Em contrapartida, as duas próximas mudanças em seu endereço, 1979 e 1994, foram em virtude da construção de novas linhas de metrô. Tendo sido realocada em sua localização atual, apenas em 1997 (figura 3.2). O fato de ter ficado durante três anos desmontado, nos permite inferir a perda de importância dada a um monumento de tamanha memória para grande parte da população chilena, que em sua fundição participou lançando moedas no bronze enquanto ele estava derretido. Giulio Argan (2014), já nos advertia desta triste realidade de perda de significados de objetos artísticos para uma sociedade em que não mais se valoriza a história, a saber:

> Os objetos, as obras de arte (...) são fragmentos de um passado não mais relacionável ao presente, são quase ilhas, resíduos de um continente submerso. Desfeitos os nexos que os relacionavam ao contexto, reduzem-se a textos, cuja guarda em museus também será dolorosa, mas é, hoje, conditio sine qua non para a sua sobrevivência. (Argan, 2014, p. 07)

Assim como no caso do Monumento a Ramos de Azevedo, que se encontra deslocado em espacialidade e temporalidade, o Monumento Al genio de la libertadteve sua significância memorial, histórica e artística em muito reduzida. Neste caso, inclusive é confundido em nomenclatura com o mais emblemático marco de celebrações e manifestações de Santiago. Sendo este a Praça Baquedano, mas que no "dito popular" é conhecida como Praça Itália, conforme trecho da reportagem da Plataforma Urbana:

> O lugar de celebrações e manifestações cidadãs mais emblemático de Santiago que conhecemos como Praça Itália é em Realidade a Praça Baquedano. A verdadeira Praça Itália está há uns poucos metros e recebeu este nome logo que a colônia italiana presenteou o país com o "Monumento al genio de la libertad". (Plataforma Urbana, 2014, p. 01 – tradução livre)

Em análise às Figuras 3.1 e 3.2 juntamente com o relato acima citado entendemos que no caso deste Monumento chileno, suas relações de pertencimento e promoção de ambiência original foram parcialmente mantidas. Devido ao fato de que a reimplantação do artefato artístico se deu dentro de uma proximidade territorial do primeiro locus de implantação, não nos sendo possível inferir que a relação do pedestre com o Monumento tenha-se perdido. Diferente do ocorrido ao Monumento a Ramos de Azevedo, que em sua nova implantação longínqua em espacialidade, temporalidade e significância, do locusoriginal perdeu suas relações de pertencimento e ambiência não mais exercendo sua função social de memória e valorização da escala do pedestre. Tal Monumento está exilado em sua própria cidade, não mais homenageando o grande artista Ramos de Azevedo, nem o povo italiano e menos ainda o progresso paulistano.

A seguir, analisaremos o contraponto de uma sociedade que escolheu manter, preservar e valorizar seus monumentos em seu locus original até os dias atuais. O caso dos Monumentos da Plaza de Mayo, em Buenos Aires (AR).

Praça de maio: Pirâmide de Maio (1811) e Monumento a Manuel Belgrano (1873)

Ambos os Monumentos apresentados nos tópicos anteriores, pertencem a cidades cosmopolitas, São Paulo (Brasil) e Santiago (Chile). Tendo sofrido deslocamentos justamente em virtude do crescimento populacional das cidades conforme acima exposto. Porém, o deslocamento de Monumentos não é a única resposta às transformações urbanas, felizmente.

Buenos Aires é uma cidade que também passou por transformações intensas a partir das últimas décadas do século XIX. Deixando de ser provinciana, e passando a

apresentar características próprias de uma capital nacional, carrega particularidades próprias diferentes do restante da nação:

> Buenos Aires cidade, separada da província, começa nas duas últimas décadas do século XIX a adquirir características próprias: um acento cosmopolita que a diferencia do resto do país, e uma potencialidade política, financeira e cultural que reafirma sua antiga hegemonia sobre terrenos ligeiramente distintos dos anteriormente mantidos. (Luna, 1985, p. 165 – tradução livre)

Mas nem por isso permitiu perder sua característica inicial de implantação urbana de ter o espaço público como organizador da vida social. APlaza de Mayo, ou Plaza Mayor, como também é conhecida, é um exemplo disto.De acordo com Petrina et all. (1998, p. 28), ela tem sido protagonista e testemunha da história argentina desde 1580: "Esta praça, cenário privilegiado da vida política argentina (...) desde que em 1580 Don Juan de Garay, segundo fundador de Buenos Aires, destinara um perímetro de 100x100 metros para Plaza Mayor defronte ao Forte." (Petrina, *et all*, 1998, p. 28 – tradução livre).

Tal praça sofreu inúmeras transformações, inclusive de ampliação para a dimensão que chegou até nós hoje, tendo sido convertida em um espaço público no século XIX. O paisagismo de sua primeira remodelação (1880-1884) é projeto do arquiteto Juan Buschiazzo, no qual imprimiu seu traçado de eixos de simetria e espírito clássico. Aspecto este que foi conservado em sua segunda remodelação que data de 1900, realizada pelo arquiteto paisagista Carlos Thays.

Além do desenho de tal praça ser um convidativo para o "estar do pedestre" (conforme Fig. 4.1), ela abriga dois Monumentos icônicos à história nacional argentina desde o século XIX: Pirâmide de Maio (1811) remodelada em 1856 pelo arquiteto Prilidiano Pueyrredón e escultor Joseph Dubourdieu, consagrado lugar histórico nacional; e o Monumento a Belgrano (1873) dos escultores Albert Carrier-Belleuse e Manuel de Santa Coloma. Ambos mantidos desde o início em seu locus original de implantação – a Plaza de Mayo.

Fig. 4.1 – Plaza de Mayo, destaque para seus eixos simétricos e monumentos.
Autor e data: desconhecidos. Fonte: Petrina *et all*, p. 28.

A Pirâmide de Maio foi criada em celebração ao primeiro aniversário da Revolução de Maio. Originalmente feita em barro e madeira e localizada a poucos metros de sua posição atual. Em 1856 quando remodelada, foi levada a seu locusatual. Como não foi retirada da Praça, podemos inferir que é como não se tivesse tido sua localização alterada, pois o significado e as relações de ambiência foram mantidos. Até os dias de hoje pode-se notar a relação ativa entre os cidadãos e tal Monumento; ao preservarem sua memória viva, mães e famílias de inúmeros desaparecidos na última ditadura se reúnem ao seu redor toda quinta-feira às 15 horas. Símbolo de tal memória são os lenços brancos pintados na calçada ao redor deste Monumento. Vemos assim a importância de além de se manter o Monumento em sua implantação original, manter-se viva a relação da sociedade com o mesmo. Para que ele seja conservado e preservado, não só em sua materialidade como, e principalmente, em sua função de marco e propiciação de pertencimento.

Já o Monumento ao general Belgrano (feito em bronze e granito), realizado para homenagear a figura revolucionária argentina que foi Belgrano, tendo sido um de seus maiores herois. Responsável pela criação da bandeira nacional envolveu-se na primeira Câmara nacional visando desenvolver um projeto econômico de desenvolvimento da economia agrícola do país. Tal Monumento foi inaugurado em comemoração ao aniversário da Batalha de Tucumán. Até os dias atuais é símbolo do caráter ativista e revolucionário da população argentina, que construiu a cidade de Buenos Aires, pelas pessoas e para elas:

> E voltamos aqui a nos encontrar com a gente. É que por ela e para ela que Buenos Aires abriu suas avenidas e ergueu seus monumentos. Seus parques e suas fontes são para seu puro deleite. (...) Esse rio e esse céu, que em seu abraço perfeito, lhe prestam a vertigem de suas dimensões infinitas e o sentimento embriagador de uma liberdade quase selvagem, apenas moderadas pelo freio da melancolia. (Petrina, *et all*, 1998, p. 17)

Considerações finais

Das análises traçadas neste artigo, verificamos como é antigo e ao mesmo tempo contemporânea a prática de deslocamento de Monumentos. Isto porque, tal prática foi intensificada durante o século XX, mas continua sendo realizada até os dias atuais. Sob pretextos de progresso, laços de memória e relações importantes entre fatos históricos e personalidades responsáveis por nosso status quo infelizmente são desconsiderados. E a promessa de melhora da qualidade de vida dos cidadãos pela implementação de máquinas de transporte, em realidade acabam por empobrecer as relações humanas entre si e de pertencimento ao local em que vivem e interagem.

Em contrapartida, no exemplo argentino aqui destacado, vemos a memória de um país ser mantida em um local: a Plaza de Mayo. Por mais que os outros exemplos colocados tenham uma escala de abrangência menor, não sendo símbolos nacionais,

eram representações de importantes momentos, etnias e personalidades de seus respectivos países (Brasil e Chile).

Neste ponto poderíamos nos indagar: o exílio deste Monumento Paulista foi uma destruição total do mesmo? Ou, em outras palavras: todo o trabalho dedicado para reimplantação, mesmo que em "local inapropriado" poderia ter sido poupado se simplesmente o tivessem permitido se esvair fisicamente assim como o fizeram em significado e memória? Com certeza não. Visto que sua materialidade e escala colossal no mínimo tem promovido reflexões, como esta, do "vir a ser" de Monumentos datados de muito tempo ou mesmo recentes no contexto de constante metamorfose urbana. Devendo nos aproximar do passado, e com análises históricas como a presente gerar um aprendizado dos "erros e acertos do passado" para não seguirmos repetindo-os. Caso o façamos, corremos o risco de aumentar exponencialmente a produção de cidades "maquinicistas" e de vazios urbanos impossíveis de serem devidamente preenchidos novamente. Não podemos viver no passado, é o passado que tem que viver em nós.

Referências

ACERVO Biblioteca da FAU/USP. PDF's do projeto Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo e Villares – Monumento para Ramos de Azevedo.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BRENSON, Michael. Perspectivas da arte pública. In MIRAS, Cristina *et. all*. *Arte Pública: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS*, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos (coord. Danilo Santos de Miranda). São Paulo: SESC, p. 16-29, 1998.

CARTA DE ATENAS. Conferência do escritório internacional dos museus sociedade das nações. 1931. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf> Acesso em: 25.mar.2018.

CARTA DE VENEZA. Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios. 1964. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf> Acesso em: 06.mar.2018.

CARVALHO, Maria Cristina *Wolff de. Ramos de Azevedo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. – (Artistas Brasileiros; 14)

CHOAY, Françoise. A propósito de culto e de monumentos. In: *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. RIEGL, Aloïs. Tradução Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine. Goiânia: Ed. da UCG, p. 7-17, 2006.

FABRIS, Annateresa (org.). *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*. Campinas, SP: Mercado de Letras, São Paulo: Fapesp, 1997.

GALLO, Haroldo. Arqueologia, arquitetura e cidade: a preservação entre a identidade e a autenticidade. In: *Patrimônio:atualizando o debate*. MORI, Victor (org.). p. 91-116, 2015.

GOOGLE IMAGENS. Monumento Al genio de la libertad. Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=MONUMENTO+AL+GENIO+DE+LA+LIBERTAD+chile&source=lnms&tbm=isch&sa=X &ved=0ahUKEwjk6uiqk7LhAhVQGLkGHR_dDNcQ_AUIDigB&biw=1366&bih=657 (acesso em 02.abr.2019)

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: Pini, 1993.

LUNA, Felix. *Buenos Aires y el país*. 6ª ed., Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.

PLATAFORMA URBANA. Arte y Ciudad: "Monumento al Genio de la Libertad" en la Plaza Italia. Disponível em: <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/10/10/arte-y-ciudad-monumento-al-genio-de-la-libertad-en-la-plaza-italia/> Data de acesso: 07.dez.2018

PETRINA, Alberto, *et. all*. *Buenos Aires: guia de arquitectura, ocho recorridos por la ciudad*. 2ª ed. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1998.

RIEGL, Aloïs. Tradução Elaine Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Ed. da UCG, 2006.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, Duas cidades, 2004.

Ações para a preservação do patrimônio cultural Latino-Americano nas décadas de 1960 e 1970: o Brasil e os programas de "Cooperação Sul-Sul" da UNESCO

María Sabina Uribarren*

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) visa desde a década de 1960, a partir do seu vínculo com organizações internacionais de preservação do patrimônio – tais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e a Organização de Estados Americanos (OEA) – a obtenção de auxílio especializado e de cooperação técnica com o Brasil.

Em 1964 foi estabelecida a representação da UNESCO no Brasil, o que facilitou a obtenção de ajudas de diversos tipos, assinando-se em dezembro desse ano o Acordo Básico de Assistência Técnica entre Brasília e a Organização das Nações Unidas e suas agências especializadas, o qual entraria em vigor em maio de 1966. Consistia essa assistência principalmente em proporcionar serviços de peritos para assessorar e prestar assistência ao governo ou, por intermédio deste, organizar e dirigir seminários, programas de treinamento profissional, conceder bolsas de estudo e aperfeiçoamento, adotar outras providências que possibilitassem a candidatos, designados pelo Governo e aprovados pelos Organismos interessados, estudar e receber treinamento profissional fora do país; preparar e executar projetos-piloto, testes, experiências ou pesquisas em locais que viessem a ser escolhidos de comum acordo (BRASIL-UNESCO..., 1964). Segundo Leal, o IPHAN pode ter objetivado à época, também, o "concurso financeiro de estabelecimento de crédito internacional sob a responsabilidade da UNESCO" (Andrade, *apud* LEAL, 2009b, p. 3).

Deve-se destacar que a assistência técnica, como estivesse condicionada à existência de fundos, foi prestada no "quadro do Programa Ampliado de Assistência Técnica para o Desenvolvimento Econômico dos Países Subdesenvolvidos" (Brasil-UNESCO, 1964), o PNUD, que visava contribuir para o desenvolvimento sustentável e a inclusão

* Doutora em História da Arquitetura e do Urbanismo pela FAUUSP. Pós-doutoranda MP/USP- Professora Universidade Paulista. E-mail: msuribarren@usp.br

produtiva dos cidadãos como forma de erradicar a pobreza e reduzir a desigualdade[1], com base no turismo. O primeiro diretor do IPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, em texto seu publicado na *Revista Museus e Monumentos*, 1969, mostrava-se em sintonia com tais ideias,

> […] *el turismo tiene importantes ventajas económicas y culturales y tanto las administraciones públicas como las autoridades encargadas de la conservación [do patrimonio] deben fomentarlo, como depositarias de la política colectiva. Al fin y al cabo sería absurdo que pretendieran mantener aisladas las zonas confiadas a su protección o dificultaran el acceso a ellas. La afluencia de visitantes y turistas es tan necesaria como útil, así como la expansión del comercio que de ella se deriva* (Andrade, 1969a, p. 179).

Nesta comunhão de visões, a UNESCO começava na década de 1960 a sua colaboração com o Brasil, através do envio de missões encarregadas a especialistas que tinham como objetivo analisar situações específicas de preservação do patrimônio no país e propor soluções para os problemas apontados, que derivavam em projetos de cooperação (Silva Telles *apud* Thompson, 2010, p. 110-111). O IPHAN se encontrava amparado para recorrer à organização internacional na busca de recursos para ser aplicados nas suas ações no Brasil, já que construíra um vínculo colaborativo com ela desde anos anteriores, por exemplo, com a ativa participação do Brasil nas reuniões do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e contava fundamentalmente com mediadores importantes junto à UNESCO, como Lourival Gomes Machado, diretor do Departamento de Assuntos Culturais da organização internacional desde 1962 "caro amigo", como a ele se referia o diretor Rodrigo (Andrade, 1968a, p. 15). Assim mesmo, conexões estabelecidas pelo restaurador Edson Motta, chefe do Setor de Recuperação de Obras de arte do Instituto do Patrimônio, com especialistas que estavam ligados ao organismo internacional, contribuíram para um bom entendimento entre as instituições brasileira e mundial, inclusive orientando a escolha de Paul Coremans como primeiro especialista da UNESCO enviado em missão ao Brasil para prestar assistência técnica em 1964[2].

Coremans era doutor em ciências pela Universidade Livre de Bruxelas, diretor do Real Instituto do Patrimônio da Bélgica, membro do ICOM, assim como consultor da UNESCO, e esteve visivelmente envolvido com a formação de conservadores – restauradores de bens culturais. Com a sua colaboração, também em 1958, seria estabelecido o Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauração dos Bens Culturais (ICCROM) em Roma, que contou com o apoio da UNESCO, do

1. Disponível em: <http:///www.pnud.org.br/>. Acesso em: 20 set. 2013.
2. À Missão de Coremans, em 1964, seguiram-se as de Michel Parent, 1966-1967; Frédéric de Limburg Stirum, 1967; Graeme Shankland, 1968-1969; Alfredo Evangelista Viana de Lima, 1968-1970; Pierre Habib, 1979 (Leal, 2009, p. 2).

ICOM e do Instituto Central de Restauro da Itália (ICR). O Centro de Roma, como também era chamado o ICCROM, tinha o objetivo de formar pessoal especializado em matéria de conservação e restauração do patrimônio cultural com bases científicas (UNESCO, 1969).

Durante a sua visita ao Brasil, o cientista belga e o IPHAN trataram a respeito da formação de restauradores de bens móveis e integrados à arquitetura[3] na Europa, como indica o relatório elaborado por ele, sendo que o especialista europeu incentivaria a cooperação do Setor dirigido por Motta em projetos de colaboração com outros países latino-americanos em prol da preservação do patrimônio cultural.

Conforme as palavras de Coremans em seu relatório sobre o Brasil: "Uma das tarefas confiadas pela UNESCO ao relator [da missão, ou seja, a ele mesmo], é o estudo do Laboratório da DPHAN[4], de seus meios de ação, de seu programa e de sua modernização"[5] (Coremans, 1964, p. 5, grifo nosso). O laboratório a ser avaliado, localizado no Rio de Janeiro, também denominado ateliê-central, era o chefiado por Edson Motta, conhecido do expert da UNESCO pela sua participação em eventos internacionais[6]. Em relação ao observado, ao mesmo tempo em que destacava as características positivas da personalidade e do afazer do chefe do laboratório do IPHAN, Coremans não considerava as condições de trabalho e as atividades desenvolvidas suficientes para caracterizar as ações que nele se desenvolviam como 'científicas': fazia críticas e sugestões para aperfeiçoar pesquisas, técnicas e métodos, colocando institutos europeus como possíveis colaboradores para concretizar as melhorias, indicando a factibilidade de obter recursos financeiros da UNESCO para aprimorar os trabalhos. Coremans assinalava, também, que a instituição dirigida por Melo Franco de Andrade "daria exemplo aos outros países da América Latina, que tão frequentemente voltam os olhos para o Brasil graças às admiráveis realizações da equipe da DPHAN" (Coremans, 1964, p. 5), caso seguisse as orientações por ele estabelecidas.

---

3. Coremans, Paul. Organización de un servicio nacional de preservación de los bienes culturales. *Museos y Monumentos.* La conservación de los bienes culturales, Lausana, nº XI, p. 77-85, 1969.
4. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional mudou de nome no decorrer do tempo: pelo Decreto Lei nº 25, 1937, se chamou Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1946 passava a se denominar Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) e em 1970 adotaria a nomenclatura de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em nosso trabalho adotaremos esta última denominação: IPHAN, as outras formas serão utilizadas conforme sejam citadas no documento original. O projeto de criação de um órgão com ingerências federais especificamente voltadas para a preservação do patrimônio surgiria dentro do Ministério de Educação e Saúde (MES) em 1936, quando o IPHAN começava a atuar de forma experimental.
5. O outro motivo, mencionado por Coremans em seu relatório, era "visitar os edifícios antigos do sítio de Ouro Preto e propor medidas para sua conservação" (Coremans, 1964, p. 1).
6. Motta participava em 1958 na *Exploratory Conference on the Conservation of Works of Arts* do *Brooklyn Museum of Art* nos Estados Unidos.

A preocupação de Coremans pelas condições e eficácia do ateliê-central se articulavam a um projeto por ele defendido para a criação de um sistema mundial de formação de conservadores-restauradores de bens culturais, composto por "centros regionais de formação básica" articulados a "centros de formação superior". Estes últimos funcionariam instalados em instituições já existentes e com tradição em pesquisa científica aplicada à conservação, localizados na América do Norte e na Europa, os quais se destinariam à capacitação aprimorada de um "número limitado [de estudantes] com alguns conhecimentos e experiências prévias, assim como de graduados selecionados pelos centros de formação básica" (Coremans, 1969, p. 84, grifo nosso). Os estudantes, uma vez especializados podiam vir a ocupar cargos de chefes de laboratórios técnicos nos seus países de origem (Coremans, 1969, p. 84). Já os centros regionais de formação básica promoveriam a capacitação de um número superior de indivíduos, visando atingir interessados não apenas do país sede, mas de uma região vizinha maior, propiciando a seus alunos "um conhecimento racional da natureza e da degradação dos materiais, visando à aplicação de técnicas artesanais de reparação, consolidação e apresentação" (Coremans, 1969, p. 84). Cabe destacar que este sistema hierarquizado de formação objetivava a preparação de dois tipos de técnicos considerados indispensáveis para o bom funcionamento dos serviços de conservação e restauração que, no entender de Coremans, deviam ser instalados nos "países tropicais", entre eles o Brasil: aqueles encarregados dos laboratórios centrais dos países, de caráter científico ou técnico, e os responsáveis por "oficinas" estabelecidas "sistematicamente nos diversos museus estaduais ou nos lugares com monumentos importantes" (Coremans, 1969, p. 83), subordinadas àqueles.

O cientista belga definia que o laboratório central devia constituir uma 'Seção de Conservação em plano nacional", centralizando o controle sobre os trabalhos no patrimônio em cada país, e devia promover uma transição paulatina de uma prática meramente empírica, que já era usual, a uma prática científica; isto porque os recursos humanos que podiam dedicar-se às tarefas artesanais eram facilmente localizados nos países não centrais, não acontecendo a mesma coisa em relação aos especialistas com formação científica: neste caso precisava-se começar a trabalhar em "uma esfera nova e sumamente especializada" que requeria um esforço formativo importante (Coremans, 1969, p. 82-83). Como exemplo de uma experiência regional de formação de Conservadores – Restauradores bem-sucedida, Coremans citava o caso do "Centro de Formação Básica da África Tropical", e cogitava a possibilidade de reeditar a experiência, logo, em outras regiões do mundo. Com este objetivo o cientista visitaria durante a década de 1960 países como o Peru, o México, o Iraque, a Espanha, a Índia, e, fundamental para a nossa história, o Brasil, sempre com o intuito de avaliar as medidas locais para a preservação e conservação dos bens culturais e promover a criação de laboratórios e centros de formação nas formas requeridas pela UNESCO (Leal, 2011, p. 5).

Ao visitar o Brasil, o consultor da UNESCO diagnosticava que para cumprir suas atividades técnicas cabalmente, o laboratório dirigido por Edson Motta, ainda precisava contar com equipamento adequado. Com poucos recursos científicos, compartilhando equipamento com outras instituições nas quais trabalhava o restaurador, como a Biblioteca Nacional, o laboratório acabava de receber instrumentos de pesquisa doados pela Fundação Rockefeller ao momento da visita de Coremans. Mesmo assim, tratava-se de equipamento próprio de um laboratório de nível básico e não de um centro com capacidade para realizar "interpretações aceitáveis de problemas estruturais complexos" (Coremans, 1969, p. 82)[7]. No mesmo relatório sobre a sua visita ao país, o cientista enfatizava a necessidade da formação de especialistas, indicando que a instituição brasileira não podia se furtar ao compromisso de capacitar restauradores para serem os responsáveis pela preservação dos seus museus nacionais. Propunha, assim mesmo, um financiamento para que o laboratório realizasse pesquisas destinadas a aprimorar as técnicas aplicadas cotideanamente por seus técnicos no restauro, consignando também a importância de conceber projetos que vinculassem turismo e patrimônio para alcançar as ajudas econômicas estipuladas pela UNESCO.

O estímulo de Coremans para que o IPHAN se convertesse em referência latino-americana " nos moldes de um centro regional de formação para conservadores, tão almejado pelo cientista europeu "e o contexto cooperativo promovido pela UNESCO entre países com as mesmas condições de desenvolvimento, promoveram entendimentos de intercâmbios entre o IPHAN e outros países da América Latina, iniciados significativamente por Motta em junho de 1964, apenas alguns meses depois da estada de Coremans no Brasil. A UNESCO fomentava a denominada "Cooperação Sul-Sul", destinada a suscitar a associação entre países em desenvolvimento como uma alternativa aos esquemas de cooperação que vinculavam essas nações apenas aos países centrais (conhecidos como Convênios de Cooperação Norte-Sul). Aquelas parcerias começaram a ganhar força com a implementação em 1964 da Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento, que resultou na criação da Unidade Especial de Cooperação Sul- Sul em 1974.

As viagens latino americanas do chefe do Setor de Recuperação de Obras de Arte, que contaram com o apoio do Ministério das Relações Internacionais do Brasil e das suas missões culturais destacadas nos países da América Latina, parecem claramente articuladas aos ideais cooperativos com viés desenvolvimentistas da UNESCO, sendo que também se fortaleceram os vínculos entre o IPHAN e a OEA, através da participação do restaurador em outros projetos de cooperação com esta última organização.

---

7. Coremans indicava no seu relatório a necessidade de incorporar um cientista com formação universitária no laboratório do IPHAN, também um fotografo, pedidos que, como analisamos na p. 108, não tinham se concretizado ainda uma década depois da visita de Coremans ao Brasil.

Neste sentido, destacamos um projeto encaminhado à Comissão de Educação da Organização dos Estados Americanos, no qual se propunha a criação de um laboratório a ser localizado no Brasil e dirigido por Motta com "o fim especial de atender os estudantes oriundos dos países situados [no] sul da América, bem como os trabalhos de conservação a serem realizados no país" (DPHAN, 1968, grifo nosso): a instituição americana se articulava ao projeto de criação de centros formativos promovido por Coremans, em uma ação sinérgica em prol da preservação do continente, entre UNESCO e OEA, que se repetiu em outras oportunidades.

Foi realizada, também a publicação do texto Restauração de bens móveis: técnicas empregadas no São Bento [sic], publicado pela OEA em 1969; o livro tratava dos trabalhos desenvolvidos pela equipe de Motta no mosteiro beneditino do Rio de Janeiro. O texto sobre a restauração do Mosteiro fazia parte da Série Patrimônio Cultural do Departamento de Assuntos Culturais, patrocinada pela Secretaria Geral da OEA e pelo seu Programa de Conservação e utilização do Patrimônio de Monumentos e Obras de Arte. Claramente concebido como uma exposição das soluções técnicas às quais Edson Motta tinha chegado durante sua prática brasileira, a publicação salientava o trabalho do restaurador como "realmente notável, em condições pouco favoráveis, em virtude da limitação dos recursos técnicos disponíveis", e reforçava, neste sentido, que

> [...] muitos dos processos por ele empregados são resultado de improvisações no curso dos trabalhos e algumas de suas técnicas, de grande originalidade, foram ideadas a fim de solucionar prementes problemas de restauração com um mínimo de custo, sem outros meios a não ser os que possam estar ao alcance de outros países latino-americanos, daí sua importância e sua utilidade prática (OEA, 1969, p. 2).

Cabe ressaltar que o texto completo foi publicado também em espanhol, língua dos "outros países" que podiam beneficiar-se da experiência e que foram destino das viagens do membro do IPHAN durante a década de 1970. A língua da tradução é um indicador do tipo de cooperação que salientava o órgão: não com os países anglo-saxões do continente, mas com os outros "do sul", no sentido do caráter subdesenvolvido que estes teriam aos olhos das nações centrais, e por eles mesmos compartilharem condições econômicas, técnicas e humanas similares. Neste texto Motta explicava como tentava solucionar "tantos casos novos" que requeriam "soluções urgentes", admitindo que estas pudessem ser aplicadas em "quase todos os países da América". O restaurador legitimava a sua profissão, promovendo a valorização do objeto de seu trabalho: não o discurso sobre o que podia ser considerado patrimônio brasileiro, campo no qual incidiam outros experts do IPHAN[8], mas a matéria construtiva sobre a qual ele tinha domínio e autoridade técnica a partir dos inúmeros restauros por ele dirigidos no Brasil.

8. Notadamente o seu primeiro diretor e o arquiteto Lucio Costa.

Os intercâmbios, dos quais participou o restaurador Edson Motta, como chefe do Setor de Recuperação de Obras de Arte, e que estiveram vinculados aos postulados da UNESCO e da OEA para fomentar a parceria entre países em desenvolvimento, foram em 1964 ao Paraguai; em 1967 ao Paraguai, ao Peru e à Argentina; em 1968 novamente à Argentina; em 1969 realizou uma última viagem à Argentina e outra à Venezuela; 1971 ao Peru e em 1973 à República Dominicana.

Tendo realizado quatro assessorias para a restauração de bens móveis e integrados à arquitetura durante essas viagens (Córdoba e La Rioja, Argentina; Trujillo, Peru; Santo Domingo, República Dominicana – os dois últimos como expert enviado pela OEA), foi notável a colaboração de Edson Motta para a criação do Departamento do Patrimônio Histórico do Paraguai em 1964. A fins deste trabalho exporemos mais detalhadamente o viés formativo das viagens, convidamos o leitor a ampliar outros assuntos, como as restaurações, através da leitura do livro *Contatos e Intercâmbios americanos no IPHAN: O Setor de Recuperação de Obras de Arte* (1947-1976)[9], texto no qual se baseia este artigo.

Os breves cursos ditados por Motta nos países que visitava, eram destinados a transmitir conhecimentos elementares sobre restauração (duravam de quinze dias a um mês) e se complementavam com convites realizados por Motta a possíveis candidatos para estudar no Brasil. Foram detectados esses convites no Paraguai (1964), no Peru (1967) e na Argentina (1967), e o governo da Bolívia também se mostrara especialmente interessado na formação dos seus recursos humanos no laboratório do IPHAN a partir da década de 1970, contando para isto com a cooperação do Itamaraty, instituição que forneceria bolsas. Todavia, verificamos apenas a formação de três estagiários estrangeiros no Brasil: as paraguaias Estela Rodríguez Cubero[10] e Zoraida Mesquita de Viola e o peruano Rubén Dario Castillo.

Estes convites eram realizados com o intuito de alavancar o projeto do IPHAN apresentado à OEA para a criação de um centro de formação regional chefiado por Motta mencionado anteriormente. O sucessor de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Renato Soeiro, e Francisco Domínguez Compañy, subdiretor do Departamento de Assuntos Culturais da OEA ainda discutiam as "futuras atividades" do laboratório do Rio de Janeiro e a possibilidade de incorporar suas ações em um Proyecto Integrado de Cooperación Técnica (PICOT) da OEA no começo da década de 1970 (Domínguez Compañy, carta a Renato Soeiro, 29 de maio de 1973).

---

9. Uribarren, Maria Sabina. *Contatos e Intercâmbios americanos no IPHAN:* O Setor de Recuperação de Obras de Arte (1947- 1976). São Paulo: Intermeios, 2016.

10. Estela Rodríguez Cubero foi a primeira diretora do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional paraguaio, criado em 1967 com colaboração do IPHAN do Brasil. Formou-se como restauradora no Rio de Janeiro, sob a tutoria de Edson Motta. Posteriormente realizou cursos na Bélgica, Roma e Inglaterra sobre restauro.

Todavia, os documentos referentes ao projeto de instalação do centro regional de formação no Brasil, incentivado pela UNESCO e sob os auspícios da OEA, indicam que, contemporaneamente àqueles diálogos, esse mesmo projeto fora perdendo o apoio de Edson Motta (Parecer sobre..., 1973). Renato Soeiro, contudo, promovia acordos com essa organização e o Itamaraty não apenas para criar o centro, mas para transladar ao Rio de Janeiro o já existente Centro Interamericano de Restauração de Bens Culturais que era sediado no México[11]. Porém, depois de variadas consultas ao Ministério das Relações Exteriores, Renato Soeiro, finalmente, desistiu da instalação do centro regional no laboratório central, alegando que "por dificuldades de instalação não será possível transferir para o Brasil a sede do Centro" (Padilha Vidal, carta ao Senhor Galo Plaza, 8 de janeiro de 1975); e em 8 de janeiro de 1975, o embaixador representante do Brasil junto à OEA informava a organização internacional sobre essa decisão.

Cabe salientar que, no caso da instalação do centro regional no México, se tinha contado com um investimento importante do governo daquele país, como contrapartida exigida pela UNESCO para apoiá-lo, e podemos entender que Motta tenha desconfiado da possibilidade de tal colaboração, por parte do governo brasileiro, vingar casso fosse requerida. Por outro lado, seu envolvimento com a valorização da arte do Brasil fazia com que outro horizonte se abrisse: apenas um ano depois o chefe do Setor de Recuperação de Obras de Arte deixaria o IPHAN para se converter no diretor do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Embora o projeto de criação de um centro regional para a formação de restauradores não tenha vingado no seu setor, cabe sublinhar que, tentando suprir a insuficiência de recursos humanos aptos para a restauração, Motta promovia práticas de estagiários de origem variada no laboratório do Rio de Janeiro; e como professor da ENBA do Rio de Janeiro onde ministrava a disciplina "Teoria, Conservação e Restauração de Pinturas" também incentivou seus alunos a realizarem práticas no Setor de Recuperação de Obras de Arte no intuito de atraí-los para os trabalhos de restauração, assim como recebera os alunos latino-americanos antes mencionados.

A recusa de 1975 do IPHAN de cooperar com a OEA não desestimulou o intuito da UNESCO de estabelecer outros centros regionais para a formação de restauradores na América Latina e no Brasil em particular (EXPOSIÇÃO de motivos..., 12 de maio de 1977). O PNUD, em colaboração com o World Heritage Center, começava a dar assistência aos governos da América Latina e do Caribe para estabelecer e consolidar centros de conservação e restauração de bens culturais. A ajuda do PNUD deu-se dentro do denominado Projeto Regional de Patrimônio Cultural, Urbano e Ambiental (RLA), com matriz em Lima, Peru, e dirigido pelo consultor da UNESCO Sylvio

11. Trata-se do *Centro Regional Latino-americano de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales* (CERLACOR) criado em 1967, destinado a receber alunos de toda a América Latina.

Mutal. O Projeto Regional impulsionou, entre 1975 e 1995, a criação de novos centros para o trato dos bens culturais, tais como o Instituto Boliviano de Cultura (1975), o Centro Interamericano de Restauración de Bienes Culturales Muebles do Peru (1975), o Centro Nacional de Restauración do Chile e a Escola de Arte de la Pontificia Universidad Católica do mesmo país (1982), assim como o Centro de Restauración, Conservación y Museología de Cuba (1982) e o Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museologia da Venezuela (1983) (Centros de conservação..., 1987, p. 9-10).

O PNUD, através desse projeto, ambicionava colocar em contato os diversos centros latino-americanos para "fomentar o fluxo de informação entre as instituições e os profissionais", de tal forma a estabelecer estratégias comuns para "executar projetos conjuntos" que potencializassem o uso dos recursos econômicos e humanos disponíveis (CENTROS de conservação..., 1987, p. 6-7). Outra questão chave do projeto era dar continuidade ao fomento da instrução dos conservadores-restauradores latino-americanos, desta forma o Centro Integrado de Restauración, Conservación y Museología de Cuzco começaria atuar em 1975 organizando cursos apoiados pela UNESCO.

Cursos de breve duração sobre a preservação de bens culturais também foram realizados na América do Sul, com subvenções da UNESCO, e foram denominados pelo PNUD como "programas de introdução". Esses cursos foram realizados, por exemplo, durante a década de 1980 nas Universidades Católica de Córdoba, Nacional de Tucumán e Nacional del Nordeste, na Argentina.

Dando continuidade à inciativa de Coremans, A. E. Werner, enviado pela UNESCO em missão cultural em 1977, dentro do projeto de criação de centros regionais, visitou o Brasil com a intenção de promover a criação de um Centro Regional para a Conservação do Patrimônio Cultural em Salvador, Bahia. Da análise do informe que sobre essa missão elaborava o chefe do Centro de Restauração de Obras de Arte do IPHAN – nome que o Setor de Recuperação de Obras de Arte assumia sob a chefia de Maria Luiza Salgado uma vez que Motta se retirou – se deslinda que o expert realizara no seu percurso pelo Brasil reuniões com o diretor do Museu de Arte Sacra da Bahia, Valentin Calderón de la Vara, com o representante da UNESCO no Brasil, Afonso da Silva, e com o governador do Estado da Bahia, com o objetivo de implementar o centro regional. Também realizava visitas ao Palácio Capanema, sede do IPHAN, entrevistando-se com Renato Soeiro e a substituta de Motta. Segundo Salgado, Werner, ao propor a criação de um centro regional de formação em Salvador, mostrava, pelo menos, que desconhecia a estrutura de funcionamento do IPHAN com as atribuições que este tinha em nível nacional. Mal assessorado e com tempo escasso, segundo a restauradora brasileira, Werner teria omitido uma análise mais aprofundada da real atividade que a equipe de João José Rescala realizava na Bahia em prol dos bens móveis e integrados e da formação de restauradores, como professor da disciplina de "Teoria, Conservação

e Restauração de Pinturas" na Escola de Belas-Artes daquele estado e dileto e antigo colaborador de Edson Motta.

Na alçada da cooperação internacional incentivada por organizações internacionais a partir da década de 1960, o restaurador Edson Motta cumpriu um papel que poderíamos definir de arauto da preservação do patrimônio cultural latino-americano. Conhecedor das penúrias e limitações que sulcavam a preservação no seu país, aparecia-se aos olhos daquelas organizações como especialista autorizado para mediar entre realidades preservacionistas: aquelas que podiam ser consideradas como ideais e as outras, reais, com as quais a América Latina tinha que lidar no seu afazer cotidiano de preservação. Para o IPHAN, o fato de um dos seus membros ser considerado expert em preservação e designado consultor, como aconteceu com Motta, não era depreciável: à ascendência que isso podia significar em relação aos seus vizinhos latino americanos, se somava o valor simbólico que o reconhecimento da UNESCO representava. A influência do restaurador Edson Motta, todavia, foi limitada ao contexto latino-americano: embora tenha realizado palestras na Europa, não participou em consultorias fora do continente.

Referências

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Apresentação (1968a). In: MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, p. 13-16, 1973.

_____. *Conservación de lugares urbanos. Museos y Monumentos. La conservación de los bienes culturales,* Lausana, nº XI, p. 165-180, 1969a.

BRASIL-UNESCO. Acordo Básico de Assistência Técnica. Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1964. Disponível em: <http://www.pnud.org.br/pnud/arquivos/PNUDeseusObjetivos_acordodeassisttenica.pdf/>. Acesso em: 15 ago. 2013.

CENTROS de conservación y restauración de bienes muebles en América Latina y el Caribe. PNUD-UNESCO, 1987.

COREMANS, Paul. Brésil. *La préservation du patrimoine culturel*. Paris: UNESCO, 1964.

_____. *Organización de un servicio nacional de preservación de los bienes culturales. Museos y Monumentos. La conservación de los bienes culturales*, Lausana, nº XI, p. 77-85, 1969.

DOMÍNGUEZ COMPANY, Francisco. *Carta a Renato Soeiro*. Washington, 29 mai.1973.

DPHAN, 5 de fevereiro de 1968. Série Centro de Restauração de Bens Culturais (Arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro)

EXPOSIÇÃO de Motivos de S. Excia. Governador Roberto Figueira Santos e do Magnífico Reitor Augusto Mascarenhas, justificando a criação do Centro de Recuperação de Bens Móveis da Cidade de Salvador, Bahia, 12 de maio de 1977.

LEAL, Claudia Feierabend Baeta. As missões da UNESCO no Brasil: Michel Parent. In: XXV Simpósio Nacional de História, 2009, Fortaleza. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História* – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009a. Disponível em: http://www.anpuh.org/anais/?p=16466/. Acesso em: 13 fev. 2013.

_____. As missões da UNESCO no Brasil: Paul Coremans. In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. *Anais eletrônico do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=775. Acesso em: 13 fev. 2013.

_____. Recorte da Hhistória Social das Missões da UNESCO no Brasil, 1964-1979, 2009b. Disponível em: <http://www.portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1540/> Acesso em: 13 fev. 2013.

OEA. Restauração de bens moveis: técnicas empregadas no São Bento. Washington: Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos, 1969.

PADILHA VIDAL, Paulo. Carta ao Senhor Galo Plaza (Secretário Geral da OEA), Washington, 8 de janeiro de 1975.

PARECER sobre a conveniência da participação do Brasil nas atividades do Centro de Churubusco-México. 14 de maio de 1973.

THOMPSON, Annalucia. (Org.). Entrevista com Augusto da Silva Telles. Memórias do Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/COPEDOC, 2010.

PARTE II

CULTURA, PENSAMENTO E REPRESENTAÇÕES DOS POVOS ORIGINÁRIOS

Performance e experimentação poética em Douglas Diegues: notas sobre a poética do portunhol selvagem[1]

Josué Ferreira de Oliveira Júnior*

O artigo visa empreender uma reflexão em torno da obra e da poética de Douglas Diegues, ressaltando os aspectos da performance e da experimentação como elementos que não apenas formam parte constitutivas de sua obra e de seu fazer poético, mas que apontam, também, para a necessidade de se lançar mão de outras vias de abordagem teórico-críticas no trato com artefatos artísticos e/ou com experiências literárias contemporâneas que, a exemplo da poética do portunhol selvagem, desafiam as concepções normativas do estético e do literário. Esta reflexão se soma a um crescente número de estudos e pesquisas reunidas em periódicos e eventos que apontam para o esgotamento de abordagens teórico-críticas de viés estruturante ou mesmo presas às formulações epistemológicas que conformaram, ao longo da modernidade, as fronteiras disciplinares sob as bases do pensamento e da razão ocidental, das quais são herdeiros os campos da arte e da literatura.

A esse respeito, chamamos a atenção para dois interessantes eventos científicos ocorridos no ano de 2017, em três diferentes universidades brasileiras (UERJ; UNILA-UNIOESTE), nas cidades do Rio de Janeiro e Foz do Iguaçu, no estado do Paraná, respectivamente, ambos de alcance internacional, cujos temários trazem à tona discussões que encaminham saídas de natureza epistemológicas para os desafios contemporâneos que acercaram tanto os campos das ciências humanas, quanto o campo das artes, de onde, inclusive, formatamos nosso discurso e nossa prática. Referimo-nos, em primeiro lugar, ao XV Congresso Internacional da ABRALIC cujo tema "Textualidades contemporâneas" já demonstra, por si só, o caráter de abertura conferidos pelos propositores à questão da literatura, bem como de sua abordagem teórico-crítica. O evento foi precedido pelos encontros dos GTs de pesquisa, no ano

1. Este trabalho está vinculado à minha tese de Doutorado, intitulada "O *fronterizo* como procedimento de leitura marginal: um estudo do portunhol selvagem e da literatura na fronteira Brasil-Paraguai", desenvolvida no PPGL/UNIOESTE – Cascavel, PR, sob a orientação da Profa. Doutora Alai Garcia Diniz, com apoio financeiro da CAPES, via bolsa de estudo.

* Doutorando/UNIOESTE-PR; Bolsista CAPES. E-mail: josue_foj@hotmail.com

anterior, também sob um tema que acenava para a relativização do caráter disciplinar em relação à literatura e às concepções teórico-metodológicas que conformam, ainda hoje, a crítica literária, possibilitando, assim, avanços significativos na abordagem de um conjunto variado de práticas que gravitam em torno da literatura, ou que estão, de acordo com Josefina Ludmer (2013), a meio caminho desta, a saber: "Experiências literárias". Segundo os propositores assim se justificavam tais propostas:

> Na circunstância presente, um conceito monocrático de 'literatura' não dá conta da diversidade e da intensidade das múltiplas 'experiências literárias' que transformam o cenário das letras no mundo todo. [...] já passou da hora de reconhecer que não mais dispomos de um suporte único, definidor de uma hierárquica concepção de 'texto', cujo sentido deve ser 'adequadamente' decodificado. Em resposta a esse entendimento normativo de uma prática hermenêutica domesticada, a ABRALIC propõe a noção de 'Textualidades contemporâneas". Tal noção pretende caracterizar a pluralidade de suportes possíveis, a miríade de formas de inscrição e a multiplicidade tanto de produções de presença quanto de atribuições de sentido. (ABRALIC, 2017, s/p.)

Trata-se, como se vê, de propostas que demonstram, de um lado, um interessante movimento em direção a uma concepção mais aberta tanto da literatura em si, quanto da teoria e da crítica literárias, e, de outro, a consequente necessidade de se rever pressupostos epistemológicos, tendo em vista a notória perda de especificidade dos campos do saber, fruto da relativização do espectro disciplinar, do qual não se isenta a literatura, sobretudo quando se leva em conta o contexto latino-americano. Nessa mesma perspectiva, tem lugar o segundo evento a que mencionamos acima, cujo tema central foi: "Humanidades nas fronteiras: imaginários e culturas latino-americanas", abrigado por duas universidades cujos campi se confundem, amalgamam-se como corpos que coabitam uma mesma fronteira: a UNIOESTE, campus de Foz do Iguaçu, e a UNILA. O evento ganha ainda mais sentido quando se leva em conta o espaço onde fora realizado, isto é, na zona da tríplice fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina – espaço tematizado na poética dieguesiana e, de modo especial na obra Triple frontera dreams (2017), que faz já no título menção a este território indiviso – , bem como o fato de que este evento fora abrigado em uma das mais singulares Universidades do Brasil, quiçá do mundo, a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), por tematizar, desde o seu fundamento e missão institucional, o pensar por entre as fronteiras e deslocamentos (DINIZ, 2008), ou desde as fronteiras, condição esta favorável para que se ponha em prática o que Walter Mignolo (2000; 2012) denominou como pensamento fronteiriço (Border thinking). De acordo com os propositores:

> O título Humanidades nas Fronteiras tem aqui um duplo significado inter-relacionado: a) apontar para a exigência de reflexão teórica em pesquisas interdisciplinares, inseparável da tematização da cultura como um fenômeno relacional que não se limita às fronteiras entre saberes; b) indica a localização espacial das duas universidades

> proponentes – em uma das mais visíveis fronteiras geopolíticas do país, entre Argentina, Brasil e Paraguai – e a exigência de tematização dos diversos fenômenos culturais e estéticos aí implicados.[2]

Tais proposições contribuem sobremaneira para a reflexão que aqui propomos, na medida em que apontam para a necessidade de superação das fronteiras entre saberes, frente às exigências de tematização dos diversos fenômenos culturais e estéticos circunscritos a este espaço, além de ser este, também, o espaço de onde emerge Douglas Diegues e sua poética selvagem, cuja marca é, também, o questionamento dessas fronteiras todas.

Como resultado do frequente estado de inadequação de um conjunto variado de artefatos artístico-literários que assumem, diante desse quadro, as feições do desvio da norma e da desobediência epistêmica, dado o caráter de ambiguidade e de experimentação de que estão cercados, é que novas formas de abordagem têm ganhado, cada vez mais, espaço junto ao fazer teórico-crítico contemporâneo, criando, por assim dizer, rotas alternativas à teoria e à crítica literárias, por exemplo. É, pois, nesse bojo que se pode assinalar a emergência dos estudos da performance enquanto prática e expressão de uma forma de conhecer, mais do que uma teoria, e da performance como metodologia de estudo (Bianciotti e Ortecho, 2013; Diniz, 2008; Aguilar e Cámara, 2017), ou ainda, das reflexões teórico-críticas, políticas e éticas advindas, por exemplo, do giro decolonial, que interferem no estatuto e na concepção modernas de ciência e de arte, seja elidindo as fronteiras entre o sujeito do conhecimento e o objeto, entre escrita e oralidade, seja por dar à subjetividade e à corporeidade um sentido e um status outro, renegados outrora em função da pretendida objetividade que fundamentou a razão ocidental e a noção de ciência modernas. Tais perspectivas de estudo promovem, cada uma a seu modo, o reordenamento do espectro disciplinar herdado da modernidade, bem como do mapa da produção de conhecimento(s) reconhecidamente válido(s) numa escala global, o que implica, de um lado, a abertura para práticas culturais, línguas e conhecimentos relegados pelo cogito moderno, através da empresa colonial, à condição de marginalidade[3], e, de outro, a admissão destas línguas e práticas culturais advindas de regiões periféricas como produtoras não só de cultura, mas também de conhecimento. É, pois, com base nestas reflexões que nos propomos a lançar luzes sobre os aspectos performático e experimental na obra e na poética de Douglas Diegues.

2. Cf. Humanidades nas fronteiras: imaginários e culturas latino-americanas. I circular. Disponível em: <https://congressohumanidades.wordpress.com/page/1/>. Acesso em: 25 abr. 2019.

3. Cf. (Roa Bastos. *Las culturas condenadas*. México, Siglo XXI editores, s.a., 1978)

Performance e experimentação em Douglas Diegues

> A poesia de Douglas Diegues tem recebido atenção razoável de uma parcela do público leitor brasileiro, não necessariamente por meio de seus livros, mas muitas vezes de performances, exposições, entrevistas e reportagens na internet e na grande imprensa, o que faz dele um caso desviante com relação a uma recepção mais intimista de poetas da geração imediatamente anterior à sua… (Myriam Ávila).

Nascido no Rio de Janeiro, filho de pai brasileiro e de mãe hispano-guarani, foi, contudo, na fronteira do Brasil com o Paraguai entre as cidades de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero que Diegues cresceu e forjou sua identidade e sua língua transfronteiriças. Poeta marginal-fronteiriço e performer selvagem, Douglas Diegues, poderia ser elencado num grupo de poetas e escritores conhecidos e até cultuados mais por sua atuação e engajamento públicos, do que pela leitura mesma de suas obras. Isso se explicaria, de um lado, pelo peso que sua imagem pessoal ocupa no processo de criação-divulgação de uma obra e de uma poética marcadas pelo desvio da norma e por excentricidades muito particulares, e, de outro, pelo modo como esta se materializa na web em blogs, sites da internet, e na página de facebook do autor, somadas à dificuldade em se obter seus livros, uma vez que ao lançar mão de edições cartoneras, seus livros ficam restritos a pequenas livrarias alternativas do gênero, ou por encomenda direta com o autor, via redes sociais.

Tais fatores acrescem uma importância à figura do poeta na medida em que se observa uma clara sobreposição de funções que vão desde a de poeta, propriamente dito, editor, agente, produtor cultural, dentre outras, que além de se constituírem como elementos que vão aos poucos compondo "a máscara e a pose" (Aguilar; Cámara, 2017), de poeta selvagem, atuam, também, de acordo com María Eugenia Bancescu (2012), como signos do enfrentamento, por ele travado, desde às margens, ao mercado editorial e ao sistema literário tradicionais.

Vale dizer que estas funções advêm do fato de que colado à sua intensa ação na web, Diegues fundou, também, em Assunção, no ano de 2007, sua própria editora cartonera, a Yiyi Jambo, por onde lançou, e reeditou boa parte de seus livros e se tornou, no contexto do Brasil e do Paraguai, um dos principais propagadores do movimento cartonero. Este movimento, iniciado na Argentina em 2003 com a criação da Eloisa cartonera tem já, por razões as mais diversas, chamado a atenção de pesquisadores e críticos ao redor do mundo[4], por se constituir em uma interessante alternativa ao mercado editorial, mas também, pelo aspecto artesanal, residual e performático que confere aos livros, além dos desafios que representam à teoria e

4. Cf. Bilbija, Ksenija; Carbajal, Paloma Celis. *Akademia Cartonera: un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina.* Wisconsin; University of Wisconsin - Madison Libraries, 2009.

crítica literárias na contemporaneidade, devido à pluralidade tanto de editoras dessa natureza, quanto das idiossincrasias que tornam cada editora única no mundo. A Yiyi Jambo, de Douglas Diegues, por exemplo, caracteriza-se, de acordo com o próprio poeta, por ser uma editora nômade e duplamente desobediente: (i) ao sistema editorial tradicional; e (ii) e às línguas, visto que ela se constitui como um dos principais pontos de difusão da poética do portunhol selvagem.

A performance e a experimentação aí, expressam-se também no trabalho artesanal com as capas à base de papelão que, segundo Diegues, nunca se repetem. Todas as capas são únicas. Isto é, mesmo que se comprem dois exemplares da mesma obra eles serão diferentes, irrepetíveis. Além do mais, o fato de o poeta publicar muitos dos seus textos e poemas diretamente na internet, quase como alguém que compõe online, mina, de um lado, o ineditismo de seus livros, ao mesmo tempo que lhes confere, de outro, um estado de inacabamento, de objeto em deriva, de *work in progress*, um ser sendo, e por isso mesmo performativo, dos quais um dos maiores exemplos é Dá gusto andar desnudo por estas selvas (2002). Isso porque boa parte dos sonetos que compõem esta obra tinham já sido publicados no Sonetário Brasileiro, organizado por Glauco Mattoso e Elson Froés, sob a autoria de Ángel Larrea, apresentado à época como um heterônimo de Diegues. *Triple frontera dreams* (2012; 2017) performa outro bom exemplo de obra aberta. Isso porque, lançada pela primeira vez em 2012 pela editora Eloísa Cartonera, a obra ganha, em 2017, uma nova edição atualizada que em nada faz lembrar a primeira. Na edição de 2012 ela contava com apenas três textos: *La xe sy*; *Amantes perfectos* e *El beneno de la belleza e la lokura de las yiyis*. Já a edição de 2017, lançada pela Interzona, outra editora argentina, conta com mais de 100 páginas e é composta por 23 textos, contando com os da primeira edição, que vão desde poemas livres, mini-contos, narrativas míticas a uma tradução do *Poema em linha reta*, de Fernando Pessoa para o portunhol selvagem, num processo de transcriação denominado por Diegues como *transfernandopessoadelirada al portuñol selvagem* (p. 80), além de personagens engraçadas, desajeitadas e estranhamente selvagens. A performatividade nesta obra advém, também, do modo como Diegues transpõe, a exemplo do seu astronauta paraguaio – personagem épico-selvagem da obra *El astronauta Paraguayo* (2012), composta num estilo poema-delirante –, todas as fronteiras, os espaços geográficos e temporais, inserindo-os numa virtualidade outra, que faz do delírio seu código de verossimilhança; como rompe com as divisas entre realidade e ficção e se imiscui na narrativa embaralhando os planos e ficcionalizando a si mesmo, sua realidade e os espaços que constituem sua bios; no modo como confere à tríplice fronteira uma performatividade caótico-convulsiva e devoradora. Segundo Diegues:

> La triple frontera es atrasada, bella, fea, futurista, aburrida, rupestre, punk, grecoguaranga, turka, selbátika, endemoniada, dibertida, suja, koreana, labirítica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fuesses um choripan baratelli. (Diegues, 2017, p.)

Seu estilo caótico-convulsivo advém aqui de uma sequência mais ou menos (des)ordenada de adjetivos que se opõem e que contribuem para trazer à tona a imagem da fronteira, primeiro como o espaço mesmo das contradições, e depois, como uma espécie de monstro capaz de devorar quem por ela transita. Trata-se, como se vê, de um espaço que vai assumindo uma vida e uma performatividade em torno da qual gravita toda a sua obra.

Somados às edições cartoneras, outro elemento que revela o caráter performático e experimental de sua obra e poética é, pois, o portunhol selvagem. Isso porque, mais do que um elemento que atrela sua obra a um espaço fronteiriço bem específico, a saber: a fronteira do Brasil com o Paraguai, o portunhol selvagem inscreve sua poética no "campo experimental" (Aguilar; Cámara, 2017), haja vista que promove o aplanamento das línguas e dos signos, emerge como um dos mais elevados símbolos da desobediência poética e epistêmica ocidental, traz à tona formas outras de saber, vestígios memoriais, resíduos culturais e linguísticos que se aglutinam na composição de uma língua que já é, por si só, poética; definida pelo poeta em um manifesto poético e político ao portunhol selvagem como a língua do "amor-amor", e rompe com o caráter nacionalista da literatura para inscrevê-la, citando Bancescu (2012), na "frontera de ninguna parte", e desse modo, às margens do sistema político-linguístico-literário-nacional. Aí está também inscrito o caráter selvagem de sua poética e de sua literatura. Segundo o próprio Diegues:

> *El portuñol selvagem tiene que ver com escrituras non domesticadas, literaturas díscolas, poétikas postutópicas, descolonizaciones literárias. Non existe portuñol único. Existem vários portunholes, pero ninguno es mejor que el outro, nákore hierarquicas, assim como non existem lenguas superiores y lenguas inferiores. El portuñol selvagem non tiene forma. El portuñol es um mix bilíngue; el portunhol selvagem es um mix plurilíngue. [...] El portuñol selvagem es abierto, indeterminado, apátrida, errático, delirante, horrendo, hermoso, rupestre, anómalo, pero tiene algo que impacta, a veces, con la gracia de payasos con metralletas. Es como a flor que brota de la bosta de las vacas*. (Diegues, 2017, p. 2)

O portunhol selvagem, como definido acima por Diegues, é vivo, desobediente, informe, aberto, democrático até o extremo, performer selvagem e bárbaro, no sentido de se negar a render-se ao status quo de uma civilização epistemicida e silenciadora. Por essa razão é que seu portunhol selvagem só faz sentido como escritura "non domesticada", poéticas pós-utópicas, promotoras, estas sim, de de(s)colonizações literárias. Vale notar que no fragmento acima, Diegues estabelece um paralelo entre o portunhol, enquanto língua falada na fronteira e/ou por turistas brasileiros, argentinos,

paraguaios e outros, quando viajam para os países cujas línguas oficiais são o português e o espanhol. Se por um lado, como dissemos acima, o portunhol selvagem atrela sua poética à fronteira, é preciso fazer ver, também, que advém daí a potência inventiva, experimental e performática de Diegues, visto que, se o portunhol enquanto língua falada por turistas visa a comunicação, o portunhol selvagem tem uma função poética, política e estética. Ele é fruto do que Walter Mignolo (2000) define como bilinguajemento, que se opõe a ideia de bilinguismo, uma vez que este traz em si o ideal de pureza linguística, de respeito às gramáticas, de manutenção do status alfabético-linguístico que sustentam a hegemonia de umas poucas línguas sobre as outras, e da cidade das letras (Rama, 1986), enquanto aquele traz à tona o aspecto da dezieraquização, da mistura e de uma forma de ser e pensar entre línguas.

Ao fazer de sua poética um templo erguido ao portunhol selvagem e à desobediência epistêmica ocidental, Diegues, mais do que borrar as fronteiras, põe em prática um modo de viver, pensar, agir e escrever entre fronteiras. E nessa perspectiva, filia-se a um conjunto de escritores, tais como: Wilson Bueno, precursor da poética do portunhol selvagem, com a obra Mar paraguayo (1992); Gloria Anzaldúa, que aciona três línguas e três memórias na composição de Bordelrands/La frontera: the new mestiza, além de pôr em xeque o próprio conceito de literatura nacional, uma vez que "o próprio conceito de literatura nacional pressupõe a língua oficial de uma nação/império e a transmissão do letramento cultural nela construído." (Mignolo, 2000, p. 227)[5]

Como se vê, o processo de apagamento/borramento das fronteiras, aí, se dá, numa atitude de nivelamento, de quebra de hierarquias entre as línguas e as culturas envolvidas, e consequentemente, na opção pela clandestinidade, pelo marginal, o que confere à sua poética e à sua língua uma performatividade outsider e desautorizada. Como diz Wilson Bueno, em Mar Paraguayo, *No hay idioma aí. Solo la vertigem de la linguagem*. (Bueno, 1992, p. 13). É, pois, essa atitude mesma de apagamento das fronteiras que insere, de acordo com a professora e crítica Alai Garcia Diniz (2008), a literatura no tema da performance. Sua análise contribui com a leitura que aqui operamos da obra e da poética de Douglas Diegues, na medida em que se volta para a emergência de novos processos de produção e divulgação do literário, viabilizados pelos novos meios tecnológicos de comunicação em massa, que interferem, de uma só vez, nos processos de materialização, de recepção e de leitura, ressignificando, assim, a própria noção de obra literária. Ela sugere que a inserção na literatura do tema da performance, exige pensar "a literatura entre fronteiras e deslocamentos", rever as desgastadas polaridades entre oralidade e escrita e a proeminência do texto escrito sobre a fala. Segundo a crítica,

5. *The very concept of literature presupposes the official language of a nation/empire and the transmission of the cultural literacy built in them.* (Mignolo, 2000, p. 227)

A literatura enfoca objetos híbridos e se diversifica em máquinas de leitura de imagens, corpo e papéis. A oralidade toma conta da escritura e a escritura reivindica o espaço do corpo ou da imagem para se instalar cada vez mais no ambiente virtual. (Diniz, 2008, p. 68)

Tais aspectos resultam extremamente relevantes para a leitura e apreciação do performático e do experimental em Douglas Diegues. Isso porque estamos falando de uma poética duplamente fronteiriça, isto é, que emerge, como já dito, de uma fronteira geohistórica bem localizada, ganha vida em diferentes suportes – da tela do computador às edições cartoneras –, num processo de apagamento das fronteiras entre línguas, vida e obra, literatura e não literatura refletido em todos os aspectos de sua composição poética. No prefácio escrito por Ángel Larrea (poeta inventado pelo próprio Diegues) à entrada de Dá gusto andar desnudo por estas selvas: sonetos selvagens (2002), lemos que:

> Douglas Diegues não faz distinção entre a realidade e a ficção, a fantasia e a existência, o natural e o sobrenatural. Para ele, a ficção é a realidade, a realidade é uma fantasia, o natural é o sobrenatural, o sobrenatural é o real, a ficção é o natural, e o real é o sobrenatural." (Larrea, 2002, p. 7).

Fica patenteado aí, pois, o espírito que preside sua obra e sua poética e que confere a elas, ao mesmo tempo, um estado de performatividade e de experimentação que se expressa desde o projeto editorial em si, até o questionamento das instâncias da realidade e da ficção, da realidade e da virtualidade, que no caso de Diegues se constitui como uma dupla virtualidade embaralhada. Isso porque sua obra ocupa, ao mesmo tempo, diferentes espaços, materiais (o livro) e virtuais (a tela do computador); um poema projetado na parede externa de um prédio numa mostra de arte[6], ganha, assim, uma virtualidade e uma performatividade outra, assumindo, desse modo, as feições de um happening, além da própria virtualidade da literatura como máquina de ler o mundo, o que, nos termos de Josefina Ludmer (2012), se traduz numa postura desdiferenciadora, possível a partir do que ela define como "realidadeficção". Questionamento que, como vimos demonstrando, não fica apenas no campo do discurso poético, mas é, ao contrário, performado também na língua, visto que não se trata de uma língua poética apenas, mas da língua com a qual o poeta dá entrevistas, participa de debates, mesas redondas, escreve ensaios de crítica literária e vive, recuperando aqui ideia de biliguajamento de Mignolo (2000), que significa, também, um viver e pensar entre línguas. É, pois, assim que sua imagem se confunde com sua obra e se apagam as fronteiras entre uma outra coisa.

---

6. Cf. Diegues, Douglas. Postunholito selbagem purete pau-brasil paraguayensis kabrabol ovevete en la Mostra SESC de artes 2010. (blog). Disponível em: <http://portunholselvagem.blogspot.com/2010/11/portunholito-selbagem-en-mostra-de.html>. Acesso em: 01 mai. 2019.

Diegues é, desse modo, um destruidor de polaridades, um anulador de dicotomias. Sua imagem e sua dicção algo paródico-selvagem se constituem, por assim dizer, como uma espécie de extensão de sua obra, ou formam com ela um todo orgânico-caótico-coeso, de modo a tornar nonsense a tarefa de traçar as fronteiras que separam a vida e a obra desse poeta. Ambas se constituem atravessadas por fronteiras diversas, e fazem das fronteiras um locus privilegiado, de modo que a fronteira em Diegues é menos algo sobre o que se fala, uma temática recorrente, mas sim o elemento mesmo que compõem as bases de sua poética selvagem.

No soneto 24 de Dá gusto andar desnudo por estas selva (2002), o poeta, numa estrutura inquisitória empregada ao longo de todo o soneto torna evidente, mais uma vez o caráter derrisório de sua poética: "quê es lo real en esta ficción?/ quê es la ficcion en este real?/ el conforto del plágio sutil en la noite banal? el conformismo de la razón? (Diegues, 2002, p. 31). Esse efeito planificador observado na obra e na poética de Diegues, requer, também, novas formas de abordagens fincadas numa perspectiva que pressupõem o atravessamento de fronteiras, ou como propõe Mignolo (2000; 2012), um pensar por entre fronteiras (Border thinking), a capacidade de ler para além do texto e dos limites disciplinares, como propõe a "máquina performática" de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), lançando, assim, mão de saídas que convergem para um pensar entre "fronteiras e deslocamentos" (Diniz, 2008).

Ao pensar a performance como categoria de análise possível para o estudo da literatura, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017) desenvolvem a noção de "máquina performática", como forma de subverter as ainda vigentes divisões institucionais que, segundo eles, "[...] separam signos e dividem práticas que frequentemente se cruzam, se sobrepõem ou se fundem." (Aguilar; Cámara, 2017, p. 8), como arte, literatura, cinema, política e história, além de manterem intactas a preponderância do texto escrito em detrimento de um conjunto de fatores e elementos que compõem, por assim dizer, o literário, mas que escapam, todavia, ao registro da letra. Segundo os autores, "A máquina performática" se constitui como um dispositivo de aplanamento, e "[...] Como ponto de partida, aplana a preeminência da textualidade, dos gêneros e das historicidades, originando-se na premissa de que nenhum signo é mais importante do que o outro." (Aguilar; Cámara, 2017, p. 11) Numa perspectiva semelhante, mas sobretudo pensando o potencial epistemológico da performance num patente quadro de fratura epistemológica que marca a contemporaneidade, como categoria dentro do campo das ciências sociais, estão María Celeste Bianciotti e Mariana Ortecho, para as quais a performance, mais do que uma teoria, na acepção moderna do termo, se constitui, pois, como uma categoria que permite indagar "[...] processos sociais por meio do estudo de aspectos icônicos, corporais, performáticos, volitivos e afetivos em um espaço conceitual de integração e confluência." (Bianciotti; Ortecho, 2013, p.

121, tradução nossa)[7], de modo que qualquer coisa, um objeto ou uma ação podem se transformar em signo e ser, assim, abordado pelo viés da performance (Schechner, 2006). Sua relevância, segundo Bianciotti e Ortecho, está no fato de que além de romper com o espectro disciplinar, a performance promove o deslocamento do verbocentrismo, como forma privilegiada de produção e divulgação do conhecimento, na ciência, e da literatura, nas artes, permitindo a consideração de materiais de predomínio icônico-indicial, o que a aproxima, a nosso ver, do "pensamento fronteiriço decolonial" (Decolonial Border Thinking), de Walter Mignolo. Isso porque, o deslocamento do espectro disciplinar, bem como do verbocentrismo, como uma das principais características do pensamento e da razão ocidental moderna, principal forma de exclusão, silenciamento e deslegitimação de formas outras de se pensar e conceber a vida, o mundo e as artes, se constitui, pois, como uma das principais frentes do "pensamento fronteiriço decolonial", que não só questiona a razão moderna e o mito da objetividade, mas dá às subjetividades, expressas nas mais variadas formas um sentido outro, a ser considerado e levado a sério.

Tais questões permitem rever, ainda, os aspectos ligados ao status das línguas, das literaturas e das artes frente à ciência e o conhecimento científico, por exemplo. Segundo Mignolo (2000) se o que caracteriza a literatura e as artes no pensamento ocidental é, pois, a liberdade estética, que permite, por exemplo, mesmo que às margens, textos como: *Borderlands/La frontera: the new mestiza* (1987), de Gloria Anzaldúa, bem como *El Astronauta paraguayo* (2012), ou *Triple frontera dreams* (2017), de Douglas Diegues, onde os autores, mais do que falar ou pensar sobre a fronteira performam-na, tatuada numa língua (o spanglish e o portunhol selvagem, respectivamente) que traz em si mesmas as marcas do ser e do estar por entre as fronteiras, além de ser elas mesmas signo da resistência, da desobediência e da profanação, isso não constitui, todavia, um conhecimento sério. E esta condição não tem nada a ver com os objetos em si, mas com complexos processos sócio-históricos que operaram tais divisões conferindo a cada esfera um status, que, dado o caráter político que os cerca, pode e está, pois, sendo questionado na contemporaneidade. Nesse sentido, pode-se dizer ser este, talvez, o elo de intermediação entre os estudos de performance e o pensamento decolonial, uma vez que ambas as tendências, por vias e procedimentos distintos, contribuem para que se ressaltem os aspectos performáticos, por exemplo, da literatura, uma vez que ao deslocarem a importância dada ao texto escrito, permitindo que se reveja, de um lado, as já desgastadas polaridades entre oralidade e escrita, fazem ver, de outro, a performatividade dos corpos e das subjetividades corporificadas numa língua, que, no caso de Diegues, assume a forma do portunhol selvagem.

7. [...] *procesos sociales por medio del estudio de aspectos icónicos, corporales, performáticos, volitivos y afectivos en un espacio conceptual de integración y confluencia.* (Bianciotti; Ortecho, 2013, p. 121)

Referências

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1981.

ÁVILA, Myriam. *Ciranda da poesia: Douglas Diegues por Myriam Ávila*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial. In: *Revista Brasileira de Ciência Política*. Brasília, nº 11, pp. 89-117, maio-agosto de 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>. Acesso em: 02 Fev. 2017.

BANCESCU, María Eugenia. Frontera de ninguna parte: el portunhol selvagem de Douglas Diegues. In: ABEHACHE, ano 2, nº 2 jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista2/143-155.pdf>. Acesso em: 02 maio 2019.

BUENO, WILSON. *Mar Paraguayo*. São Paulo, SP: Iluminuras, 1992.

BIANCIOTTI, María Celeste; ORTECHO, Mariana. La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social e contemporáneo. In: Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, nº 19, p. 119-137, jul/dez 2013. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39630036006>. Acesso em: 02 maio 2019.

DIEGUES, Douglas. *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*. Curitiba, Travessa dos Editores, 2002.

_____. *Uma flor na solapa da miséria*. Assunção: Yiyi Jambo, 2007.

_____. *El astronauta paraguayo*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera Ltda., 2012.

_____. *Triple frontera dreams*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera Ltda., 2012.

_____. *Triple frontera dreams*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Interzona Editora, 2017.

_____. Entrevista. In: *Tiempo Argentino. Literatura que borra las fronteras*. Ago. 2017. Disponível em: <https://www.tiempoar.com.ar/articulo/view/69683-literatura-que-borra-las-fronteras>. Acesso em: 12 jan 2018.

DOUGLAS, Diegues. Literatura que borra las fronteras. [13 de agosto de 2017]. Buenos Aires: Tiempo Argentino. Entrevista concedida a Nicolás G. Recoaro. Disponível em: <https://www.tiempoar.com.ar/articulo/view/69683-literatura-que-borra-las-fronteras>. Acesso em: 10 mai, 2018.

DINIZ, Alai Garcia. A literatura entre fronteiras e deslocamentos: corpo, papel e imagem. In: *Outra Travessia. Revista de Literatura* - PPGL- UFSC. n. 7, 2008 - Florianópolis; UFSC, p. 65-72. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11976>. Acesso em: 23 Out. 2016.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

_____. *Local histories/global designs: coloniallity, subaltern knowledges, and border thinking*. New Jersey; Princeton University Press, 2000.

RAMA, Angel. *A cidade das letras.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

ROA BASTOS, Augusto. *Las culturas condenadas: compilação de Augusto Roa Bastos*. México: Siglo XXI editores, s.a., 1978.

SCHECHNER, Richard. "What is performance?" In: *Performance Studies: an introduction, second edition*. New york & London: Routledge, p. 28-51, 2006.

TLOSTANOVA, Madina V.; MIGNOLO, Walter D. *Learning to unlearn: decolonial reflections from Eurasia and the Americas*.The Ohio State University, 2012.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Artefatos indígenas Guarani Mbya: arte, conhecimento e identidade cultural

Alzira Lobo de Arruda Campos*
Marília Gomes Ghizzi Godoy**

Introdução

A identidade Guarani Mbya, vista numa perspectiva estrutural, no esquema derivado de identidades nacionais, supranacionais e excluídas, coloca-nos a grande questão que urge ser respondida: onde nos colocamos no grande debate entre universalismo e relativismo? A solução desse problema encontra-se delineada na obra de historiadores, como Keith Thomas, e de antropólogos, como Phillipe Descola, que apresentam concepções sobre a identidade humana e meio ambiente, consideradas decorrentes de sistemas ideológicos, que historicamente defenderam o predomínio da racionalidade sobre a não razão ou do homem sobre o universo não humano. O antropocentrismo, como filho dileto do eurocentrismo, refere-se, à evidência, ao homem ocidental, relegando a um lugar secundário ou a um não lugar as etnoculturas periféricas ao centro do pensamento científico. A metodologia empregada por autores, cada vez mais frequentes nesse campo, costuma ser a interdisciplinar, que coloca em rede, de modo sistemático, conceitos oriundos do Direito, História e Antropologia concernentes a direitos humanos e meio ambiente. É esta a abordagem que se adota nesta comunicação, ancorada no recorte espacial delimitado pela Mata Atlântica e seus moradores. A visão sobre a Mata Atlântica tendo o foco exclusivo no lucro é antiteticamente colocada defronte da ocupação de seus habitantes tradicionais, com ênfase concedida à cultura tradicional dos Guarani. Nesse sentido, considera-se que a história das relações entre o homem e o meio ambiente implica a análise de um território palpável, concreto, acompanhado por um território relativamente impalpável da ideologia, no qual a floresta e seus

* Mestrado e Doutorado em História Social (USP/SP); Livre-docente em Metodologia da História (UNESP/FRANCA); docente do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP). E-mail: loboarruda@hotmail.com

** Mestrado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Doutorado em Psicologia Social pela PUC/SP. Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA). E-mail: mgggodoy@yahoo.com.br

moradores são representados como algo a conquistar, configurando um processo pelo qual a cegueira e o horror integram-se em um sistema global de apreciação das paisagens naturais (Corbin, 1989, p. 19). Essas relações apoiam-se nos conceitos sobre a natureza e a cultura, considerados tradicionalmente como antitéticos, na teoria e na prática social. De início, é preciso salientar que as distinções entre a natureza e a cultura parecem ser facilmente compreensíveis para observadores menos atentos. Em princípio, tudo o que existiu antes do homem e continuará a existir depois dele, é natural. As montanhas, as planícies, os rios, os oceanos, a atmosfera e as florestas são naturais. Como culturais classifica-se tudo o que é produzido pelo homem, no campo material ou no espiritual, quer se trate de ideias ou de objetos em geral. Nesta categoria estão os sistemas institucionalizados: os idiomas, a escola, o direito e as leis. As dificuldades dessa classificação residem, primordialmente, no fato de que nós e a maior parte dos objetos com os quais estamos em contato encontramo-nos na situação intermediária entre a cultura e a natureza. Assim, quando estamos com fome, experimentamos uma necessidade natural que não podemos controlar e que nos levará à morte se não for satisfeita. Porém existem maneiras incontáveis de satisfazer a necessidade alimentar humana e ao adotarmos uma maneira e não outra, escolhendo preferencialmente uma dieta ao invés de outra, estaremos fazendo escolhas culturais. Essas intersecções entre o que é natural e o que é cultural formam uma zona de sombras que se projeta na área do Direito (Descola, 2016, p. 8).

As definições de natureza e cultura encontram-se implícitas nas formas em que o indígena e seus direitos são entendidos no Brasil e podem ser compreendidos de duas formas básicas.

A primeira concebe a identidade e a cultura como "coisas", entendendo que a identidade consistiria na capacidade revelada de ser "idêntica" a um modelo, e suporia assim uma essência, e a cultura seria um conjunto de itens, regras, valores, posições etc. previamente dados (Cunha, 2012, p. 120).

A segunda forma aparece como alternativa a essa perspectiva e compreende a identidade como meramente a percepção de uma continuidade, de uma memória que sumariza um processo, um fluxo. Em sintonia com essa visão, a identidade cultural não adviria de um conjunto de traços determinados, mas sim da possibilidade de criá-los, de acordo com a lógica de sistemas perenemente cambiantes (Cunha, 2012, p. 120).

A etnicidade surge, nesse contexto, como o liame entre identidade e cultura. Em sociedades multiétnicas, as culturas podem ser entendidas de forma estrutural e não essencialista. A etnicidade é uma linguagem que fala de grupos sociais e se utiliza de signos culturais para expressar distinções sociais. Assim como cada espécie natural é comandada pela fisiologia, as culturas definem-se como sistemas, cujas partes interdependentes são determinadas pelo todo que as organiza. Se elas passam a ser usadas, por sua vez, como signos em um sistema multiétnico, elas, além de serem

totalidades, tornam-se também partes de um novo, de um metassistema, que passa a organizá-las e a conferir-lhes, portanto, suas posições e significados. E, solidariamente com a mudança do sistema de referência, sem que nada tangível tenha mudado nos objetos, muda também o significado dos itens culturais. Ou seja, sob a aparência de ser o mesmo, de ser fiel, de ser tradicional, o traço cultural alterou-se. E, reciprocamente, sua alteração em função de um novo sistema não significa mudança étnica

> [...] Os traços culturais tornam-se assim no mínimo bissêmicos: um primeiro sentido prende-se ao sistema interno, um segundo ao sistema externo. Usar um cocar *pariko* em um ritual bororo é uma coisa, usá-lo em uma coletiva de imprensa para reivindicar direitos indígenas na Assembleia Constituinte é outra. Mas, como objeto, o cocar é o mesmo, e é essa mesmice do objeto que nos induz em erro (Cunha, 2012, pp. 121-122).

A identidade Guarani Mbya nas fronteiras entre sociedades concorrenciais e não concorrenciais

Como uma criatura que gosta de fabricar fronteiras, o homem se vê, de um lado, como parte integrante de um complexo sistema de relações, mas, por outro lado, considera que a sua existência social e a sua sobrevivência biológica dependem de marcas distintivas. Para falar com os deuses, para manter relações com homens e mulheres, para tomar posse de algum território ou para comer plantas e animais, o homem deve tomar decisões das quais depende a sua vida. Um repertório significativo dessas decisões encontra-se nos relatos míticos ou lendários, nos quais as variedades de relações estabelecidas entre os homens e o universo apresentam um número relativamente limitado de opções, segundo as quais homens, animais e plantas podem estar: a) numa relação de oposição ou diferença; b) numa relação de descendência; c) numa relação de mistura ou transformação; d) numa relação de identidade ou similaridade. Essas relações podem ser encontradas no mundo todo, em um grupo expressivo de povos. O caçador, por exemplo, tem um conhecimento diferente do animal relativamente ao agricultor ou pastor. O plantador de tubérculos tem uma visão das plantas que não é compartilhada pelo plantador de grãos. As divergências acontecem sempre entre categorias diferentes (Smith, 1980, p. 912), mas se apresenta em grande amplitude para povos "selvagens" a ideia de que os seres da natureza possuem uma alma igual à humana, que lhes permite ver a si próprios como pessoas, pois a sua humanidade é concebida como moral e não física, portanto independente da aparência que têm aos olhos do outro. Essa característica nada tem de excepcional e é compartilhada por centenas de tribos que falam línguas diferentes e para as quais os seres não humanos participam da vida social, podendo com eles ser estabelecidas relações de aliança ou de hostilidade, de forma idêntica à sociedade dos homens (Descola, 2016, pp. 13-14).

As relações de oposição e diferença repousam na fronteira fundamental entre o sagrado e o profano, concebendo-se o ser divino numa esfera de poder superior, oposto ao mundo real e que se acha primariamente expresso na criação de mitos, dentre os quais os cosmogônicos, aqueles que explicam a origem do mundo, figuram em posição central. O criador, nesses mitos, raramente aparece na figura de um animal ou planta, embora existam histórias de animais, aves ou insetos criando o mundo e de criadores com atributos animalescos ou que possuem companheiros animais, mas são narrativas isoladas e em geral provenientes de tradições secundárias. Há, porém, um grupo de cosmogonias que emprega o simbolismo de plantas ou animais: a árvore cósmica que suporta e nutre o mundo; a terra rodeada por uma serpente ou suportada por uma tartaruga ou algum outro animal; o aspecto do mundo atual produzido pela ação de algum animal primitivo... São abundantes também temas sacrificiais, como a narrativa de o mundo ser formado por partes cortadas de um animal ou restaurado pelo sacrifício primordial desse mesmo animal (Smith, 1980, p. 912).

A crença no caráter sagrado de plantas e animais é universal e comumente se assenta em atributos benéficos (fonte de comida, auxílios em trabalho, lazer ou magia) ou maléficos (expressos em tabus contra sua destruição ou consumo). Uma das mais claras indicações sobre o caráter sagrado do animal ou planta baseia-se na oposição que mantêm em relação ao homem, que pode ser concebida de forma positiva, negativa ou ambivalente. Essa crença pode definir um tabu (proscrição) com espécies que não podem ser tocadas, mortas ou comidas. A espécie é concebida como um ser radicalmente diferente do homem e este só pode entrar em sua esfera ou tocar nele numa situação de grande perigo (Smith, 1980, p. 913). Nos mitos cosmogônicos, as relações de descendência ou a genealogia constituem uma das medidas mais usadas pelo homem para conceber a organização do mundo. Muito raramente, os deuses criadores assumem a forma de plantas ou animais, casos que são assimilados à "idolatria" em algumas religiões orientais, como a israelita. O pensamento ocidental, no entanto, tende a ver esses casos não relacionados ao animal propriamente dito, mas aos poderes sagrados revelados por ele. Desse modo, qualidades atribuídas a algumas espécies, como a força ao leão e a imortalidade à águia, identificam-se simbolicamente pela integração de animais e plantas apropriados aos deuses, vistos como possuidores dessas qualidades (Smith, 1980, p. 912). Não causa espanto que a heráldica, em geral, apresente brasões demarcados por animais e plantas, que devem simbolicamente remeter a atributos específicos dos nobres, garantidores do poder de mando que exerciam sobre seus vassalos ou súditos.

O campo histórico-antropológico acima delimitado é essencial para que se entenda a concepção de direitos atribuídos a homens, a animais "irracionais" e a Terra, em uma estrutura de longa duração, quase imóvel, que levou concepções e sensibilidades a desembocarem em declarações universais sobre direitos de seres vivos e inanimados.

A concepção dos direitos humanos fundamenta-se no conceito filosófico de direitos naturais que seriam atribuídos por Deus, mas possuem uma gama variada de versões, especialmente quanto ao universalismo dos direitos e ao relativismo cultural, que afirmam a validez de todos os sistemas culturais e a impossibilidade de qualquer valorização absoluta, a partir do marco representado pelos direitos universais.

Com a nova expansão colonial das potências europeias, acumularam-se informações cada vez mais ricas e circunstanciadas sobre a maneira com que os povos não modernos concebiam as plantas e os animais, atribuindo à determinada espécie um estatuto de ancestral, tratando-o como um parente próximo ou como um duplo da pessoa. Essas atitudes, consideradas estranhas, haviam já atraído às atenções de historiadores das religiões e de folcloristas, mas tiveram um forte impacto em estudos posteriores, que procuraram verificar a sua resistência a mudanças no tempo, suscitando questões quanto à unidade das faculdades do homem e aos ritmos de desenvolvimento, em aparência desiguais, aos quais ele estava submetido. A antropologia, como ciência especializada, nasceu da necessidade de resolver esse escândalo lógico pela explicação e justificação de formas de pensamento exóticas, que não pareciam estabelecer demarcações nítidas entre humanos e não humanos. Ademais, isso ocorria numa época em que o compartilhamento das ciências da natureza e das ciências da cultura estava definitivamente consolidado, tornando assim inevitável que as características da realidade física das primeiras servissem para definir o objeto dos sistemas de interpretação do mundo que as segundas se esforçavam por elucidar. Desse fato, resultaram as grandes controvérsias sobre o animismo, o totemismo ou as religiões naturistas, nas quais se enfrentaram os fundadores da disciplina, todos igualmente empenhados em encontrar uma origem única – quer fosse psíquica, social ou experimental – às construções intelectuais que, ao negligenciar as distinções entre os homens e as entidades naturais, pareciam ir ao encontro das exigências da razão. O homem como organismo havia desertado do reino da natureza, mas a natureza havia voltado com força, como o tecido de fundo sobre o qual a humanidade primitiva dispunha suas pobres miragens (Descola, 2002, pp. 9-26).

Descola refere-se aos esforços desenvolvidos por Marcel Mauss para guiar a antropologia para fora desse impasse. Atento ao corpo como instrumento e como sede de disposições físicas e psíquicas, consciente do papel desempenhado pelos substratos materiais e ecológicos para formatar a existência coletiva, pioneiro do estudo das técnicas tradicionais, animado, em resumo, de uma insaciável curiosidade por todas as manifestações da razão prática, ele soube colocá-la numa posição mediadora, isto é, como um meio de vida e não como uma finalidade transcendente. O quadro físico da atividade humana tornou-se um componente legítimo da dinâmica dos povos, uma potencialidade atualizável em tal ou qual tipo de morfologia social, mais do que uma constrição autônoma e toda poderosa, como este "fator telúrico" –

a influência do solo sobre as sociedades – do qual Mauss reprovava aos geógrafos de fazer um uso excessivo. Mauss aspira constantemente a atingir a combinação dos planos individuais e coletivos por meio da singularidade de uma experiência, na qual se revelariam, em toda a complexidade, o jogo das instituições e seu modo específico de se reunir em conjunto (Descola, 2002, p. 20). É o famoso "fato social total", que pode funcionar como um dispositivo de enquadramento analítico, por ser o eco de outra escala do que Mauss chamava "o homem total", visto em seus aspectos tanto biológicos, quanto psicológicos e sociológicos. Uma totalidade de fato, portanto, e que deve ser estudado como tal. Salutar definição, que convém respeitar para se prevenir contra as tentações sempre vivas de reduzir o homem a uma espécie de autômato, do qual cada ramo do saber pretenderia deter a chave do motor principal, turno a turno, identificado às faculdades mentais, aos genes, aos impulsos, às necessidades fisiológicas ou aos hábitos culturais. Diz Mauss: "Quando uma ciência faz progressos, ela os faz sempre no sentido do concreto, e sempre no sentido do desconhecido. Ora, o desconhecido se encontra nas fronteiras das ciências" (Mauss, 1974, p. 13). São essas margens controversas que foram escolhidas por Claude Lévi-Strauss para o ensino da antropologia, a fim de desenvolver seu método, emprestando hipóteses e resultados a todas as frentes pioneiras das ciências em desenvolvimento. À linguística, seguramente, e notadamente à fonologia, mas também à fisiologia da percepção, à cladística (sistemática da biologia, baseada em relações filogenéticas), à teoria dos jogos ou à cibernética. As condições próprias ao comparativismo referem-se à diversidade dos objetos e situações – históricas, antropológicas –, à pertinência dos instrumentos da comparação, utilizados pela interdisciplinaridade e à validez dos deslocamentos operados pelos pesquisadores dessa área. A antropologia estrutural, além das inovações remarcáveis que ela concedeu aos estudos clássicos sobre o parentesco e a análise dos mitos, perpetuou e enriqueceu a ideia maussiana do homem total, ao propor uma audaciosa teoria do conhecimento pela qual "o espírito cumpre operações que não diferem em natureza daquelas que se desenrolam no mundo" (Lévi-Strauss, 1983, pp. 164-165).

A análise das interações entre os habitantes do mundo não pode mais se acantonar somente nas instituições que regem a sociedade dos homens, este clube de produtores de normas, de signos e de riquezas, onde os não humanos só são admitidos a título de acessórios pitorescos para decorar o grande teatro do qual os detentores da linguagem monopolizam a cena. Muitas sociedades ditas "primitivas" nos convidam a tal ultrapassagem, elas que jamais sonharam que as fronteiras da humanidade se detenham às portas da espécie humana, elas que não hesitam em convidar ao concerto de sua vida social as mais modestas plantas, os mais insignificantes dos animais. A antropologia é então confrontada com desafio formidável: de um lado, fazer desaparecer uma forma esgotada de antropocentrismo, de outro, metamorfosear-se, repensando seu domínio e suas ferramentas, de maneira a incluir em seu objeto, muito mais do que o anthropus,

toda esta coletividade de seres ligados a ele e por muito tempo relegados a uma função de entourage. É nesse sentido voluntariamente militante que se pode falar de uma antropologia da natureza que entende que a nossa singularidade em relação ao resto dos seres é relativa, assim como é relativa também a consciência que os homens têm desse processo.

Acobertada por um relativismo de método, respeitoso aparentemente da diversidade dos modos de viver a condição humana e recusando por princípio hierarquias de valores e de instituições pouco ajustadas aos padrões propostos pelo Ocidente moderno, um universalismo clandestino reina sem dissidências: o de uma natureza homogênea em suas fronteiras, seus efeitos e suas qualidades primordiais (Descola, 2002, pp. 25-26). Cabe à antropologia fazer o inventário das diferenças culturais e procurar razões que as justifiquem. Para que esse inventário seja realizado, torna-se necessário compartilhar a vida cotidiana dos "diferentes", entendendo o que pensam e o que fazem. A antropologia aborda o problema de entender as diferenças culturais. Os hábitos de uma comunidade são diferentes, conforme o local habitado pela mesma comunidade. A diferença entre os humanos e os não humanos, entre os seres que por nós são concebidos como pertencentes à natureza e aqueles vistos como integrantes da cultura, tem sido um trabalho minuciosamente afeto às ciências humanas. É a ele que se liga a análise dos artefatos e artesãos Guarani Mbya, alinhada a teorias cujo vanguardismo se explica pela incorporação de visões ancestrais dos "primitivos" sobre a identidade do homem no universo. De fato, a partir dos anos de 1980, os seres não humanos e a Terra têm aparecido no papel de novas emergências e novas orientações político culturais da humanidade. O surgimento do problema ecológico, produzido pela industrialização descontrolada e pela ideologia do domínio/exploração do ambiente natural, transformou as concepções ideológicas do homem sobre a natureza, pondo em destaque novos valores e novos modelos antropológicos e culturais, exaltando uma relação soft entre homem e ambiente e as características psicológicas que a favorecem: a compreensão, o respeito, o intercâmbio não violento, etc., de modo a construir um sujeito sensivelmente novo em relação ao passado. A noção de ambiente passou a não significar apenas um simples habitat, mas um "nicho ecológico" a respeitar e preservar em cada forma e aspecto (Cambi, 1999, pp. 639-640).

O conceito de "estado ecológico" insere-se na perspectiva democrática da formulação de direitos e de sua passagem a todos os animais, plantas e paisagens do universo, de forma igualitária, sem preconceitos ou hierarquias excludentes. A declaração de direitos humanos foi completada pela Declaração dos Direitos dos Animais, transformada em preceito constitucional pelo art. 225, § 1.º, inciso VII da Carta Magna brasileira de 1988 (Dias, 2000, Cap. 8). Os Direitos da Terra vieram alguns anos após, na Eco-92, realizada no Rio de Janeiro.

A ideia de desenvolvimento sustentável tomou papel central nas discussões sobre o meio-ambiente, apontando para a importância da participação da sociedade para proteger a Terra de danos ambientais. As discussões sobre o tema enfatizaram que a humanidade tem direito ao desenvolvimento, realizado solidariamente com os demais seres do universo. Os direitos da Terra devem significar o objetivo fundamental dos homens, para atingir o bem comum da humanidade, a ser visto em nova perspectiva jurídica, segundo a qual todos os países obrigam-se a contribuir para a efetivação de medidas protetoras do habitat humano (Dias, 2000, Cap. 8). As mudanças climáticas, com ênfase no aquecimento global, e a diversidade biológica são colocadas, desde a Rio-92, como temas de interesse comum da humanidade.

A questão referente à garantia de sobrevivência de sociedades alternativas na sociedade mundializada e globalizada de nossos dias é respondida por Descola no sentido de que esses processos não significam, necessariamente, uma uniformização dos modos de vida. Essa uniformização, no caso de acontecer, provocaria reações de defesa que viriam a realçar o caráter distintivo que cada sociedade ou grupo considera ser a marca de sua identidade. Tal processo implicaria um duplo movimento: uma tendência à unificação tanto das técnicas como das maneiras de pensar, o que provocaria movimentos de reação ou de defesa, que acabariam por realçar as diferenças. Não é preciso, segundo o autor, ver a mundialização como uma ocidentalização generalizada: as culturas sobreviveriam a esse processo, embora aderindo a alguns de seus aspectos materiais (Descola, 2016, p. 50).

A sociedade da informação de nossos dias tem transformado paradigmas e apresentado conquistas excepcionais no campo material, apoiada em novas técnicas, mas problemas de base perduram. Assim, os intensos fenômenos socioeconômicos decorrentes da internacionalização da economia mundial afetaram os países situados na periferia do capitalismo e as culturas não ocidentalizadas. A mundialização da atividade produtiva modificou em profundidade o papel dos Estados nacionais e os paradigmas do mercado de trabalho, criando aspectos paradoxais entre o Direito internacional e o fato de o capitalismo global ter-se apossado por completo dos destinos da tecnologia, orientando-a exclusivamente para a criação de valor econômico:

A liderança tecnológica passou basicamente a determinar os padrões gerais de acumulação. As consequências dessa autonomização da técnica com relação a valores éticos e normas morais definidos pela sociedade é um dos mais graves problemas com que tem de se confrontar este novo século. Ela afeta desde o aumento da concentração de renda e da exclusão social até o desequilíbrio ecológico e o risco de manipulação genética; e pode implicar a redução da dinâmica de acumulação capitalista, por conta de uma eventual crise de demanda (Dupas, 2001, p. 434).

As ideias acima reproduzidas apontam para o desafio que a instituição de direitos dos animais e do meio ambiente enfrentam na atual estrutura produtiva, a qual se

apresenta em evidente descompasso com o desenvolvimento ético e moral da humanidade, estendendo o debate sobre o desenvolvimento sustentável para as sociedades indígenas, como podemos verificar em relação ao uso do meio ambiente na Mata Atlântica. O conceito de sustentabilidade, a partir do ponto de vista dos indígenas, diferencia-se notavelmente do sistema de trocas das sociedades capitalistas. Para os primeiros, o móvel em si é o que importa, detendo a primazia na relação; para os segundos, o que importa é o outro. Para o sistema de trocas capitalista, o móvel é uma mercadoria, independentemente da relação de troca entre sujeitos. Nas culturas indígenas, o horizonte do que é ou pode vir a ser sustentável é visto em termos estritamente sociológicos e não apenas ecológicos. No terreno sempre movediço das políticas de desenvolvimento sustentável e do Direito permanece uma questão basilar, que é a adoção de medidas que incorporem a visão indígena sobre o sustentável (Azanha, 2005, p. 11).

A Mata Atlântica na realidade social brasileira e no imaginário coletivo

Animais e plantas desempenham papéis importantes nas tradições orais e na memória de mitos e lendas, que contêm uma variedade notável das relações entre homem, animais e plantas. Como última parte deste artigo, analisamos a preocupação atual a respeito da destruição do meio ambiente como um dado básico para explicar novas concepções sobre as relações do homem com a natureza, tomando, como ilustração, a Mata Atlântica (ka'a ete) na realidade social brasileira e no imaginário coletivo (Smith, 1980, p. 912).

Tal escolha condensa a questão central deste artigo, pois diz respeito a um universo que encanta e inquieta ao mesmo tempo ao narrar as concepções do homem sobre si mesmo e sobre as relações que mantém com a natureza. A bibliografia sobre o tema é ampla. Nela, destaca-se A ferro e fogo. A história e a devastação da Mata Atlântica Brasileira, de Warren Dean, que é uma verdadeira Bíblia da história ambiental. A leitura da biografia de uma floresta demonstra que desenvolvimento social tem pouco a ver com resultados econômicos. Em especial, quando se trata de florestas tropicais, cuja destruição é irreversível, no âmbito de qualquer escala temporal humana. Toda a biodiversidade pujante das florestas tropicais se perde quando ela é destruída. Como Dean adverte, a história florestal, quando corretamente entendida, é em todo o planeta uma história de exploração e destruição. Para o homem, a coexistência com a floresta tropical sempre foi problemática. O avanço da espécie humana funda-se na destruição de florestas, uma paisagem para a qual ela está mal equipada para habitar. A preservação de florestas deve, portanto, basear-se em algo além do autointeresse cultural, ambiental ou econômico, talvez em uma concepção de interesse que apenas se poderia definir por um autoconhecimento mais perspicaz e uma compreensão mais profunda e filosófica do mundo natural (Dean, 1996, p. 24).

A devastação da Mata Atlântica começou logo no descobrimento do Brasil, quando a única riqueza visível para os portugueses estava na floresta: o pau-brasil e as madeiras "nobres" para a fabricação de navios, fabricação essa já comprometida pela devastação das árvores no Reino.

Os invasores portugueses imprevidentemente destruíram uma considerável realização cultural, à qual não conseguiram dar nenhum valor: a capacidade dos habitantes nativos de sobreviver em seu meio. Os homens da Mata Atlântica, como todas as suas criaturas, haviam armazenado, durante 12 mil anos, seus próprios estoques de informação. Uma vez que os recursos e experiências de cada aldeia diferiam dos de seus vizinhos, milhares de espécies da Mata Atlântica tinham sido catalogadas na memória de seus habitantes humanos. Apenas a tradição oral preservava essa cultura. Uma vez retirados os indígenas de seus habitats, toda essa informação começou a se deteriorar, e a floresta se tornou estranha e carente de propósito humano (Dean, 1996, p. 83).

A amaríssima experiência da destruição da Mata Atlântica conduz os brasileiros ao entendimento de que a política de garantir a posse de terra aos indígenas acaba por ter menores custos e render maiores lucros, além de ajudar na preservação do meio ambiente. A proteção às florestas traz benefícios variados, com impactos econômicos positivos, na medida em que estabiliza o clima regional, garante o suprimento de água para a agricultura e para o consumo humano e abriga polinizadores, sem os quais muitas lavouras perecem. Infelizmente, a estrutura fundiária do Brasil ainda se mantém no latifúndio monocultural e produtor de gado, controlado por coronéis. A terra tornou-se o domínio histórico de elites locais, que controlam o poder e a economia. Para essas elites, a agricultura familial e o manejo tradicional da terra por indígenas são considerados como obstáculos para a expansão de seus lucros, advindos da expansão das fronteiras do agronegócio (Bittar, 1989, p. 22).

A paisagem da floresta e sua estrutura são determinantes para os processos ecológicos locais. Para a ecologia histórica, o aproveitamento da mata pelos índios comprova que os resultados alcançados são frutos da interação da sociedade com a natureza. Comprova, ademais, a importância dessas relações para a conservação biológica do meio ambiente. Como sabemos, a vida humana é avaliada como um processo histórico que transforma a paisagem em que se anicha. Embora o homem seja o principal causador de distúrbios nos ecossistemas, os impactos negativos que causa varia numa escala de intervenções, das menos extensivas às mais degradantes (Munari, 2009, pp. 37-38). A observação empírica da interação dos Guarani com o ecossistema da Mata Atlântica confirma tal assertiva. O manejo humano indígena incorpora padrões ecológicos diretamente tributários da tradição, com o uso de recursos naturais. Assim, utilizam-se, para a confecção de seu artesanato, de produtos da flora local, tais como, taquara, cipó imbé, embira, madeiras diversas, brejaúva, porunga, etc. Dos animais, retiram-se penas, bicos, unhas, dentes, couros e conchas.

Como os demais povos indígenas, os Guarani sofreram um processo violento de aculturação, consubstanciado por uma exploração sistemática de sua mão de obra, mal distanciada da servil. A expressão "aculturação" surgiu nas últimas décadas do século XIX como definição da transformação dos modos de vida e de pensamento dos imigrantes em contato com a sociedade americana. Uma centúria após o seu aparecimento, "aculturação" passou a implicar o processo reflexivo e sistemático de antropólogos, historiadores e sociólogos a respeito de fenômenos resultantes do encontro contínuo e direto entre culturas diversas, responsáveis por mudanças nos modelos (*patterns*) culturais iniciais de um ou dos dois grupos (Cuche, 2002, p. 115). O desenvolvimento de uma semântica cultural europeia assumiu, desde o início da Idade Moderna, o sujeito selvagem como categoria central nas distinções entre natureza e cultura, que se estendem aos ameríndios brasileiros e às suas linguagens textuais e artísticas.

Os índios brasileiros adotaram, sem resistência aparente, elementos não simbólicos da cultura ocidental, mas conservaram aqueles concernentes à religião e cultura tradicionais. Note-se que a interação mais intensa entre a cultura guarani e a cristã ocorreu no tempo das reduções, nos séculos XVII e XVIII, mas o processo aculturativo continua em marcha e é quase impossível determinar, no âmbito de suas crenças, ritos e cerimônias, quais elementos proviriam do cristianismo e quais estariam a reproduzir traços culturais indígenas (Schaden, 1982, pp. 4-5).

A história está presente no fracionamento étnico dos indígenas brasileiros, que levou paradoxalmente a uma homogeneização cultural e à acentuação das microdiferenças que definem os povos sobreviventes. Assim, é provável que as unidades sociais que conhecemos hoje sejam o resultado de um processo de atomização, cujos mecanismos podem ser percebidos em estudos de caso como o de Turner sobre os Kayapó, e de reagrupamentos de grupos linguisticamente diversos em unidades ao mesmo tempo culturalmente semelhantes e etnicamente diversas, cujos exemplos mais notórios são o do alto Xingu e o do alto Rio Negro [...] Em suma, o que é hoje o Brasil indígena são fragmentos de um tecido social cuja trama, muito mais complexa e abrangente, cobria provavelmente o território como um todo (Cunha, 2012, p. 13).

Os objetos culturais dos indígenas, observados como signos étnicos, mesmo quando são produzidos de acordo com todas as regras tradicionais, adquirem, pois, um significado diferente daquele que possuíam em suas culturas de origem, uma vez que passam a ser comandados por um sistema externo, participando de mais de um código semântico. Cunha observa que toda a questão indígena está marcada por processos semelhantes de reificação. Para o século XVI, cita o exemplo de que os indígenas eram os "bons selvagens" propugnados pela filosofia moral europeia, ou os "antropófagos abomináveis" dos colonizadores. No período pós-independência e no Império, uma vez extintos, constituíam os símbolos nobres da Nação e, quando vivos,

eram vistos como obstáculos a eliminar no caminho do progresso. A dualidade do julgamento perdura nos dias atuais: são eles os heróis defensores da natureza, ou, pelo contrário, inimigos internos, avaliados como ferramentas da cobiça mundial sobre a Amazônia (Cunha, 2012, p. 122).

Diante desse quadro, os direitos assegurados ao índio brasileiro pela Constituição de 1988 apresentam reflexões sobre os aspectos pluralistas da cultura nas sociedades modernas e garantias de seus direitos ancestrais a terra e à cidadania plena. O debate democrático que se instalou nas últimas décadas critica radicalmente as legislações anteriores, observando que essas leis não passariam de estratégias para aniquilar os povos indígenas, desapropriando-os de suas terras e culturas originais, na medida em que implicavam o seu integracionismo forçado. À luz dessa posição, corroborada por cientistas sociais, elaborou-se novo *corpus* legal, que afirma os direitos atuais e históricos dos indígenas, abrangendo o direito a reparações pelo tratamento a que foram submetidos no passado. Nesse quadro, cabe destacar o Convênio 169 da OIT (Organização Internacional do Trabalho), sobre Povos Indígenas e Tribais em Países Independentes e a Declaração das Nações Unidas (1989) e os Direitos dos Povos Indígenas (2007). Dentre as conquistas de direitos pelos indígenas, figura com primazia a inclusão do capítulo "Dos índios" na atual Constituição Federal, cujos artigos 231 e 232 declaram os direitos indígenas sobre as terras que ocuparam historicamente e à conservação e livre exercício de sua cultura. Ademais, na qualidade de personalidades jurídicas plenas é-lhes garantido o direito de ingressar em juízo, em defesa de seus interesses.

Os Guarani Mbya são um exemplo vivo da diversidade demográfica brasileira, violentamente destruída no passado. Sabemos que os primeiros contatos de populações indígenas com outros povos resultaram em imensa mortalidade, uma vez que a barreira imunológica era desfavorável aos ameríndios. Mas não se trata apenas de razões naturais, pois os índios sucumbem em especial de fome e sede, pois, como decorrências do fato de ficar doente toda a população ao mesmo tempo, não sobram pessoas sadias para socorrer as doentes. Provavelmente, foi o que aconteceu durante o processo de dizimação pela "peste" de milhares de índios das aldeias jesuítas da Bahia, durante os anos de 1562 a1564. Os indivíduos que sobreviveram, tangidos pela fome, venderam-se como escravos (Cunha, 2012, p. 123).

O Brasil conta hoje com 817.963 índios, distribuídos em 305 etnias, perfazendo uma das parcelas demográficas mais vulneráveis do território nacional. As políticas públicas desenvolvidas em seu favor enfrentam obstáculos constantes, relacionados à demarcação de terras e ao reconhecimento de sua autonomia plena, direitos constitucionalmente assegurados, mas que são sistematicamente retardados por entraves burocráticos e por uma política hábil de proteção ao agronegócio. A existência atual de movimentos indígenas conduzidos por lideranças próprias é um dos sinais

mais alvissareiros para que se alcance a autonomia dos povos indígenas, emperrada por processos colonizadores diretos ou disfarçados. Assim, os combates em defesa do meio ambiente confundem-se com a luta indigenista. Ambos, não raro, resultam em situações de violência e morte para os seus protagonistas, mas se inscrevem cada vez mais na luta pelos direito à terra e ao meio ambiente, travada no cenário nacional e com repercussões mundiais claras. Embora a taxa de devastação da Amazônia tenha apresentado um decréscimo no período de 2004-2015, a busca desenfreada de lucros persiste em sua tarefa de explorar até o esgotamento as riquezas da floresta, por meio da monocultura, mineração e venda ilegal de madeira (Bittar, 1989, pp. 22-23).

Uma das soluções para a correção desse panorama dramático, apontada por autores nacionais e internacionais, é a de respeitar os direitos à floresta que têm os seus habitantes, incluindo aí os humanos, os animais não humanos, as plantas e a Terra, elementos todos presentes na cultura tradicional dos povos da floresta. Assim, no universo simbólico dos índios brasileiros, como no caso dos Guarani, a concepção cósmica da natureza fundamenta-se na ideia de que ela é uma obra divina, criada por Nhanderu e dada aos indígenas para que a conservassem. A expressão linguística para esse conceito é Nhanderu ojapo va'ekue, significando "o que deus fez". Desse conceito decorre um sentido de unidade. Assim, não há um termo para designar a natureza, que é expressa por a'e javi, com o sentido de "o todo".

Na simbolização do universo, os Guarani Mbya consideram a identidade humana como fruto de uma espiritualidade, que sempre exige um esforço para a realização pessoal e coletiva do homem. Nessa vertente, a Mata Atlântica representa o meio original do convívio humano, consubstanciando uma imagem-cópia da origem divina.

Com objetivos mais utilitários derivados de uma realidade econômica concreta, é preciso notar a riqueza de recursos naturais proporcionada pelas matas. Existem aproximadamente 250.000 espécies vegetais na Terra, mas 95% da alimentação da humanidade baseiam-se em apenas 30 espécies, o que representa um cenário bastante vulnerável, uma vez que o surgimento de novos vírus pode matar essas espécies, acarretando a fome mundial. Com efeito, as espécies vegetais evoluem, mas muitas vezes em companhia de micro-organismos indesejados. Em decorrência, a conservação de seus locais de origem e dos saberes tradicionais sobre o seu aproveitamento para fins humanos apresenta-se como uma tarefa coletiva, que atinge a todos os segmentos da sociedade multiétnica brasileira. Por tais motivos, torna-se importante ressaltar que as populações indígenas têm direitos a suas terras por motivos históricos, mas também porque esses direitos atendem aos interesses de preservação de uma riqueza ainda inestimada, mas fundamental para o Brasil em sua identidade nacional e transnacional.

Artes de fazer no mundo Guarani Mbya: artefatos e artesãos

Sob a realidade maciça dos poderes e das instituições, o artesanato indígena implica um movimento de microrresistências e microliberdades, que mobiliza recursos insuspeitos, capazes de deslocar as fronteiras da dominação dos poderes sobre os povos da floresta. Michel de Certeau descreve tal fenômeno de inversão e subversão pelos mais fracos, apresentando o exemplo dos índios da América do Sul, submetidos à cristianização forçada pelo colonizador:

> Parecendo por fora submeter-se totalmente e conformar-se com as expectativas do conquistador, de fato "metaforizavam a ordem dominante" fazendo funcionar as suas leis e suas representações "num outro registro", no quadro de sua própria tradição (Certeau, 1994, p. 18).

É no outro registro do artesanato e no quadro de sua própria tradição, que analisamos a metaforização das regras do mercado operada pelos Guarani Mbya, como um possível mecanismo de resistência ao imperialismo cultural branco:

> Os mecanismos de resistência são os mesmos, de uma época para outra, de uma ordem para outra, pois continua vigorando a mesma distribuição desigual de forças e os mesmos processos de desvio servem ao fraco como último recurso, como outras tantas escapatórias e astúcias, vindas de "imemoriais inteligências", enraizadas no passado da espécie, nas "distâncias remotas do vivente", na história das plantas ou dos animais [...] (Certeau, 1994, p. 19).

Na cultura comum dos Guarani, a ordem é estabelecida por uma arte. Assim, um estilo de trocas sociais, de adaptações técnicas e de resistência moral insinua-se na instituição do mercado "dos brancos". A partir dessa centralidade reflexiva, limitamo-nos a propor algumas maneiras de pensar as práticas cotidianas indígenas, evidenciadas na elaboração, venda e consumo de artefatos, supondo, de partida, que se trata de táticas de sobrevivência identitária e de resistência – material e espiritual –.

O exame das práticas dos artesãos aqui enfocados não abrange o recorte individual, de uma unidade elementar, uma vez que as pesquisas antropológicas e etnográficas demonstram que é a relação social que determina os contornos da produção artesanal dos Guarani. Por outro lado, os modos de operação e os esquemas de ação transmitem valores relacionais da comunidade e não diretamente de artesãos particulares. A economia artesanal visa a uma "lógica operatória cujos modelos remontam talvez às astúcias multimilenares dos peixes disfarçados ou dos insetos camuflados, e que, em todo o caso, é ocultada por uma racionalidade hoje dominante no Ocidente" (Certeau, 1994, pp. 37-38). As maneiras de fazer abrangem uma pluralidade de práticas pelas quais os artesãos se apropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural. Elas colocam problemas de distinguir "as operações quase microbianas" que proliferam no interior do grupo e em suas relações com os consumidores não índios. Trata-se de uma criatividade dispersa, tática e bricoladora que obedece a uma lógica, formulada

fundamentalmente como arte de produzir artefatos destinados a consumos combinatórios e utilitários e que espelham uma lógica de pensar investida numa "maneira de agir, uma arte indissociável de uma arte de utilizar" (Certeau, 1994, p. 42).

Muitos trabalhos acadêmicos baseiam-se em objetos da cultura material para chegar às representações ou comportamentos de uma dada sociedade, uma vez que a produção e o uso que os grupos fazem desses elementos implicam regras que norteiam visões de mundo e normas coletivas. Munidos com esse esquema, procuramos averiguar como as atividades de formigas dos índios possam ser caminhos convenientes para chegar a procedimentos, bases, efeitos e possibilidades, enfim, à competência etnoidentitária de seu artesanato.

Referências

AZANHA, Gilberto. Sustentabilidade nas sociedades indígenas brasileiras. In: *Tellus*, ano 5, nº 8/9, p. 11-28, abr./ou6. 2005. Campo Grande: Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas/Universidade Católica Dom Bosco.

CAMBI, Franco. *História da pedagogia*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

DEAN, Warren. *A ferro e fogo. A história e a devastação da Mata Atlântica Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DESCOLA, Philippe. L'anthropologie de la nature. Aula inaugural da cátedra de L'anthropologie de la nature, pronunciada por Philippe Descola no Collège de France. Annales. In: *Histoire, Sciences Sociales*, 57e. année, n.º 1. Paris: jan. fev. 2002.

_____. *Outras naturezas, outras culturas*; trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIAS, Edna Cardozo. Tutela Jurídica dos Animais. *Tese de Doutorado*. Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

DUPAS, Gilberto. *Os grandes desafios da economia globalizada. Brasil: um século de transformações*. Organização Ignacy Sachs, Jorge Wilheim e Paulo Sérgio Pinheiro. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le regard éloigné*. Paris: Plon, 1983.

SCHADEN, Egon. A Religião Guarani e o cristianismo. In: *Revista de Antropologia*, Volume 25, São Paulo, 1982.

SMITH, Jonathan Zeittel. Animals and Plants in Myth and Legend. The New Encyclopedia Britannica, 15th Edition. Chicago/ London/ Toronto/ Geneva/ Sydney, Tokyo/ Manila/ Seoul, 1980, v. 1.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

O método paleo-semiótico como possibilidade no estudo da essência andina na escultura e cerâmica dos índios Kadiwéu

Paloma Sofía Bazán Aparicio*

Introdução

Como se sabe, a significativa história dos primeiros povos da História foi contada por meio da sua arte e simbologia, tanto nos desenhos rupestres das cavernas na França quanto nos grandes templos Incas nos Andes. Portanto, estudar estas manifestações é conhecer a essência dos antigos seres humanos. A arte e simbologia dos povos originários não foi uma arte ingênua ou espontânea, mas sim, uma arte que aborda pensamentos profundos que merecem ser analisados baixo uma visão que considere seus valores etno-históricos.

Contudo, povos andinos foram qualificados num grau menos avançado de civilização por estes não terem possuído escritura. No entanto, consideramos que os povos andinos desenvolveram uma forma mais sofisticada e efetiva de transmitir informações, eles transmitiam conhecimentos através da simbologia e geometria. Para o pesquisador Carlos Milla, a geometria era a forma mais eficaz de transmitir conhecimentos ao longo do tempo do que escritura por se tratar de uma linguagem universal. Segundo Milla:

> As Matemáticas, linguagem universal e eterno, não limitado pela barreira da escritura como acontece com as ciências sociais, abrem novas perspectivas à Arqueologia e ao estudo dos conhecimentos astronômicos e geométricos do Homem Andino, que realizou proezas geodésicas e profundidades filosóficas desconhecidas para muitos e não aceitas por outros. (Milla, 1992, p. 236. Tradução Livre)

A escritura não era o melhor modelo de preservar conhecimentos e as civilizações andinas da antiguidade desenvolveram outros meios simbólicos de transmitir mensagens.

A simbologia foi muito presente nas culturas originárias, como é o caso dos hieróglifos egípcios na Pedra de Roseta ou dos Códices Maias. Da mesma forma, a maior representação da sabedoria e filosofia andina unificou-se num símbolo que se

* Graduada em Comunicação Social, mestranda em Artes; Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"- UNESP. E-mail: palomabazanaparicio@gmail.com

consolidou nas planícies da Ameríndia e manteve-se presente nas diferentes culturas andinas que se desenvolveram ao longo do tempo – até mesmo permanecendo presente na atualidade em forma de conhecimento – este símbolo se consolidou com o nome de Chakana ou Cruz Andina, um símbolo enigmático que permanece como testemunha do prodigioso pensamento andino. Portanto, podemos entender que o povo andino ao invés de um livro sagrado ou escritura, tiveram a Chakana, e nela residia toda a essência da sabedoria, filosofia, e cosmovisão dos antigos povos oriundos. Sintetizando assim, através de uma figura simbólica, toda uma série de ensinamentos. Ver figura 1.

Figura 1 – Chakana. Disponível em: http://kausachunperu.com/la-chacana/
Acesso em ago. 2017.

Chakana não é um símbolo criado aleatoriamente sem técnica ou fundamento, e sim, uma representação simbólica de um conjunto de tradições e princípios. As antigas raízes culturais da Ameríndia se caracterizam pelo pensamento da vida harmoniosa e pela simbologia de ética profunda. Este símbolo milenar, era um símbolo ordenador de conceitos e foi encontrado em recintos sagrados, objetos rituais, tecidos, cerâmicas e esculturas em todo o altiplano sul-americano.

Índios Kadiwéu e sua possível essência andina

Nos primeiros avanços da pesquisa desenvolveu-se pesquisas bibliográficas e conjuntamente com a identificação cultural da pesquisadora – que é nativa do Perú e radicada no Brasil – o projeto direciona-se para o Brasil, na procura de outros povos originários que adotaram o símbolo da Chakana e seus princípios.

A procura de uma ligação da cultura e arte andina com o Brasil, evidencia nosso primeiro achado desde o início da pesquisa; o estudo bibliográfico nos conduz até o conhecimento dos índios Kadiwéu, em razão de indícios sobre a origem andina dos Guaikurús ancestrais diretos dos Kadiwéu e pela presença de possíveis formas do símbolo na sua cerâmica. Ver imagem 1 e 2.

Imagem 1 - Presença de possíveis formas do símbolo da Chakana na cerâmica Kadiwéu. No lado esquerdo, Foto da cerâmica Kadiwéu do Blog do Memorial da Cultura Indígena, Aldeia Marçal de Souza. Disponível em: http://conhecendomscomjornalistas.blogspot.com/2013/05/. Acesso em jun. 2018. No lado direito, marcação de possíveis formas da Chakana na cerâmica Kadiwéu, elaborado pela autora.

Imagem 2 - Cerâmica Kadiwéu, Coleção FFLCH - USP/ 1987, Ex-acervo Plínio Ayrosa, USP-SP. (Siqueira, 1992)

As manifestações artísticas dos índios Kadiwéu têm recebido alguns estudos como os de Siqueira (1992) e Ribeiro (1950), principalmente em relação a sua cerâmica. Conforme Siqueira, "Os Kadiwéu sempre fizeram cerâmica. As mulheres mais velhas ensinam às mais jovens e, assim, o conhecimento da arte de fazer, decorar e pintar a cerâmica é passada de geração para geração" (Siqueira, 1992, p.17)

Os Índios Kadiwéus, ainda conservam nas suas manifestações artísticas, técnicas e traços semelhantes aos dos seus antepassados Guaikurús e esse fato sustenta a possibilidade de poder analisar artefatos artísticos Kadiwéu uma vez que suas características provenientes dos Guaikurús ainda se conservam na sua cerâmica atual. Por outro lado, encontram-se indícios dos índios Guaikurú terem origens andinas e essa afirmação foi defendida na tese de mestrado de Siqueira (1993), que trata da

construção do tempo e espaço Kadiwéu, como também, na obra Incas no Brasil? De Oscar Carline (2016).

No relato de pesquisa de campo no Pantanal Mato-grossense de Oscar Carline (2016), o investigador afirma: "Segundo o então Comandante Tem. Cel. Reginaldo Moreira de Miranda (1976) do quartel de Aquidauana – MS os Kadiwéus descendem dos Guaicurus, que segundo registros do Exército Brasileiro, vieram dos Andes, não se sabe quando" (Cerline, 2016, p. 11)

Contudo, a pesquisa encaminha-se para a escolha do método mais adequado na procura de essência andina na escultura e cerâmica dos Índios Kadiwéu.

Identificação do método Paleo-Semiótico

Seguindo o procedimento de estudo bibliográfico do primeiro achado – conjuntamente com o uso de fontes documentárias – identificamos fontes de estudo com inclinação nos estudos oriundos dos acadêmicos latino-americanos que abordam sobre arte dos povos originários da América Latina, considerando o uso da interdisciplinaridade e descritores como: "Simbologia", "Cerâmicas e escultura", "Cosmovisão", "Aspetos sociais" e "Resistência cultural".

Desta forma, identificamos o método Paleo-semiótico andino. Método desenvolvido pelo pesquisador peruano Carlos Milla (1992, 2003), que se identifica com o mundo andino destacando ideias e contextos culturais que passaram despercebidos pela maior parte dos científicos sociais.

Para Milla, esta metodologia é contraposta à tradicional metodologia científica utilizada pela maioria de cientistas sociais ocidentais que analisaram artefatos andinos. Milla sustentava que a Paleo-semiótica diferencia-se principalmente pela consideração do contexto etno-histórico e pela identificação cultural com o objeto de estudo.

A Paleo-semiótica apoia-se de uma interpretação holística e interdisciplinar, sob uma visão sensível, analisando manifestações artísticas ao mesmo tempo que o observador se identifica com elas. Este conhecimento também foi transmitido previamente na lógica do antropólogo e filósofo Claude Lévi-Strauss, fundador da etnologia estruturalista. No seu livro *Antropologia estrutural* (1995). O antropólogo defende a importância de valorizar aspectos etno-históricos como mitos, lendas e simbologias, bem como o "olhar para dentro" ao analisar estruturas sociais. Lévi-Strauss interessou-se pela etnologia depois de suas viagens pelo interior do Brasil onde estudou e documentou a vida da tribo Kadiwéu, objeto de estudo desta pesquisa.

Outro aspecto da metodologia de Carlos Milla a ser considerado é a o entendimento de contextos socioculturais para compreender os símbolos. O investigador reconhece fatos sociais como coisas, ideia também aplicada por Durkheim no seu livro *As Regras do Método Sociológico* onde se denomina como "artefatos conceituais" todo tipo de fato social.

Para Milla, os artefatos conceituais ao contrário dos artefatos materiais não estão sujeitos a um controle ou ordem cronológico, visto que eles são considerados diacrônicos e não precisam de validação estratigráfica.

> A Estratigrafia Controlada, o Rádio de Carbono e a Seriação Estilística Ceramográfica, por citar alguns dos métodos já clássicos em Arqueologia, resultam insuficientes quando se trata de interpretar conteúdos semióticos e estabelecer cronologias dos símbolos andinos pré-colombianos. (Milla, 2003, p. 42. Tradução Livre)

Como afirma o pesquisador Milla, interpretar conteúdos semióticos apenas por meio de métodos científicos ou cronologia não é eficiente para entender ao todo a realidade interior dos conhecimentos e sabedoria que aborda um símbolo. Em suma, Milla sustenta que para entender o significado dos símbolos é necessário conhecer o contexto sociocultural, como valores, ideologia e tradições.

Bases teórico-conceituais do Método Paleo-semiótico

A metodologia andina desenvolvida por Carlos Milla baseia-se na teoria e princípios da Semiótica. Esta ciência estuda os signos e os meios pelos quais o homem se comunica. Para a pesquisadora e professora Lúcia Santaella (1986), uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento de Charles Peirce, a semiótica é a ciência que estuda todos os fenômenos naturais através de sistemas de signos.

Conforme Santaella, *A semiótica é a ciência que investiga todas as linguagens possíveis, ou seja, tem como objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido* (Santaella, 1986, p. 15).

O filósofo, cientista e matemático Charles Sanders Peirce (1983), exerceu grande influência na área da semiótica e baseou toda sua pesquisa numa concepção triádica dos fenômenos, assim, toda percepção dos fenômenos se daria em Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. De modo sucinto, para Peirce, a Primeiridade é impressão inicial do fenômeno expressado por emoções, sentimentos e sensações em que o mundo exterior é estímulo do interior, nesta categoria destacamos aspectos puramente qualitativos. A Secundidade é baseada na ação e reação da mente quando ela entra em choque com o que recebe e reage, nesta categoria apontam-se os fatos do fenômeno, sem buscar interpretá-los. Terceiridade é a ligação entre a Primeiridade e Secundidade, nesta categoria a mente sintetiza o que lhe foi apresentado gerando uma interpretação do fenômeno; em outras palavras, a Terceiridade pode-se entender como o entendimento do Signo completo.

De igual maneira, o Signo também segmentou-se numa concepção triádica, dividindo o Signo em Ícone, Índice e Símbolo. Conjuntamente, as partes do Signo relacionam-se com a Tricotomia de Peirce, como podemos observar na Tabela 1.

SIGNOS	REPRESENTAÇÃO	CATEGORIAS	CARACTERÍSTICA
Ícone		Primeiridade	Aspecto qualitativo (Impressão inicial)
Índice		Secundidade	Aspecto factual (Ação e reação)
Símbolo	GATO	Terceiridade	Aspecto Lógico (Interpretação)

Tabela 1 - Relação entre a Tricotomia de Peirce e signo. Fonte: Elaborada pela autora.

Um outro filósofo e semioticista importante foi o americano Charles William Morris (1983), que partindo dos princípios semióticos de Peirce (1983), dedicou-se a pesquisar sobre semiótica no âmbito linguístico. Em seu artigo de 1938, Foundations of the theory of signs, divide a semiótica em três subdisciplinas: a sintática, que trata das relações entre signos e outros signos, a semântica, que se refere-se às relações entre signos e objetos e a pragmática, que examina as relações entre signos e seus usuários. Portanto, ao comparar as lógicas de Peirce e Morris, observamos uma correlação como se mostra na Tabela 2.

Tabela 2 - Correlação entre a Metodologia de Peirce e Morris. Fonte: Elaborada pela autora.

Por outro lado, Morris (1983), sustentava que este princípio poderia ser aplicado a qualquer ciência cujo objeto de estudo seja um sistema de signos. A teoria da Semiótica é frequentemente vista como essencial nos campos antropológicos, sociológicos e etnológicos. Na metodologia Paleo-semiótica de Carlos Milla que apoia-se de conceitos como arqueologia, geometria e filosofia, os fundamentos da semiótica aplicam-se no estudo de manifestações artísticas andinas por meio da análise de signos.

Carlos Milla explica sua própria metodologia na obra Ayni: semiótica andina de los espacios sagrados. O pesquisador defende firmemente a importância de analisar símbolos andinos por meio da semiótica, não se referindo a semiótica ocidental, mas sim a Paleo-semiótica. Nas palavras de Milla:

> A presente investigação demonstra que o símbolo no estudo das "Mãos Cruzadas" é a expressão icônica do "AYNI", Lei da Reciprocidade, molde milenário da memória histórica de nosso povo, síntese do comportamento ético comunitário e mandamento cultural único que bastou para equilibrar as sociedades ameríndias,(...) " (Milla, p.7)

A Paleo-semiótica divide-se em 4 partes: Sintaxis, que trata da descrição e observação de símbolos andinos sob uma visão de observador e observado, a Semántica que identifica a função dos símbolos andinos considerando o contexto etno-histórico, a Pragmática que interpreta um Sistema de signos e símbolos de acordo ao ponto de vista do intérprete e finalmente, A Utopia Cultural última parte do método Paleo-semiótico onde destaca-se a sabedoria andina. Ver Tabela 3

	METODO PALEO-SEMIÓTICO	METODO OCIDENTAL
SINTAXE	• Observação e descrição dos símbolos. • Pesquisador como observador e observado, identificando-se com o símbolo.	• Descrição arqueológica dos símbolos. • O pesquisador não necessariamente identifica-se com o símbolo.
SEMÂNTICA	• Identificação dos símbolos considerando a realidade da sociedade analisada.	• Análise da função aparente dos símbolos baixo parâmetros ocidentais.
PRAGMÁTICA	• Interpretação dos símbolos de acordo aos pontos de vistas ou Níveis de Pertinência do mundo andino. • Xenocentrismo.	• Desconsideração de pontos de vista ou Níveis de Pertinência do mundo andino. • Etnocentrismo.
UTOPIA CULTURAL	• Razão de ser e destino de sua cultura. • Compreensão da essência e do ser.	• Não se considerada na metodologia ocidental

Tabela 3 - Comparação do Método Paleo-semiótico e Método ocidental.
Fonte: Elaborada pela autora.

Esta última parte da metodologia marca a diferença metodológica com a Semiótica geral, uma vez que, para Milla, a quarta parte não está considerada na metodologia ocidental, a Utopia Cultural refere-se a razão de ser e destino de sua cultura. Ver Tabela 4.

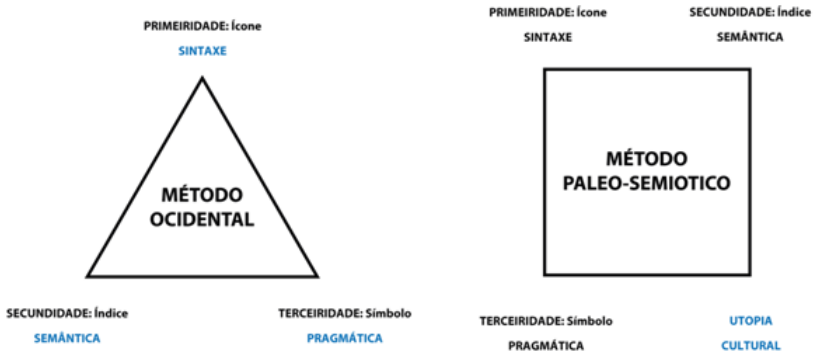


Tabela 4 - Comparação do Método Paleo-semiótico e Método ocidental 2. Fonte: Elaborada pela autora.

Para Milla, ao aplicar o método andino de análises, observa-se os fenômenos em movimentos e simultaneamente ao colocar-nos como analistas e analisados compreendemos não só a cultura que estudamos, mas também a nós mesmos. Para o pesquisador peruano este conhecimento e estudo não se traduz em apenas ciência, mas sim, em sabedoria.

O pesquisador peruano inicia sua pesquisa por meio da escolha de um signo de estudo, "Mãos Cruzadas". Posteriormente, escolhe uma amostra estatística de manifestações artísticas andinas que apresentem o signo de "Mãos Cruzadas". Entre elas: Manos Cruzadas de Kotosh, Estela de Sechín, Monolito de Lanzon de Chavin, Estela de Tabacomas, Efigie de Piedra de Samaypata, Monolito del Museu de INAR, Cerâmio Mochina, Cerâmio Chanchay, Pintura Colonial Cusco, Dibujo del Altar de Qoricancha, entre outros.Seguidamente, aplica o Método Paleo-semiótico por meio da Sintaxis, Semantica, Pragmatica e Utopia Cultural.

Para compreender a metodologia Paleo-semiótica sucintamente, tomaremos como exemplo um dos artefatos da amostra de Milla, Manos Cruzadas de Kotosh ou Mãos Cruzadas de Kotosh em Português. Ver Imagem 3.

Imagem 3 - Mãos Cruzadas de Kotosh. Disponível em: https://mapio.net/pic/p-122515413/ Acesso em jul. 2018.

Partindo da primeira parte da Metodologia Paleo-semiótica, aplicamos a Sintaxis, onde acontece a observação e descrição. Na Sintaxe descrevemos aspectos como: ano, local, materiais, cultura, pesquisadores, fotos, documentos, depoimentos, e contexto cultural. Ver Tabela 5.

SINTAXE (*Sintaxis*)	▪ **Mãos Cruzadas de Kotosh** ▪ Mais de 4900 anos. ▪ Huánuco - Perú. ▪ *Templo de las Manos Cruzadas.* ▪ Argila e Ouro. ▪ Representação de Força espiritual. ▪ Poema: "Revelação de Kotosh" - Esteban Pavletich. ▪ Livro*: Perú 10.000 anõs (1962)* –Hermann Buse.

Tabela 5 - Aplicação da Sintaxe ou Sintaxis. Fonte: Elaborada pela autora.

Na segunda parte do método, Semántica, identifica-se a função do signo andino considerando o contexto etno-histórico e parâmetros andinos. Milla, analisa a função simbólica de cada artefato revelando suas funções em áreas como anatomia, astronomia sociologia, geometria, arquitetura, entre outras. Ver Tabela 6.

SEMÂNTICA **(*Semántica*)**	**Mãos Cruzadas de Kotosh** ▪ Para os povos originários o corpo é a imagem mais próxima que tinham. ▪ Anatomia simbólica. ▪ Forma de lembra a necessidade de manter o equilíbrio ao longo do tempo. ▪ Expressão icônica da *Ley del Ayni* ou Lei do Ayni. ▪ Reciprocidade

Tabela 6 - Aplicação da Semântica ou Semántica. Fonte: Elaborada pela autora.

Continuamente, executamos a terceira parte do método, a Pragmática, onde evidenciam-se os elementos sintáticos, semânticos anteriormente estudados na primeira, segunda parte do método. Na Pragmática, sob parâmetros andinos, emprega-se o princípio de Níveis de Pertinência para selecionar as informações mais pertinentes de cada amostra, relacionando o signo e sua comunidade.

Posteriormente da seleção de informações, interpreta-se o símbolo em diferentes campos como: Interpretação geométrico-arquitetônica, Interpretação astronômica, Interpretação geodésica, Interpretação cronológica, Interpretação anatômica, Interpretação filosófica, Interpretação religiosa e Interpretação sociológica. Ver Tabela 7.

PRAGMÁTICA **(*Pragmática*)**	**Mãos Cruzadas de Kotosh** ▪ Conclusão geral. ▪ Interpretação em diferentes áreas. ▪ Cadeia iconográfica ao longo do tempo. ▪ Síntese do comportamento ético comunitário. ▪ Mandamento que moldou a Cultura andina.

Tabela 7 - Aplicação da Pragmática ou Pragmática. Fonte:Elaborada pela autora.

Finalmente, na quarta parte, Utopía Cultural, destaca-se a sabedoria andina e seus conhecimentos. Nesta esfera, idealiza-se uma concepção de uma Utopia Andina. Trata-se da construção de uma comunidade que permita aos indivíduos que a compõe, se sentirem identificados pelas representações, valores e princípios andinos. Contribuindo assim, para o desenvolvimento de uma sociedade harmônica onde se respeite e considere a sabedoria andina. Ver Tabela 8.

UTOPIA CULTURAL (*Utopía Cultural*)	**Mãos Cruzadas de Kotosh** ▪ Imagem unificadora. ▪ Utopia Andina. ▪ Razão de ser e destino de sua cultura. ▪ Sociedade harmônica. ▪ Valores e princípios andinos. ▪ Essência Andina.

Tabela 8 - Aplicação da Utopia Cultural ou Utopía Cultural. Fonte: Elaborada pela autora.

Portanto, por meio do uso da metodologia Paleo-semiótica de Carlos Milla podemos entender o ícone das Mãos Cruzadas como uma expressão do princípio de reciprocidade andino denominado como Ayni, o qual representa o comportamento comunitário andino. Ver Tabela 9.

PALEO-SEMIÓTICA	SIGNO	REPRESENTAÇÃO	INTERPRETAÇÃO
SINTAXE (*Sintaxis*)	Ícone		MÃOS CRUZADAS
SEMÂNTICA (*Semántica*)	Índice		RECIPROCIDADE (Expressão icônica do AYNI)
PRAGMÁTICA (*Pragmática*)	Símbolo	**AYNI**	AYNI (Comportamento ético comunitário andino)
UTOPIA CULTURAL (*Utopía Cultural*)	Mandamento que moldou a cultura andina		

Tabela 9 - Aplicação do Método Paleo-semiótico em Manos Cruzadas de Kotosh. Fonte: Elaborada pela autora.

Considerações finais

Para nós, ao fazer uso do método Paleo-semiótico e colocarmo-nos como observadores e observados simultaneamente identificando-nos com a sociedade de estudo, estamos concordando que somos parte da mesma. Ao reconhecemo-nos como parte da sociedade andina correspondemos a contribuir com ela, assumindo nossa sabedoria andina, valores e princípios para o desenvolvimento de uma sociedade harmônica como nossos antepassados conciliaram. Nós consideramos que o mundo andino foi capaz de unificar

arte e ciência, símbolo e cosmos, homem e natureza, paisagem e arquitetura, desta forma, a recuperação e conhecimento da identidade andina auxilia como um fator básico de descolonização e de valorização das nossas raízes originárias ameríndias.

A própria etimologia da palavra Paleo-semiótica condize a identificação como o passado. Etimologicamente, o termo "paleo-" vem do Grego PALAIO, que significa "antigo". Entendemos então que pela junção das palavras paleo (antigo) e semiótica, o termo "paleo-semiótica" quer dizer "semiótica antiga". Possivelmente, Milla concebeu a Paleo-semiótica como uma forma de resgatar e retomar a antiga forma de significar símbolos realçando a sabedoria dos oriundos povos da América Latina.

Finalizando, consideramos o uso da Metodologia Paleo-semiótica adequado e propício para a análise de signos nas manifestações artísticas dos Índios Kadiwéus em razão de pesquisas sobre as origens andinas dos índios Guaikurús, ancestrais diretos dos Kadiwéu, e pela presença de possíveis formas do símbolo milenar da Chakana na cerâmica desta cultura.

Referências

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Edipro, 2012.

MILLA, Carlos. *Genesis de La Cultura Andina*. Lima: Amaru Wayra, 1992.

_____. *Ayni: semiótica andina de los espacios sagrados*. Lima, Perú: Amaru Wayra, 2003.

MORRIS, Charles W. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago, Ill.: University of Chicago, 1938.

PEIRCE, Charles Sanders. *Estudos coligidos*. Tradução: A. M. D'Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RIBEIRO, Darcy. A arte dos índios Kadiwéu. In: *Rev. Cultura*, s.l.: Min. da Ed. e Saude, s.n., s.d.

_____. *Religião e mitologia Kadiwéu*. Rio de Janeiro: SPI, 1950.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 4ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.

SIQUEIRA JÚNIOR, Jaime Garcia. *Arte e técnicas Kadiwéu*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

El lenguaje visual autóctono americano del ámbito divino*

Octavio Quesada García**

Introducción

En una línea de investigación que atraviesa ya 30 años, gran cantidad de datos y observaciones realizadas en muestras inusualmente grandes, señalan la existencia de un conjunto de fenómenos en las fuentes arqueológicas plásticas mesoamericanas (escultura, pintura, orfebrería, plumaria, arquitectura) provenientes de todas sus épocas y regiones con expresiones patentes de alta cultura (olmecas a mexicas, 1500 a.C. - 1521 d.C.). Su estudio multidisciplinario ha propuesto que todos esos fenómenos son 1) los elementos en operación de un sistema de comunicación visual que los gobierna a todos, 2) el cual muestra alcances pan-mesoamericanos, y cuyo discurso principal, 3) es la creación del mundo y el papel del hombre en dicho acto fundacional. El propósito de este trabajo es describir el sistema de representación visual con el que se levantaron las imágenes sagradas en Mesoamérica, y mostrar los primeros resultados de la aplicación del sistema en imágenes arqueológicas de las dos grandes áreas culturales al sur de Mesoamérica: el Área intermedia y los Andes Centrales.

El sistema y sus elementos

Este sistema de comunicación visual aparece con la cultura olmeca (circa 1500-100 a.C.) en donde se le encuentra plenamente desarrollado (Bonifaz Nuño [RBN], 1989; 1992:47-76; Quesada y Castañeda, 2011). Desde el inicio del Pre-Clásico Medio (1500 a.C.) y en adelante se observan los dos subsistemas de expresión de significado con que cuenta, los elementos de cada uno de ellos, y todas las relaciones estructurales que hasta hoy han podido ser resueltas (Quesada y Castañeda, 2011). De manera sucinta, el primer subsistema está compuesto por cuatro naturalezas expresadas en términos plásticos figurativos, es decir, tomando como base de su representación la

* Partes de este texto fueron previamente publicados en *INTERdisciplina*, 2017, 5(12):101-122, UNAM, México. No obstante, los resultados presentados para el Área Intermedia y Los Andes Centrales, son originales y fueron desarrollados como ponencia al *I Congresso Internacional Pensamento e Pesquisa sobre a América Latina*, realizado en la Universidad de São Paulo (USP) del 6 al 10 de mayo de 2019.

** Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM.

apariencia que tienen en la realidad. Son estas la humana, la ofidia, la del ave y la felina (RBN, 1992:27-32; Quesada, 2016). Todas aparecen como figuras enteras o mediante partes que son exclusivamente suyas, por lo que comportan intrínsecamente su naturaleza. Son los casos, por ejemplo, de manos, corazones y cráneos humanos, de alas, plumas y picos de las aves, de la lengua bífida de las serpientes, o de la zarpa y la piel manchada del jaguar (Figura 1). Pero esto también ocurre cuando las naturalezas se combinan en una sola figura, situación notable en este sistema, ya que constituye una de las formas de estilización para representar lo divino (RBN, 1986; 1996:33-48;59-99; Quesada, 2009; 2016:59-74; 216-447). En todos esos casos, una de las naturalezas actúa como sustantivo mientras que las otras aparecen como "adjetivaciones". Se observan, por ejemplo, hombres alados, con lengua bífida o zarpas de felino en vez de pies y manos, o serpientes con plumas o piel de jaguar (Figura 2) (RBN, 1992;31-32; 1996). Las naturalezas también pueden coexistir como sustantivos en una sola composición. Entre todas las combinaciones se estima que el conjunto de serpientes y seres humanos es, por mucho, la más frecuente (RBN, 1989; Quesada, 2009; Quesada y Castañeda, 2011). El conjunto de dos serpientes opuestas, de hecho, aparece como una entidad en sí misma (RBN, 1986:29-49; 1992:33-38). Constituye unidad visual aislada, por ejemplo, en dinteles, tronos, o flanqueando el acceso principal de los templos; puede encontrársele también en tocados, pectorales o distintos tipos de pendientes. Pero en cada caso, son seres humanos quienes visten tales objetos, ascienden esos templos, atraviesan los vanos de sus santuarios y ocupan allí los asientos. Así, dos serpientes opuestas y un ser humano en el centro constituyen el arreglo más prominente en el universo visual mesoamericano y, de acuerdo a los contextos en donde se le encuentra, aquel con la mayor importancia y carga de significado. El ave, sea en su expresión cabal como sustantivo, o como alas, pico, garra de tres dedos o lujosos penachos de plumas que igual la representan, suele ocupar la cima de las composiciones (RBN, 1992:31).

Sobre tales construcciones de signos naturalistas, aparecen en diferentes niveles de la estructura los elementos del segundo sistema de expresión de significado: los signos abstractos[1]. Es este un breve conjunto de cuatro signos de estructura simple, cuyas definiciones principales radican en el número de elementos gráficos que los componen, y en las relaciones espaciales que tales sub-unidades guardan entre sí; de ahí sus nombres: signos Uno, Dos, Tres y Quincunce (Figura 3) (Quesada, 2006; 2016; RBN, 1995:13-32). Con frecuencia se inscribieron mediante formas muy condensadas,

1. El nombre "signo" aquí es utilizado en el primer sentido que le asigna el Diccionario de la Lengua Española (RAE) como el "objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro.", y como "signo lingüístico", o "unidad mínima de la oración, constituida por un significante y un significado."

reducidos a su mínima definición, pero su representación abarca la más vasta diversidad de apariencias y escalas. De los nombrados signos Dos y Tres, su abundante presencia ha sido discernida en cuatro y cinco familias de variantes, respectivamente (Quesada, 2006:24-29). Estas familias son las distintas formas de manifestación de cada signo. Entre ellas siempre ocurre un cambio de relación entre las subunidades del signo. Por ejemplo, las expresiones del signo Dos incluyen cuando los dos elementos son formas polarizadas que aparecen 1) como imágenes en espejo, 2) girados 180° uno con respecto al otro, 3) girados igual que en el caso anterior pero unidos en una forma continua, y 4) cuando los dos elementos son formas no polarizadas. Todos ellos son signos Dos y constituyen en conjunto la expresión integral del signo. Es probable que las familias representen significados o funciones de segundo orden, subsiguientes al significado y/o función inicial de los signo Dos y Tres (Quesada y Castañeda, 2011:68-70).

Del signo Uno, por su parte, los estudios han mostrado su papel central en la construcción de las imágenes antiguas, particularmente en aquellas relacionadas con el ámbito divino. En nuestro trabajo sobre la cultura olmeca, encontramos que de 851 piezas, 796, el 93.5%, muestran alguno de los cuatro signos aquí aludidos; sólo 6 piezas (0.7%) contienen inscripciones que podrían tenerse por "otro signo", mientras que el resto (5.8%) carece por completo de signos abstractos (Quesada y Castañeda, 2011:44-45, Tabla III). Al evaluar la presencia absoluta de cada signo (independientemente de la confluencia de los restantes) encontramos que el Uno está en 93.8% de esas 796 piezas, seguido del signo Dos (53.4%), el Tres (40.2%) y el Quincunce (24.1%) (Ib.). En esta misma muestra la incidencia absoluta del signo Humano, con mucho el mayoritario en el subsistema de signos naturalistas, sólo alcanza el 81.4%. El signo Uno, así, con su 93.8% de presencia absoluta despliega supremacía frente a todos los signos restantes. Entre los olmecas fue posible establecer que el signo Uno aparece en las composiciones incluso antes que los signos naturalistas, pues algunos rasgos, como la boca o los ojos, aparecen hechos de estos signos, principalmente de Unos. Pero la observación principal es que la presencia de esos signos, ya sea en rasgos o en atavíos, trasmuta las entidades en manifestaciones del ámbito divino. Y en la cúspide de dicho ámbito aparece la imagen de Tláloc. aquel del que todo número empequeñece ante su presencia continua a lo largo de contextos, tiempos y culturas. Por razones opuestas a la casualidad, es justamente en su imagen omnipresente donde todos estos signos, naturalistas y abstractos, confluyen y se ordenan en una sola construcción: un ser humano –cuasi desnudo o lujosamente ataviado– al que dos serpientes opuestas y cuatro signos condensados le hacen los rasgos del rostro, los atavíos que viste. Pero en todos los casos las serpientes estilizan sus ojos y su boca –muchas veces sólo eso–, dotándolo de su apariencia identitaria (Figura 4) (RBN; 1986; Quesada, 2009; 2016:59-74).

El análisis formal de una gama extensa de sus imágenes ha producido una hipótesis general acerca de su significado (RBN, 1986). La Hipótesis Cosmogónica se funda en dos argumentos complementarios, uno iconográfico y otro textual. El primero, firmemente establecido en el objeto de estudio, describe con precisión y fidelidad los rasgos definitorios de la deidad. El argumento textual, por su parte, al coincidir con las piezas casi literalmente en dos pasajes cruciales, revela lo que ocurre en ellas: el principio de la creación del mundo, y el papel del hombre en el fundamental evento [de Jonghe, 1905:25; 28-29 (Hystoyre du Mechique, de André Thévet, circa 1543:f.84-f.85)]. Según esta hipótesis, la entidad representa la integración del sumo poder, triple, a punto de ejercerse y de crear el universo. Dos dioses convertidos en serpientes y el ser humano aparecen en el instante previo a su realización; fue este último el detonante del acto primordial, y de su cuerpo se hará surgir todo lo creado (RBN, 1986). El hombre y la divinidad quedan, así, indisolublemente ligados; lo están desde el origen y en adelante por la existencia misma de todo lo creado. Y si con su cuerpo se levantaron el Cielo y la Tierra, todo lo existente resulta, de una manera radicalmente implícita, humano. En esta concepción del mundo, el hombre se visualiza a sí mismo como su iniciador, por lo que se asume como el encargado de su preservación. Pero es el orden universal, la estructura del cosmos misma la que se preserva mediante su sacrificio, pues es la creación del mundo la imagen que lo acompaña. Participante crucial por voluntad divina, el hombre honrará dicha alianza cuidando que todo lo creado siga existiendo. Difícil será encontrar explicación de más vastos y heroicos alcances para el sacrificio humano, que aquella que se desprende de semejante cosmovisión. Cosmovisión, además, que explica el impulso creativo que guía cada (toda) obra que de ella se hace nacer, esa búsqueda continua de la perfección aplicada a todas sus creaciones sociales, sean objetos y costumbres concretos, o conceptuales.

Considerando lo anterior, Mesoamérica vendría a ser un mosaico de sociedades diversas, tanto étnica (en su origen) como lingüísticamente, quienes constituyeron unidad cultural alrededor de un sistema único de creencias, basado en el papel del hombre en la creación del mundo. Desde esta óptica, cada expresión cultural individual (olmeca, maya, mexica, etc.) sería un grupo lingüístico más, ejerciendo en cierto tiempo y espacio el mismo sistema de creencias. Esto incluiría el conocimiento cosmogónico, sus consecuencias y, naturalmente, su representación. Lo que aparece en el horizonte es fascinante: pueblos enteros distantes entre sí por sus orígenes y temporalidades, separados por barreras geográficas y lingüísticas, se ven cohesionados todos por una fortísima relación de creencias capitales que todos ejercieron, constituyendo la portentosa unidad cultural que atravesara tres mil años. No hay interdefinibilidad sistémica entre mayas, teotihuacanos y zapotecas, sino una coexistencia bajo lo que pareciera – y esto es la parte medular de la propuesta – una sola Cosmovisión, basada en la concepción cosmogónica donde el ser humano juega

el papel crucial y determinante. Se trata de una idea radicalmente humanista que atravesara todas las culturas, uniéndolas como a las cuentas de un sartal (RBN, 1992:9-13;19-36). Pero al hacerlo, todas formaron algo que tampoco estaba en cada una de ellas, pues a tal factor ontológico de cohesión hay que añadir (al menos) un vasto historial de intercambio sostenido de conocimientos y recursos, y otro de movimientos migratorios, tanto desde el exterior distante, atraídos por ese inmenso complejo civilizador, como entre las diversas regiones culturales, y al interior de cada una de ellas.

Más allá de Mesoamérica

El presente trabajo es el primer reporte de un amplio proyecto de investigación que se planteo, inicialmente, describir los elementos visuales constitutivos de las imágenes divinas –los dioses y sus manifestaciones– provenientes del Área Intermedia y de Los Andes Centrales, para eventualmente, mediante la integración de amplios conjuntos formales congruentes, establecer la manera (secuencia, incidencia) en que se integran las imágenes divinas en sus correspondientes universos visuales. Siguiendo el mismo principio metodológico utilizado para el estudio de los significados y el pensamiento encerrados en las imágenes divinas de Mesoamérica, una vez establecidos los componentes y la estructura que subyace a las composiciones, definidas estas, habríamos de buscar en las fuentes documentales, en textos de los Siglos XVI y XVII pasajes o narraciones enteras que con ellas coincidan y las expliquen; interpretaciones fundadas en el grado de correspondencia que muestren con las descripciones formales extraídas directamente de grandes conjuntos de imágenes. El resumen inicial de la descripción del sistema de representación de lo divino en Mesoamérica, muestra que allí, hay cuatro naturalezas principales, con elementos de las cuales se construyen las imágenes divinas, mediante la utilización de una de ellas que actúa como sustantivo, más una, dos o las tres restantes actuando como sus adjetivaciones. Además y junto con estas cuatro naturalezas, existe un conjunto más periférico de cerca de 12 o 14 naturalezas, las cuales co-existen en las composiciones divinas, casi siempre alrededor del núcleo formado por seres humanos, serpientes, aves o felinos. Constituyen parte de este grupo inmediato las naturalezas de pez, tortuga, lagarto, mono, conejo, cánidos, cérvido, vegetal, maíz, calabaza, cactáceas, conchas, caracoles, arácnidos, insectos, crustáceos.

Las figuras 5 y 6, muestran los Mapas de signos naturalistas y abstractos, tal y como han sido descritos para Mesoamérica, en dos casos de escenas complejas de la cultura maya. Puede observarse en estos ejemplos cómo las cuatro naturalezas principales pueden identificar y describir gran parte de este tipo de elementos en las composiciones, pero así mismo, la manera complementaria en que los signos abstractos ocupan prácticamente el espacio restante para la inscripción de signos en la composición. Más aún, pueden observarse muchos ejemplos de polisemia, en donde un sólo elemento visual forma parte, simultáneamente de otro signo, de igual o distinta identidad, y de tipo análogo o diferente (naturalista/abstracto).

Por su parte, las figuras 7, 8, 9 y 10, son ejemplos de la presencia del sistema de representación en las imágenes divinas del Área Intermedia y de los Andes Centrales. No sólo se pueden identificar los dos subsistemas de representación de significado –el de signos naturalistas y el de signos abstractos– cada uno con todos sus elementos conocidos, pero así mismo, sus modos de combinación y sus variantes. Más todavía, se ha podido confirmar la presencia del mismo discurso principal en el centro mismo de este universo visual: un ser humano puesto en relación con dos serpientes opuestas, las cuales, únicas o múltiples, acompañan, enmarcan, estilizan y distinguen, cargan con su sentido, divinizan a una figura humana, "...la cual algunos dicen tenía forma de hombre, otros que de mujer", todo lo cual abre la posibilidad de que un mismo conjunto de creencias cosmogónicas se pudiera encontrar en la base de la cosmovisión antigua indígena de nuestra América.

Referencias

BONIFAZ NUÑO, Rubén. *Imagen de Tláloc: Hipótesis iconográfica y textual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

_____. *Hombres y serpientes: Iconografía Olmeca.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

_____. *Olmecas: Esencia y Fundación: Hipótesis iconográfica y textual*. México: El Colegio Nacional, 1992.

_____. *Cosmogonía antigua mexicana: Hipótesis iconográfica y textual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

DE JONGHE, É. Histoyre du Mechique, manuscrit française inédit du XVIe siècle. In: *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, p. 1-41. 1905.

QUESADA GARCÍA, Octavio. Tres signos: Escritura antigua de Mesoamérica. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

_____. *La imagen de Chaac: Naturalezas y signos durante el período clásico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

_____. *La imagen de Cocijo y el Lenguaje Visual Antiguo Mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

_____. y CASTAÑEDA VALLE, Rodrigo. *Iconografía Olmeca: Composición de signos y principio combinatorio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

THÉVET, André. Hystoyre du Mechique. Copias del manuscrito #19031, Biblioteca Nacional de Paris (BNP), Paris, c.1543.

Figura 1. Cuatro naturalezas fundamentales y sus maneras de representación en Mesoamérica

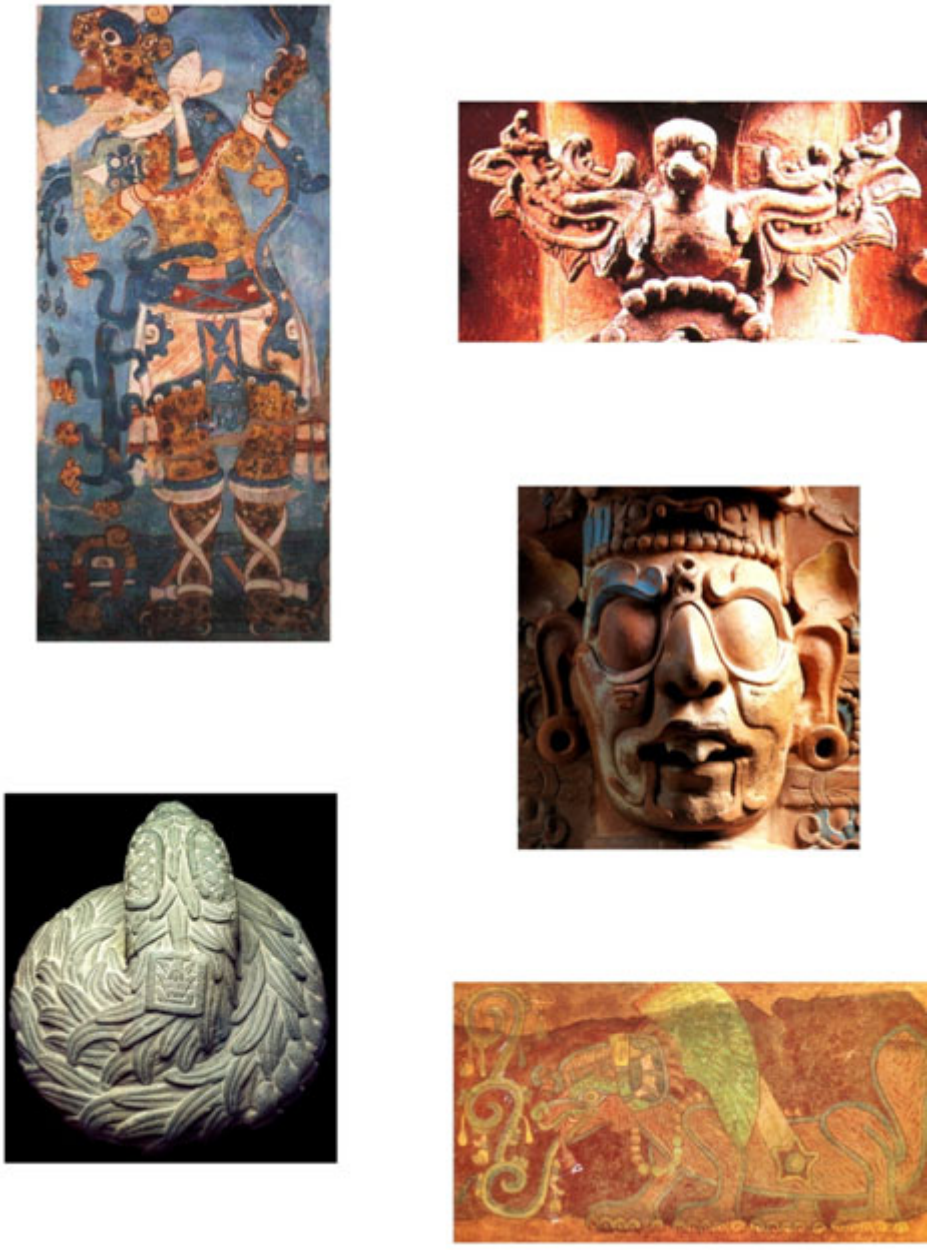


Figura 2. Construcción de sintagmas visuales mediante la fusión de naturalezas en Mesoamérica.

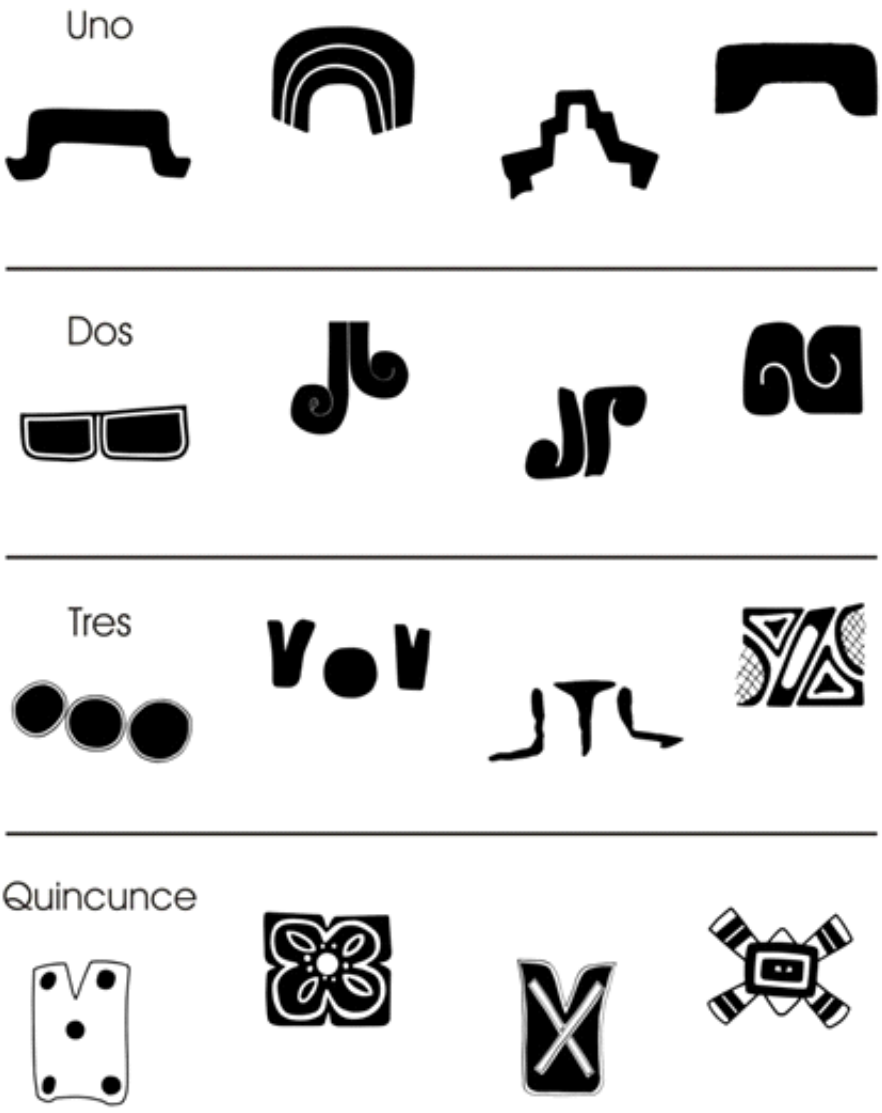


Figura 3. Cuatro signos abstractos y algunas formas de su representación en Mesoamérica.

Tláloc y algunas expresiones de su representación entre las culturas de Mesoamérica.

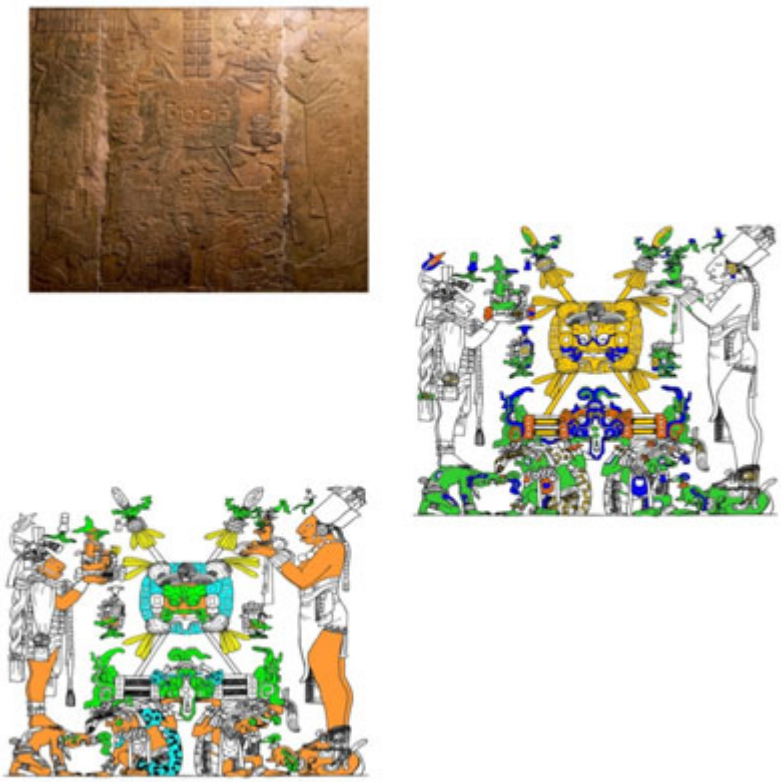


Figura 5. Mapas de signos naturalistas y abstractos del Tablero del Templo del Sol, en Palenque, Chiapas. Arriba: el Tablero. En medio: Mapa de signos abstractos bajo el código: signos UNO en azul; signos DOS en verde; signos TRES en naranja y signos QUINCUNCE en amarillo. Abajo: Mapa de signos naturalistas bajo el siguiente código: Naturaleza humana en marrón, de serpiente en verde, de ave en amarillo y felina en azul agua. Fotografía de Fernando Robles. Dibujo de Linda Schele © David Schele. Lectura iconográfica Octavio Quesada.

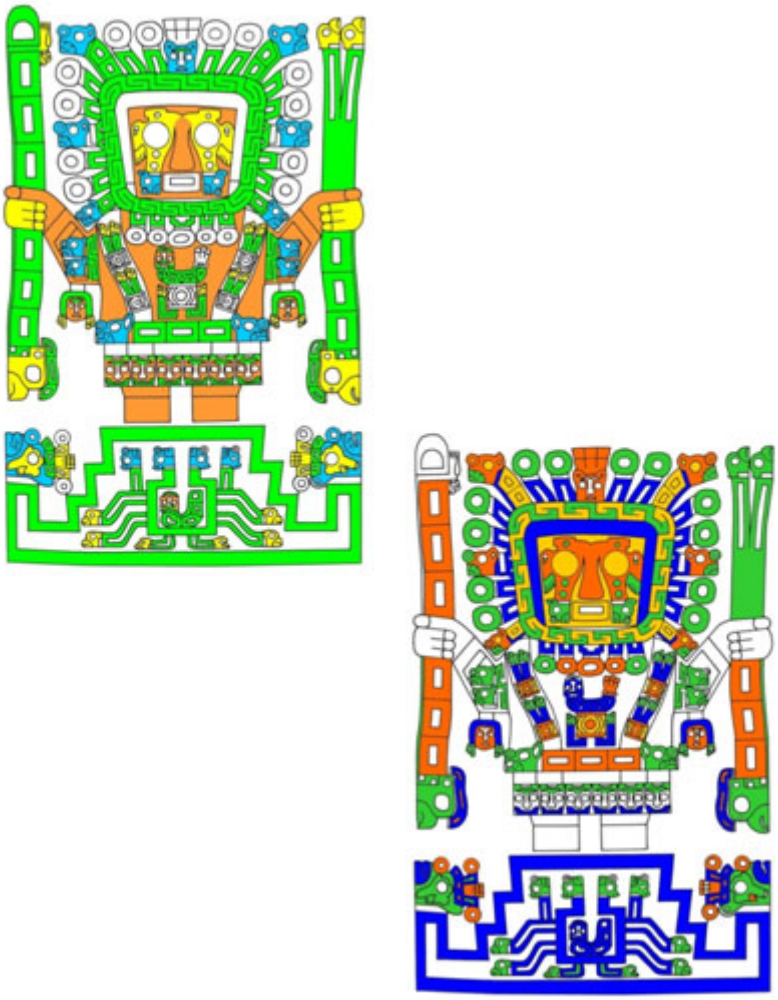


Figura 6. Mapas de signos naturalistas y abstractos de la loza que cubría el sarcófago del Gran Pakal, en el Templo de las Inscripciones, Palenque, Chiapas. Ambos mapas con los códigos de color de la Figura 5. Arriba: la loza. En medio: mapa de signos abstractos. Abajo: mapa de signos naturalistas. Fotografía de Fernando Robles. Dibujo de Merle Greene Robertson. Lectura iconográfica Octavio Quesada.

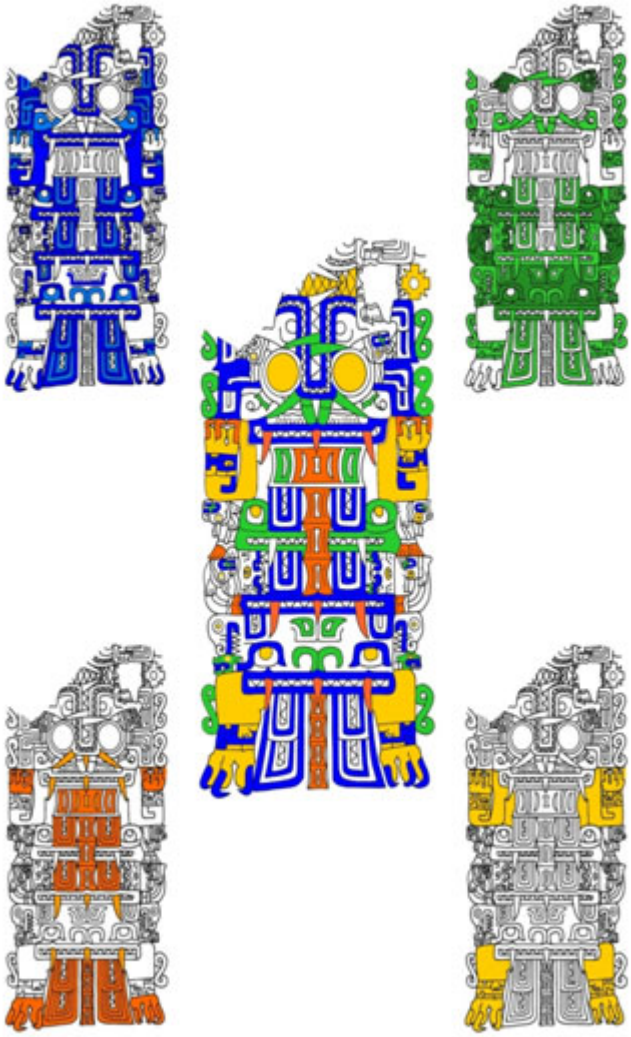


Figura 7. Mapas de signos naturalistas y de signos abstractos en la imagen de Viracocha en la Puerta del Sol, en Tiahuanaco, Bolivia. Ambos mapas con los códigos de color de la Figura 5. Arriba: Mapa de signos naturalistas. Abajo: Mapa de signos abstractos. Lectura iconográfica Octavio Quesada.

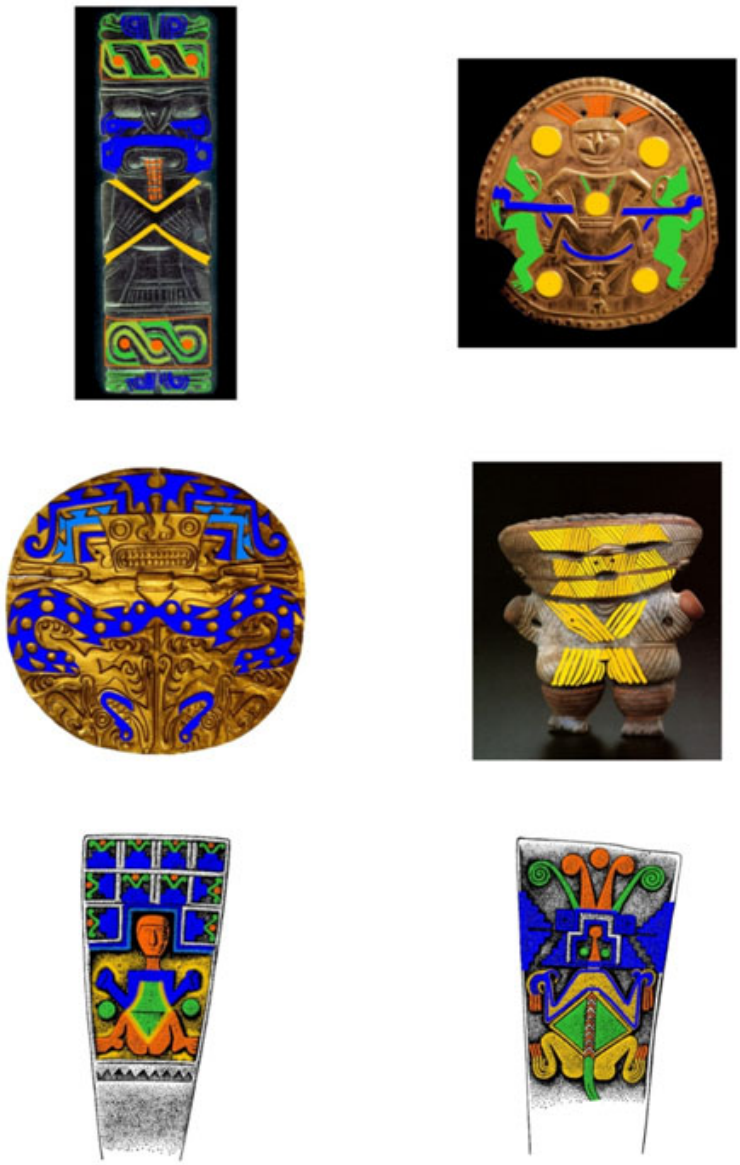


Figura 8. Mapas individuales y Mapa combinado de signos abstractos de la Estela de Yauya, Cultura de Chavín, Perú. En las esquinas los mapas individuales de los signos UNO en azul, DOS en verde(s), TRES en naranjas(s) y QUINCUNCES en amarillo. Al centro el mapa combinado con los cuatro signos abstractos. Lectura iconográfica Octavio Quesada.

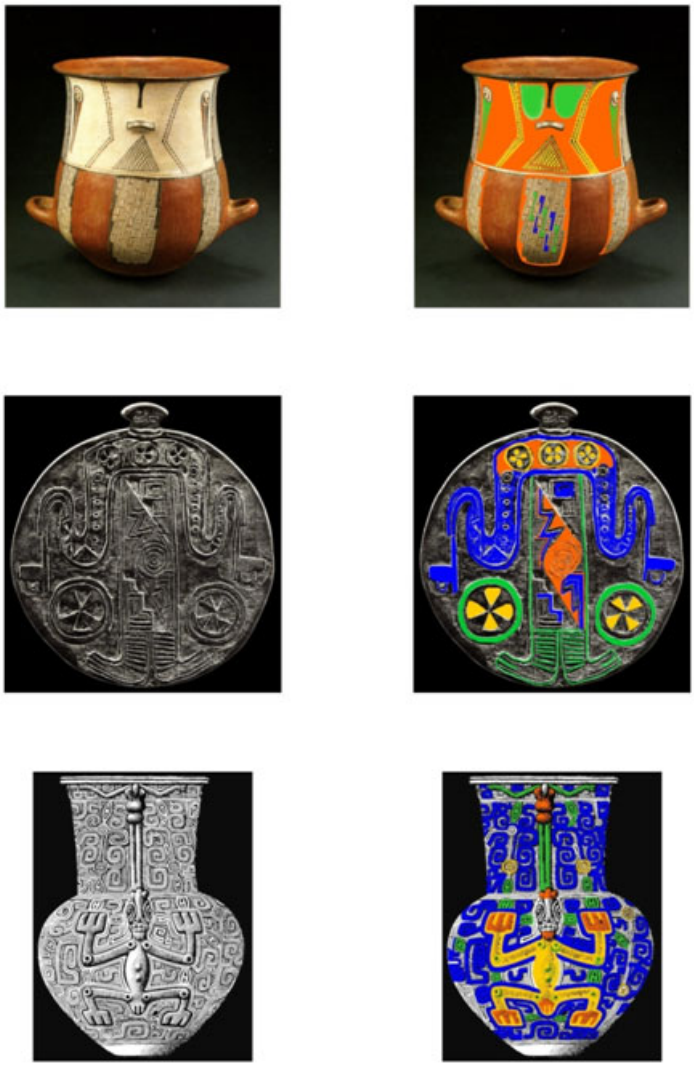


Figura 9. Mapas de Signos abstractos en piezas del Área Intermedia. Todos bajo el código de color de la Figura 5. De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, piezas provenientes de Costa Rica, Colombia, Panamá, Venezuela y las dos caras de una pieza de Ecuador. Lectura iconográfica Octavio Quesada.

O que as crianças da aldeia indígena Tekoa Pyau e Tenonde Porã desenham? Traçando alguns possíveis diálogos ao pensar desenhos e modo de ser Guarani Mbya

Priscila da Silva Oliveira*

A apresentação dos desenhos de crianças pequenas como forma de compreensão para nós (que somos outros), das diversas maneiras de ser criança Guarani Mbya pela perspectiva dos Keringue´s[1], é uma de tantas outras formas de desvelar através das imagens elaboradas pelos pequenos, as investigações (inquietações) de como surgem o nhandereko[2], ou seja, como eles acontecem nos desenhos.

O presente artigo parte de um exercício ainda embrionário, na recente pesquisa de mestrado aonde não possui material empírico. Os desenhos aqui apresentados, são algumas visitas realizadas entre 2016 e 2017 junto aos povos Guarani Mbya entre as aldeias Tenondé Porã e Tekoa Pyau localizadas em São Paulo. Como um exercício de dialogar com alguns autores, costurando alguns caminhos (entre tantos outros) possíveis, de modo a experimentar com os desenhos e palavras ou palavras-desenhos que tecem algumas "peles de papel".[3]

Dentro dessa perspectiva, os desenhos produzidos pelas crianças pequenas como elemento central da pesquisa, surge com base em alguns teóricos pesquisadores de crianças, infâncias e populações indígenas, construindo portanto uma polifonia da imagem, que se utilizam do desenho como um dos elementos mais difundidos entre as crianças (mas não só), nas aldeias indígenas. O desenho foi escolhido por ser uma das linguagens mais difundidas entre as crianças de pouca idade, e em especial entre as crianças indígenas onde os grafismos e desenhos são muito presentes no cotidiano das aldeias e comunidades Ameríndias, Conh (2013).

O artigo estará divido em dois eixos: Terras e Territórios como garantia do "modo de ser", onde será apresentado o território indígena Tekoá Pyau (Jaraguá-SP) onde se

* Mestranda. Universidade de São Paulo-USP. E-mail: priscila.silvaoliveira@yahoo.com.br

1. Keringue´s: significa criança em Guarani.
2. Nhandereko: modo de ser Guarani.
3. Expressão utilizada por Davi Kopenawa no livro: A queda do Céu ao falar dos desenhos de palavras (2015).

pretende efetivar a pesquisa com as crianças pequenas de 3 a 5 anos de idade, lugar este marcado por grandes disputas com o mercado imobiliário, no qual sofreu diversos pedidos de reintegração de posse na justiça. O segundo eixo: Desenhos – construindo seu nhandereko, serão apresentados dois desenhos no sentido de contextualizar suas produções, traçando alguns diálogos mais teóricos a cerca dos desenhos e as palavras que se pretende emprestá-las[4], evidenciando a imagem-palavra como um recurso gráfico para compreender as crianças, vivenciando seu "modo de ser Guarani Mbya" nas terras e territórios indígenas da grande São Paulo.

Terras e Territórios como garantia do "modo de ser"

A Aldeia Tekoa Pyau faz parte dos território indígena que ainda aguarda por homologação e reconhecimento de suas terras desde 1980, atualmente na região há 5 aldeias indígenas que compõe o território indígena do Jaraguá.

A escolha pela aldeia Tekoa Pyau ocorreu por conta do grande numero de pessoas que nela vivem. Segundo o relatório da Funai[5] (2012) á 350 pessoas morando no local, com estimativa de 160 dessas pessoas serem crianças. A aldeia Tekoa Pyau também faz parte juntamente com outras duas aldeias do município de São Paulo em estabelecer em seu território a escola indígena denominada Centro de Educação e Cultura Indígena (CECI)[6] e também o Centro de Educação Infantil Indígena (CEII) para crianças de 0 a 6 anos de idade. Também é dentro do Território indígena que esta demarcada e homologada a única aldeia (dentre as 5 pertencentes a este território) que é a Tekoa Ytu sendo a menor demarcação de terra indígena da América Latina com apenas 1,7 hectares de terra segunda a revista Regrasp[7].

As Tekoas[8] do Território indígena estão em constante luta por demarcação de terras, e nos últimos anos foram inúmeros protestos realizados tanto na rodovia dos bandeirantes bairro do Jaraguá, como também no cartão postal da cidade de São Paulo a avenida Paulista, como o último grande ato que houve contra a transferências de demarcações homologações de territórios indígenas para o ministério da Agricultura[9], retirando da Funai qualquer autonomia nos processos demarcatórios que perpassam essencialmente por garantia de vida e sobrevivência dos povos originários. Essa é apenas uma entre tantas outras que obtiveram holofotes da imprensa internacional.

4. Texto do autor Calo Severi: As palavras emprestadas ou como falam as imagens, 2009.
5. Funai: Fundação Nacional do índio.
6. CECI: centro de educação de cultura indígenas criados em 2003 . Estes são espaços de promoção de cultura nos três territórios indígenas da cidade de São Paulo: Tenonde Porã e Krukutu (em Barragem região do extremo sul de São Paulo, e Jaraguá localizado na zona oeste de São Paulo).
7. Revista que pertence ao instituto federal de ciência e tecnologia de São Paulo.
8. Tekoas: casa, aldeia, lugar de morada.
9. Site da Câmara dos deputados: (MP 870/19) visitado em: 15 maio 2019.

Pensar entretanto em terra e território indígena é trilhar caminhos além das fronteiras impostas pelos processos de colonização que sofreram todo o continente latino-americano, é pensar também nas relações que estão para além dos marcos geográficos como Davi Kopenawa nos chama a atenção para além de" uma teoria global do lugar"[10].

A terra como definição dos Yanomamis aqui nas voz do Xamã Kopenawa junto ao "antropólogo-escriba"[11] Bruce Albert, é " como um ser que respira" a terra é lugar de gente terrana lugares de humanos outros de diversas moradas como os Xapiri[12]. Essa terra é uma terra que se movimenta, que habitam seres encantados.

Dentro de uma visão cosmológica e cosmopolítica, os autores nos chama a atenção para uma compreensão da terra no qual o "branco" não tem, pois enquanto se entende a terra como lugar a ser explorado e devastado com grandes empreendimentos, terra enquanto habitar do lucro e do ouro, para os Yanomamis a terra tem uma forma, se configura como um ser que tem vida e por isso ela respira. É uma perspectiva ameríndia no qual Viveros de Castro (2002) nos narra sobre os pecaris, quando os Nuer dizem que entre os pecaris eles são humanos, mas não de forma metafórica, entre esses há humanos que são pecaris e pecaris que são humanos, e as vezes eles podem ser ou não as duas coisas, as vezes podem assim ser por um espaço de tempo, como se acredita em muitas sociedades ameríndias, no qual á humanos que são animais e animais que são humanos. Assim como pecaris são humanos a partir de uma afirmação entre os Nuer, e a terra é o ser que respira entre os Yanomamis, existe uma confluência de compreensão do mundo, mas não uma maneira de olhar o mundo de formas diferentes, mas saber que existem diversas possibilidades de mundos outros que não o nosso mundo.

Ailton Krenak ao falar de como ele olha para o mundo ocidental, o mundo dos "brancos" e seus valores no sentido mais universal, ele também expõe os modos de "ver" dentro da perspectiva ameríndia, as montanhas:

> Onde um homem olha uma montanha e calcula quantos milhões de toneladas de cassiterita, bauxita, ouro ali pode ter. Enquanto meu pai, meu avô, meus primos, olham aquela montanha e vêem o humor da montanha e vêem se ela está triste, feliz ou ameaçadora, e fazem cerimônia para a montanha, cantam para ela, cantam para o rio... mas o cientista olha o rio e calcula quantos megawatts ele vai produzir construindo uma hidrelétrica, uma barragem. (Krenak, 2012 p. 02)

Dentro dessa reflexão, não esta se propondo diferentes modos de ver uma montanha, mas de ver diferentes montanhas, são mundo diferentes no mesmo globo terrestre, é uma forma de relativizar não só como Viveiros de Castro diz sobre "quem é aquele que olha", mas a verdade universal sobre a ideia de mundo, portanto sobre as coisas do mundo.

---

10. Idem, p. 16
11. Expressão de Bruce Albert utilizada no livro: *A queda do Céu*.
12. Xapiri: imagens espirituais do mundo...guardiões invisíveis, p. 13.

Na Aldeia indígena Tekoa Pyau a terra entre os moradores tem uma função de subsistência, segundo alguns relatos de Karai Pyapua educador cultural do CECI[13] em uma entrevista para meu trabalho de campo em 2016[14], ele relata que sem a terra o duplo espirito que nasce com as crianças Guarani, podem abandonar o corpo, isso ocorre pela má alimentação dentro da aldeia onde os alimentos industrializados entram com facilidade e a falta de vida na terra os impedem de plantar, ocasionando uma vulnerabilidade na alimentação dos bebês da aldeia. "Essas almas vivem dentro das crianças, e crescem juntamente com elas, é estas almas que irão protege-las até sua morte, a nossa identidade é formada pelas nossas almas"[15].

A terra é o determinante na pratica e vida do nhandereko[16], pois sem terra não tem índio pra praticar o nhandereko, e sem a pratica do modo de vida Guarani os Guaranis Mbya não existiriam, ou subsistiriam de outra maneira.

Os estudos e contribuições de Ladeira & Azanha (1988), em relação sobre entendimento do que seria terra e território entre os Mbya, esta totalmente implicada na sua organização e estrutura parental, porém além disso ou melhor anterior a essa estrutura que passa pela 'grande família"[17], estão os caminhos traçados pelos Mbya na busca pela "terra sem mal"[18]. Esta busca que se desloca desde o Paraguai oriental ate a serra do mar litoral de São Paulo, em constante peregrinação, tinha a finalidade de atravessar a "agua grande"[19], as migrações ocorriam dessa maneira pela "exclusividade do medo da destruição do mundo e á espera de ingressar na terra sem mal" (Idem, p.19).

Dentro de uma cosmologia Guarani, as ondas do mar eram ditas como inimigas pois impediam sua chegada, seu destino de fixação. A ameaça era tamanha que poucos grupos foram os que se alojaram a beira mar, a maioria dos Mbya se fixaram a beira da serra do mar, "onde não se podia ouvir e ver o mar" (Idem, p.19).

A busca da "terra sem mal", parece hoje concentrar-se na manutenção de um lugar onde os Guarani possam "viver bem"[20], isto é onde procuram viver o nhandereko, a caminhada e as migrações são os encontros entre os Mbya com o seu modo de "viver bem" pois é através dos deslocamentos de um lugar para outro que a "grande família" pode buscar sua terra, sua tekoa (lugar), solo esse proferido através de nhanderu pelas "belas palavras"[21].

---

13. Centro de educação de cultura indígena.
14. Monografia da pós graduação na Unesp: CECI/CEII praticas e registros: desenhando o A´E Kuery Reko – Unesp 2016.
15. Idem, p.41.
16. Nhandereko: modo de vida guarani.
17. Grande família: é o núcleo familiar entre os Guarani Mbya composto por líder religioso, genros e filhos)
18. Terra essa que fica além do mar.
19. Mito onde é possível encontrar ao final da travessia a terra sem mal ou Yvy mera ey.
20. Viver bem, uma tekoa (lugar) onde se pode praticar e viver o nhandereko modo de ser viver guarani.
21. Belas palavras são aquelas sopradas aos ouvidos dos lideres religiosos em busca de tekoa. Nhanderu que determina sua saída e chegada nas terras, é o que determina suas migrações.

Além das "belas palavras" que servem como bussolas para as terras – lugares, onde ao Mbya irão se fixar para exercer seu nhandereko, também é preciso algumas condições como a presença da terra como elemento orgânico que ira garantir seu roçado, assim como uma distancia dos juruas[22].

Esses lugares-terras são de pertencimento[23] Mbyá por suas "belas palavras" em Guarani, no qual nhanderu nomeou sendo estes solos sagrados apropriados pelos seus antepassados em algum momento histórico ou cosmológico, é neste momento que essas lideranças em contato com as "belas palavras" saem em busca dos lugares-terras.

Por isso, a população Mbya são nômades, e suas moradas acontecem através dos deslocamentos não residindo em um único lugar, sendo a "grande família' conduzida por um líder religioso. Uma grande família pode buscar sua tekoa (lugar) para viver seu nhandereko através e pela condução das "belas palavras", esse deslocamento faz parte da estrutura organizacional dos territórios indígenas, e por isso esses territórios estão em constante expansão.

Território e terra estão ligados intrinsicamente pela visão cosmológica de definições que vão além de uma validação geográfica, pois conceber (embora necessário) uma limitação de espaço vai contra os modo de vida Mbya.

A validação da constituição de 1988 tem seu sentido, no momento que seus direitos são assegurados pelo estado brasileiro de reconhecimento de suas praticas e por isso a terra se constituem em um elemento essencial para sua pratica e condição de vida, por tanto demarcar seus territórios dentro dessa perspectiva é importante para garantir (ainda que não sendo sua totalidade) seu modo de viver, além do reconhecimento dos povos originários do Brasil.

Ainda que apareça como uma grande contradição no modo econômico e organizacional do país e do mundo, como esta posto hoje (capitalista e neo-liberal) a única maneira de assegurar minimamente um espaço para as populações originarias que passam por grande lutas como a PEC 215/00 que se refere ao marco temporal, a demarcação de territórios indígenas parece ser a única segurança a vida dos povos originários (diante da grande e constante presença da bancada ruralista) de garantir os Mbya de viverem seu "nhandereko".

Desenhos: construindo seu nhandereko

Juri Meda (2014), atribui um valor histórico e não anacrônico aos desenhos. Segundo o autor, os desenhos são "fontes capazes de contar pela primeira vez uma história visual da infância vítima da guerra" apontando nessa perspectiva como os

22. Juruas todos aqueles e aquelas que não são indígenas.
23. Pertencimento não no sentido de propriedade do lugar, mas de sua morada, de suas condições de vida.

desenhos infantis contribuem para analisar e contar uma história do ponto de vista dos pequenos, utilizando como um dos exemplos os desenhos das crianças do campo de concentração em Terezin na Alemanha fascista, vítimas da Guerra.

Os desenhos assim são entendidos contendo um valor histórico datado de um acontecimento numa determinada época, o que configuram os desenhos como arquivos e fontes para uma narrativa elaborada pelas crianças através do material gráfico impresso no papel.

O desenho nesse sentido é parte de um fragmento de um elemento da realidade, mas até mesmo a noção de realidade é questionável, pois a noção de realidade passa por um prisma na qual sofre distorções, e essas distorções estão embutidas nas disputas de poder, por isso reconhecer a imagem-desenho como um elemento e um fato da realidade, mas também reconhecer suas distorções, é pensar o desenho para além do verdadeiro ou falso, mas pensar o desenho como fruto da imaginação, construída em uma determinada época, dentro de um local (tekoa).

A imagem assim não é uma busca do real, mas pensada para além das relações dicotômicas, verdadeiro e falso, realidade e ficção. A imaginação contida nos desenhos das crianças pequenas também é parte de uma realidade, e se assim não fosse como pensaríamos o impossível e faríamos relações não obvias? A nossa realidade é fruto de construções imagéticas.

Nesse sentido, Didi-Huberman (2012) nos chama a atenção para a imagem como um traço da realidade, uma marca, assim pensar os desenhos das crianças pequenas implica pensar nesses registros corpóreos que compõe seus desenhos dentro das aldeias Tekoa Pyau e Tenondé Porã. O desenho é um traço de um tempo que se quis tocar, porém esse tempo não é concebido de forma linear, ele é construído entre os emaranhados, entre os caminhos que tanto os Mbya nos chamou a atenção em busca da "terra sem mal".

Pensar o desenho como fruto da realidade e também da imaginação é pensar numa verdade enquanto forma, e essa forma esta calcada em dois troncos, o pensar (portanto imaginar), e a ação entre portanto pensar/imaginar, temos uma ponte que liga esses dois pontos que são as mãos daqueles e daquelas que desenham, que funcionam como dobra, como um rio que passa entre o ponto de partida e o ponto de chegada, seria o percurso de uma ponte. As mãos é o que permite o registro imagético, assim o movimento do pensar e imaginar impresso nas folhas brancas, através do Alexandre, nos apresenta uma realidade-ficção, ou um pensar-imaginar.

Fonte: Arquivo pessoal.

O desenho de Alexandre elaborado através de alguns giz de cera e folha sulfite dentro do CECI[24], nos permitem através de algumas palavras emprestadas[25] entender a "lagartixa" (nome dado pelo Alexandre a figura desenhada), como uma apresentação de como este pratica seu modo de ser (nhandereko) na aldeia, entendendo o "modo de ser" como a própria maneira de ser e estar dentro da Tekoa (lugar) na aldeia.

A presença no desenho e da mão que desenha, deixa registrado a imagem-pensada e elaborada pela criança, nos dizendo sobre suas construções, sua permanência e sua vivencia no lugar, a imaginação e o pensamento materializado, nos permite pensar nessa criança que vive na aldeia, marcada pela presença do seu desenho que simboliza um maneira de ser hoje criança na aldeia, nos dizendo sobre o espaço construído que é o CECI, que permite um tipo de desenho feito sobre papel sulfite e giz de cera, de um corpo que ao realizar o desenho estava sentado na cadeira de um lugar-refeitório, de um corpo debruçado sobre a folha encima de uma grande mesa larga e cumprida, que em outros momentos serve de apoio para crianças, jovens, mães e pais da aldeia realizarem suas refeições conjuntamente.

Esse corpo e modo de desenhar é datado de uma presença, de um tempo, de uma época onde a presença de uma escolarização esta na aldeia, ao mesmo tempo que uma afirmação e um desejo dos Guarani Mbya de ter um centro cultural onde possam trocar seus conhecimentos, como também para atender as crianças de 0 a 6 anos de idade da aldeia, que implica na realidade sufocada de como a grande metrópole paulistana adentra na aldeia, criando necessidades, forçando os Mbya a procurar trabalho por vezes fora da aldeia como modo de sobrevivência e sustento, ou seja, não se trata de uma realidade escolhida parte de um movimento entre as necessidades dos Mbya que

24. Centro de Educação de Cultura Indígena.
25. Expressão usada no texto: A palavra emprestada, ou como falam as imagens do autor Carlos Severi (2009).

também por vezes aparecem, mas o que chamo a atenção é de uma realidade que por vezes é imposta e que portanto sufoca.

Pensar e imaginar é fazer portanto ligações improváveis, mas dentro de um tempo, se é verdade que a imaginação escapa desse tempo imposto pela cidade, dessa verdade universal sobre as coisas, é verdade também que a imaginação é fruto da realidade vivida nas aldeias. Para imaginar e criar o improvável, partimos dos elementos imagéticos da realidade, são as ligações e as desconstruções das formas e das coisas, das palavras e das coisas[26] que conseguimos distorcer a realidade, a imaginação é fruto das distorções, das ligações improváveis que de significados passam a significantes.

Pensar esse desenho do Alexandre portanto também é pensar pelas bordas pelo o não obvio, mas o que esta a desvelar dessas imagem que fala e grita, que queima como incêndio[27] uma realidade-ficção construída e pensada-imaginada pela criança Mbya. A imagem nesse sentido "deve ser entendida ao mesmo tempo como documento e objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem..." (Idem, p. 209). O desenho de Alexandre é um vestígio de sua época, deixada na impressão do papel, que para além da mão que permite a grafia do desenho, se relaciona ao corpo todo que também desenha, que neste desenho tem seus movimentos controlados pela presença da cadeira e da mesa. O desenho nesse sentido, se torna um documento, um registro daquilo que foi vivido ao mesmo tempo que um objeto de sonho, onde se imagina, lagartixas coloridas com formas outras.

Ypequé

Fonte: arquivo pessoal.

O autor Severi (2009) ao falar das palavras emprestadas as imagens, usa a linguagem não para descrever a imagem, mas para compreender seu contexto, nesse sentido podemos experimentar o desenho produzido pela menina Kerexu da aldeia Tenondê Porã de Barragem (extremo sul de São Paulo) como um ícone que retrata a presença da ausência.

26. Expressão que faz referência ao texto de Michael Foucalt – As palavras e as coisas (2000).
27. Expressão usada no texto de Georges Didi-Huberman: Quando as imagens tocam o real (2012).

Kerexu inicia o seu desenho com o mesmo graveto que usava com os outros desenhos. O chão de terra se torna um suporte favorável para aprofundar o graveto de forma a marcar e contorna os traços traçados, que aos poucos foram revelando a figuração do seu desenho.

O desenho que esparrama ao chão de terra se torna tão grande quanto seu corpo, as linhas tem dimensões maiores que seus braços, o desenho se realiza com o próprio movimento do corpo, pois é o próprio corpo , agachando com a cabeça para baixo quase a tocar o chão, forma que talvez favorecesse no seu desenhar que se retorce no contorno, enquanto os joelhos ficam desiguais ora inclinando para um lado , ora inclinando para o outro, que o desenho vai surgindo.

Marcel Mauss (1934), entende que "O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem." (Idem, 217), sendo o corpo o primeiro instrumento de fala e comunicação apreendidos na cultura como forma de se perceber no mundo e se comunicar com outro.

Segundo o autor, é dessa maneira que nossas habilidades técnicas educadas em nossa cultura para deter o domínio do corpo, são consideradas um ato "tradicional eficaz" (Idem, 1934, p. 217). O corpo nesse sentido não se separa da ação do desenhar como podemos ver o desenho de Kerexu, é o próprio corpo que garante a impressão do desenho. É no corpo que ocorrem as impressões dos dispositivos sociais, das trocas estabelecidas, onde se carrega a memória e a história de uma permissividade como nos diz Nunes (2012), ao falar dos corpos das crianças A´uwe – Xavante que transitam na aldeia de forma mais solta comparadas as crianças ocidentais escolarizadas.

Quando Kerexu terminou o desenho, perguntei o que eram aquelas linhas no corpo do peixe, é a menina Mbya disse – São as ypequé do peixe!, que são as costelas do peixe. Kerexu começou a dizer como comia o peixe, – Eu pego os peixe e como todo ele ai vejo as ypequé. Aqui se revela na imagem a presença de uma dieta escassa na aldeia Tenonde Porã.

Essas costelas que Kerexu constrói em seu desenho, forma de ver o peixe enquanto se alimenta, nos leva a pensar na falta de peixe que hoje e frequente na dieta dos Guarani Mbyá, pois andando pela aldeia quando me deparei com o açude (que na época de 2013 estava repleto de peixe), em 2017 os moradores da aldeia (adulto e crianças) relataram que todos os peixes morreram, alguns envenenados e outros eram capturados por moradores vizinhos da aldeia.

O peixe que Kerexu retrata em seu desenho, revela a ausência desse alimento no cotidiano dos Guaranis da Tenondé Porã, anulando por muitas vezes a dieta valorizada entre crianças e adultos na aldeia.

A terra que serve como suporte de uma expressão, de uma imagem , revela também um "modo de ser", sem os peixes como a menina Kerexu desenharia suas costelas (ypequé)?, como essa forma de "comer assim" e se movimentar levando suas mãos para a boca ao narrar a maneira como se alimenta (com as mãos) iria aparecer?

O desenho se torna interlocutor de uma escassez na dieta Mbya da aldeia, e pensando o desenho pelas bordas, somos capazes de abarcar a terra como um elemento fundamental para sua construção que implica no "modo de ser" criança Mbya, diante das linhas marcadas no chão de terra, portanto da mesma maneira que o desenho nos revela o que é ser Guarani Mbya, também nos denuncia uma falta, uma ausência.

A linguagem que se constrói na tentativa de falar de uma escassez na aldeia, nos revela um modo de comer o peixe com as mãos que não se utiliza os talheres, são as mãos levadas a boca, e são os dentes que mordem a carne branca do peixe que deixa transparecer suas costelas, as mãos são a extensão do corpo que se configuram numa ação, como as arvores com seus galhos imensos, que mesmo tendo suas raízes fincadas ao chão é possível tocar o mar "Volta a semelhar-te á árvore que amas, e de amplos galhos :atenta e silenciosa pende ela sobre o mar" (Nietzche, 1883).[28]

É a fala junto com o desenho que nos apresenta um lugar, este lugar que na cosmologia Guarani Mbya é o soprar das "belas palavras" nos ouvidos do Xeramoi (líder espiritual) em busca de outras terras, outros lugares onde repousam seus ancestrais. Aquela que fala (aqui Kerexu) fala em português para que o jurua possa compreender o que se narra, aproximando seu conhecimento Mbya que provem da terra, do lugar, soprando agora nos ouvidos do jurua como forma de revelar um modo de estar vivo na aldeia Tenondé Porã.

Nesse sentido Foucault (2000), propõe pensar as palavras entre dissemelhantes, pois se é verdade que a construção do conhecimento das coisas se originou pelos semelhantes, (como a fala da menina Kerexu em português que nos possibilitou a comunicação e a compreensão) é preciso também construir narrativas dissemelhantes (que vai para além de falar português ou não) mas para compreendermos o que esta por baixo da fala ou nas bordas de quando se fala, seria um trabalho arqueológico, escavar e aprofundar para buscar as palavras que não estão na superfície.

Assim pensar a imagem, é concebe-la juntamente com todo corpo que fala da criança Mbya, buscando o que não esta evidente, fazendo as relações dissemelhante entre fala, corpo e desenho para buscar as relações que estes três elementos reunidos avultam, formando assim outras possibilidades, outros caminhos como a ideia de rizoma, que fazem desenhos por baixo da terra de forma improvável, que seguem outras direções e entram em contato com outras raízes. Dentro de um vaso no entanto, o rizoma talvez não se formaria, ou teria suas linhas e formas limitadas.

Assim a construção das palavras e das coisas é parte de uma labor criativo que busca uma harmonia ou o caos entre os dissemelhantes, possibilitando outras maneiras de vê e estar no mundo.

28. Livro em PDF: http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf.

Considerações finais

Pensando através das linhas e formas, a intenção desse artigo é abrir e não fechar as mais diversas relações e percursos que um processo em plena formação (portanto ainda uniforme) pretende apresentar.

A terra sendo o elemento essencial da vida, que gera formas de estar no mundo pela perspectiva Guarani Mbya, é o elemento essencial para sua maneira de estar vivo. São as praticas dos cantos e das danças sobre a terra, que permitem seu nhandereko.

Para as construções dos desenhos- imagens, desenhos-palavras das crianças, isso se torna permissivo encima da terra ancestral, cujos nomes já foram proferidos por nhanderu através dos líderes espirituais.

E tanto no percurso dos desenhos , dos corpos e das palavras compostos pelas crianças Mbya, como o próprio percurso da "terra sem mal" que ambos traços apresentam uma urgência da terra enquanto território que precisa ser demarcado.

A demarcação e as lutas realizadas por todos os moradores das aldeias Guarani Mbya, implicam numa forma de olhar o mundo outro.

As embrionárias construções narrativas entre alguns teóricos e os desenhos, surgem dentro de um percurso que ainda esta no seu inicio.

O que no momento apresento são algumas construções possíveis de compreender as crianças como aquelas que narram suas histórias, se apropriando do desenho por vezes efêmeros e por vezes como impressões gráficas como forma de apresentar o mundo outro pela perspectiva das crianças guarani, nos apresentando seu nhandereko.

Referências

BRASIL. Constituição Federal/ Coordenação Mauricio Antonio Ribeiro Lopes. 5ª ed. Ver. *E atual*. São Paulo: Editora Revista Tribunais, 2000. (RT códigos).

CONH, Clarice. *Antropologia da criança*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. Concepções de infância e infâncias: Um estado da arte da antropologia da criança no Brasil. In: *Civitas*, Porto Alegre, v. 13, nº 2, p. 221-244, Maio-Ago. 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O Nativo Relativo. Rio de Janeiro, v.8, n.1, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100005> Acesso em: 12.Mar.2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte-MG, v. 2, nº 4, p. 204-219, nov.2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Disponível em:< https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4133072/mod_resource/content/1/did_huberman_cascas.pdf> Acesso em: 18.Abr.2019.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul. In: *ARS*, v. 14, nº 28, São Paulo, 2016.

FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma T. Muchail. 9ª ed., São Paulo: Martins Fontes, p. 1-58, 2007.

GOBBI, Márcia. Desenho infantil e oralidade: Instrumentos para pesquisa com crianças pequenas. In: Goulart, Dermartini & Prado (Orgs). *Por uma cultura da infância: Metodologias de pesquisa com crianças*. 3ª ed. Campinas-SP: Autores Associados, 2009.

INGOLD, Tim. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Tradução de Fábio Creder. Petropolis, RJ: Vozes, p.11-42, 2015.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone Moisés, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 11-63, 2015.

KRENAK, Ailton. Antes o mundo não existia. In: Novas, Adauto (org). *Tempo e historia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

LADEIRA, Maria Inês & AZANHA, Gilberto. *Os índios da Serra do Mar: A presença Mbyá Guarani em São Paulo*. Centro de trabalho indigenista. 1ª ed. Rosa Stella, p. 7-28, 1988.

LAGROU, Elsje Maria. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. In: *Revista Antropológica Ilha*. Universidade Federal de Santa Catarina-FSC, Florianópolis-SC, v. 5, nº 2, 2003.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EPU, 1974.

MEDA, Juri. Los dibujos infantiles como fuentes históricas: perspectiva heurística y cuestiones metodológicas. Maringa-PR, v. 14, nº 3, 2014. Disponível em: < https://upad.unimc.it/retrieve/handle/11393/195667/2945/Los-dibujos-infantiles-como-fuentesehistoricas. pdf>. Acesso em: 26.Fev.2018.

MULHER, Regina Polo. Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Asurini do Xingu. In: VIDAL, Lux (org): Grafismo Indígena: *Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: FAPESP, 1992.

MUNDURUKU, *Daniel. O caráter educativo do movimento indígena brasileiro* (1970-1990). São Paulo: Paulina, p. 23-95, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelem. Assim falou Zaratustra. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf>. Acesso em: 20 nov 2018.

OLIVEIRA, Priscila da Silva. CECI/CEII. Práticas e registros: Desenhando o A´E Kuery Reko. 2016, 88f. *Monografia* (Fundamentos da Cultura e das Artes) - Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista (UNESP).

PEIRANO, Mariza. Etnografia, ou a teoria vivida. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1890> Acesso em: 20 mar 2018.

RELATÓRIO Circunstanciado de Identificação e Delimitação da Terra Indígena Jaraguá Portarias 659/2009, 1178/2009 e 1415/12. FUNAI, 2013.

SEVERI, Carlo. A palavra emprestada ou como falam as imagens. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, v. 52, p. 459-505, 2009.

VICENTE, Karai Pedro. Grafismo Mbya. In: *Orientações curriculares, expectativas de aprendizagem e orientações didáticas dos centros de educação infantil indígena (CEII) vinculados aos centros de educação e cultura indígena (CECI) da cidade de São Paulo/Secretaria Municipal de Educação*. São Paulo: SME/DOT, 2012.

Em prol do progresso e da civilização: uma análise da condição indígena na Argentina e no Peru no final do século XIX

Giovana Eloá Mantovani Mulza*
Isabel Cristina Rodrigues**

Com a derrota do colonialismo britânico primeiro, e ibérico depois, na América se instala um paradoxo histórico específico: Estados independentes articulados a sociedades coloniais. (Quijano, 2006, p. 56-57; tradução nossa[1]). Tema aparentemente consensual na historiografia latino-americana, a emancipação dos territórios ibéricos na América não permanecera acompanhada por alomorfias de cunho social. O temor suscitado pelo processo emancipatório haitiano – eminentemente violento para as elites europeias insulares – instigou os criollos a não empreenderem mudanças na estrutura social colonial. A independência dos domínios espanhóis no continente americano, portanto, deve ser compreendida sobretudo como um processo institucional e político, o qual não tangenciou profundamente a questão social (Nercesian, Rostica, 2014).

No caso dos países que se constituem na América, que se emancipam do colonialismo ibérico, seja na área espanhola ou mais tarde na portuguesa, o processo é radicalmente diferente: os que logram assumir finalmente o controle do processo estatal formam, de um lado, uma reduzida minoria de origem europeia ou branca, frente a uma abundante maioria de índios, de negros e de seus correspondentes mestiços. De outro lado, os índios eram servos em sua maioria e os negros – salvo no Haiti resultante da primeira grande revolução social e nacional americana do período da modernidade –, eram escravos. Isto é, essas populações não somente estavam legal e socialmente impedidas de assumir alguma participação na geração e na gestão do processo estatal, em sua condição de servos e de escravos, mas sim que também não haviam deixado de ser populações colonizadas por índios, negros e mestiços e, em consequência,

* Graduanda em História. Universidade Estadual de Maringá. E-mail: gio_mantovani@hotmail.com
**Doutora em História. Universidade Estadual de Maringá. E-mail: icrodrigues@uem.br

1. *Con la derrota del colonialismo británico primero, e ibérico después, en América se instala una paradoja histórica específica: Estados independientes articulados a sociedades coloniales.* (Quijano, 2006, p. 56-57)

tampouco tinham opção alguma de participar no processo estatal. A sociedade continuou organizada, largamente, segundo o padrão de poder produzido sob o colonialismo. Era pois, seguia sendo, uma sociedade colonial, nos mesmos tempos e movimento históricos em que se emancipava, se formava e se definia o novo Estado. Este era independente do poder colonial, mas, simultaneamente, em seu caráter de centro do controle do poder, era uma expressão da colonialidade do poder na sociedade. (Quijano, 2006, p. 57; tradução nossa[2])

Secularmente subjugados na hierarquia social ibero-americana, os ameríndios não tiveram sua condição modificada com a formação dos Estados latino-americanos. O quadro de estratificação étnica não se modificaria nos decênios finais do século XIX, ínterim no qual empreender-se-ia a consolidação dos Estados nacionais. E mais: o último quartel do oitocentos – período ao qual nos propomos a discorrer – comportou a formulação de políticas de extermínio em dados territórios do continente, tal qual na Argentina. As campanhas ao deserto seriam expressão máxima do ideal genocida do governo argentino, cujo discurso justificava-se pela busca pelo progresso. O genocídio cultural dos povos nativos seria um fenômeno visível no Peru, condição também constante na América Latina. De fato, empreender-se-ia uma falsa assimilação das comunidades aborígenes remanescentes, a qual – nos moldes do pensamento de Z. Bauman (1999) – acentuaria a marginalização. O Estado Jardineiro – característico na América Latina nos decênios finais do século XIX – fundamentaria o binômio civilização-barbárie com base nos padrões capitalistas de produção, empreendendo a eliminação das ervas daninhas indígenas incompatíveis com a mentalidade acumulativa (Bauman, 1999).

---

2. *En el caso de los países que se constituyen en la América, que se desprenden del colonialismo ibérico, sea en el área española o más tarde en la portuguesa, el processo es radicalmente diferente: los que logran asumir finalmente el control del proceso estatal forman, de un lado, una reducida minoría de origen europeo o blanca, frente a la abrumadora mayoría de indios, de negros y de sus correspondientes mestizos. De otro lado, los indios eran siervos en su mayoría y los negros – salvo en el Haití resultante de la primera gran revolución social y nacional americana del periodo de la modernidade –, eran esclavos. Esto es, esas poblaciones no sólo estaban legal y socialmente impedidas de asumir alguna participación en la generación y en la gestión del proceso estatal, en su condición de siervos y de esclavos, sino que además no habían dejado de ser poblaciones colonizadas em tanto indios, negros y mestizos y, en consecuencia, tampoco tenían opción alguna de participar en el proceso estatal. La sociedad continuó organizada, largamente, según el patrón de poder producido bajo el colonialismo. Era pues, seguía siendo, una sociedad colonial, en los mismos tiempos y movimiento históricos en que se independizaba, se formaba y se definía el nuevo Estado. Éste era independiente del poder colonial, pero, simultáneamente, en su carácter de centro de control del poder, era una ceñida expresión de la colonialidad del poder en la sociedad.* (Quijano, 2006, p. 57)

Mediante essa reflexão introdutória, compete-nos elucidar o propósito deste trabalho. Enquanto historiadores, nosso intento consistirá em problematizar a condição indígena na Argentina e no Peru, especialmente no que se refere às décadas finais do século XIX – cronologicamente concomitante à Conquista do Deserto argentina e ao domínio peruano na região amazônica. Empreenderemos uma discussão bibliográfica acerca da temática, a fim de compreender as semelhanças e distinções entre tais países latino-americanos. A temática indígena deve ser continuamente retomada nos estudos historiográficos, sobretudo em função ao crescente protagonismo das etnias nativas na reelaboração da História do continente. A História decolonial é prova disso, bem como os estudos sobre a alteridade. Não pretendemos sanar o debate acerca do assunto, mas suscitar sua preeminência e instigar seu estudo.

Pelo branqueamento social: a Campanha do Deserto na Argentina

Que nome dareis, que nome merece um país composto de duzentas mil léguas de território e de uma população de oitocentos mil habitantes? Um deserto. Que nome dareis à Constituição desse país? A Constituição de um deserto. Pois bem, esse país é a República Argentina; e qualquer que seja sua Constituição não será outra coisa por muito anos que a Constituição de um deserto. Mas, qual é a Constituição que melhor convém a um deserto? A que serve para fazê-lo desaparecer; a que serve para fazer que o deserto deixe de sê-lo no menor tempo possível, e que se converta em país povoado. Logo este deve ser o fim político, e não pode ser outro, da Constituição argentina e em geral de todas as Constituições da América do Sul. As Constituições de países despovoados não podem ter outro fim sério e racional, por agora e por muitos anos, que dar ao solitário e abandonado território a população de que necessita, como instrumento fundamental de seu desenvolvimento e progresso. (Alberdi, 1852, p. 217-218; tradução nossa[3])

Como uma epígrafe, gostaríamos de introduzir a discussão sobre a Conquista do Deserto operacionalizando o termo deserto, vastamente empregue na literatura latino-

3. *¿Qué nombre daréis, qué nombre merece un país compuesto de doscientas mil leguas de territorio y de una población de ochocientos mil habitantes? Un* ***desierto****. ¿Qué nombre daréis a la Constitución de ese país? La Constitución de un* ***desierto****. Pues bien, ese país es la República Argentina; y cualquiera que sea su Constitución no será otra cosa por muchos años que la Constitución de un* ***desierto****. Pero, ¿cuál es la Constitución que mejor conviene al* ***desierto****? La que sirve paraa hacerlo desaparecer; la que sirve para hacer que el* ***desierto*** *deje de serlo en el menor tiempo posible, y se convierta en país poblado. Luego éste debe ser el fin político, y no puede ser otro, de la Constitución argentina y en general de todas las Constituciones de Sud América. Las Constituciones de países despoblados no pueden tener otro fin serio y racional, por ahora y por muchos años, que dar al solitario y abandonado territorio la población de que necesita, como instrumento fundamental de su desarrollo y progreso.* (Alberdi, 1852, p. 217-218)

americana dos séculos XIX e XX. Juan Bautista Alberdi, em obra publicada no decurso de 1852, concebera a Argentina como uma região desértica, cujo quadro de despovoamento somente viria a ser solucionado com a imigração europeia. Com efeito, discursos semelhantes emergiriam em tal conjuntura, os quais conceituavam o deserto como um local desprovido da civilização europeia (Pompeu, 2012). Local vazio e de exígua demografia, o deserto correspondia a um espaço no qual a civilização e o progresso não haviam deixado suas marcas. Para Alberdi (1852), a imigração de populações europeias seria o elemento transformador dos desertos, a qual propiciaria que os americanos progredissem e se transformassem efetivamente em civilização.

A concepção de deserto que fundamentava o discurso da intelligentsia argentina silenciava a secular presença das comunidades indígenas no território estatal, especialmente no que se refere à Argentina austral (Pompeu, 2012, p. 88). No transcurso da conquista e da colonização hispânica, os Pampas e a Patagônia permaneceram isentas do domínio metropolitano e, posteriormente à independência, da autoridade do Estado argentino. Poucas expedições de conquista haviam sido realizadas para o extremo sul do continente, em que "As poucas iniciativas de incursão às terras austrais do continente americano eram limitadas pela presença de inúmeras sociedades indígenas, que resistiam à aculturação pretendida." (Pompeu, 2012, p. 02). Diante desse quadro, certos questionamentos ascendem em nosso horizonte: qual conjuntura instigaria a necessidade de anexação dos Pampas e da Patagônia ao Estado argentino nos decênios finais do oitocentos? Quais os ideais que circulavam no imaginário das elites estatais? Em rápida pesquisa bibliográfica, deparamo-nos com justificativas econômicas e ideológicas, as quais merecem ser citadas.

Diante de catalizadores econômicos e ideológicos, um conjunto de campanhas militares rumo aos Pampas e à Patagônia fora empreendido pelo Estado da Argentina a partir de 1870. A Conquista do Deserto permaneceria finalizada após o genocídio humano e cultural das comunidades aborígenes secularmente pertencentes àquela região. Examinemos mais detalhadamente esse fenômeno. A Argentina de fins do século XIX havia sido recém-introduzida no mercado capitalista mundial enquanto proeminente fornecedora de produtos agropecuários. O país tornar-se-ia o maior exportador de matérias-primas do globo.

Ampliar os domínios estatais, anexando os Pampas e a Patagônia mostrar-se-ia um empreendimento rentável. De fato, a vegetação pampeira e patagônica constitui em rica fonte alimentar para a criação de bovinos e ovinos, cuja carne e pelagem eram amplamente valorizadas para a exportação. Recordemos que o comércio de peles fora um grande propulsor de dadas economias no século XIX, tal como a Rússia siberiana e o Império britânico. Assim, obter propriedades para a expansão dos latifúndios mostrou-se profícuo para os pecuaristas então inseridos no jogo político argentino.

Os decênios finais do oitocentos comportariam o esplendor da economia argentina, quando a anexação do Pampa e da Patagônia desempenharia um papel fundamental para a obtenção desse quadro. No entanto, também não ocultemos a problematização: a glória foi feita sob o sangue de milhares de homens e mulheres indígenas. Um aparente "progresso" fundamentado no genocídio humano e étnico-cultural.

As campanhas militares empreendidas pelo general J. A. Roca deixaram um rastro de carnificina, abrindo trilhas para a ascensão da civilização sob as "exóticas" culturas aborígenes. Afinal, os indígenas não eram considerados uma população modelar para o tipo de ocupação desejada pelo Estado Argentino. Por essa razão, foram vítimas de um verdadeiro extermínio, cujos poucos sobreviventes foram empurrados cada vez mais para o sul, nos limites da Patagônia. Com efeito, a cultura desses povos foi subjugada em nome de um modelo de civilização, o qual se embasava na Belle Époque europeia. O branqueamento da população do país mostrar-se-ia uma tarefa imprescindível para um país que desejava equiparar-se demograficamente com a Europa caucasiana. A busca da civilização consistiu em uma importante justifica ideológica para a Conquista do Deserto.

> As Campanhas ao Deserto [...] consistem em um tema delicado, devido à repercussão negativa que acarretam para os povos originários. Como resultado, os índios, parte importante da constituição do povo argentino, foram destituídos de suas moradias, mortos (em combate ou por doenças), ou obrigados a buscar refúgio para além da Cordilheira. No entanto, essas campanhas foram compreendidas pela sociedade argentina de então como "civilizadoras" [...]. Tais movimentos eram justificados pela busca da "civilização", entendida a partir da expectativa de progresso, que motivava a destituição da "barbárie". (Pompeu, 2012, p. 88)

Houve duas campanhas distintas, a de Alsina, de 1874, e a do General Roca, de 1878, sendo que ambas tiveram o claro objetivo de resgatar o vasto território (o deserto) ocupado pelos indígenas e povoá-lo. Além disso, os movimentos militares necessitaram de demarcações de fossas e de fortificações, o que levou, pela primeira vez, à delimitação física da fronteira. Com as Campanhas de Alsina e do General Roca, foram incorporados 606.000km de território à Nação argentina. (Lenz, 2006, p. 543)

De fato, além das imediatas motivações de cunho econômico, devemos apreender a Conquista do Deserto em seu aspecto ideológico, buscando analisar as ideias dos homens que a instigaram ou a realizaram, bem como identificar categorias analíticas. Proposta atraente procede da argumentação desenvolvida por Z. Bauman (1999) na renomada obra Modernidade e Ambivalência. Não pretendemos realizar uma discussão de cunho eminentemente teórico, mas suscitar um modelo de análise explicativo cuja aplicabilidade torna-se conivente ao tema. Da mesma forma que Bauman (1999, p. 27), se impressionara com a resistência em aceitar a lição do Holocausto, a fosca e marginalizada memória do genocídio das etnias indígenas argentinas deve ser iluminada

pela pesquisa cientifica. E para imortalizar a barbárie genocida da dita civilização, devemos reconhecer o sonho missionário do aparelho governamental argentino do século XIX, o qual estabelecera um padrão inconciliável com a cultura indígena.

> O Estado moderno nasceu como uma força missionária, proselitista, de cruzada, empenhado em submeter as populações dominadas a um exame completo de modo a transformá-las numa sociedade ordeira, afinada com os preceitos da razão. (Bauman, 1999, p. 29).

Para o sociólogo polonês, a era moderna comportou um modelo de Estado que realiza a conquista e a dominação. Logo, o Estado moderno visa organizar e domesticar, submetendo seus elementos a uma ordem racional. Projetos de nação são homologados com o intuito de conduzir o processo de racionalização da sociedade. Dessa forma, o Estado moderno consiste em um Estado jardineiro, o qual cultiva a boa civilização e arranca as ervas daninhas da barbárie.

O Estado moderno era um Estado jardineiro. Sua postura era a do jardineiro. Ele deslegitimou a condição presente (selvagem, inculta) da população e desmantelou os mecanismos existentes de produção e auto equilíbrio. Colocou em seu lugar mecanismos construídos com a finalidade de apontar a mudança na direção do projeto nacional. O projeto, supostamente ditado pela suprema e inquestionável autoridade da Razão, fornecia os critérios para avaliar a realidade do dia presente. Esses critérios dividiam a população em plantas úteis a serem estimuladas e cuidadosamente cultivadas e ervas daninhas a serem removidas ou arrancadas. (Bauman, 1999, p. 29)

Ante tais premissas, inferimos que o aparelho estatal planificaria uma ordem a ser comungada, eliminando os elementos que fogem de tal padrão. Podemos aplicar a argumentação de Bauman na análise do extermínio dos indígenas, visto que o Estado argentino estabeleceu um padrão de civilidade e progresso que não era compatível com a cultura dos nativos.

Em prol do progresso: a expansão do Peru

Nos finais do século XIX, se promulga a "Lei Orgânica de Terrenos da Montanha" de 1898, que constitui e primeira lei peruana de caráter geral que tem como finalidade principal regular a propriedade das terras amazônicas. Um dos objetivos centrais desta lei consistia precisamente em promover de maneira mais efetiva a colonização do dito território. Para isso fomentava a produção agrícola e a construção de estradas para o ingresso de colonos e a extração de seus produtos. Esta lei especificava também que os contratos de colonização deveriam se estabelecer através de convênios especiais com o governo. Ao mesmo tempo regulava o preço de compra das terras da montanha e a extensão máxima de dois hectares no caso das concessões gratuitas de parte do Estado. Também distinguia entre terras florestais e aquelas aptas para o cultivo. Sem

dúvida, a lei se destacava em um aspecto fundamental: não mencionava em nenhuma parte a existência da população indígena. (Rivero, 2009, p. 141-142; tradução nossa[4])

Torna-se adequado, nesse momento, suscitar o modo como a questão indígena fora tratada pelo Estado peruano no decurso das décadas finais do século XIX. De fato, a expropriação e a aculturação foram elementos hegemônicos na história desse país latino-americano. Afinal, "[...] já que a população nativa não tem existência legal, [os proprietários] podem dispor delas livremente e impedir que ninguém mais as use. Portanto, podem desalojar seus habitantes nativos, liquidá-los fisicamente ou explorar sua força de trabalho" (Ludescher, 1986, p. 136 *apud* Rivero, 2009, p. 143; tradução nossa[5]). As políticas de fomento à migração para as terras amazônicas desconsideravam a presença e o domínio indígena nas áreas supostamente vazias. Um discurso de superioridade racial e étnica concretizou-se no Peru oitocentista, o qual culminou na eliminação cultural dos ameríndios amazônicos. Assim, "[...] nos séculos XIX e XX foram peruanos os que invadiram as terras dos povos amazônicos comportando-se de maneira similar ou às vezes inclusive pior que os espanhóis." (Rivero, 2009, p. 126; tradução nossa[6]).

Para Héctor Omar Noéjovich (1991), o Estado peruano teria empreendido uma política paternalista para com os indígenas. No entanto, é fundamental compreender que o paternalismo fora aplicado nas comunidades aculturadas e condizentes com o imaginário europeu. Os indígenas do Peru Oriental foram alvo da segregação. O Estado peruano compreendeu os indígenas peruanos como selvagens e bárbaros, os quais deveriam ser civilizados. As terras pertencentes aos nativos, ademais, deveriam contribuir para o desenvolvimento da economia nacional, sendo introduzidas sob uma produção para exportação. Os ameríndios estariam desperdiçando as terras amazônicas (Rivero,

---

4. *Hacia fines del siglo XIX, se promulga la "Ley Orgánica de Terrenos de Montaña" de 1898, que constituye la primera ley peruana de carácter general que tiene como finalidad principal regular la propiedad de las tierras amazónicas. Uno de los objetivos centrales de esta ley consistía precisamente en promover de manera más efectiva la colonización de dicho territorio. Para ello fomentaba la producción agrícola y la construcción de caminos para el ingreso de colonos y la extracción de sus productos. Esta ley especificaba además que los contratos de colonización debían establecerse a través de convenios especiales con el gobierno. Al mismo tiempo regulaba el precio de compra de las tierras de montaña y la extensión máxima de dos hectáreas en el caso de adjudicaciones gratuitas de parte del Estado. También distinguía entre tierras forestales y aquellas aptas para el cultivo. Sin embargo, la ley se olvidaba de un aspecto fundamental: no mencionaba en ninguna parte la existencia de la población indígen*a. (Rivero, 2009, p. 141-142)
5. [...] *ya que la población nativa no tiene existencia legal, [los propietarios] pueden disponer de ellas libremente e impedir que nadie más las use. Por lo tanto, pueden desalojar a sus habitantes nativos, liquidarlos físicamente o explotar su fuerza de trabajo* (Ludescher, 1986, p. 136 *apud* Rivero, 2009, p. 143)
6. [...] *en los siglos XIX y XX fueron peruanos los que invadieron las tierras de los pueblos amazónicos comportándose de manera similar o a veces incluso peor que los españoles.* (Rivero, 2009, p. 126)

2009). Assim, diversas leis e decretos foram feitos para promover a colonização do Peru Oriental. Já no começo do século XX, promulgou-se que o Estado peruano seria o proprietário das áreas amazônicas, determinação que desconsiderava a histórica presença indígena na região. Tudo isso fora empreendido em prol do progresso e do desenvolvimento econômico.

Conclusões

Estudar a questão indígena na Argentina e no Peru mostrou-se uma tarefa intelectual para nós, sobretudo em função da temática amiúde ser marginalizada e/ou secundarizada pela historiografia latino-americana. À medida que avançávamos no estudo dos povos indígenas do século XIX, percebíamos que o quadro de estratificação étnica-cultural não se alterara nos tempos contemporâneos. Os povos indígenas passam por uma situação amplamente delicada na Argentina e no Peru, assim como na América Latina em geral. São comunidades cujo modelo de vida desvia-se do padrão cultural capitalista, sendo marginalizadas pelo mundo atual. Trabalhos que confiram visibilidade ao tema tornam-se uma necessidade.

Referências

ALBERDI, Juan Bautista. Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina (1852). Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bases-y-puntos-de-partida-para-la-organizacion-politica-de-la-republica-argentina—0/html/ff3a880082b111dfacc7002185ce6064_12.html/marca/desierto#959 Acesso: 01/07/2018.

BAUMAN, Z. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1999.

NERCESIAN, I, ROSTICA, J. *Todo lo que necesitás saber sobre América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

NOÉJOVICH, Héctor Omar. Las relaciones del Estado Peruano con la poblacion indígena en el siglo XIX a traves de su legislacion. In: *Historica*, v. XV, nº 01, p. 43-62, 1991.

POMPEU, Ana Carollina Gutierrez. A Construção da Patagônia argentina. *Dissertação de Mestrado*. Universidade de Brasília, 2012.

QUIJANO, Aníbal. El movimento indígena y las cuestiones pendientes en América Latina. In: *Nueva Época*, año 19, v. 50, p. 51-77, 2006.

RIVERO, Oscar Espinosa. ¿Salvajes opuestos al progreso?: aproximaciones históricas y antropológicas a las movilizaciones indígenas en la Amazonía peruana. In: *Anthropologica*, año XXVII, nº 27, p. 123-168, 2009.

Mito e prática social nos Andes: a festa da Virgen del Carmen de Paucartambo (Peru)

Danilo de Santana Cardoso*

As boas-vindas

Neste artigo, tenho como objetivo demonstrar como os residentes da capital provincial Paucartambo localizada na região do Pasco (Peru) realizam sua prática festiva baseada no mito. A convivência com os paucartambinos me permitiu ver que o mito permeia suas relações cotidianas, assim, o mito é vivente, é a narrativa que significa e dá sentido a maneira de viver daqueles indivíduos que anualmente entre os dias 15 a 18 de julho o reencenam durante a festa da Virgen del Carmen.

Ao discutir a festa como uma questão, quero fazer um contraponto com a festa pensada como fato, que é apenas descrito sem maiores análises, apesar de todo o conjunto de teorias desde Durkheim (1968), Bahktin (2013), que tentaram através de um dado evento, gestar um conceito geral, mas esqueceram de enfatizar as diferenças dos povos e os mecanismos que os mesmos criam para sua própria compreensão. É importante destacar que esse evento cultural pensado como festa não é um elemento estranho ao conjunto cultural deste povo, mesmo podendo não ser compreendido ou definido a partir de uma conceituação forasteira, assim os paucartambinos são inquiridos e estimulados a criar uma própria compreensões.

Acredito que os paucartambinos estão em expresso processo de devir, pois entendo que só eles próprios poderão criar uma compreensão de seu evento estimulados por saberes e refluxos de suas interações que não podem ser captados por uma descrição densa.

Nesse sentido, o mito aparece como elemento fundamental para entender um pouco mais sobre os paucartambinos. Sendo um registro de memória e também uma experiência viva, se vive como tal, se representa visando algo. A narrativa já consolidada nos corpos e gestos que são expostos durante seu principal ato festivo é prova cabal e visual da prevalência mítica. Sendo uma experiência autêntica e imediata daquela realidade. Mascarados dançantes tomam as ruas da capital para representar relatos da tradição oral – a chegada dos primeiros grupos de indígenas, espanhóis colonizadores e negros cativos, a revolta e a disputa em torno da imagem da Virgem.

* Bacharel em Ciências Sociais. Universidade Federal da Bahia. E-mail: danilocardosoemail@gmail.com

É sobre esse universo que este trabalho pretende lançar um novo olhar, através de uma ação dialógica, abusando de uma abordagem etnográfica e histórica sobre o evento tentando romper com uma abordagem tradicional no que tange a relação entre festa e religião, aqui quase oculta. O evento cultural dedicado a Virgen del Carmen com sua diversidade histórica e pluralidade criativa é o laboratório da minha pesquisa, a minha peça principal e a protagonista das minhas elucubrações, que irão se decompor nas sequências textuais que seguem.

Bem-vindos, sejamos nós!
Paucartambo: a cidade dos paucartambinos

Quatrocentos anos atrás, a cidade de Paucartambo não existia. Pelo menos, não como é hoje: uma cidade integrada, com fronteiras bem definidas e habitantes que se auto-intitulam mestiços, torcem pela seleção peruana de futebol, cultuam a santíssima Virgen del Carmen, frequentam escolas de base curricular comum que ensinam quechua[1] e compram e vendem entre si produtos e serviços. Antes da chegada dos colonizadores espanhóis, acredita-se que a área já era habitada por grupos autônomos que viviam da coleta de vegetais e matança de animais, que ao serem submetidos ao governo inca passam a integrar a região do Antisuyo: a porta de entrada para a capital inca Cusco. O nome Paucartambo teria surgido neste contexto, ele seria fruto da junção das palavras Paukar (nome de um dos principais generais incas) e Tambo ("lugar de descanso", "depósito", mas existem outros autores que o traduzem como "lugar colorido", "lugar florido", "vila das flores" (Barrionuevo: 1980, p. 204; Ortiz: 1980, p. 19).

O primeiro passo para se chegar à província, é seguir para Avenida Diagonal Angamos em Cusco e pegar um ônibus com parada final em Paucartambo. Também é possível encontrar táxis que fazem esse trajeto no qual o custo da passagem pode ser negociado. A opção escolhida por mim foi seguir de ônibus. Saindo da antiga capital dos incas seguimos por uma estrada com péssimo estado de conservação e com ausência de sinalização, por onde também trafegam carros particulares, ônibus turísticos e caminhões. O tempo médio de viagem é de 2 horas, mas devido ao desconforto e apreensão parece ser maior. O que me intriga é que desde o tempo pré-hispânico essa localidade já tinha uma grande importância para trocas comerciais, mas ainda hoje não possui uma carretera[2] segura para locomoção.

Da estrada que passa por um desfiladeiro já era possível observar aquele aglomerado urbano de magnífico aspecto, visto ainda do alto, colocado ao longo de um declive de

1. Importante língua indígena da América do Sul, ainda hoje falada por milhões de pessoas de diversos grupos étnicos da Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru.
2. São estradas de domínio e uso público, projetadas e construídas principalmente para a circulação de veículos.

uma montanha, com uma vegetação verde entremeada a casebres brancos que se estendem até as margens de rio Mapacho, que divide a capital ao meio.

Em 1565, com advento da colonização a coroa espanhola ordenou que o imenso território, escassamente povoado, fosse ocupado. A mancha do povoamento que até então estava concentrado no litoral aos poucos se espalhou pelo interior. A partir daí, surgem as primeiras fazendas espanholas que produziam especiarias para o mercado externo com uso da mão de obra indígena e negra escravizada. A consolidação dessas verdadeiras "ilhas" escassamente habitadas, distantes e estranhas entre si eram resultados de política deliberada do governo espanhol, que tinha como principal objetivo manter aquela localidade como espaço extrativista e sem vontade própria.

Paucartambo produzia coca, tecidos e posteriormente consolidou-se como um dos principais pontos para extração de ouro e prata. As fazendas eram gigantescas., exportavam mercadorias para outros vilarejos da colônia, importavam das outras regiões açúcar, cordas, arroz, azeitonas. Aos poucos o povoado acabou transformou-se em um importante centro de negociações. Acompanhando esse processo, a coroa espanhola ordenou que fosse feito um conjunto de obras estruturais na localidade, dentre elas a construção de uma ponte sob o rio Mapacho para otimizar o câmbio entre os comerciantes desse lugarejo e outros advindos, sobretudo, de Cusco, Puno, Arequipa, Argentina, Bolívia (Ortiz, 1980).

Anterior à essas obras, grande parte da população nativa catequizada vivia na planície de Kallipata. Com a construção dessa ligação muitos deles decidem migrar para zonas no entorno. Autoridades, artesãos, comerciantes e fazendeiros de descendência espanhola, que logravam naquele momento seu auge econômico, acompanham a intensificação do movimento migratório com apreensão. Com a maior presença indígena na localidade, reacendem uma disputa antiga entre espanhóis e indígenas.

Magnus Mörner (1977), em seu estudo sobre classes sociais e identidade em Cusco, destaca algumas questões que ajudaram a fortalecer essa amistosidade em Paucartambo, dentre elas a ausência de um grupo social intermediário, a mobilidade social muito reduzida e a adoção dos vocábulos "gente do povo", "gente descendente", "mestiça", "mitis" criando uma contraposição a esse grupo recém-chegado. Com o passar do tempo, essas diferenças perpassam outros âmbitos podendo até mesmo serem vistas a "olho nu", segundo Gisela Koch (1994):

> *Los indígenas usan trajes tradicionales de confección artesanal, los mestizos visten ropa manufacturada industrialmente. Si bien los mestizos dominan el español y el rimeir, el español es el idioma que los identifica. Los indígenas son casi todos rimeirosa rimeir hablantes y carecen de educación primaria. Existen, por un lado, uma serie de normas de rimeirosade ritualizado para el trato entre indígenas y mestizos que denotan la relación de rimeirosade de los rimeiros* (Kock, 1994, p. 44).

Em 1825, mesmo com a independência e a transformação de Paucartambo em uma província cusquenha, as diferenças sociais e econômicas prevalecem entre esses dois grupos. As oportunidades de trabalho concentram-se nas áreas de comércio, produção artesanal e na prestação serviços que estão monopolizados pelos mestiços; que ajudam a perpetuar essa situação estabelecendo restrições aos indígenas. A única chance de ascensão social era a migração para cidades próximas como Cusco, Arequipa e Lima.

A Reforma Agrária em 1969 alterou ainda mais a composição social daquela cidade, ficando mais difícil delimitar quem fazia parte do grupo dos mestiços ou não. Gente de outros povos e províncias se instalaram em Paucartambo. Algumas dessas novas famílias se inserem em atividades ligadas ao comércio, ocupando lugar de prestígio, mas não são considerados "gente do povo". Para ser considerado é necessário pertencer à comunidade há mais de 3 gerações e ocupar algum cargo no evento que passou a ter o maior prestígio entre os mestiços: A festa para Virgen del Carmen.

Hoje, o mundo das pessoas que integram Paucartambo é constituído pelos mestiços que residem na capital provincial, por aqueles não vivem mais lá e novos habitantes que vão se agregando ao contexto lentamente. A definição "gente do povo" que anteriormente tinha uma forte referência espacial aos poucos vai sendo superada, pois ela não é mais útil para definir um grupo e/ou uma identidade que se constituiu para além daquele lugar. O trabalho de Mendoza-Walker (1993) ajuda a pensar criticamente essa questão. Para ela, a identidade mestiça paucartambina foi elaborada com ajuda de intelectuais, artistas e membros desta classe que detêm grande poder político e econômico. Essa construção baseia-se em dois objetivos: o primeiro, se inserir na hierarquização nacional com identidade diferente da cultura crioula costeira, e o segundo, se inserir na hierarquia regional com identidade distinta da indígena. Para isso, foi realizada uma seleção e reelaboração de elementos históricos e culturais que foram inseridos em um modelo dito "autêntico" que caracteriza a região (Kock, 1994, p. 47). Assim, já em outro patamar, surge um repertório de expressões artísticas e culturais que reforçam a hierarquização desde o tempo colonial ao deixar principalmente as expressões indígenas subalternizadas.

Com a breve explanação sobre a formação dessa cidade, sua gente e identidade, podemos ver que o dualismo entre espanhóis e indígenas se manteve ao longo do tempo, mas assumindo uma nova roupagem. Preocupa-me que ela seja tomada como algo "puramente" positivo regionalmente\nacionalmente e nesse sentido podemos fazer a pergunta: mas como isso ocorreu? A resposta para essa pergunta é dada quando se analisa o discurso mítico atrelado à Virgen del Carmen, que será apresentado na parte seguinte, dando ênfase a sua formação e a seus elementos constitutivos: máscaras, danças, culinária e música, que vão nos ajudar a conhecer mais a fundo essa cidade, seus sujeitos e práticas.

O Mito: a chegada da Virgen del Carmen em Paucartambo

O mito sobre o início da festa da Virgen del Carmen em Paucartambo se perpetuou pela oralidade, foi passado de geração a geração e ganhou popularidade por motivos ainda desconhecidos. Durante minha estadia na localidade, a versão mais ouvidas foi a que narra a conversão dos selvagens Ch'unchu, durante conversa com mercador de mídias audiovisuais paucartambino pude ouvi-la com riqueza de detalhes:

> *La época colonial, el valle de Q'osñipata había muchas haciendas, siendo el más rico pertenecían a los españoles. La Virgen vivido en la hacienda Asunción siendo llevada todos los años a Paucartambo para la fiesta de Corpus. Una vez los salvajes se revelaron destruyeron haciendas, mataron los brancos y atacaron la virgen. Dispararon flechas golpeando los ojo y pecho. Y la arrojaron al río que arrastró la imagen la una isla, donde fue salvada y llevada a Paucartambo. Los selvagens teniendo conocimiento de tu poder de reconstrucción comenzaron a ofrecer su devoción y la danz*a (Interlocutor emPaucartambo, Provincia de Paucartambo, 2015).

Os fazendeiros espanhóis não esperavam que um dia os indígenas se uniriam e rebelariam-se contra eles. A noite veio, nesse dia, sem muitas diferenças, no entanto, aquela marcaria definitivamente a relação entre indígenas e espanhóis. Seria uma escuridade diferente e angustiante. Nenhum indígena apareceria no tempo previsto para finalização de suas obrigações. Organizados, eles surgiram com fúria, invadiram as propriedades, fizeram alguns brancos fugirem e os que permaneceram acabaram sendo mortos. O principal símbolo religioso local, a Virgen del Carmen foi quase destruída. Jogada no rio, acabou sendo encontrada intacta em uma ilha. O milagre resultou no oferecimento por parte dos indígenas da devoção e proteção à santíssima ad eternum. Uma festa então foi criada para celebrar o momento de concórdia entre esses diferentes grupos, que passaram a devotar uma só santa pondo fim a uma guerrilha centenária. É essa a história reecenada anualmente na festa da Mamacha Carmen em Paucartambo.

Através de representações de personagens que se relacionam entre si, movimentos que resgatam outros momentos históricos, atos revelam a existência de uma hierarquização velada entre mestiços e indígenas. Ao buscar contextualizar esses elementos ricos de expressões sociais e artístico-culturais, conheceremos mais a fundo essa celebração que conseguiu sobreviver até a contemporaneidade com sua forma tradicional. Assim, pude notar que o mito transpõe questões históricas de um momento presente. Ele ganha sobrevida nas conversas informais, nos sermões eclesiásticos e esmiuçado em publicações históricas sobre a cidade. Em suma, o mito é vivente, é a narrativa significante que dá sentido a maneira de viver dos paucartambinos que anualmente o reencenam.

Mito em cena: a festa para Mamacha Carmen

A festa tem seu início protocolar no dia 15 de julho com a saída dos dançantes mascarados pelas ruas de Paucartambo. Aos poucos, becos e vielas vão sendo preenchidos por nativos, estrangeiros que anseiam por um bom local para acompanhar o desfile dos dançantes. Executando passos característicos e acompanhados de seus conjuntos musicais, eles seguem para o santuário local. A cerimônia de acolhida ocorre pela tarde e abre definitivamente os festejos. Os grupos adentram o local sagrado seguindo uma ordem que alude a sua chegada na cidade. Ao receberem a benção encaminham-se para a praça central.

O Q´onoy (noite do fogo) inicia-se. Fogos de artifícios e fogueiras são acesos simbolizando o "primeiro ataque" dos Q'ollas (indivíduos estrangeiros) contra os Q'hapac Ch'unchu (indivíduos nativos). Com o povoado "incendiado", os Q'ollas conseguem demonstrar sua força perante o povo presente. Os Q'hapac Ch'unchu, observando essa movimentação, reagem e entram em confronto físico para defender a cidade e, assim, conseguem restaurar a ordem naquela noite. As fogueiras são apagadas e os Q'ollas deixam a cidade. O primeiro ato me pareceu claro, ali começa a ser representado o embate longevo entre indígenas e espanhóis que agora estão dispostos a guerrilhar pela posse da Virgen del Carmen.

No dia 16 os trabalhos são iniciados com a missa da aurora celebrada pelo pároco de Paucartambo. Ao fim da missa grupos se reúnem na porta do templo para exibição de suas danças e conduzem seus espectadores até a praça para realização de mais um ato da da festa: o bosque. Nesse ato os representantes Q´ollas estão sobre um tablado colocado no meio da praça e começam a atirar para o grande público, frutas, bancos de madeira, bacias, frigideiras, carne de porco, colchões e outros utensílios. Para Gisela Koch (1994), em Danza, Identidad e Modernidad en los Andes, esse é a representação do instante pós-colheita em que alguns produtores redistribuíam parte de sua colheita para o povo como forma de agradecimento à Virgen del Carmen, esses "presentes" seriam elementos intermediários entre a Virgem e seus devotos. Já Miguel Zapata (2016) acredita que a montagem desse ambiente é uma referência direta ao local de onde os Q'ollas advém, a selva de Qosñipata. Do alto do tablado eles distribuem esses utensílios como uma forma de restituição às perdas ocasionadas na noite anterior, mas na verdade essa seria uma estratégia deles para observar os pontos fracos da localidade e saber quais as necessidades materiais daquele povo.

Ao meio-dia com o fim dos arremessos dos donativos, os grupos dançantes se deslocavam para salões onde seus integrantes, convidados, amigos, familiares partilhavam um corpulento banquete. Uma grande mesa é posta, os primeiros a se sentarem são integrantes da agremiação ainda com suas vestimentas, mas já sem suas máscaras. As autoridades da cidade também integravam aquela cena. Nos pratos

feitos, distribuídos pelos agremiados havia um grande pedaço de porco, arroz e batata. Ao deixar o salão, observo uma grande aglomeração na porta principal, um dos meus interlocutores me informa que essa era uma situação comum e que aquelas pessoas eram los necesitados, mas que só podiam adentrar o salão quando todos os dançantes e seus convidados tivessem saciado sua fome. Assim, percebe-se que além das diferenças dos status entre dançantes, amigos, familiares e convidados, o que determina a ordem dos que devem sentar primeiro à mesa, existe também uma diferenciação marcada pela classe, que determina que os pobres só podem adentrar o salão quando todos aqueles privilegiados por suas ligações tradicionais, parentais e outras tiverem sua fome saciada.

Com o fim dos banquetes as ruas em torno da igreja começavam a ficar lotadas, os casebres da localidade são enfeitados com grandes estandartes que traziam a representação de elementos católicos, grupos de fotógrafos se aglomerando nos degraus da escada da igreja em busca do melhor ângulo para registrar a primeira aparição da Virgem ao seu povo. Crianças, adultos e velhos disputavam espaço para ficar mais próximo à Virgem, enquanto uma marcha imperial começa a ser entoada em meio a um silêncio reinante. A Virgen del Carmen é retirada do altar pelos representantes dos Qhapaq Ch'unchu, que são os seus protetores e demonstram a sua fé levando-a incansavelmente por toda a procissão.

Os outros dançantes acompanham a procissão na proximidade do cortejo entoando músicas em louvor à benevolente. Com a passagem do cortejo por grande parte da cidade, ao anoitecer, a Virgem retorna a sua igreja. A procissão termina e alguns grupos seguem dançando nas proximidades da praça principal e aos poucos as ruas da cidade vão se esvaziando.

Ainda na aurora do dia 17 começam a ser realizadas missas dedicadas a cada grupo dançante. Aos poucos eles vão deixando a igreja e seguindo para o cemitério acompanhados de seus respectivos grupos musicais para prestar homenagens aos seus ancestrais, muitos destes precursores da tradição e, outrora, também, dançantes. Acompanhando o grupo dos dançantes dos Auqa chilenos, que representam os soldados chilenos que invadiram o Peru durante a guerra de 1879-1984, observei as primeiras movimentações dentro do cemitério onde cada tumba ancestral é visitada. Os dançantes aos poucos retiram suas máscaras. Cânticos e passos de dança demarcavam aquele momento pitoresco em que a tristeza e a alegria, a morte e o nascimento se mesclam. Na continuidade, são realizados batismos dos novos integrantes do grupo dançante. O rito batismal se inicia sob olhares de curiosos e o novo integrante já porta roupas características do grupo. Ele se ajoelha perante as tumbas de seus ancestrais, curva-se como um ato de resignação e recebe chicotadas de dois familiares de gêneros distintos. Ao se levantar sob palmas do grande público é abraçado por seus parentes e recebe uma garrafa de cerveja para comemorar aquele novo momento.

Com o fim dos batismos os grupos seguem para um novo almoço comunitário e por volta das 3 horas seguem para uma nova procissão com trajeto menor do que a anterior e tendo como momento central a chegada da Virgen del Carmen na ponte Carlos III, onde ela benze os quatro pontos Suyos (regiões geográficas nas quais o antigo império incaico se subdividia). Com o fim da benção, a santíssima é levada de volta ao seu templo sagrado e a cidade começa a se preparar para a guerrilha.

A guerrilha para Miguel Zapata (2016), é o estopim da festa, na qual os grupos dançantes dos Ch'unchu, representando os selvagens, e os Q'ollas, moradores do altiplano, vão guerrear pela posse da Virgem. Os Q'ollas montam na praça central da cidade uma espécie de tenda, que funcionará como seu quartel-general. Nele, Imilla, a integrante que havia mais se identificado com a Virgem, resguarda as armas para um possível combate. Antes do combate, alguns grupos tomam a praça e se apresentam simultaneamente, instaurando um estado de caos na cidade. O espaço da representação da guerrilha é circular e acaba se transformando em um grande anfiteatro.

A guerrilha é iniciada com os Q'ollas bloqueando os principais acessos a praça central e estendendo sobre o chão uma manta para fazer oferendas à Pachamama[3]. Eles consultam essa entidade para saber se a guerrilha lhes será favorável ou não. A protetora dos instrumentos de combate dos Q'ollas é sequestrada pelos Ch'unchus, causando o estopim. Os Q'ollas entram em confronto corporal, mas acabam sendo derrotados pouco a pouco. A cada corpo estendido ao chão, os Ch'unchus colocam duas madeiras finas, que, sobrepostas, formam uma cruz, simbolizando que para aqueles a morte já havia chegado. O fim da guerrilha é prenunciado com a morte do chefe Q'ollas abatido pelos Ch'unchus e exibido como troféu ao redor da praça.

O cortejo fúnebre se iniciava tendo enquanto integrante Imilla e os Q'ollas sobreviventes, que seguiam durante todo o tempo cantando e chorando a morte de seu líder. Os espectadores paucartambinos, mesmo conhecendo a trama, assistiam na condição de testemunhas, mas sabem que o enredo não admite mudanças. Logo sou avisado pelo meu interlocutor que a derrota não seria aceita plenamente e no próximo ano toda a trama voltará a ser encenada em Paucartambo. Assim, a guerrilha terminava com os Ch'unchus mantendo a posse da virgem e o fim da festa se aproximava.

Ainda estava amanhecendo no dia 18 quando um montante considerável de gente retornava à cidade, eles haviam se deslocado ainda na madrugada para acompanhar o nascer do sol em um das montanhas no entorno da cidade. A igreja continuava com suas sessões litúrgicas onde são apresentados os novos encarregados pela festa no próximo ano – esses recebiam as bênçãos e assumem o compromisso diante da sociedade.

3. A Pachamama (ou Mãe Terra) é a deidade popular nos Andes, ela está diretamente relacionada a terra, a fertilidade, a figura da mãe.

Aos poucos as pessoas deixavam Paucartambo. Dessa maneira, parti dessa cidade com a imagem daquela representação feita pela comunidade de sua própria história mítica com uso de elementos marcantes: máscaras, danças, comida e música incrementam esse universo simbólico, que pode ser acessado anualmente durante 4 dias e 4 noites.

Conclusão

Em primeiro lugar, gostaria de destacar que compreendo o pensamento mítico como um portador de uma lógica explicativa do mundo e o viver daquela sociedade. A tradição paucartambina, ao reinventar sua própria história, cria uma nova narrativa do seu passado, em que a tradição teve início e permaneceu, criando elementos que tornam sólido a estrutura e as mudanças na organização social. Ao criar elementos como as danças, máscaras e os atos, o pensamento mítico se esforça em explicar, dentro do esperado, a sua continuidade.

A narrativa paucartambina nos revela a capacidade que temos de pensar em nós mesmos a partir de uma narrativa mítica, desse jeito eles não são estranhos, mas são parte integrante de mito vivente.

No decorrer deste trabalho procurei demonstrar que o pensamento paucartambino se traduz no cotidiano desta cidade. O mito explica o porquê da disputa permanente entre indígenas e espanhóis. Demonstrando que essa sociedade é fiel ao discurso religioso que tem a Virgem como elemento de ligação entre os diferentes povos, cuja permanência permite a não-desorganização social, a partilha interna vinculada a fortes laços de parentesco. Não há uma dicotomia perversa, mesmo ela tendo origem em séries processos de violência, hoje, ela sobrevive nos atos e ações que modificam aos poucos aquele corpo social, todos os paucartambinos possuem palavras, enfim, são portadores de história e podem modificá-la.

Compreendo que o mito, apesar de ser percebido pelos paucartambinos como um instrumento necessário para explicar aquela realidade é alvo também de questionamentos, devido à interferência que de certa forma não é prejudicial à comunidade, mas gera sua sobrevivência na contemporaneidade.

Busquei neste trabalho indicar uma forma interpretativa do mito que pode ser feita a partir de outras órbitas, mas essa foi uma opção feita por mim e logo poderá ser revisada.

Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 8ª ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.

BARRIONUEVO, Alfonsina. *Cusco mágico*. Lima: Editorial Universo, 1980.

DURKHEIM, Émile. *Lesformes élémentaires da la vie réligieuse*. Paris: PUF, 1968.

KOCK, Gisela. Danza, identidad y modernidad en los andes: las danzas en la tierra de la Virgen del Carmen en Paucartambo. In: *Revista Anthropologia*, V. Mendonza-Walker, Z. Shaping Society Through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Southern Andes of Perú, Ph.D. Thesis, University of Chicago, Anthropology Department, 1993.

MÖRGER, Magnus. *Perfil de la sociedad rural del Cuzco a fines de la colonia*. Lima: Universidad del Pacífico, 1977.

ORTIZ, Villasante. P*aucartambo vision monografica: Geografia e Historia*. Serie Paucartambo, tomo I, Cusco: editorial León, 1980.

ZAPATA, M. R. Z. O grande teatro de Paucartambo. In: *Sala Preta*, v.16, nº 1, p. 5-25. 2016.

PARTE III

ARTE, CURADORIA E PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Simpósio da I Bienal Latino-Americana de 1978: uma leitura de Mário Pedrosa

Carla Fatio*

Nosso foco, no presente artigo, é circunscrito a uma das leituras exibidas, durante o Simpósio da I Bienal Latino-Americana de 1978. O objeto de estudo é a proposição apresentada por Mário Pedrosa sobre a arte e política no cenário latino-americano entre décadas. Iremos compreender o espaço ocupado por estes críticos de arte, artistas, historiadores, em um período de muitas resistências políticas, sociais e culturais, em diversos países latino-americanos.

Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900-1981), foi respeitado como o percursor da crítica de arte moderna brasileira, e escreveu esse texto original em Cabo Frio, em fevereiro de 1970.

Em 1970 dois fatos históricos marcaram não só a trajetória de Mário Pedrosa, como a da história da arte no Brasil. Neste ano, iniciou-se a Pré-Bienal, ou como foi chamada, a primeira edição da Bienal Nacional, da Fundação Bienal de São Paulo. Francisco Matarazzo Sobrinho, "Ciccillo" estava ainda à frente da gestão administrativa. Com a edição nacional, equacionava-se dar voz aos artistas brasileiros mostrarem suas produções. Ao final de 1970, Pedrosa foi exilado[1] pelo governo militar brasileiro, e, passou a viver no Chile. Somente em 1977, retornou ao país por conta da promulgação da Anistia[2].

---

* Pós-doutoranda pela USP/ECA. Doutora em Ciências (USP/PROLAM, 2012). Mestre em Artes Visuais. (IA-UNESP, 2009). Mestre em Psicopedagogia (UNISA, 2005). Pesquisadora (CNPq) sob coordenação da Profa. Dra. Lisbeth R. R. Gonçalves (USP). E-mail: carlafatio@gmail.com

1. Em 1970, Mário Pedrosa foi processado, ao lado de outros oito companheiros, sob a acusação de tentativa de difamação do governo brasileiro no exterior, ao denunciar a prática de tortura a presos políticos. (...) Ao pedir asilo, *The New York Times - Review of Books* publicou uma carta aberta assinada com apoio de cem personalidades internacionais, entre estas: Alexander Calder, Pablo Picasso, Henry Moore e Max Bill, entre outros, responsabilizando o governo brasileiro por sua integridade física. (In: *Arq. Depto. Est. EUA*; 1977/1981).
2. Em 1979, quando deixou de existir o Estado de exceção, houve a revogação dos Atos Institucionais, e foi aprovada a Anistia, ensejando a volta do exílio dos principais líderes das esquerdas brasileiras. Abriu-se um período de transição até 1988, quando houve a aprovação da nova Constituição, restabelecendo as condições de Pleno Estado de Direito em nosso país. (In: *A Ditadura Militar no Brasil: uma incômoda memória*).

A ditadura no Brasil compreendeu o período de vinte e um anos, entre o Golpe Militar de 1964, finalizando com o Ato Institucional 5 (AI5) em 1985. Ressaltamos que com o regime militar em vigor, o governo norte-americano sentiu-se aliviado com a nova possibilidade imposta no Brasil, porque era contra qualquer ação socialista que facilitasse a aproximação da União Soviética ao eixo sul continental. Conviveu-se entre 1945 a 1991 com a Guerra Fria.

Neste cenário histórico continental, observávamos países colonizados passando a conviver com a fragmentação desde o seu surgimento, e se reinventando como uma nova forma de mestiçagem. Víamos mais que o aparecimento do sincretismo versus o hibridismo que ocorria na América Latina. A arte brasileira estava sofrendo baixas por conta da opressão política. Muitos artistas, intelectuais e críticos de arte, foram perseguidos ou exilados, entre estes, como citamos, Mário Pedrosa.

Produção para o simpósio

Com o respaldo da Fundação Bienal de São Paulo para a organização, e efetiva execução deste Simpósio, o mote condutor de participação foi voltado à temática "Mitos e Magia" da I Bienal Latino-Americana. A Fundação Bienal objetivava o propósito de catalogar a arte de origem, em busca de uma pesquisa territorial. A análise crítica de Mário Pedrosa retomou à pauta deste Simpósio.

Esta Bienal passou a ser considerada como primeira e única no cenário brasileiro, com o intuito de promover uma expectativa de debates abertos, focando sobre um ideário que compreendesse a arte e a identidade do continente. O Simpósio promoveu durante quatro dias, uma sequência de mesas que buscava valorizar este espaço comum. O evento ocorreu paralelamente à mostra expositiva. Foram trinta e três teses apresentadas, entre diferentes autores brasileiros e estrangeiros.

Os críticos de arte, historiadores, e pesquisadores, no primeiro momento, não estavam preocupados em encontrar um modelo comum, e sim, considerar as diferenças e dialogar na diversidade. O crítico de arte Juan Acha[3] foi o coordenador convidado. De modo que a catalogação dos trabalhos foi nomeada de 'apresentação de teses' pelo coordenador, junto com o Conselho de Arte e Cultura. No entanto, Mário Pedrosa negou ser uma tese[4], apresentando esta proposição Variações sem tema ou a arte da retaguarda, com poucas alterações de sua data de origem.

Mário Pedrosa fez sua análise pela ótica tanto antropológica como sociopolítica, como seu amigo e mestre Darcy Ribeiro que também participou do Simpósio. Reiteramos que sua proposição foi dividida no texto em dois momentos, ponderando sobre os "ismos" da arte, e enfocando as futuras bienais de arte latino-americanas.

3. Juan Acha, crítico de arte, nasceu no Peru, radicou-se no México, tornando-se professor da UNAM.
4. Ressaltamos que esse texto é original, datilografado (máquina de escrever) em folhas de papel, pelo próprio Mário Pedrosa em fevereiro de 1970, e as citações obedecem a essa ordem da paginação.

No primeiro momento sugeriu que "Variações sem tema ou variações infinitas" fosse sobre um único fenômeno histórico. Explicou as questões pelas quais o latino-americano não tinha as mesmas ambições de vislumbrar um futuro promissor.

Enumerou estas percepções, como uma realidade objetiva, em que a maioria do povo latino-americano não queria aceitar ou validar. Como primeira característica, Pedrosa citou a miséria do povo latino-americano como dado longevo da história do continente. Como segunda percepção, explanou sobre a mestiçagem que nos ligava uns aos outros, em que o povo não era branco. Sua terceira interpretação perpassou pela questão da liberdade, com opressão de norte a sul, porque o povo não era livre. E por último, como quarta identificação, a submissão do continente, porque o povo 'tinha em seu destino' ser submetido, de alguma forma, ao imperialismo.

O segundo momento da divisão do texto foi relacionada à arte de vanguarda. Por essas questões, e por traçar um panorama de fundo que propusesse um debate crítico aberto, Pedrosa manteve seus questionamentos. Indagou: "Como seria possível produzir uma arte que não fosse a arte de contestação, daquilo que não se queria como a própria realidade"?

Uma nova arte

Entendemos que a arte de vanguarda não foi de vanguarda, e, para usar uma expressão tardia de Mário Pedrosa, "de retaguarda e resistência", que se consistiu em uma forma de "guerrilha simbólica contra o progresso da modernização capitalista". (Martins, 2008). O crítico veio a questionar se o que existia "era de tal modo uma arte encarnando uma só situação no mundo?" E mais: "Ou, nós vivemos numa época tão super dinâmica, que uma corrente violenta e impossível de ser detida, atravessa o palco da história, e nos conduz para a frente como uma força que ninguém contém?" Complementou ao afirmar que "para onde se ia e quem a dirigia, não se poderia dizer ao certo. De qualquer modo, estávamos em um processo que nos obrigava a perguntar, metidos numa euforia geral em que todos nos sentíamos impelidos para frente". (Pedrosa, 1970, p. 1)

Mário Pedrosa registrou conceitos nessa tese com indagações preciosas, que nos permite na atualidade, compreender a contemporaneidade de seu discurso de mais de quarenta anos. Por exemplo: "Quem dirige o mundo? Para onde se vai? Que força é esta?".

Pedrosa reafirmou o que nomeou de "mito da revolução". Explicou que nos primeiros quarteis do século, grande parte de nós poderia facilmente responder.

O autor expôs fatos por meio de uma realidade cronológica, em que o mito, ao longo do caminho, se transforma "em uma espécie de fatalidade tecnológica que muitos identificaram com o progresso e outros com a barbárie". (Op. cit.,1970, p. 1). Pedrosa foi além, acusou esse mito de "arrastar" intelectuais, artistas, críticos de arte, em oposição

às academias. O que, ao longo dos anos, fez esta arte se tornar um novo conceito artístico.

Mário Pedrosa aclarou que esta arte foi taxada de "moderna", e defendida como uma arte não produzida puramente pelos europeus, mas, uma arte nascida com o imperialismo, a qual se desenvolveu em rejeição "às leis da geometria linear da perspectiva geométrica e, mesmo à perspectiva do Renascimento". (Id.,1970, p. 2).

Com o surgimento deste movimento artístico, houve a formação de correntes imperialistas que se espalharam pelo mundo. A ponto de suscitar nos exploradores, geógrafos, e naturalistas, a curiosidade de trazerem uma série de produtos oriundos dessas novas descobertas de 'terras longínquas'. Pedrosa detalhou que eram descobertas inusitadas como os "fetiches negros, os monstros sul-americanos, arquétipos de outros céus, que mesmo estes estudiosos não tiveram coragem de elevá-los a categoria de arte". Os objetos foram simplesmente designados de 'exóticos', que virariam moda, por conta das pesquisas e curiosidade de 'artistas jovens' como Pablo Picasso, Henri Matisse, entre outros. A História nos mostra que esses "fetiches, deidades mexicanas, e peruanas, de diferentes arquétipos, na falta de poderem ser enquadrados no repertório metafísico, ou religioso das crenças, já codificadas da civilização ocidental", não foram elevados à categoria de arte. Mário Pedrosa nos reafirmou que foi, ou por ausência de coragem, ou por ausência de como saber categorizá-los. (Ibid.).

Os artistas passaram a manipular e incluir esses objetos em sua poética, complementando que "graças à esta curiosidade, em examinar tais 'bugigangas e esculturas pré-colombianas', corroborou-se com o tempo e para a formação de 'uma arte desconhecida que chegava como uma nova arte'". (Ibid.)

Esse novo conteúdo foi nomeado de "revolução do gosto". Segundo o autor, conforme o século prosseguia, "os exploradores ou antropólogos se armaram de coragem para comparar 'tais deidades' à famosa Vênus de Milo", para horror dos velhos historiadores. Novas coleções e acervos nos museus de História Natural foram geradas a partir deste 'novo gosto estético', cujas peças eram provenientes destas civilizações. Na classificação da arte de retaguarda, ou mesmo, de arte contestada, Pedrosa provou "que primeiro os artistas descobriram, depois vieram os sábios, os antropólogos, os naturalistas". (Ibid., p. 3).

Pedrosa explicou que somente cinquenta anos depois, confirmou-se realmente que "se estava diante de uma representação que, embora surpreendente, se tratava de uma nova arte". Como o autor escreveu: "Nutrindo a inteligência estética com estas experiências, e com pesquisas científicas dos continentes recém-explorados, como a África, América do Sul, Ásia e a Oceania". (Ibid.). Comprovou-se que essas experiências não mais correspondiam às da velha Europa do século XVIII:

> Foi diante desses vastos horizontes históricos que se teve a noção da verdadeira dimensão artística dessa produção cultural, e que se abriu os caminhos para a Arte Moderna e, consequentemente, para os museus desta arte que passaram a se organizar em todo o mundo ocidental a começar pelo o de Nova York, que foi então, o padrão do gênero. (Ibid., p. 4)

Com a euforia pelas novas culturas recém exploradas dos continentes, logo após a Segunda Guerra Mundial, criaram-se as bienais, os museus de arte moderna, congressos, espalhados pelo mundo. O movimento ascendente impulsionou o mercado, e segundo Pedrosa veio a "considerar mesmo que aquilo era uma arte que não ia ter fim histórico, uma grande arte que era padrão para todo o mundo, e isso estava implícito nesse movimento". (Ibid).

Ao citar a formação da Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA em 1947[5] com tal finalidade, Pedrosa descreveu sua ativa colaboração. Esclareceu que o Conselho da Associação partia da ideia que marchavam para "uma civilização mundial, para uma civilização florescente, e que poderia se estabelecer por todos os países, mesmo os países miseráveis da África, os países miseráveis da América Latina, e aí por diante".(Ibid.) Em tom de desabafo, Pedrosa completou: "Mas, a ilusão não durou. No entanto, durou o bastante, para permitir que artistas, críticos, homens como nós, nesse afã, envelhecessem". (Ibid.).

Foi uma grande reviravolta no cenário artístico-cultural. Iniciou-se a crise do que foi chamado por todos de "arte moderna". Pedrosa definiu como era necessário destacar esta contradição que o momento caracterizou. Comparou que na contramão das evidências, os críticos norte-americanos passaram a defender com mais empenho a arte da publicidade.

Esta arte veio a caracterizar a sociedade americana, não só pela vitalidade e o dinheiro que gerava, mas, pela quebra de paradigma em relação ao movimento da Pop Arte.

O movimento conseguiu se sustentar contra o pensamento da crítica internacional, e de sua associação, no sentido de privilegiar "uma expressão liberal e otimista da realidade social dominante". Reforçou como os artistas da geração Pop Arte negaram qualquer tipo de hostilidade à sociedade americana. Ao contrário, demonstrou que a legitimaram, e como eram expressão direta dela. Exemplificou nomes como: Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, Andy Warhol, entre outros.

5. A ABCA, é considerada como a mais antiga associação brasileira de profissionais da área das artes visuais, criada em 1949. Com participação no ato da fundação, os críticos Sérgio Milliet, seu primeiro presidente, Mário Barata, Antônio Bento e Mário Pedrosa, entre outros importantes intelectuais atuantes na crítica de arte. No entanto, sabemos que a ABCA tem sua história de seu surgimento ligada à Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), fundada em 1948, em Paris, como uma ONG. Portanto, entendemos que Pedrosa usa o termo "formação" e não "criação" para a data de 1947 e assim a mantivemos. (N.A.)

A arte moderna ganhou força primeiramente na Inglaterra, como expressão apenas teórica. E na sequência nos EUA, a ponto de se mudar as regras impostas dos moldes artísticos. Pedrosa nos fez pensar, que entre todas as manifestações de "ismos" que vieram com o movimento modernista, esta foi a primeira manifestação que surgiu "por inteiro, alheia e externa". O autor esclareceu que o movimento modernista não foi o epílogo histórico, comprovando que na sequência surgiria a Pop Arte. Expôs a vitória do americano, Robert Raushenberg[6] (1925-2008), para o Grande Prêmio da Bienal de Veneza de 1964, seguido da vitória para a arte latino-americana, do argentino Julio Le Parc (1928), na Edição de 1966, evidenciando o impacto que isso veio a causar na Europa, inclusive com diversos protestos[7].

Mário Pedrosa descreveu uma nova percepção estética da realidade que estava diante de todos. Suscitou não só um fato sociopolítico e cultural, como um resultado contestador. A arte moderna passava, pela primeira vez, a ser repelida em suas origens anticapitalistas, e igualmente em suas aspirações socio libertárias. Segundo o crítico, estávamos nos moldando já para as novas apreensões da arte, "desde os primórdios do pós-impressionismo, cubismo em seus fundamentos técnicos e históricos".

Para Pedrosa houve a ideia da necessidade de retificar "as linhas e a aceitar os objetos, as coisas, os quadros, as esculturas, que saiam deste bojo formidável que era a Pop Arte americana". (Ibid., p. 6). Mário Pedrosa se auto inseriu ao concluir a primeira parte de seu texto: "Em busca de uma coerência, que sempre busquei preservar, tentei chamar os produtos que apareciam, na linha da maior modernidade, de "arte pós-moderna". (Ibid.).

Os Happenings e outros 'ismos'

Na sequência da Pop Arte, Pedrosa citou o surgimento dos Happenings.

O crítico falou deste movimento da arte como uma obra aberta, considerando-o como uma ação que não se projetava, mas, se improvisava. Nestas improvisações não havia o sentido de início ou término, era um procedimento que dependia de público. Na visão do crítico, colocava-se como uma mudança de paradigma para os artistas. Identificou que os artistas latino-americanos não eram mais os que buscavam ansiosamente a aprovação do público para a obra, mas, se apresentavam como "prestidigitadores", visando mistificar primeiramente a obra, e disso tiraram seu maior prazer nacionalista.

6. Rauschenberg foi um precursor da Pop Arte, uma década antes de Andy Warhol.

7. Julio Le Parc foi considerado o único artista a representar a Argentina naquela Bienal. Sua sala foi uma das mais visitadas, dentre todas da mostra da 33ª Bienal de Veneza de 1966. Outro dado: Em 1964 recusou-se a participar da Bienal de Artes de São Paulo em protesto ao golpe militar no Brasil.

Era a época em que os jovens, em massa, deserdaram da casa de seus genitores, como uma desagregação, vinculada à crise sociológica da família burguesa. Associou-se o movimento dos Happenings ao fenômeno sociocultural do surgimento das drogas.

Na explicação de Pedrosa, a revolta urbana foi em nível mundial: "Espraiou-se por todos os países do mundo, abrangendo as nações do hemisfério norte (do Oeste e do Leste) com irradiações pelas regiões periféricas da Europa e da América, sem escapar os povos miseráveis do Terceiro Mundo". (Ibid.) Complementou que a "sofreguidão da mocidade se tornava um mal irreparável da época, como a prova também do naufrágio moral e total da paternidade burguesa do mundo todo, sem escolher regiões ou quarteirões". Relacionou que surgiram "terroristas inconformados com a intransigência conservadora das instituições políticas, e os que levaram a consciência negativa até a formação de um autêntico sistema anticultural, principalmente na periferia das grandes metrópoles". (Ibid.) E aclarou muito mais em seu comentário:

> Pensemos com todas as suas derivações em que os cultores da ação e reação dos ácidos lisérgicos entraram num plano em que as visões e as sonorizações se fundem numa busca desesperada de percepções e extra percepções, infra e para-percepções, que ampliam o mundo já estreito dos sentidos até os limites e extra limites da civilização urbana das grandes metrópoles do mundo. (Ibid., p. 7).

Mário Pedrosa argumentou que o momento propiciava tal aparecimento com os protestos dos "bem pensantes que levavam a responsabilidade ou irresponsabilidade, até ao fato de pretender gerir instituições culturais mais transcendentes daquele tempo como bienais de arte, museus, escolas de arte". Elencou que "não conduziam a nada, pois, nem sequer sabiam, em nome da ética, de que moral, de que princípio se metiam a condenar as experiências, as realizações, as iniciativas, ou mesmo as loucuras, da juventude do mundo, em todos os seus meridianos". (Ibid., p. 7).

A arte se estendeu às extensões inimagináveis, de ordem geograficamente regional e local, e de fórum pessoal, propiciando ao artista viver e sentir as experiências estéticas, sem qualquer sentimento de inibição, em qualquer parte do mundo.

Pedrosa enfatizou que o sentimento vinha das bienais contemporâneas como, talvez, o ranço mais típico do mundo moderno: "o exercício experimental da liberdade". O crítico trouxe à tona seu próprio sentimento de inconformismo, ao validar que a coletividade não era adepta às artes, e testemunhou: "Desde a passagem do tachismo que houve a sucessividade dos movimentos vanguardistas, ao contrário de se vir atenuando, veio se acelerando. (Ibid., p. 8).

Nesta ótica, Pedrosa resumiu como "os 'ismos' vinham desaparecendo na "voragem do mercado de massa", ao avaliar que no meio dos artistas, começava-se a "fechar fileiras nos exércitos culturais de reserva dos jovens burgueses e pequeno-burgueses do mundo, com a recusa à integração na sociedade de consumo de massa". (Ibid.) Tal fato tornara-se uma reação que nascia contra o consumismo pelo consumismo,

como uma reação natural, e cada vez mais intensa. Esclareceu que não era apenas daqui do continente, mas, da juventude mundial, incluindo os jovens das classes proletárias dos países altamente desenvolvidos. O autor decodificou que a sociedade brasileira na medida em que se ampliava, teria sempre o eixo Rio-São Paulo, como o eixo econômico fundamental.

Entre tantas explicações, Mário Pedrosa fez uma referência ao pensamento de dois grandes artistas. A primeira foi à vida de Piet Mondrian (1872-1944), ao citar o fato dele ter se tornado um elitista. Assumiu para si a preferência que a arte morresse, para que a vida em sociedade assumisse as suas funções". E a segunda referência foi à Paul Klee (1879-1940), por ter afirmado que "queria que o povo sustentasse a arte". Pedrosa definiu que a arte foi rebaixada a uma atividade de "clube fechado, saindo da ordem do dia".

Com novas escolhas, Pedrosa classificou que "a sociedade de consumo de massa se interpôs pela comunicação em massa, ao dar à imagem uma força atributiva maior do que a palavra, fornecendo a indústria, o poder da publicidade, com suas invencíveis armas ofensivas". Para o autor se iniciava a arte pós-moderna. Pedrosa falou sobre um processo em que os artistas se recusaram também a produzir especificamente para o marchand, e enfatizou: "Não criar para o mercado capitalista, e não criar para que tudo de novo se metamorfoseie em valor de troca, isto é, mercadoria". (Ibid., p. 8).

A situação proporcionou aos próprios artistas, um exercício de expressão, com o desenvolvimento de produções voltadas aos diversos tipos de experiências estéticas e sensoriais". Explanou que por consequência dessas atitudes, surgiram ao lado, produções ainda manipuladas e manipuláveis pelo mercado da arte. Descreveu-as como: "As mais desabrigadas ou as mais niilistas experiências pelo mundo". (Ibid.).

Pedrosa deu ênfase à sua narrativa ao indicar o processo de como os artistas se entregavam ao 'exercício experimental da liberdade', e citou: "Não fazem obras perenes, mas antes propuseram atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade". Complementou: "conscientes ou inconscientemente à uma operação inteiramente inédita, com o caráter extrovertido de massa nas sociedades burguesas ou nas sociedades em geral". (Ibid.).

Diante de uma plateia eclética, em novembro de 1978, Mário Pedrosa colocava o ponto final na sua apresentação.

Considerações finais

Pedrosa começou a escrever em 1970, em Cabo Frio, RJ. Retomou a esta proposição, para inserir novas observações, após viver por setes anos exilado no Chile. Trouxe sua contribuição e presença ao Simpósio Latino-Americano, mesmo já adoentado à época, vindo a falecer em 1981.

Possui uma extensa e notável biografia de cinquenta e um anos de dedicação, desde a década de 30, quando foi convidado a ser crítico de arte. Mário Pedrosa foi sempre considerado um ativista político, e profundo conhecedor da linguagem artística, entre outras qualidades. Conhecido pelo seu talento em alinhavar as suas análises, e conceituar os valores da cultural brasileira e latino-americana, expôs uma tese que transcende seu tempo.

Busca-se compreender o pensamento teórico-estético que envolve esta análise.

Nesse processo específico de visão sobre o mundo, o autor nos consentiu explicações socio-históricas, de forma a nos mostrar que a arte moderna reforçava o processo de invenção, de experiências vividas e compartilhadas. Sua proposição indicou "distinguir certos elementos novos dos cânones ou da codificação que se foi organizando através das décadas". (Ibid.)

Permitiu-nos valorizar que o estágio criativo se nutria de um vácuo, de um espaço incompleto, que era necessário ser levado à um sentimento de perfeição.

Pedrosa ao assumir essa discussão sobre os parâmetros da arte moderna, conduziu-nos a um dos traços desta reflexão em que o tema, considerado por Pedrosa como vasto e complexo, teve como ponto de partida "a crise da civilização verbal". Ele identificou como "crise contemporânea", perpassando pelo total "desarranjo" da sociedade. Mário Pedrosa nos fez relacionar o procedimento histórico da arte de retaguarda, e toda a publicização que a Pop Arte engedrou, e assim, trazemos outras referências para compartilhar.

O historiador e Professor Dr. José D'Assunção Barros (USP), explica que esta tese *Variações sem Tema* e *Arte de Retaguarda* pertence "a quarta e última fase da produção de Mário Pedrosa, (...) além de se abrir a um verdadeiro retrospecto de toda sua obra". (2008, p. 58). Complementa ao citar que: "Em virtude de seu diagnóstico extremamente preciso já naqueles princípios dos anos 70, Mário Pedrosa retomou a *Variações sem Tema* em 1978, possivelmente como o texto mais significativo produzido sobre a arte brasileira pelo maior de seus críticos". (2008, p. 47). E vai além, ao afirmar que com esta análise, Mário Pedrosa possibilitou uma narrativa com diversas interpretações, porque o autor se expressou através de uma arte, "em que os próprios críticos tinham dificuldade em desvendar". (2008, p. 49).

É necessário sublinhar a vasta pesquisa da filósofa e Professora Dra. Otília Arantes, sobre Mário Pedrosa. Esta pesquisadora não só resgatou parte desta proposição, como em um de seus 'Textos Escolhidos – V2' explicou como ele lidava cuidadosamente com a crítica especializada. Cita: "Em alguns casos chega a atingir mesmo a análise pericial, como também, uma atenção enfaticamente voltada para as implicações universalizantes da arte e da cultura". (1995, p. 09-10). Observamos como Otília Arantes valorizou a dupla natureza deste discurso, ao evidenciar a originalidade própria, como marca sedimentada do trabalho crítico de Pedrosa.

Pedrosa publicou uma pequena parte deste texto em outro livro de sua autoria, ponderando sobre "(...) a lei de aceleramento dos 'ismos' pela sociedade de consumo de massa, identificando que não era propicia às artes. (...). (Pedrosa, 1975, *apud* Fatio, 2012, p. 177). Em textos datados de 1960, Mário Pedrosa já se referiu à crise da arte moderna, ponderando sobre a 'internacionalização x regionalismo'. Distinguiu a questão do 'regional', como de suma importância para o estudo do fenômeno do internacionalismo da arte contemporânea, ao reafirmar que "os regionalistas vieram depois dos universalistas e ou internacionalistas". (1975, p. 49-53).

Durante os debates do Simpósio, este assunto já empertigava e muito aos críticos e pesquisadores. Com esta proposição, Pedrosa evidenciou exatamente os diferentes momentos da arte, relacionando-a aos momentos sociopolíticos, e reinserindo-a ao processo das bienais, das quais também teve participação ativa.

Grandes nomes que sempre se dedicaram à defesa da nossa arte, compareceram ao Simpósio, ou foram os mentores por trás de objetivos ainda maiores, de alinhar a arte brasileira e latino-americana a um patamar das grandes bienais internacionais. Citamos a exemplo: Aracy Amaral, Radha Abramo, Darcy Ribeiro, Mário Schenberg, Israel Pedrosa, Frederico Morais, Nestor Garcia Canclini, Mirko Lauer, entre outros.

Alguns dos críticos e historiadores participavam também ativamente na própria Fundação Bienal de São Paulo. Atuavam em comissões de organização, ou eram convidados para a composição do Conselho de Arte e Cultura, e/ou em outros desígnios, tanto nas edições internacionais como nas bienais nacionais.

A composição deste Simpósio foi voltada exclusivamente à construção da identidade da arte, tanto brasileira como latino-americana, inserida no contexto internacional, e disseminada no meio político, hegemônico e ditatorial do período em análise. Estava em debate também a questão da continuidade ou não de uma II Bienal Latino-Americana. Não houve infelizmente publicação própria do material.

Conhecemos que estes anos de ditadura fragmentaram e muito o campo da cultura e da arte. Vivíamos uma identidade em 'trânsito', com o surgimento de efeitos macrossociais, e a revalorização do local, como esfera de resistência. Profundas mudanças históricas modificaram intensamente o desempenho sociocultural, humano e político das sociedades.

Ao se somar os fatos que nortearam todo uma cultura do século XX, temos uma era em que as diferenças entre a alta burguesia e o proletariado se acentuaram, além de um capitalismo mais forte, propiciando o surgimento dos movimentos sindicais.

Nesta proposição, Mário Pedrosa reivindicou um novo parecer para a compreensão das futuras bienais latino-americanas em São Paulo, indicando quatro formas de construir um olhar a respeito do latino-americano, como forma de se compreender a identidade sociocultural e étnica da nossa gente. Sua reflexão nos brinda com um novo olhar sobre a cultura e a 'cor' da nossa gente, propiciando-nos ir além do Simpósio, ir além do próprio tempo.

Quando se indaga, portanto, que tempo era aquele? Vemos a importância do papel da arte no processo de integração desta região do continente latino-americano, e seu legado para a contemporaneidade.

Em sua visão crítica, o homem moderno criou toda uma linguagem artificial para apreender o imperceptível, reduzindo-o ao universo físico. Neste sentido, analisou que havia a busca pela "compreensão no incompreensível porque a física e o artista sempre estiveram entrelaçados". (Id.,1975, p. 70). Pedrosa sempre descreveu a posição do artista como aquele que traduz a vontade de se comunicar.

Observamos como os artistas estavam concomitantemente posicionados em reviravoltas, vivendo entre governos ditatoriais da América Latina, com decadência de valores na Europa, e no ressurgimento de uma nova arte enveredada pela publicização americana.

Para autor, os artistas sempre foram antecipadores do devir histórico, e nesse quesito, projetaram a necessidade de se compreender o papel do homem em sua sociedade, visto que, ao 'aprender a viver', a humanidade teria condições de trabalhar e ter direito ao seu lazer concomitantemente, fundindo-os em sua criatividade natural. Este foi o objeto primeiro da arguição desta tese.

Os artistas fizeram suas escolhas pessoais, e se inscreveram por si próprios no caminho de se fortalecerem. Construíram uma projeção para o mercado da arte, com abertura permanente aos novos campos de ideologia estética e artística que se anunciavam, e para o processo circunscrito de criar, imaginar, e continuamente sonhar, independentemente do meio político que também se apregoasse, no território cultural do continente latino-americano.

O processo da produção da obra de arte foi sempre a objetivação sensível ou imaginária. Em sua reflexão, havia uma nova concepção, "um sentimento que passava, enfim a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências". Entendemos que para o autor, a chave da compreensão deste processo estava em reconhecer que a 'sorte' do mundo dependia da junção das duas coisas: sensibilidade e inteligência.

Ao citar que "a consciência contemporânea já se encontrava irremediavelmente dilacerada, sendo esta a condição absoluta de todo o ser vivo", o pensamento do crítico se alinhou à reflexão teórico-filsófica da educadora norte-americana Susanne Langer (1895-1985), quando afirmou que "as raízes de onde se erguem e se ramificam tanto a linguagem verbal como a arte, a religião, e o mito, (...) habitam na base da nossa mente, onde não há forma criada que não carregue em si um impacto emocional". (Id., 1975 p. 15-20, p. 66).

Pedrosa valorizou que podia se falar da arte como linguagem no plano do mito, porque em análises anteriores, referenciou como os símbolos da arte diferiam dos símbolos da fala discursiva, em sua natureza e função. De modo que na obra de arte estes símbolos se apresentavam como função de "concretizadores da qualidade

expressa". O crítico ideologicamente sempre confiou que a arte fosse uma forma de privilégio, um presente à vida. Como ele explicou: "com uma imagem muito mais complexa e profunda de que qualquer outro meio de expressão". (Ibid., 1975). Citou nesta proposição o "mito da revolução" como uma analogia simbólica de comprometimento a um mote que movia ideologicamente multidões, como fato da realidade.

Observamos como Mário Pedrosa enaltece os artistas revolucionários daquele tempo, quando magia e ciência ainda se confundiam.

Em 1978, durante o Simpósio, observamos a magia recorrente nas discussões do repertorio crítico. Como não falar então, da questão do "mito e da magia" quando o próprio objeto nos traz essa temática?!

Podemos afirmar que Mário Pedrosa, como sempre, transcendeu seu próprio tempo ao nos presentear com esta proposição. Proporcionou-nos visões antecipadoras, entrelaçando arte e política como um pintor que elabora sua obra, mostrando a magnitude de seu talento, e nos brindando na poética de reconhecermos nossa humanidade e a própria ausência desta.

Referências

ARANTES, Otília. Textos Escolhidos V2. In: *Mário Pedrosa: Forma e Percepção Estética – textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1995.

ARQ. Depto. Est. EUA; 1977/1981 (PEDROSA, M.) Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PEDROSA,%20M%C3%A1rio.pdf Acesso em 15/11/2018, às 23hs.

BARROS, José D'Assunção. Mário pedrosa e a crítica de arte no Brasil. (artigo: 3015-texto do artigo-4569-1-10-20120427 variações.pdf). Disponível em: file:///D:/POS%20DOC%20Em%20constru%C3%A7%C3%A3o%20oficial/Apoio%20Mario%20Pedrosa/para%20incluir/3015-Texto%20do%20artigo-4569-1-10-20120427%20varia%C3%A7%C3%B4es.pdf Acesso em 10/12/2018, às 22hs.

FATIO, Carla Francisca. Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal Latino-Americana de 1978 e o seu legado para a América Latina e Brasil. São Paulo: 2012, 547f. *Tese Doutorado* em Integração da América Latina. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, PROLAM, Universidade de São Paulo, São Paulo. São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-22102012-123405.

MARTINS, Luiz. R. Economia política da arte moderna: providências para uma história crítica. In: *ARS,* v. 6, nº 12 São Paulo July/Dec.2008. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000200007. Acesso em 17/02/2019, às 20hs.

MIRANDA,T. A Ditadura Militar no Brasil: uma incômoda memória. (Opinião) Disponível em: http://atarde.uol.com.br/opiniao/noticias/ditadura-militar-incomoda-memoria-1576522; Acesso em 14/11/2018, às 22h30.

PEDROSA, Mário. Variações sem tema ou a arte da retaguarda. (tese original) S*impósio da Primeira Bienal Latino-Americana*, São Paulo, 1970.

_____. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.) São Paulo: Perspectiva, 1975 (Arte Debates).

As muitas faces de Mário Pedrosa e a divulgação da crítica de arte latino-americana

Gabriela Abraços*

Mário Pedrosa foi um crítico de arte latino americano que acompanhou, fomentou e registrou o potencial libertário e criativo da arte dos trópicos. Defendeu a liberdade estética e a habilidade criativa, como patrimônios da humanidade, independentes de suas procedências geográficas ou classes econômicas. Sua curiosidade de investigador humanista o levou a circular por um espectro diversificado de conhecimentos. Teve uma ação política intensa e transitou por vários domínios. Elaborou suas críticas sobre arte com argumentos que iam além da estética, mas traziam análises econômicas e antropológicas. Pedrosa foi um crítico ímpar que compreendeu a arte, como uma capacidade humana de expressão da liberdade.

Por mais de 50 anos, os textos de Mário Pedrosa ficaram restritos aos círculos de língua portuguesa e aos âmbitos institucionais e acadêmicos de arte brasileira. No entanto, o projeto (de 2010 a 2015), Mario Pedrosa- Primary Documents, do MoMA- Museu de Arte Moderna de Nova York traduziu para o inglês, uma seleção de textos de nosso crítico brasileiro. E eis que os círculos acadêmicos internacionais passam a conhecer Mário Pedrosa.

O objetivo de nosso artigo é contextualizar este "interesse" por Pedrosa e problematizar este "revival". Através de um método histórico documental e de revisão bibliográfica, objetiva-se discutir qual a face de Mário Pedrosa que interessa aos círculos estrangeiros. Quais das faces de Mário Pedrosa se priorizam neste momento? A erudição da crítica ou a eloqüência do marxista que tinha a Revolução Permanente como horizonte? Pretende-se conhecer o crítico racional da arte concreta ou o pensador intuitivo que levava os artistas às novas experimentações estéticas? Quer-se conhecer o crítico incômodo que condenou a mercadorização da arte? Os grandes centros darão destaque à crítica de arte latina? A discussão versará sobre textos publicados no cenário internacional, e sobre o modo como o crítico brasileiro tem sido apresentado aos novos leitores dos grandes circuitos da arte e da crítica.

* Doutoranda no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte-USP. E-mail: gabiabracos@gmail.com

Pedrosa, um moderno do século XX

A figura de Mário Pedrosa insere-se entre os nomes de teóricos e intelectuais, que colaboraram para a constituição de um arcabouço teórico da arte brasileira. Sua atuação, porém, não se restringiu à reflexão teórica sobre a produção artística realizada no país, mas destacou-se como uma interface direta de diálogo com os artistas, problematizando os paradigmas teóricos do métier artístico e fomentando investigações estéticas.

Em sua produção crítica, Mário Pedrosa não só se dedicou ao estudo atento de teoria da arte, mas a atrelou ao estudo sistêmico da sociedade, tendo em vista o projeto político da Revolução Permanente, para o qual a arte teria um papel fundamental na formação e refinamento das sensibilidades no engajamentoo social. Ao desenvolver sua trajetória, Pedrosa circulou entre as esferas da militância política de esquerda e da crítica de arte. Nestas duas instâncias encontrou mecanismos que aliavam a reflexão teórica com a ação cultural prática.

Além de crítico de arte e um pensador militante de esquerda, Pedrosa ainda se envolveu com a gestão de projetos artísticos integrando a direção executiva da Bienal de São Paulo, atuando também como diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo-MAM/SP e membro ativo da ABCA-Associação Brasileira de Críticos de Arte; e da AICA-Associação Internacional de Críticos de Arte, órgão internacional vinculado à UNESCO, que promove, até a atualidade, eventos de arte, reuniões, deliberações e debates de críticos no Brasil e em diversos países do mundo. A trajetória de Pedrosa atesta o compromisso deste intelectual, que antes de ser um crítico ou um militante trotskista, foi um humanista erudito, afeito às reflexões profundas e avesso aos esquematismos reducionistas. Sua produção é reveladora de um denso conhecimento e de uma atualização constante sobre diversos temas que lhe foram contemporâneos.

Ao considerar a vasta produção crítica de Pedrosa – seus textos analíticos e sua contundente atuação institucional – a intelectualidade brasileira aclama o projeto de tradução de seus textos. Esta iniciativa assinala o processo de internacionalização do crítico como um sinal de reconhecimento da importância e relevância das ideias de Pedrosa, não somente para o cenário brasileiro, mas para âmbitos mais alargados da arte moderna.

Da "descoberta" do autor ao Cânone da arte brasileira

Um clássico se constitui, quando o teor de sua significação ultrapassa o período para o qual foi escrito. Esta designação de clássico se aplica à obra de Mário Pedrosa, tendo em vista que seus textos seguem, na atualidade, como referências para estudos sobre os temas que o crítico explorou. Muito embora o crítico tenha tido intensa produção jornalística, em uma época em que a crítica de arte era veiculada em jornais de grande circulação, muito da produção crítica de Pedrosa ficou esquecida. Por muito tempo, suas ideias estiveram restritas aos temas políticos e à atuação partidária.

Foi a partir do trabalho de pesquisa de Otília Arantes, professora no Departamento de Filosofia da USP, que a obra de Pedrosa foi resgatada e reapresentada ao público. Em meados dos anos de 1970, a Profa Otília se interessou pela obra do crítico com o intuito de evidenciar o caráter erudito de uma teoria estética brasileira e com o objetivo de repensar a constituição de nossa modernidade. Desde então, Otília tem pesquisado, publicado estudos, e republicado textos de Pedrosa com o intuito de divulgar esta obra e problematizar as bases teóricas deste importante intelectual brasileiro.

Aracy Amaral foi outra pesquisadora que se dedicou à divulgação da obra de Mário Pedrosa, a partir de republicações de textos do crítico. Aracy define o crítico como referência: "sua sensibilidade fez com que tivesse um papel absolutamente fundamental no panorama da crítica de arte brasileira[1]". A crítica e curadora destaca a excepcionalidade da crítica de Pedrosa pautada pela rica densidade de sua formação intelectual. Aracy o define como um "pensador de arte" como um intelectual preparado e sensivelmente disposto para o trato com a manifestação artística. Ela o apresenta como um "provocador" que sem "qualquer arrogância ou afetação", consolidou sua critica de arte com densidade de pensamento.

Não fosse o empenho de Otília Arantes e Aracy Amaral para reapresentar Pedrosa para o público dos anos 80, muito de nossa história da arte estaria ainda aguardando ser descoberta. Como todo cânone, Pedrosa dependeu de patrocinadores para que mantivesse o seu corpus teórico, em circulação nos meios acadêmicos especializados.

Um crítico, muitas ideias

Mário Pedrosa foi um intelectual conectado com as demandas históricas de sua época. Não foi um visionário, mas alguém que esteve atento às questões pungentes de cada fenômeno artístico e social que analisava. Vale assinalar que o intelectual Pedrosa, foi um homem que circulou por muitos conceitos e não se vinculou especificamente a uma teoria fundamental. Pode-se pontuar que a filiação teórica ao marxismo clássico seria o esteio estruturador de todo seu percurso estético e intelectual. No entanto, mesmo esta teoria não era prezada por Pedrosa com ortodoxia. O crítico estava disposto a estabelecer diálogos e revisionismos à medida que encontrasse lacunas e incongruências a serem superadas. O crítico tinha um compromisso com a criatividade humana e não com "escola" de pensamento. A fim de assinalarmos esta pluralidade de interesses temáticos, traçamos um breve panorama sobre o corpo de ideias que frequentou e sedimentou em cada período em que foi atuante.

1. Amaral, Aracy. Mario Pedrosa: um homem sem preço. In: Marques Neto, José Castilho (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, p. 52, 2001.

Pedrosa foi um intelectual que viveu cada período de seu percurso crítico, segundo as dinâmicas e demandas inerentes a sua realidade. Sendo assim, localizamos como primeira fase de sua trajetória, os escritos da década de 1930. Uma primeira fase marcada pela intensa militância política que se refletiu na relação que estabeleceu com o objeto artístico. O contexto político e social do Brasil apontava para esta politização e para o caráter social da arte. O nome de Cândido Portinari se destacou como um artista que deu corpo às denúncias das mazelas sociais brasileiras. Neste contexto, Pedrosa lhe dedicou um importante estudo, ressaltando a função social de sua arte e de seu potencial político. Ainda imbuído pelo tom revolucionário que marcou a crítica sobre a alemã Kaethe Kollwitz, Pedrosa atravessou os anos 30 com uma gramática que vinculava arte como expressão da ação política, onde as linguagens modernizantes do cubismo e expressionismo apresentavam-se como uma desagregação visual, símbolo de uma reação às estruturas burguesas opressoras.

Na década seguinte, Pedrosa passou vários anos em exílio político. Trabalhou nos Estados Unidos e teve contato com círculos de artistas europeus refugiados na América do Norte. Frequentou exposições, conheceu o artista norte americano Alexander Calder e atualizou-se com relação às novas tendências da arte moderna. Inseriu-se em estudos sobre o abstracionismo e sobre os parâmetros teóricos desta nova linguagem. Em retorno ao Brasil em 1945, Mário Pedrosa passou a divulgar a arte abstrata como uma necessidade de atualização de linguagem. Nesta época, preparou um atento e complexo estudo "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", onde desenvolveu uma análise gestáltica da arte. Neste estudo, Pedrosa evidenciou os pressupostos teóricos que embasaram os estudos dos primeiros abstratos, a saber, Wassily Kandinsky, Paul Klee e Piet Mondrian.

No entanto, a propagação das vertentes abstratas no cenário artístico brasileiro causou caloroso debate. Pedrosa foi visto com desconfiança por seus pares de época, porém, em suas conferências, deixava clara sua convicção de que, a abstração apontava para uma nova forma sensível de traduzir o mundo, forma esta que a arte figurativa não contemplava. Em reuniões e conversas com artistas, promoveu leituras de teses sobre a psicologia da forma, com o intuito de estimular os artistas para novas experimentações. Influenciados por estas ideias, artistas como Ivan Serpa, Abraham Palatinik e Almir Mavignier, organizam o grupo de artistas abstrato- concretos do Rio de Janeiro. Em declarações dos próprios artistas, fica evidente o engajamento de Pedrosa nas pesquisas estéticas. Assinala-se na trajetória do crítico, não somente uma produção escrita, como também, a ação direta de diálogos e debates com os próprios artistas.

Nos anos de 1950, Pedrosa se dedicou à intensa ação institucional, sobretudo estimulado pela criação da Bienal de São Paulo e a possibilidade de criar no Brasil um circuito artístico conectado aos outros núcleos internacionais de arte. Além de inserir o Brasil na tendência desenvolvimentista, a Bienal ainda oferecia a oportunidade aos

artistas brasileiros de entrar em contato com produções internacionais, fossem as obras de referência da História da Arte, fosse o contato com as novas tendências que circulavam no campo da arte. Mário Pedrosa ainda atuou como diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, buscando construir uma gestão de aproximação da arte com o público comum e não somente destinado à elite especializada. Ao lado desta ação institucional, Pedrosa segue com sua atividade crítica em diversos jornais e acompanha as pesquisas estéticas dos artistas concretos paulistas e cariocas. Nesse período circula entre as premissas estéticas da abstração e da arte concreta.

O final da década de 1950 e início de 60 é marcado pelo surgimento do grupo neoconcreto. Este grupo de artistas cariocas muito próximos à Pedrosa se pautou nas formulações fenomenológicas de Merleau-Ponty para promoverem uma relação experencial com o objeto artístico. Pedrosa circula por estas ideias e chega a identificar, no final da década, um novo paradigma artístico, o qual Pedrosa chamará prematuramente de Pós-moderno. Uma vez que o paradigma moderno operava com o binômio, forma e conteúdo, o conceito de experiência suplantava esse formato e apontava para outras formulações estéticas.

Durante o início dos anos de 1960, Pedrosa ainda se envolveu com a organização de Bienais e viagens internacionais a cargo da Associação Brasileira de Críticos de Arte. O crítico interessou-se em divulgar a arte brasileira para o mundo, além de manter-se atualizado com os debates artísticos que se articulavam. A década é entrecortada pelo golpe militar que desmonta expectativas de uma produção artística de livre expressão. O clima de autoritarismo e a tensão do contexto da guerra fria trouxe aos anos de 1970, intensa ação política. Neste período, Pedrosa retomou a ação política, e foi obrigado a deixar o país. Exilou-se no Chile e apoiou o governo de Salvador Allende. Seu engajamento político direcionou-se à articulação do Museo de la Solidariedad, pensado para ser um patrimônio artístico constituído por doações de artistas renomados de todo o mundo. Com a queda de Allende, Pedrosa se refugiou no México e depois em Paris, onde seguiu escrevendo textos críticos. A tônica de seus textos desta época, evidenciava a decepção com os retrocessos políticos dos modelos instituídos, mas apontava para a força de uma arte de resistência, ou de "retaguarda" como ele denominou. Segundo o crítico essa força de criação não estaria mais protagonizada pelos grandes círculos da arte nos centros do sistema, mas antes estariam nas periferias do chamado "terceiro mundo".

Como último feito de sua intensa trajetória, nos anos de 1980, Pedrosa mobilizou colegas e companheiros de partido para apoiarem a fundação de um partido operário, entusiasmado pelas moções causadas pelas greves de trabalhadores na região do ABC paulista. Participou da fundação do Partido dos Trabalhadores, sendo seu sócio número um. Já padecendo de um câncer de pulmão, faleceu no ano seguinte.

Este breve panorama evidencia o vigor teórico da Crítica de Arte de Mário Pedrosa e a relevância de suas ideias para o contexto brasileiro. O seu corpus crítico contou com os conceitos do marxismo clássico, pressupostos estéticos da história da arte, conceitos filosóficos modernos, teses da psicologia da forma, filiações com o projeto construtivista e frequentação de esquemas fenomenológicos. Tais ideias resultaram na constituição de um intelectual plural e multidisciplinar, que legaram para a história da arte brasileira, uma produção crítica criteriosa, sustentada por uma gama de conceitos que se relacionam aos problemas estéticos do tempo para o qual se destinam. Essa acuidade teórica no tratamento de cada tema, seu refinamento conceitual e sua percepção sistêmica da arte, formam o fulcro da originalidade e da atualidade deste crítico.

No entanto, tais análises e produção crítica de Pedrosa estiveram restritos à bibliografia brasileira. Poucos textos foram publicados em outros idiomas no exterior e nosso autor, não alcançou visibilidade fora dos circuitos acadêmicos.

A redescoberta de Pedrosa

A partir do panorama descrito, podemos compreender o impacto da produção crítica de Mário Pedrosa para a História da arte, não só brasileira, como latino americana e também internacional. O nosso autor brasileiro foi um internacionalista e via na arte, um instrumento potencial para estabelecer esta comunicação cultural a partir das dimensões simbólicas e psicológicas da percepção humana. Nada do que era humano, lhe era estranho.

Neste sentido, Pedrosa não se restringiu aos artistas brasileiros, mas antes se dedicou à análise daquela arte que lhe parecesse uma centelha de criatividade, "no exercício experimental da liberdade"[2]. Assim, Mário buscava conhecer e analisar toda e qualquer obra que estivesse ao seu alcance. O crítico se envolveu com vários grupos de arte e de teoria estética. Transitou pelos meandros da arte brasileira, latino americana, norte americana, europeia e até mesmo conheceu a arte japonesa, estabelecendo correlações entre a arte do ocidente e do oriente. Um crítico desta envergadura merecia ser reconhecido no exterior.

Neste panorama inserimos a relevância da coletânea traduzida e publicada pelo MoMA de Nova York. Tal publicação abre uma porta de diálogo com diversos outros círculos mundo afora. E as reverberações deste movimento estão despontando em outras publicações. Além de "Mário Pedrosa-Primary Documents", assinalamos a exposição sobre Mário Pedrosa no Museu Reina Sofia em 2017, como também a produção do catálogo que incluiu a tradução de diversos artigos de Pedrosa para o espanhol.

2. Tal citação é encontrada por diversas vezes nos textos de Mário Pedrosa. No entanto, não se conseguiu precisar uma referência bibliográfica que localizasse um desenvolvimento teórico dos conceitos envolvidos nesta citação. Também não conseguimos precisar a primeira vez em que a frase teria sido utilizada.

Este movimento no exterior alavancou a republicação de coletâneas de textos no circuito brasileiro, coletâneas estas organizadas por Lorenzo Mami e Guilherme Wisnik. Tal movimentação culminou na abordagem da Bienal de São Paulo de 2018 intitulada "Afinidades Afetivas" como uma referência direta ao tema caro à Pedrosa, "A afetividade da Forma na arte".

Mas neste cenário de "revival", nem tudo são flores. Cabe-nos pontuar uma reflexão crítica sobre esta "redescoberta" do crítico brasileiro Mário Pedrosa. Várias perguntas motivam esta inquietação e retornamos às questões enunciadas na apresentação. Estas perguntas nos levam a diversas problematizações. Inquietações sobre o interesse no autor brasileiro e sobre a face que se destaca de um crítico multifacetado.

O eixo da problematização aqui arregimentada recai sobre o esvaziamento do conteúdo revolucionário da crítica de Mário Pedrosa. A maioria dos textos selecionados para a republicação enfatiza a dimensão da discussão estética e estilística. Pouca ênfase se aloca à força da base política do autor em questão. Em um período em que as distopias políticas nos fazem titubear sobre a veracidade dos programas da esquerda, cabem neste século as ideias de um autor trotskista? Nos textos de apresentação sobre Pedrosa, muito se afirmou sobre o binômio "Arte-Política que marcou sua trajetória. "Mário Pedrosa no solo fue um gran crítico de arte sino también, a lo largo de toda su vida, um militante revolucionário, um pensador socialista y um adversário intransigente del fascismo y de toda forma de dictadura." (Pérez-Barreiro; Sommer, 2017, p. 81). Tal afirmação situa a militância de Pedrosa na política. Entende-se que o crítico teve uma conduta política participativa e engajada. No entanto, não há referência à dimensão política como projeto estético. Projeto este que seguiu toda a trajetória de Mário Pedrosa.

Embora Pedrosa tivesse sempre em mente o processo final de síntese entre arte e revolução social, processou-se uma mudança em seu posicionamento. Este derivou não do afastamento premeditado da política para a dedicação exclusiva à atividade de Crítica de arte, mas de um ajuste necessário de Pedrosa para articular de outro modo arte e política, a fim de que os augúrios no campo artístico se concretizassem. (Mari, 2006)

A dimensão política na produção de Pedrosa não se restringiu a convicções políticas e atuação partidária. Na medida em que foi se profissionalizando na trajetória crítica, realizou também "o ajuste" da articulação entre arte e política. Ao longo de sua trajetória crítica e institucional, nota-se a existência de um projeto condutor que justamente opera entre estas duas variáveis: arte como expressão e cognição e política como ação e transformação. Este fio condutor segue Pedrosa por toda sua vida, tendo no horizonte a revolução permanente que fora anunciado no Manifesto por uma arte revolucionária independente de André Breton em 1938. É este programa cultural que norteia as reflexões, realizações e conquistas de Mário Pedrosa. Sem esta compreensão, não se consegue chegar ao cerne de cada artigo publicado. Sem esta informação, o leitor iniciante não mergulhará na profundidade do texto pois não tem subsídios históricos para inferir nas referências com quem Pedrosa dialoga.

Uma vez que Mário Pedrosa não é um autor de fácil leitura, de informações instantâneas, sua leitura exige a freqüentação dos autores que foram sua base, exige erudição e imaginação completiva. Pedrosa não é um autor comum, e para tanto exige um leitor bem informado. Se para o publico brasileiro o contato com a literatura de Pedrosa exige uma iniciação, o que se dirá de um publico internacional que desconhece as referências fundamentais de nosso autor.

Nosso artigo não propõe uma solução. Propõe uma problematização que segue em aberto. A proposta foi exatamente despertar o debate e a preocupação com a recepção estética e crítica de nosso autor em terras do além mar. Se Mário Pedrosa foi um cidadão do mundo aberto às múltiplas formações culturais, é justo que o mundo leia e conheça das ideias deste pensador universal. Falta aos estetas internacionais a consciência da complexidade das ideias de Mário Pedrosa. Cabe aos especialistas, porém, situar este contato e colaborar para o alargamento da compreensão de nosso autor tupiniquim.

Referências

AMARAL, Aracy. Mario Pedrosa: um homem sem preço. In: MARQUES NETO, José Castilho (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil.* São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991

_____. Mário Pedrosa e a tradição Crítica. In: MARQUES NETO, José Castilho (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. *Mario Pedrosa: primary documents*. Durham: Duke University Press-MoMA, 2015.

MARI, Marcelo. Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950). 2006, São Paulo, 283 f. *Tese* (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

PEDROSO, Franklin e VASQUEZ, Pedro. *Mário Pedrosa : arte, revolução, reflexão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1992.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (orgs.). *Mário Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma*. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

Um trauma em imagens: o caso AMIA

Annateresa Fabris*

Em 29 de junho de 2018, às 9h53, é inaugurado o Muro da memória na empena cega do edifício da Associação Mutual Israelita Argentina (AMIA), situada em Buenos Aires, na Rua Pasteur 633. O horário escolhido para o início da cerimônia é bem significativo: às 9h53 do dia 18 de julho de 1994, a sede da instituição foi destruída por um carro-bomba, deixando um saldo de 85 mortos e 300 feridos. De autoria de Martín Ron, um dos mais famosos grafiteiros da Argentina, o mural de grandes proporções (300 x 120) articula-se em dois tempos: o passado, simbolizado por uma escada pela qual as vítimas ascendem ao céu; e o presente, emblemado na multidão que reclama por justiça a cada 18 de julho, segurando nas mãos os retratos fotográficos dos mortos no atentado. Segundo o artista, o significado do mural reside na manifestação anual, da qual seu trabalho é "a foto literal", e na ressignificação das colunas que resistiram ao atentado e foram transformadas na escada, à qual cabe conectar "a dualidade de luz, escuridão, terra, céu" a fim de sublinhar "a metáfora de quem busca e de quem encontra justiça" (S.A.$_1$, 2018). Antecedido pelo atentado contra a embaixada de Israel na Argentina, ocorrido em 17 de março de 1992, que teve como saldo 22 mortos e mais de 200 feridos, o ataque contra a AMIA comoveu profundamente a sociedade local, que se mobilizou para auxiliar nas operações de resgate de vítimas e de documentos, livros e obras de arte, que constituíam uma parte importante da memória da comunidade judaica no país.

As manifestações anuais às quais se refere Ron têm sua razão de ser, já que, até o momento, foram realizados dois processos, mas só houve algumas punições. O primeiro processo (AMIA 1, 2001-2004), que revelou uma ampla operação de acobertamento envolvendo a justiça argentina e os serviços de Inteligência, se concluiu com a absolvição de todos os acusados. O segundo processo (AMIA 2), que se iniciou em 2015 e que tinha entre seus objetivo a análise da chamada "pista síria", arrolou entre os suspeitos o ex-presidente Carlos Menem, o ex-ministro do Interior de seu governo, o ex-chefe da Inteligência e membros do Judiciário encarregados das primeiras investigações, entre os quais o juiz federal Juan José Galeano (S.A.$_2$, s. d.). A sentença, proferida em 28 de fevereiro de 2019, absolveu o ex-presidente da acusação de fraude processual e obstrução de Justiça. Acusado de ter oferecido suborno a uma das testemunhas, Galeano foi condenado a seis anos de prisão. O ex-chefe da agência de

* Professora Titular de História da Arte-ECA/USP. E-mail: annateresafabris@gmail.com

Inteligência, Hugo Anozorreguy recebeu uma pena de quatro anos por fraude processual, ou seja, por ter contribuído na alteração do cenário do atentado (Colombo, 2019). Em 2003, depois de nove anos de investigações, a justiça do país acusou formalmente o governo iraniano de ter planejado o ataque e o grupo Hezbollah de tê-lo executado. Em março de 2019, deveria ter início o processo contra Carlos Telleldín (AMIA 3), que, ao que tudo indica, ainda não foi realizado. Absolvido no primeiro julgamento, Telleldín é acusado de ter fornecido ao grupo que praticou o atentado a caminhonete a partir da qual foi montado o carro-bomba. O AMIA 4, ainda sem data marcada, tem como base a denúncia formulada pelo promotor Alberto Nisman, em 15 de janeiro de 2015, contra o governo da então presidente Cristina Kirchner, acusado de acobertamento depois da assinatura do Memorando de Entendimento com o Irã em 2013 (Fernández Moores, 2018). A morte do promotor – classificada como delito no ano passado –, quatro dias depois da apresentação da denúncia, conturbou ainda mais o quadro e sua imagem se tornou parte das manifestações pela punição dos responsáveis.

Depois do atentado, a AMIA resolveu reconstruir o edifício e não transformar a área destruída num memorial. Várias ações relativas à memória do ocorrido foram, porém, realizadas no entorno. Árvores com os nomes das vítimas foram plantadas em vários quarteirões. No muro de lama preta na fachada do novo edifício, inaugurado às 9h53 do dia 26 de maio de 1999[1], foram inscritos os nomes das vítimas sem obedecer a uma ordem particular. As vítimas são também evocadas num banner vermelho colocado na entrada do prédio. Seu número integra um cômputo maior, que inclui os 6.107.000 de judeus mortos nos campos de extermínio nazistas e as vinte e duas vítimas do atentado contra a embaixada de Israel. Na estação de metrô Pasteur-Amia, um relógio parado às 9h53 de 18 de julho de 1994 lembra a todos os passageiros o que aconteceu naquele momento. Na região central, em frente à Suprema Corte de Justiça, foi instalado um monumento em memória das vítimas, de autoria de Mirta Kuperfminc (1996). "Monumento de protesto", nos dizeres da artista, a obra é composta de tiras de madeira, todas singulares, dispostas em forma de "livro aberto". Os nomes das vítimas são inscritos verticalmente, sem obedecer a nenhuma ordem, para simbolizar "a ausência de lógica" no episódio que as atingiu mortalmente. Na parte inferior, as tiras foram unidas num bloco único para representar o destino comum que uniu as vítimas. Numa base de granito redonda, que remete à sociedade argentina como um todo, há um triângulo que assinala a hora do atentado. A base encontra-se ligeiramente elevada em relação ao solo para simbolizar que os mortos "ainda não estão enterrados; e que não o estarão até que seja resolvida a causa penal" (Kupferminc, s.d.).

1. O edifício foi erguido sobre os escombros da construção anterior, realizada na década de 1940. A pedra fundamental, datada de setembro de 1943, encontrada entre as ruínas, voltou a desempenhar a mesma função no novo prédio.

No campo artístico, a primeira resposta ao atentado parece ter sido, porém, a de León Ferrari com a colagem Atentado à AMIA (foto Tony Valdez) + Nunca mais (1995), que integrou a divulgação do relatório Nunca Más pelo *Jornal Página/12*, entre 14 de julho de 1995 e 2 de fevereiro de 1996. Elaborado pela Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (1984), criada pelo presidente Raúl Alfonsín em 1983, o relatório – publicado pelo jornal em fascículos que tiveram uma tiragem de setenta e cinco mil exemplares cada um – ganhou uma leitura particular por parte de Ferrari, o qual, não raro, construiu uma nova narrativa com suas colagens. Comparada com o aspecto geral da série, que se caracterizava pela sobreposição de fotografias dos responsáveis pela política de desaparecimentos forçados e de lugares emblemáticos onde tais operações eram realizadas a quadros e gravuras do passado que davam a ver catástrofes ordenadas pela ira de Deus e cenas infernais, a colagem dedicada ao atentado da AMIA é bastante simples. Consiste na sobreposição de um pequeno texto – "'O único judeu bom é o judeu morto' diziam os guardas (em dependência da Força Aérea)'" – a uma fotografia das operações de resgate nos escombros do edifício. A associação explícita entre o atentado e o cruento episódio recente da história nacional é problematizada por Emilio Crenzel, que a insere na quarta "estratégia de sentido" mobilizada pelo artista: a "violência contra um 'outro diferente'". Com tais termos o autor designa a inserção na série de imagens de processos de extermínio, discriminação e violência anteriores e posteriores à política de desaparecimentos: Inquisição, perseguições e massacres religiosos, genocídio nazista, torturas medievais, ódio racial contra os negros, "aberrações" dos conquistadores espanhóis nas Américas e atentado contra o centro judaico. Nesse contexto, a questão dos desaparecidos perde seu caráter específico para integrar "um relato de tom moral, simbiose e articulação que, nos casos do extermínio nazista e do atentado contra a AMIA, começa a estar presente nesse período na leitura dos desaparecimentos pelos organismos de Direitos Humanos" (Crenzel, 2006, p. 92-93).

Se Crenzel (2006, p. 94) se sente incomodado com o fato de as colagens apresentarem o fenômeno dos desaparecimentos como "a continuidade de uma ordem civilizatória", enraizada na defesa dos valores ocidentais e cristãos, e não como uma ruptura traumática na história da Argentina, outros artistas, se bem que com outras motivações, sublinham igualmente o paralelo entre a "guerra suja" (1976-1983) e o atentado contra a AMIA. A massa de pessoas carregando fotografias das vítimas do episódio e reclamando justiça no mural de Ron corresponde ao que acontece de fato nas manifestações anuais. Ao mesmo tempo, guarda uma proximidade inequívoca com uma das estratégias visuais desenvolvidas por grupos como Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S que, em suas manifestações, carregam fotos dos desaparecidos para conferir uma identidade àqueles cuja existência era negada pelo poder militar.

Outro tipo de operação é levado a cabo por Marcelo Brodsky, interessado em alimentar a memória da AMIA, simbolizada na recuperação de parte dos escombros que haviam sido levados para a Avenida Costanera Norte, situada às margens do rio da Prata. Sabendo que eles desapareceriam com o início das obras do Parque da Memória, Brodsky começa a fotografar "fragmentos de películas, pedaços de automóveis destruídos, restos de alvenaria...". Sua maior descoberta ocorre no dia em que estava visitando o local com William Tucker: depara-se com restos da fachada da AMIA, nos quais acredita ver "uma das pontas de uma destruída estrela de Davi". Entusiasmado com o achado, tenta reconstruir no local a estrela despedaçada, fotografa a pedra de vários ângulos, plasma com as imagens obtidas a própria visão da peça para poder reconstruí-la. Uma pesquisa nos arquivos da AMIA revela, por fim, que o resto "não era o ângulo de uma estrela de Davi, e sim a parte superior do primeiro A do nome da instituição, que estava entalhado na fachada. Apesar disso, eu já havia reconstruído a estrela em minha mente e concluí a obra" (Brodsky, 2001, p. 88).

O fotógrafo refere-se a algumas fotomontagens realizadas em 2001 – Estrela explodida, Meia estrela e Estrela iluminada –, nas quais o processo de reconstrução adquire uma forma visual que lhe permite conferir um novo significado aos que não passariam de restos anônimos sem sua intervenção. O processo de ressignificação do material descartado (Ruínas, 2000) é, porém, maior, abarcando a captação de "esculturas" singulares (Monumento de metal, 2000; Monumento de concreto, 2000; Monumento de chapa de metal, 2000; Monumento de ferro, 2000) e a descoberta de possibilidades plásticas insuspeitas (Nó de ferro, 2000; Flecha, 2001; Vértice, 2001; O "A", 2001), levando Tucker (2001, p. 98) a falar de "monumentos fotográficos à resistência, à esperança, às forças da vida que enfrentam as forças da opressão e da destruição". Com a ajuda de Anita Weinstein, uma das sobreviventes do atentado, Brodsky resgata vários restos do prédio da AMIA, que estão atualmente guardados num terreno em Villa Crespo, ao lado da casa funerária pertencente à instituição. Transformados em "memoriais", tais restos são usados por ele em diversas exposições: Nexo, apresentada no Centro Cultural Recoleta (2001); Estúdio aberto, organizado na sinagoga sefaradita da comunidade marroquina de Buenos Aires (2002); Pedras pela Justiça, montada no Hospital das Clínicas (2003). Em 2014 (4-21 de agosto), com a interferência urbana Pedras da AMIA, o fotógrafo volta a lidar com os restos do edifício, ao instalar dois deles na calçada da Avenida Corrientes, 2038/2040, em frente ao Centro Cultural Ricardo Rojas[2].

2. O fato de a AMIA ter-se associado ao projeto do Parque da Memória em 2001, depois que Brodsky encontrou os restos da fachada com a suposta estrela de Davi, parece corroborar a ideia de Crenzel (2006, p. 103) de que o debate sobre a questão da memória recente busca estabelecer "pontes narrativas entre o passado ditatorial e 'acontecimentos atuais': o atentado contra a AMIA e a Embaixada de Israel, autoritarismo, condições socioeconômicas etc."

As relações do conjunto dedicado à AMIA com o terrorismo de Estado tem sido destacadas por alguns autores. Andreas Huyssen (2001, p. 10-11) detecta na fotomontagem da estrela de Davi estourada uma referência indireta à Shoah, mas "carregada com a história local". A "insinuação de uma estrela de Davi" no vértice do A da fachada da AMIA não só fez surgir uma "imagem poderosa", como criou uma rede de associações: ela evoca "a arquitetura em ziguezague do monumento no Parque da Memória", o qual se inspira no Museu Judeu de Berlim, cuja estrutura foi descrita muitas vezes como "uma estrela de Davi estourada". David William Foster (2007, p. 33) propõe uma relação mais direta. O elo entre a "guerra suja" e o atentado reside na área para a qual foram levados os escombros:

> Uma vez que o rio desempenhou um papel importante no desaparecimento de um número desconhecido de vítimas da repressão, é também significativo que se tenha tornado o local de descarte de mais uma manifestação da história de violência política do país, o ataque, durante a democracia, da AMIA [...].

A fotografia, que é o elemento determinante na avaliação da magnitude da destruição provocada pelo atentado, é igualmente determinante para dar a conhecer aspectos não revelados nas obras de Ferrari e Brodsky. Graças à mediação da imagem técnica, as vítimas ganham um rosto como no episódio "A memória", dirigido por Carlos Sorín no filme 18-J (Memória de quem fica, 2004). Obra de dez diretores, que não tem como epicentro o atentado, e sim histórias de vida de pessoas envolvidas direta e indiretamente no episódio, 18-J tem na sequência dirigida por Sorín seu momento não narrativo. Ao som da ária "Lascia ch'io pianga" da ópera Rinaldo (1711), de Georg Friedrich Händel, o diretor faz desfilar na tela as fotografias das vítimas, acompanhadas pelo nome, enfatizando o vazio deixado por elas. Outra rememoração das vítimas está presente no livro La ausencia (2007), de Santiago Porter. Concebendo a ausência como uma "presença permanente" (Foster, s.d.), o fotógrafo confia a objetos que haviam pertencido a alguns dos mortos no atentado o papel de atestar sua existência. Realizada entre 2001 e 2004, a série é composta de vinte dípticos em preto e branco: o primeiro quadro é ocupado pelo retrato de um ou mais parentes das vítimas; o segundo, por objetos recuperados dos escombros da AMIA ou que figuravam entre os pertences favoritos dos mortos. O fotógrafo, que pretende "dar um testemunho da dor e da injustiça" sofridas pelos parentes, havia pensado, num primeiro momento, em usar objetos que estavam com as vítimas na hora do atentado. Teve, porém, que desistir da ideia, pois, em muitos casos, a magnitude da explosão impediu as famílias de recuperar qualquer pertence (Bertolini *et al*., 2014).

O primeiro grupo de objetos é constituído por uma carteira com documentos, uma jaqueta, dois relógios (um dos quais ainda em funcionamento quando o projeto foi realizado), um par de botinhas, um trabalho para a Faculdade de Direito, uma xícara que pertencera à avó da vítima e um molho de chaves. O segundo é representado

por uma bola de futebol meio murcha, um cartão de felicitações, uma lapiseira, uma boneca, um guarda-pó, um pote com pincéis, uma kipá, um par de óculos escuros, um frasco de perfume, uma toalha de mão com a inicial bordada, uma raquete de tênis e uma câmara fotográfica. Nesse conjunto heterogêneo, poucos objetos remetem diretamente à profissão dos mortos – a lapiseira do arquiteto, a monografia da estudante de Direito, o guarda-pó da professora da pré-escola e os pincéis do artista plástico – levando Paola Cortés-Rocca (2015, p. 25) a afirmar que, em termos gerais, a série não funciona como "metáfora ou síntese" das vidas dos ausentes.

As informações sobre os parentes, as vítimas e os objetos são fornecidas por epígrafes situadas à esquerda do díptico de maneira a não interferir na apreensão das imagens. As epígrafes são fundamentais para a configuração do significado de cada díptico, pois cabe a elas estabelecer um vínculo entre os parentes, as vítimas e os objetos. Os laços de parentesco são bastante variados, abarcando mães, pais, viúvas e viúvos, irmãos, filhos e, até mesmo, um sogro. Essa última presença leva Foster (s.d.) a lembrar de um traço característico da cultura judaica – a identificação do indivíduo com as leis, os costumes e as tradições da comunidade –, o que transformaria os parentes e as vítimas em "sinédoques" da vida de um determinado grupo em Buenos Aires. A hipótese pode ser considerada parcial, pois não leva em conta que nem todas as vítimas pertenciam à comunidade judaica. Embora a maioria das microhistórias selecionadas por Porter se paute por relações diretas e indiretas com a AMIA, algumas das vítimas tiveram simplesmente o azar de morar em frente ao edifício ou de estar na rua no momento da explosão. É este o caso de Sebastián Barreiros[3], a vítima mais jovem do episódio, que estava indo com a mãe para o Hospital das Clínicas, e de Juan Carlos Terranova, que estava descarregando mercadorias na Rua Pasteur. Ambos eram cristãos, assim como Diego di Pirro e Germán Parsons que moravam em frente à AMIA. O fato de Porter ter incluído outros dois cristãos em seu recorte – o engenheiro mecânico Néstor Américo Serena, que estava trabalhando na reforma do segundo andar do edifício, e a assistente social Silvana Alguea de Rodríguez, funcionária da AMIA – demonstra que seu projeto tinha um alcance mais amplo: dar a ver os efeitos de uma devastação cega não apenas numa comunidade restrita, mas na sociedade argentina em geral[4].

3. Em 2018, a AMIA prestou três homenagens à memória da criança: a canção *Ronda de la paz*, de Piñón Fijo e Pedro Aznar; a gravação de um depoimento da mãe (*Rosa y Sebastián*); o vídeo *Futuros negados*, dirigido por Cecilia Atán. Baseado num conto escrito por Eduardo Sacheri, o vídeo dá a ver qual poderia ter sido a vida de Sebastián: jogar com um Playstation (10 anos), dar o primeiro beijo (14 anos), formar-se em alguma faculdade (23 anos), ir viver com a noiva (29 anos). O vídeo conclui-se com a seguinte frase: "Agora que são 9h52 da manhã esses futuros ainda são possíveis. [...] Ainda é possível que isso aconteça porque ainda não mataram Sebastián" (S.A.3, 2018).

4. A lista de vítimas demonstra que 53 eram judias e 32 cristãs; que 32 eram funcionárias da instituição ou da DAIA, 21 se encontravam na rua ou em prédios vizinhos, 16 estavam aguardando na Bolsa de Empregos, 13 trabalhavam na reforma do edifício e 3 estavam nele por diferentes motivos (S.A.$_4$, 2018).

A leitura das epígrafes leva o observador a realizar um escrutínio rigoroso dos rostos dos parentes, já que trazem a informação de que três deles estavam na companhia das vítimas ou no mesmo local no momento do atentado: Rosa, mãe de Sebastián Barreiros; Ana, mãe de Paola Sara Czyzewsky; e Dora, que trabalhava na AMIA do mesmo modo que o marido Naum Band. Seus rostos ensimesmados não se distinguem, contudo, por nenhuma expressão particular no conjunto, concebido como uma unidade discreta e eivada de melancolia e silêncio. Propositalmente antirretórica e antiespetacular, a série não pretende apresentar ao observador um significado estabelecido de antemão, mas, ao contrário, produzir uma espécie de suspensão, a partir da qual a violência, a morte e a dor que a percorrem possam vir à tona de maneira silenciosa, mas não menos poderosa. O que Porter busca com essa estratégia é um envolvimento direto do observador, que olha as imagens, as interpela para compreender a razão da justaposição de pessoas e objetos, lê as epígrafes e se detém no conjunto que passa a perceber de maneira complexa. A ela pode ser aplicada a ideia de "fotografia do silêncio", que é aquela que sabe criar um espaço de silêncio dentro de si, um intervalo dissonante, que detém, pelo menos por um instante, nossos pensamentos habituais para abri-los para um alhures. O silêncio [...] pode ser uma "força", quando nos interroga, porque mina nossas certezas, oferecendo-se em seu mistério e mostrando-nos a dimensão misteriosa escondida nas imagens e na própria realidade (Foschi, 2015, p. 51-52).

Esse silêncio peculiar é reforçado pela escolha cromática feita pelo fotógrafo que aponta, ao mesmo tempo, para a vontade de utilizar a fotografia como um dado testemunhal e para a intenção de sublinhar a gravidade dos acontecimentos de 1994. A série não permite distração: "a repetição e o reforço da palavra confrontam o espectador com os limites do intolerável" (Schwartman, 2008). É possível que a inquietação que emana da série esteja enraizada na presença perturbadora dos objetos, definidos "órfãos" por Marcelo Birmajer (2007, s.p.); "extensões significativas da vida cotidiana, material dos que os possuíam" por Foster (s.d.); "relíquias, imagens de um passado, restos de um mundo anterior à devastação do atentado" por Cortés-Rocca (2015, p. 27). Birmajer (2007, s.p.) fornece uma explicação convincente para o impacto peculiar provocado pelas imagens da série: "Os escombros, os cadáveres, os fatos brutos do massacre não comunicam a tristeza, a ausência e o desgosto. As fotos de Porter são as fotos do dia seguinte. [...] E são um pedido mudo, mas incessante de justiça". Nesse sentido, o conjunto não remete a um passado fetichizado, mas, antes, ao futuro, a "formas de processar, discutir, lamentar o que aconteceu naquele 18 de julho de 1994. Em vez de mumificar o trauma, La ausencia sublinha o fluir do luto" (Cortés-Rocca, 2015, p. 30). A coexistência de outro tipo de vítima – os parentes, na visão de Birmajer (2007, s. p.) – com os objetos que pertenceram aos mortos ganha um significado ulterior, se for levada em conta a maneira como Porter inicia e termina o livro. A morte de Sebastián, que tinha cinco anos, parece encontrar uma espécie de compensação na presença de

Gaby, a qual, aos oito meses, ficou órfã de Silvana Alguea de Rodríguez. A imagem da menina acompanhada pelo pai dá a impressão de que Porter está abrindo uma janela para o futuro e não deixa de ser significativo que ela esteja associada com uma câmara fotográfica, instrumento que permitiu registrar o horror do massacre e suas repercussões nas vidas dos que ficaram, sejam eles pessoas ou objetos.

A presença da câmara é igualmente determinante na fotonovela Once@9:53 am (2010), resultado da colaboração entre Ilan Stavans e Brodsky. Pontuada por marcos temporais ostensivos e pela presença de um mapa em exposição negativa da região abarcada pela narrativa, a fotonovela conta a história de um fotógrafo incumbido de fazer uma reportagem sobre o Once. Entre as 7h02 de 18 de julho de 1994, quando começa a ação, e o momento do atentado, Roli Gerchunoff depara-se com vários sinais premonitórios de um desastre iminente, que ele não sabe decifrar: a jovem loira, integrante do grupo que promoverá o massacre; a apreensão do rabino ortodoxo com a presença de "tipos muçulmanos" na região; a visão de objetos com suásticas numa vitrine, que o leva a ponderar que o bairro promove a convivência "dos carrascos e dos sobreviventes do Holocausto"; o encontro com Brodsky, que está preparando uma fotonovela, a crônica de "uma morte anunciada"; a fuga do rapaz com o Alcorão; o canário ferido na calçada. Esses sinais, não percebidos no momento, entremeiam-se com os registros que Gerchunoff vai fazendo pelo caminho e com alguns encontros casuais que, ora despertam memórias do passado (a rotisserie frequentada pelos pais), ora provocam reflexões sobre o poder da fotografia (o diálogo com a garota carregando bexigas). Se esses encontros reforçam no narrador a percepção de que o judaísmo está profundamente entranhado no Once, ele não se esquece de assinalar que sua geografia humana comporta outras presenças significativas, visíveis nos flagrantes do despertar do bairro e na ideia de que a "argentinidade" do lugar reside na convergência dos anelos de "coreanos, poloneses, peruanos, armênios, russos, chineses e judeus", que nele aportaram para "sonhar" (Stavans; Brodsky, 2010, p. 18).

A presença de Brodsky na elaboração da fotonovela não se resume às fotografias. Esta assume um caráter metalinguístico ao fazer aflorar em diversos momentos algumas ideias de Gerchunoff sobre o papel da imagem técnica na sociedade. Se bem que simplificadas para atender às exigências do gênero, tais reflexões colocam o leitor em contato com algumas questões centrais da fotografia como artefato cultural: a capacidade de destacar a individualidade no meio da multidão e de conferir eternidade a uma existência; a possibilidade de suspender a rotina com os recortes efetuados na trama visual de uma cidade; a simbiose entre fotógrafo e aparelho, que tem como resultado a captação de "tesouros invisíveis". Um desses "tesouros invisíveis" é, sem dúvida, o conjunto de flagrantes do grupo suspeito, que tem como resultado a agressão ao fotógrafo e o roubo da Nikon, atirada num caminhão de lixo logo antes da explosão que destruiu a AMIA. As imagens reveladoras da trama homicida, mas irrecuperáveis,

podem ser consideradas uma metáfora da fotografia enquanto agente da interpretação de um determinado acontecimento e da preservação da memória de um bairro que deixou de ser o que era depois de 18 de julho de 1994. A brutalidade da explosão que sacudiu a rotina daquele dia é resumida em duas imagens dos escombros da entidade e na sobreposição do mapa do bairro ao rosto do fotógrafo. O fato de mapa e rosto formarem uma unidade indissolúvel reforça a ideia de que o Once é um "bairro-memória", isto é, um lugar no qual se afirma com força uma identidade local (Candau, 2014, p. 157).

O nome do bairro torna-se sinônimo de uma data simbólica. Deixa de apontar para o evento do qual decorreu sua designação – 11 de setembro de 1852, data da independência de Buenos Aires – para enlaçar a história local com um acontecimento mundial, a destruição das nova-iorquinas Torres Gêmeas. Tal como os Estados Unidos, a Argentina tem um "momento-chave", no qual "reconhece sua vulnerabilidade diante do mundo" (Stavans; Brodsky, 2010, p. 15). Se essa assertiva colocada quase no início da narrativa confere um tom político imediato ao desenrolar dos acontecimentos, já que propõe um vínculo entre dois episódios de terrorismo islâmico, não se pode esquecer a presença discreta de outra "ferida" a fragilizar o país: a tomada de uma placa comemorativa de um militante popular, desaparecido em 14 de setembro de 1978. Essas placas apostas no chão das calçadas de Buenos Aires são uma presença bastante constante e, por meio da evocação de Miguel Ángel Spinella, Stavans e Brodsky lembram o outro grande trauma da sociedade argentina na segunda metade do século XX. Pode-se inclusive aventar a hipótese de que a inserção dessa sequência na narrativa seja um modo indireto de evocar Fernando Brodsky, o irmão desaparecido do fotógrafo. O jovem, de fato, é lembrado em duas placas comemorativas situadas na Rua Libertad, 555, em frente à unidade do Colégio Nacional Autônomo que deixou de frequentar a partir de 2 de agosto de 1979, data de seu desaparecimento.

O atentado contra a AMIA foi também lembrado na instalação Trafic (2017), de Tomás Espina, cujo título remete explicitamente ao modelo de veículo usado na ocasião. Signo "inequívoco da tragédia", Trafic é vista por Elio Kapszuk (2018) como uma reflexão sobre "a passagem do tempo que transforma a justiça em impunidade". A instalação compõe-se da carcaça de um Renault Trafic incendiado e ainda de um conjunto de 42 letras do alfabeto e de símbolos gráficos, entre os quais pontos de exclamação e de interrogação, impressos em estêncil no veículo e recortados com solda, que se referem à falta de justiça. Espina atribui dois significados à obra: um, específico, que sublinha a "impossibilidade de encontrar palavras para o que aconteceu"; outro, mais amplo, que evoca a "ordem do não poder dizer diante da morte", ou seja, a dificuldade dos vivos em expressarem os próprios sentimentos pelos mortos (S.A.$_5$, 2018).

As diversas operações simbólicas despertadas pelo atentado de 18 de julho de 1994 são uma demonstração inequívoca de que a necessidade de rememoração surge no momento em que um acontecimento inesperado desestrutura as "rotinas aprendidas e esperadas". Para que esse acontecimento adquira um sentido, o ser humano busca formas narrativas capazes de expressar os sentimentos provocados por ele ou estabelece vínculos com determinados objetos e imagens que o transformem num fenômeno comunicável. Se a memória é "a maneira pela qual os sujeitos constroem um sentido do passado, um passado que se atualiza em seu vínculo com o presente e também com um futuro desejado" (Jelin, 2017, p. 14-15), o caso AMIA permite um bom exercício de análise das várias estratégias mobilizadas para lidar com um acontecimento tão violento.

A decisão da instituição de não transformar o local do atentado em memorial não significa que ela tenha abdicado da "semantização do espaço" (Jelin, 2017, p. 163). Isso foi feito com a inscrição dos nomes das vítimas na fachada do edifício e nas placas colocadas nas árvores, que estabelece um vínculo inequívoco entre identidade e memória. Como escreve Joël Candau (2014, p. 68): "Todo dever de memória passa em primeiro lugar pela restituição de nomes próprios [...]; reencontrar o nome de uma vítima é retirá-la do esquecimento, fazê-la renascer e reconhecê-la conferindo-lhe um rosto, uma identidade". O banner com o número de mortos de Auschwitz e dos atentados de 1992 e 1994 desempenha um papel semelhante, se for associado com a ideia de que acontecimentos de natureza "excepcional ou trágica" transformam o direito de memória num dever: o de lembrar e testemunhar (Todorov, 1995, p. 16). Se essa evocação se inscreve num traço característico da cultura judaica, para a qual perseguições e massacres são "reiterações conhecidas na história" (Feierstein, 2016, p. 112), não se pode deixar de sublinhar que a Shoah representa para o grupo uma "memória destrutiva e fundadora ao mesmo tempo", configurando-se como um "referente identitário necessário" (Candau, 2014, p. 153). É isso que confere a tais manifestações um objetivo "pedagógico" direcionado para as gerações vindouras: a inscrição dos nomes e dos números assinala "uma intenção de intervir para que o futuro seja melhor e não repita os erros e horrores do passado". (Jelin, 2017, p. 265).

O fato de diferentes obras não se limitarem simbolicamente ao episódio específico para inscrevê-lo numa rede mais vasta não é estranho a esse quadro de referências. A associação proposta por Ferrari entre os escombros do edifício e a fala preconceituosa de um carcereiro durante a "guerra suja" pode levar o observador a lembrar dos fortes sentimentos antissemitas de setores das Forças Armadas. No caso de Brodsky, a memória da ditadura militar era muito recente para que ele não procurasse estabelecer elos entre as ruínas da AMIA despejadas na Costanera Norte e os militantes atirados no rio da Prata pelas forças da repressão. Ou que, na fotonovela, não buscasse um vínculo quase imperceptível entre a violência que abalou o Once em 1994 e uma violência anterior que havia atingido a comunidade judaica com o desaparecimento de

um número não desprezível de seus membros. O fotógrafo parece ser movido pelo dever de lembrar que o Estado argentino havia dado mostras de antissemitismo nas duas ocasiões. No processo de 2001-2004, o advogado Julio A. Federik acusou o governo Menem de ter tomado uma decisão política para evitar o esclarecimento do atentado e o julgamento de seus autores. Há vários testemunhos de que, durante a ditadura militar, os prisioneiros de origem judaica tiveram um tratamento particularmente duro, provavelmente motivado pela associação entre judeus e subversão que povoava o imaginário social argentino desde o início do século XX.

Porter, por sua vez, faz de La ausencia um lugar de memória na medida em que suas imagens devolvem a dignidade humana das vítimas do atentado. Essa operação articula-se em duas frentes. Em primeiro lugar, pela divulgação dos nomes próprios, das idades e das circunstâncias da morte das pessoas incluídas em seu recorte. Em segundo lugar, por atestar o poder dos objetos que pertenceram às vítimas enquanto vestígios de suas identidades. Se Primo Levi associava o confisco dos objetos que pertenciam aos prisioneiros tão logo estes chegavam aos campos nazistas com "um sequestro de identidade" (Candau, 2014, p. 202), as fotografias de Porter propõem um movimento contrário. Estabelecem um forte vínculo identitário entre objetos e vítimas, sublinhando ao mesmo tempo a individualidade de cada pertence e sua qualidade de testemunho de um acontecimento violento. Os objetos, nesse contexto, importam sobretudo pelas histórias que podem contar, assumindo o papel de "sinédoque da memória" (Schwartzman, 2008), na medida em que tomam o lugar das pessoas ausentes. Porter é bastante enfático a esse respeito quando afirma estar interessado em perceber como "as coisas, uma vez fotografadas, adquirem certa capacidade para evocar sua própria história" (Bertolini *et al*., 2014).

O *livro aberto* de Kuperfminc, o alfabeto retorcido de Espina e a manifestação do mural de Ron participam, do mesmo modo que as fotografias de Porter e as diversas ações da AMIA, de Ferrari e de Brodsky, de uma concepção de memória que não se esgota no direito/dever de lembrar um acontecimento traumático. Todas essas manifestações colocam em pauta a questão de "uma justa memória", ou seja, da tensão que se instaura entre o "dever de memória" e a "necessidade do esquecimento" (Candau, 2014, p. 202). Se o passado não pode transformar-se numa prisão, já que é seu papel tornar-se um princípio de ação para o presente, o esquecimento só pode se instalar quando a sociedade tem satisfeita sua vontade de justiça. Só nesse momento, a sociedade, um grupo ou um indivíduo podem recordar que "é preciso esquecer aquilo que, pelas lembranças mesmas, não pode ser esquecido" (Candau, 2014, p. 107). O que está longe de acontecer no caso da AMIA, tornando ainda necessários inúmeros atos de memória que não se confundem com uma sacralização estéril, pois seu horizonte de expectativas é o esclarecimento do atentado e a punição dos culpados.

Referências

BERTOLINI, F. *et al.* Retratos de la ausencia (6 jul. 2014). Disponível em: Erro! A referência de hiperlink não é válida. Acesso em: 20 fev. 2019.

BIRMAJER, Marcelo. Traducir el dolor. In: PORTER, Santiago. *La ausencia*. Buenos Aires: Dilan Editores, s. p., 2007.

BRODSKY, Marcelo. Restos. In: V.A. *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca, p. 87-88, 2011.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.

COLOMBO, S. Menem é absolvido em caso de ataque a sede judaica. In: *Folha de S. Paulo*, p. A14, 1 mar. 2019.

CORTÉS-ROCCA, P. El tiempo de las cosas. Sobre La Ausencia de Santiago Porter (2015). Disponível em: https://www.academia.edu/15367627/El_tiempo_de_las_cosas._Sobre_La _Ausencia_de_Santiago_Porter. Acesso em: 10 dez. 2018.

CRENZEL, E. El Nunca Más en fasciculos: el infierno resignificado (2006). Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4004348.pdf. Acesso em: 12 fev. 2019.

FEIERSTEIN, Liliana Ruth. Duelo y/o melancolía. Huellas religiosas y culturales en las representaciones, elaboraciones y duelos de la violencia en Argentina. In: FEIERSTEIN, Liliana R.; ZYLBERMAN, Lior (org.). *Narrativas del terror y la desaparición en América Latina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, p. 99-119, 2016.

FERNÁNDEZ MOORES, L. El ataque terrorista. Clarín, Buenos Aires, 18 jul. 2018. Disponível em: https://www.clarin.com/politica/amia-muchas-causas-penales-atentado-encuentra-impune. Acesso em: 11 fev. 2019.

FOSCHI, Gigliola. *Le fotografie del silenzio: forme inquiete del vedere*. Sesto San Giovanni: Mimesis, 2015.

FOSTER, David William. Two photographic interpretations of the bombing of the AMIA. Disponível em: www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v25/foster.htm. Acesso em: 10 nov. 2018.

_____. *Urban photography in Argentina: nine artists of post-dictatorship era*. Jefferson-London: McFarland & Company, 2007.

HUYSSEN, Andreas. El arte mnemónico de Marcelo Brodsky. In: V. A. *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca, p. 7-11, 2011.

JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017.

KAPSZUK, E. Trafic (jul. 2018). Disponível em: conti.derhuman.jus.gov.ar/ 2018/ 07/av-trafic.php. Acesso em: 16 fev. 2019.

KUPFERMINC, M. Monumento memoria activa. Disponível em: *Erro! A referência de hiperlink não é válida*. Acesso em: 11 fev. 2019.

PORTER, Santiago. *La ausencia*. Buenos Aires: Dilan Editores, 2007.

S[em] A[utoria]$_1$. Inauguran mural en mutua judía argentina en recuerdo de atentado de 1994 (29 jun. 2018). Disponível em: https://www.elnuevodiario.com.ni/ internacionales/468333-argentina-inaugura-mural-atentado. Acesso em: 11 nov. 2018.

S.A.$_2$ Atentado a la AMIA. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Atentado_ a_la_AMIA. Acesso: 11 fev. 2019.

S.A.$_3$. A 24 años del atentado terrorista. AMIA: la historia de Sebastián, el niño que murió en el atentado y quería ser Presidente (17 jul. 2018). Disponível em: Erro! A referência de hiperlink não é válida. Acesso em: 15 fev. 2019.

S.A.$_4$. CJL organiza evento em torno do 24º aniversário do atentado à AMIA – veja os nomes, idades e religião de todas as vítimas fatais (23 jul. 2018). Disponível em: https://www.menorahnet.com.br/12891-2-562-6. Acesso em: 15 fev. 2019.

S.A.$_5$. La Amia dona una "Trafic" al Museo de Bellas Artes (23 maio 2018). Disponível em: https://www.clarin.com/cultura/amia-dona-trafic-museo-bellas-artes_0_SkzSqWQ hm.html. Acesso em: 16 fev. 2019.

SCHWARTZMAN, A. Mariposas en el estómago (2008). Disponível em: www.santiagoporter.com/textos/texto/55. Acesso em: 20 fev. 2019.

STAVANS, Ilan; BRODSKY, Marcelo. *Once@9:53 am*. Buenos Aires: La Marca, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. S.l.p.: Arléa, 1995.

TUCKER, William. Carta. In: V. A. *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca, p. 98-99, 2011.

Produção simbólica e transformação cultural do Chile: subsídios de análise por Gui Bonsiepe e por Mário Pedrosa

Marcelo Mari*

Muito das considerações de Gui Bonsiepe sobre a relação metrópole-periferia deixaram e não deixaram de ter sentido hoje. Se tomarmos como parâmetro o governo atual chegaremos à conclusão que a metrópole (Estados Unidos) define a vida econômica, política, tecnológica e cultural da periferia (Brasil); se tomássemos o período Lula-Dilma como parâmetro as conclusões seriam outras, pois a política do multilateralismo (de opções estratégicas com a China, países Árabes, Rússia, países africanos, América Latina) promoveu alianças capazes de contornar amarras da relação desigual entre Estados Unidos e Brasil.

Bonsiepe foi um dos teóricos do design a pensar se era mesmo possível imaginar um design que fosse próprio de condições locais. Um design que rompesse as barreiras do subdesenvolvimento político-econômico, da dependência tecnológica e da periferia ideológica. Talvez essa tenha sido sua maior contribuição, que era justamente pensar na possibilidade de um design que saísse da condição do desenho industrial, do design como é agora chamado, deixar de ser apenas um expediente de embelezamento do status quo. Isso porque na ordem globalizada do embelezamento, que atinge tanto a metrópole como a periferia, por pressão das condições político-econômicas e tecnológicas, os lugares periféricos são outros. Daí o embelezamento funcionar como acomodação da dominação em campo de contrastes evidentes. Para muitos, a condição periférica seria um entrave para a possibilidade de surgimento de algo próprio, particular. Bonsiepe contesta essa premissa de que, para muitos na metrópole, lugares periféricos não podem ter design próprio pois lhes faltam as condições necessárias para a produção de design e então lhes restaria copiar e reproduzir os modelos existentes nos centros produtores das metrópoles mundiais ou pior colocar-se a serviço de elites periféricas. Tudo isso tornou-se questão para reflexões de Bonsiepe, quando ele esteve no Chile e ajudou a construir soluções alternativas para a via socialista chilena.

* Pós-Doutor Universidade de Bolonha. Professor Adjunto Universidade de Brasília. E-mail: marcelomari.vis@gmail.com

De fato, depois do fim súbito da Escola de Ulm e indo com Maldonado para a América do Sul, de 1968 a 1970, Bonsiepe participou de projeto das Nações Unidas para desenvolvimento das pequenas e médias indústrias no Chile. De 1971 até 1973, ele fica responsável no governo da Unidade Popular de grupo de desenvolvimento de produtos para a industrialização e modernização chilenas. É justamente ali que Bonsiepe se perguntaria sobre as condições de possibilidade de produzir um design de produtos que não estivesse refém das usinas tecnológicas de primeiro mundo. Segundo Bonsiepe, levantava em 1975, o potencial modernizador que naquele momento era dado às forças produtivas relacionadas ao impacto da tecnologia na renda per capita e na superação das condições de pobreza nos países periféricos. A tecnologia foi perseguida pelos países mais pobres como possibilidade de superação do subdesenvolvimento. Mas a pergunta que Bonsiepe vai se fazer na década de 1970 é justamente de que tecnologia estamos falando? Se, por um lado, ela traz aumento de renda per capita, por outro lado, ela funciona e estabelece relações de controle muito bem definidas.

O problema da racionalidade repressiva que orienta a produção tecnológica foi problema exposto por Marcuse, quando esse reivindicou que era necessário pensar em uma tecnologia de matriz nova, que não fosse a atual cuja consonância com o capitalismo é tal que faz dela parte indissociável dele. Para Marcuse era necessário a produção de uma nova matriz tecnológica que fosse adequada aos países subdesenvolvidos. Porém, Bonsiepe acreditava ser muito difícil a mudança da matriz tecnológica como queria Marcuse. Era o problema que assolava os países socialistas que incorporaram procedimentos de produção capitalistas e sua tecnologia não como meio mas como fim em si, o que desvirtuou o sistema socialista desses países. Hoje somos levados a crer que o romantismo de Marcuse é fator necessário para a formação de alternativas para o sistema capitalista, inclusive e principalmente nos países periféricos.

Ainda que Bonsiepe, acompanhado por Habermas, esteja certo sobre o realismo da dificuldade de mudança dos horizontes paradigmáticos da ciência hoje e mais ainda da contradição inerente entre aplicações tecnológicas e natureza, merece ser levada em conta a construção necessária e inadiável de um novo paradigma científico. Não obstante isso, no horizonte terra a terra da realidade existente, pois ninguém vai inventar um novo modelo tecnológico hegemônico da noite para o dia, o que fica das vantagens e desvantagens das opções tecnológicas tomadas pela periferia a partir da metrópole, são duas recomendações: primeira, é que a tecnologia da metrópole geralmente é utilizada para poupar tempo na produção de bens e diminuir a carga de trabalho, o que implica contradição com as condições dadas nos países periféricos onde as taxas de desemprego são muito elevadas; segunda, a simples aquisição de tecnologia da metrópole produz a reprodução não somente dos marcos técnicos mas também culturais.

A solução para Bonsiepe estaria no que ele denominou como salto tecnológico, ou autonomia na produção de conhecimento científico. Pensando justamente na possibilidade de desenvolvimento de pesquisas alternativas não-subordinadas, comenta Bonsiepe:

> A estratégia do salto tecnológico pode chegar a ser um índice pelo fato de que a periferia não pretende se arrastar atrás de ninguém, mas opta por um processo de desenvolvimento autônomo, por uma alternativa histórica. Esta identifica revolução técnica com revolução cultural e eleva a mesma como premissa da primeira. Procura aderir a necessidades autônomas e não heterônomas. Rechaça ser dominada por esteriótipos estranhos e se rebela contra a adoção de moldes de consumo da metrópole. Que deseja um estilo tecnológico próprio. (Bonsiepe, 1978, p. 64).

Essa situação deriva como se pode constatar do deficit tecnológico da periferia. Para Bonsiepe, as Universidades deveriam mudar suas estruturas e atuar no sentido mais preventivo em lugar de estruturas corretivas. Para isso era necessário que as universidades lidassem com problemas concretos da realidade e tentassem dar respostas a eles. Essa visada na realidade local evitaria a reprodução de soluções da metrópole que mais cedo ou mais tarde, desembocariam na periferia, para Bonsiepe, nos mesmos problemas de impacto ambiental e de modernização desigual enfrentados pela metrópole. Pensando em uma sociedade nova, de experiência socialista única no mundo, Bonsiepe vai se indagar sobre os processos que deveriam acompanhar desde a produção de conhecimento na universidade até a consolidação de redes unificadas nacionais de informação, que concentrassem as informações necessárias a cada área e às disponibilizassem quando preciso. Isso está no escopo de uma rede nacional de informação por computadores que veio a funcionar no Chile de Salvador Allende.

Além de direcionar o foco de interesse para a resolução de problemas práticos da realidade, de criar um sistema nacional de centralização de informação, outro ponto fundamental era a previsibilidade de uso e impacto das tecnologias em futuro próximo. Tudo isso seguia o curso da análise das perspectivas novas criadas pelo impacto da tecnologia na vida futura aliada à dimensão normativa da planificação eram dimensões fundamentais para a política e para a economia da sociedade chilena. Se é verdade que a dependência ou independência política e tecnológica, assim como cultural da periferia em relação à metrópole se faz em campos amplos e bem estruturados, para Bonsiepe, o desenho industrial efetivamente pode contribuir no desenvolvimento da sociedade, entendendo-se desenvolvimento em aspecto muito mais amplo do que sua significação econômica, mas também que inclua por exemplo a dimensão social e a estética:

> É no coroamento de tudo quanto aqui tratamos que se vislumbra o desenho industrial da periferia: inserido ativamente em um corpo interdisciplinar que se ocupe do desenvolvimento dos produtos. Ele pode finalmente realizar aquele intento de influir sobre o desenvolvimento da sociedade. (Bonsiepe, 1978, p. 67-8).

Nessa contribuição do desenho industrial, do design como é chamado hoje, existe um ponto que deve ser salientado que é justamente a necessidade de soluções próprias para a periferia. Para Bonsiepe, o desenho industrial só poderia contribuir de fato nos marcos do processo de modernização dos países latino-americanos e que se tornavam periféricos no mundo, com a industrialização dos anos de 1960 e 1970, se possuísse características específicas para resolução de problemas locais e ao mesmo tempo se distanciasse do desenho padronizado internacional.

Na expressão de Bonsiepe, isso seria uma verdadeira "descolonização" do desenho. Essa descolonização assume sete aspectos: 1) substituição de importações com o desenvolvimento da produção local de objetos; 2) produção com materiais locais e com tecnologia de pouca inversão; 3) projetos que deem preferência a intensidade de trabalho em detrimento da intensidade de tecnologia; 4) produção de uma identidade cultural no desenho; 5) defesa do meio ambiente para não incorrer nos erros dos países da metrópole; 6) o designer pode dedicar-se a produtos que satisfaçam a população marginalizada, mas isso não deve ser tomado como a solução técnica de um problema que deve ser resolvido em âmbito mais amplo que é o político; 7) Não copiar o modo de vida e o conjunto de produtos dos países industrializados, o que geraria um estancamento de recursos do país.

Com base nesses aspectos, Bonsiepe concluiria pela descolonização do desenho:

> Descolonização em todas suas manifestações – econômica, tecnológica, cultural: esta deveria ser a meta da atividade projetiva na periferia. Mas esse potencial descolonizador somente pode desenvolver-se dentro do âmbito de radicais e fundamentais transformações sociais. As condições que influem na práxis projetual, assaz diversas na metrópole e na periferia, implicam por sua vez uma diversa perspectiva projetual. Na metrópole o desenho industrial tem a sua disposição uma tecnologia refinada e toda uma gama de materiais, de procedimentos de fabricação e de força-trabalho altamente qualificada. (…) Na periferia se produz exatamente o contrário. O volume de necessidades supera enormemente o meio para satisfazê-las. O grau de desenvolvimento das forças produtivas é relativamente baixo: não chegam a dar conta das necessidades. (…) Outras necessidades, outras prioridades, outras tradições culturais, outro nível de forças produtivas, outras restrições econômicas se impõem no desenho industrial da periferia. (Bonsiepe, 1978, p. 69-70).

O que ocorre é justamente o contrário, a saber; uma prevalência das qualidades estéticas do design atreladas às condições tecno-produtivas dos países centrais, fechando em si o ciclo das necessidades de compensação pelo estético da fuga do valor de uso, como condição essencial, do objeto. Na sociedade periférica, o conjunto da ciência e da tecnologia seguem, com exceções, o movimento geral de formação das condições dependência dos países periféricos em relação à tecnociência da metrópole. Bonsiepe, vai então elencar uma série de iniciativas tomadas pela Unidade Popular que tentaram superar a condição de subordinação ao poder representado pela

tecno-ciência dos países centrais, apresentando projetos que contemplassem as condições possíveis e autônomas inscritas na periferia. Foi o caso emblemático das máquinas agrícolas chilenas, que da parte dos fazendeiros estavam eles todos subordinados aos insumos e máquinas estrangeiras. Com a produção de máquinas pela equipe de design de Bonsiepe, foi possível criar alternativas nacionais e substituir importações de tecnologias que deixariam o país ainda mais submetido á cadeia produtiva internacional e dependente de tecnologia sempre estrangeira. Outro grande exemplo de aplicação do design, para além das questões de boa forma e da adequação da beleza formal ao conteúdo mercantil do produto, está na criação da colher dosadora por Bonsiepe. Todos sabemos que Allende, que era médico, preocupou-se com as condições nutricionais das crianças e mães. Para isso fez uma campanha muito famosa de alimentação baseada no leite em pó. Entretanto, a população em geral não sabia como consumir o produto de maneira adequada, tendo como medida a colher caseira de café ou de chá. A equipe de Bonsiepe pensou então em atender prioritariamente a questão do disciplinamento pela boa prática do uso correto da dosagem do leite em pó. Para isso o desenho de sua colher dosadora resolve em termos formais um problema que extrapolava a dimensão estética propriamente dita e funcionava como solução independente dos constrangimentos causados por limitantes tecnológicos. Essa era a contribuição de um design que potencializasse o valor de uso em detrimento das qualidades sedutoras da condição estética do objeto de valor de troca acentuado. A experiência chilena na interpretação de Bonsiepe apontava que, exatamente na mesma direção de Mário Pedrosa, existiu possibilidades de se pensar e de se criar condições de manifestação do vivido para além do círculo fechado das relações do capitalismo e de sua dimensão única e sem tom da realidade do mundo de mercadorias.

Mário Pedrosa trata mais especificamente da experiência chilena em dois ensaios já muito conhecidos, um deles é "O modelo chileno de socialismo e a frente das artes" de 1971 e outro, "Arte culta e arte popular" de 1975. Estes ensaios trazem um resumo das experiências artísticas acompanhadas por Pedrosa no breve período do governo socialista de Allende. No caso da Frente das Artes, Pedrosa chamava atenção para a necessidade de a arte tomar partido na luta política, tendo em vista que a luta pelo socialismo era a luta pela cultura, no sentido de uma revolução cultural necessária e condição sine qua non para a realização da sociedade socialista. Tratava-se de prosseguir no caminho da experiência russa para além de seus erros e colhendo seus acertos, os artistas chilenos não atuavam como artistas de vanguarda que poderiam antecipar muita coisa que estava ainda em ebulição no mundo das invenções políticas e das inovações sociais, tal como se deu na experiência russa por ser experiência inédita e sem parâmetro de comparação. Nela, a arte adiantou-se à ação política, além disso a arte assumia as posições das "facções de um partido revolucionário ainda em ebulição". Porém, no Chile, os artistas já encontraram as representações políticas institucionalizadas

e tiveram de partir dessa condição para atuar em favor da consolidação da via socialista chilena. Essa consolidação ocorria com a manutenção do pluralismo democrático, o que implicou diferentemente da condição russa em acirramento acentuado da luta de classes e necessidade de tomada de posição política do artista chileno. Diz Pedrosa:

> É uma necessidade intrínseca e contínua de todo modelo que se define como socialista manter permanentemente uma finalidade em vista, para ser alcançada dentro de certo prazo. Qual é essa finalidade? Construir um sistema em que não haja mais exploração do homem pelo homem, numa sociedade sem classes. (…) Os cidadãos tomam partido nesta luta de classes segundo os interesses, as tradições, os ideais de sua classe. Nas etapas em que a luta se intensifica, como nas lutas eleitorais, os artistas ou grande parte deles, envolvem-se conforme suas opções e uns vão às ruas e muros defender, através da propaganda, a causa dos partidos da Unidade Popular ou do socialismo, enquanto outros vão, com seus meios e talentos, participar da causa contrária. (Pedrosa, 1995, p. 316-7).

No caso específico do artista chileno, sua função era a produção de imagens, a técnica da confecção do pôster, do cinema e outro meio de comunicação de massa. Ali se dava a batalha ideológica na sustentação do socialismo chileno. Para Pedrosa, o pluralismo e a diferença de posições sobre o rumo da sociedade chilena não eram problema, pois esse incidia de fato no seu reflexo de esfera privada e restritivo ao processo de democratização:

> (os) meios de comunicação de massa, que são verdadeiras unidades castrenses onde se dispõe das armas ideológicas indispensáveis à transformação dos espíritos no sentido do humanismo socialista. (…) Por seu alcance, não podem ficar na esfera privada. O pluralismo democrático não deve significar restrições ao processo de nacionalização ou de socialização desses meios de comunicação de massa, nem das fábricas, minas e terras. Deve permitir, ao contrário, o uso livre e contínuo (continuado) dessas cidadelas, sem sectarismo, ainda que socialmente dirigido, pela imaginação criativa dos artistas de todos os gêneros dedicados à causa do socialismo. (Pedrosa 1995, p. 317).

Pedrosa chega a afirmar que a luta pelo socialismo é a luta pela cultura na implantação do socialismo. Ao artista cabe participar da revolução cultural. Promover uma revolução cultural em que se parte do consumo de subsistência para níveis mais elevados, pois "quanto mais alto for o nível dessa revolução, mais próximo o homem estará do limiar do socialismo". Limiar esse que não pode ser confundido com a servidão experimentada pelos habitantes dos países centrais do capitalismo, servidão marcada pela determinação do consumo pelo consumo, pelo controle do mercado sobre os produtos da cultura, pelas decisões centralizadas etc. O oposto disso também não é o que se quer como resultado da revolução cultural, a saber, o subconsumo cultural. O que se queria no Chile era justamente construir uma via alternativa de socialismo que não referendasse nem as mazelas da arte burocratizada russa nem o alto consumo das metrópoles capitalistas imperialistas subordinando à lógica do trabalho eficiente.

Outro ensaio, que pensa as contribuições da experiência socialista chilena na renovação da arte moderna mundial foi justamente uma comunicação apresentada por Mário Pedrosa no Seminário sobre Arte Popular realizado na Cidade do México, em 1975, no breve exílio que o intelectual brasileiro passou naquela cidade, depois de ter conseguido fugir do Chile em avião metralhado em direção ao México. De fato, o texto foi terminado em Paris, destino final de Pedrosa naquele ano, quando ele escreveria também parte substantiva de seu livro sobre a crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo. Em Paris, Pedrosa mantém o título da comunicação no México, Arte culta e arte popular, onde trata com foco principal os trabalhos desenvolvidos pelas artesãs da COCEMA de Chile. Mas antes de nos perguntarmos sobre a importância do trabalho artesanal das mulheres e das donas de casa em Chile, a questão central parecia ser e ainda permanecia como orientação crítica evidenciar um novo papel para a produção dos objetos estéticos que mudavam o cotidiano do povo chileno na construção da via socialista do País. O que estamos a dizer é justamente que a nova arte, implicava uma reformulação do binômio arte versus artesanato, assim como da construção social de valores diferenciadores classificados como de elite e populares; acresce-se a isso a nova condição dos atores sociais que envolveria contratos sociais e questões de gênero; em suma, a produção de um novo objeto que, poderia se chamar de artístico tão somente para que se compreenda como a arte se plasmaria integralmente nas relações sociais, a partir de uma perspectiva de valorização de bens comuns que é a chave da compreensão geral dessa formação de gosto socialmente condicionado por uma nova dimensão material, existencial e significativa dos objetos do cotidiano.

Embora já muito debatida, Pedrosa tenta explicar as particularidades da divisão entre arte culta e popular a partir daquilo que caracteriza essa divisão histórica e internacionalmente, a saber: a sociedade capitalista, a divisão da sociedade em classes e a produção ideológica da dominação de classe. Tal distinção entre os objetos produzidos pela arte erudita e a popular são também a diferença de valorização deles mesmos:

> Os objetos produzidos pela arte erudita transformam-se em capital (e isto em seu pleno sentido especulativo, pois são uma espécie de ações com as quais se joga nas Bolsas) e sua posse contribui para a acumulação de riquezas que sustenta o poder da burguesia na sociedade de classes. O mercado de arte é um dos que mais claramente expressam o que significa, na sociedade individualista, o fenômeno da acumulação de capital e o sistema de símbolos de prestígio em que se afirma a luta pelo status nesta sociedade. (Pedrosa, 1995, p. 322).

Longe da perspectiva da realização do valor-trabalho, a arte hoje reveste-se do valor-prestígio. É justamente ele que garante que a obra de arte seja valorizada ou não no mercado de arte. Isso nos leva a outro problema também observado, que é o fato de na sociedade capitalista não importar se o artista se parece com um empregado

funcionalmente eficiente ou com um agente contestador das regras de funcionamento da sociedade. O fato é que as duas posições que antes, no momento em que Pedrosa escreve o texto, pareciam trazer alguma veleidade de distinção, foram subsumidas na mesma assimilação do artista como empregado a contrato precário para demandas do mercado e do sistema sempre ativo da arte. Se o sistema da arte cada vez mais obriga o artista a ser um empregado funcionalmente eficiente, dentro das regras do jogo capitalista, atualmente ainda tem valor a mais qualquer aparência à pretensão de contestar a ordem geral das coisas. O fato é que, como já sinalizava Pedrosa, o artista comporta-se como um herói individualista e fetiche maior criado pela sociedade.

Já, naquele momento, dos anos de 1975, depois do banho de sangue e do fim abrupto da experiência democrática e socialista chilena com a morte dramática de Salvador Allende, Pedrosa (1995, p. 326) refere-se à derrocada da arte moderna por sua assimilação pelos mecanismos de mistificação cultural ligados a interesses de projeção não somente de artistas mas de um modo de vida amparado na realidade simbólica e material construída pelas empresas monopolistas do capitalismo global de shopping centers.

Ora, o contraponto cultural de tudo isso estava naquele momento na produção popular, visto que sua valorização não passava ainda pelos mesmos mecanismos de reconhecimento, legitimação e valorização da arte dita erudita. Tudo isso valeria a pena como busca de novo referencial para a produção artística e local mais afeita aos problemas da significação coletiva da expressão estética, o que o artesanato tinha vantagem histórica em relação à arte. Não obstante isso, Pedrosa faz questão de levantar o perigo da fetichização da arte popular, do artesanato:

> Lembrando-se de Marx, para quem a pequena indústria do pré-capitalismo era o viveiro da produção social, era o ambiente de onde emergiam os gênios criadores da indústria e das artes, passou-se a dizer que o artesanato é a fonte mais autêntica da cultura popular. (…) Muitas instituições, muitos políticos e inclusive teóricos mitificam candidamente o artesanato. Nem sempre ele representa uma forma criadora do povo que signifique uma posição revolucionária. Pelo contrário, frequentemente nele se expressa uma ideologia de dependência, na medida em que é uma produção destinada a atender o interesse pelo folclórico do mercado turístico. Esse interesse é o reflexo da imagem colonizadora que os países capitalistas impõem à nossa América. Outras vezes esteve a serviço da ideologia fascistas. (Pedrosa, 1995, p. 327-8).

Para Pedrosa e ele diz isso literalmente, o artesanato só se torna revolucionariamente valioso quando ele contribui para romper a estrutura de classes. No caso da Unidade Popular de Chile houve uma série de propostas para incentivar o cooperativismo, visando a redução do desemprego. Entre as cooperativas que tiveram protagonismo na experiência artesanal chilena, uma se destacou: a Cooperativa Centro de Mães (COCEMA). Ela significou "o avanço de uma classe". A expansão do artesanato no contexto da Unidade Popular gerou importantes efeitos sociais, como a valorização do artesão:

> No Chile, até então, essa era el hombrecito aquél… ou la mujercita aquélla. Sua condição continuava sendo uma clara expressão do sistema 'patronal'. Dependia totalmente dos donos de boutiques, que lhe pagavam preços ínfimos. Seu produto destinava-se a um comércio de luxo, exclusivamente para turistas. O melhor exemplo desta forma de exploração era, em Santiago, o Chilean Art, cujo nome basta indicar o tipo de mercado a que nos referimos. (Pedrosa, p. 328-9).

Com a política de redistribuição de renda, Pedrosa aponta dois ganhos para os setores mais desprovidos, a saber: a liberdade de criação e a desalienação do gosto. Se, por um lado, em lugar de cultura pop de consumo ou produção kitsch de arte, as cooperativas artesanais libertam-se dos modelos únicos ditados pelo patrão e pelas demandas de mercado, "o que lhes dá maior liberdade criadora". Por outro, na casa da pequena burguesia e do proletariado começam a entrar os objetos de artesanato chileno em troca das más reproduções e as folhas de calendário. Além desses ganhos é evidente a modificação da condição da mulher, que assume o prestígio de artesã. Diz Pedrosa:

> A nova condição do artesão motiva também a burguesia a incorporar-se a esta atividade, até então vista como indigna de sua classe. Todo ofício manual sempre pareceu impróprio para a alta burguesia e para a chamada 'classe média', salvo, naturalmente, aqueles que podiam ser considerados artísticos e que, consequentemente, alcançavam uma cotação especial no mercado. Como a chamada joalheria artística. Com esse título, o suposto artista pretendia (e pretende) diferenciar a sua produção da do joalheiro operário, tanto do ponto de vista do status como do econômico. Neste ponto, opera-se no Chile, como em toda sociedade em que o processo revolucionário começa a pagar as diferenças da classe, uma ruptura na ideologia burguesa. A distinção entre artesão e artista se desvanece e o artesão assume a condição social de artista. (Pedrosa, 1995, p. 328-9).

O que Pedrosa tentava narrar era justamente como no Chile, as iniciativas implementadas pelos Cocemas levaram a uma efervescência cultural marcada pelo florescimento da arte popular. Em sua expressão mais comum. o artesanato passa a ser prestigiado e inclusive a própria burguesia chilena, especialmente a de esquerda, começa a utilizar esse artesanato em suas casas, buscando a construção idearia de uma visão de identidade nacional. Ocorre que, durante a Unidade Popular, proliferaram os grupos artesanais, com eles os centros de cultura, que abrem várias oficinas destinadas aos trabalhadores: tear, pintura, escultura etc. As atividades culturais foram se somando e a participação popular foi grande e acontecia aquela revolução silenciosa que é a da educação estética com alargamento da sensibilidade, da inteligência e da sociabilidade. Tratava-se, para Pedrosa, de uma nova tarefa assumida pelos populares que era participar da nova etapa de construção da experiência socialista chilena. Isso tudo terminou com o golpe:

> Os 'centros das mães' constituíram-se numa forma de estruturação política em nível de bairro, a partir dos quais frequentemente se organizaram as JAP, ou seja, as juntas vizinhas de abastecimento e preços, através das quais o governo de Allende tentou romper o bloqueio econõmico com que o cercavam o capitalismo estrangeiro e o nacional com seus aliados, as associações de transportes e os pequenos comerciantes. Era natural que, depois do golpe, o fascismo não hesitasse em perseguir esses centros e tentassse controlá-los, porque representavam outro dos avanços que o povo realizou durante a experiência de Allende. (Pedrosa, 1995, p. 331).

Mário Pedrosa e Gui Bonsiepe surgem como forças intelectivas referenciais para pensar a diferença periférica. Ambos concordavam que as soluções adaptativas encontradas em Chile tinham respaldo em sua realidade local e contribuíam para a superação de limites impostos pela modernização predatória no planeta a partir principalmente da década de 1960 e de 1970. Orientar a vida para além dos limites do mercado foi algo que se ousou pensar e viver no laboratório rico de experiências inovadoras no Chile. Tanto o artesanato como o design periférico surgiram e floresceram, como experiências virtuosas, apenas e tão somente em condições especiais criadas pela "liberdade de criação" e pelo "exercício experimental da liberdade" nas bases anticapitalistas e sobretudo para construção de um socialismo novo.

Referências

AGGIO, A. "Chile de Allende: entre a derrota e o fracasso". In: FICO, C. FERREIRA, M. ARAUJO, M. e QUADRAT, S. (orgs). *Ditadura e democracia na América Latina*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios* (1980 – 2005). v. 2. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BONSIEPE, G. *Teoria y práctica del diseño industrial – elementos para uma manualística crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

CATÁLOGO GALERIA ARTESANAL COCEMA, Santiago: COCEMA, Depto de Cultura y Publicaciones, Ministerio de Educación, 1972.

FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Sena. *Mario Pedrosa, retratos do exílio*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.

FURTADO, Celso. *A Economia Latino-Americana*. São Paulo, Cia Ed Nacional, 1976.

GARCIA, A. I. S. Uma reflexão sobre a via chilena ao socialismo. In: *Movimento - crítica, teoria e ação*, São Paulo, 11 de setembro de 2017. Disponível em: https://movimentorevista.com.br/2017/09/reflexao-via-chilena-socialismo/.

HABERMAS, J. *Ciencia y técnica como ideologia*. Madri: Tecnos, 1986.

MARCUSE, H. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

PECCININI, D. O museu de solidariedad com Chile. In: *Mário Pedrosa: 100 anos*. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000.

PEDROSA, M. *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.

PEREIRA, M. A revolução de uma colher de leite em pó no Chile de Allende. In: *Diário de Notícias*, Lisboa, 30 de março de 2018. Disponível em: https://www.dn.pt/artes/interior/a-revolucao-de-uma-colher-de-leite-em-po-no-chile-de-allende-9223537.html .

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Record: São Paulo/Rio de Janeiro, 2000.

SADER, Emir. *Cuba, Chile, Nicarágua: Socialismo na América Latina*. São Paulo, Editora Atual, 1992.

Paulo Emílio: paraguaio, brasileiro, cubano ou mexicano?

Victor Santos Vigneron de La Jousselandière*

Definindo um problema: o Brasil por oposição à Europa Ocidental e aos Estados Unidos

Poucos anos após a morte de Paulo Emílio Salles Gomes, em 1977, sua obra tornou-se objeto de comentários e reflexões, sendo parcialmente reeditada. Em 1980, a editora Paz e Terra publicou três ensaios muito influentes do autor, *Pequeno cinema antigo*, *Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966* e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, numa edição prefaciada por Zulmira Ribeiro Tavares (Salles Gomes, 1980). Um ano depois, a mesma casa editaria todos os artigos por ele publicados entre 1956 e 1965 no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, em dois volumes com introduções da mesma Zulmira Ribeiro Tavares e de David Neves (Salles Gomes, 1981). A opção pela publicação desse material evidencia uma preferência desses primeiros comentadores e editores por certas passagens no interior da produção de Salles Gomes. O material do Suplemento Literário, por exemplo, permite acompanhar o progressivo engajamento de um crítico formado no ambiente francês em torno de uma cultura cinematográfica brasileira, expressa no interesse crescente nesse período pela história do cinema local, pela guarda do material existente numa instituição como a Cinemateca Brasileira (da qual foi curador chefe por muitos anos) e pela consolidação da produção fílmica nacional. Tais reflexões se encontram sistematizadas justamente nos três textos que compõem a referida edição de 1980. Assim, é nos termos de uma "virada nacionalista" que David Neves, realizador ligado ao Cinema Novo e muito marcado pelos artigos de Salles Gomes, analisa a presença do crítico francês André Bazin na obra do brasileiro (Neves, 1981). Mas foi com Zulmira Ribeiro Tavares que a obra de Salles Gomes começou a se tornar um objeto sistematicamente visado e desdobrado em comentários que ora enfatizam seu engajamento político-cultural, ora a vinculam ao momento de formação de uma plataforma de autonomização do cinema brasileiro nos anos 1960, ora analisam os procedimentos expressivos adotados pelo autor. Esse trabalho crítico e editorial seria complementado, em 1986, com a publicação de Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente, coletânea de textos de procedências variadas na obra do autor, acompanhados por análises de figuras de sua geração, como Décio de Almeida Prado, Antonio Candido de Mello e Souza e Ruy Coelho, e de

* Mestre em História Social. Universidade de São Paulo. E-mail: victorvig@gmail.com

comentadores mais jovens, como Carlos Augusto Calil, Roberto Schwarz, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e, mais uma vez, Zulmira Ribeiro Tavares. A ampliação do escopo de temas e de materiais à disposição do pesquisador, ocorrida nas décadas seguintes, seguiria fortemente ligada ao problema do cinema brasileiro e à busca de um instrumental analítico próprio para o estudo de sua condição subdesenvolvida.

O próprio Salles Gomes contribuiu largamente para a hegemonia desse enquadramento brasileiro por oposição à Europa Ocidental e aos Estados Unidos. Seus textos publicados no Jornal da Tarde, em 1973, logo interrompidos pela direção do órgão, dão conta de um radicalismo na defesa do cinema brasileiro que não se vira na década anterior e que se ajustava à publicação, naquele mesmo ano, de seu ensaio mais conhecido, "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento" (Argumento). Mas é nas entrevistas concedidas ao longo dos anos 1970, que Salles Gomes recapitula sua própria trajetória em termos de uma progressiva conscientização acerca da necessidade de buscar ferramentas autônomas para falar do cinema local: "Eu só gostava de cinema estrangeiro" (Cinegrafia, 1974), entrevista concedida a Carlos Reichenbach, Eder Mazini e Inácio Araujo, é quase que um modelo das diversas declarações do crítico à imprensa, nas quais enfatiza em termos provocadores sua "conversão" ao cinema nacional (Salles Gomes, 2014, p. 78-105). Ora, é possível argumentar que essa perspectiva foi incorporada por aqueles primeiros comentadores, mesmo quando questionada, por exemplo, em sua periodização, como o fez Zulmira Ribeiro Tavares em artigo publicado originalmente em 1985 (Tavares, 1986).

Efetivamente, é notória a escassez da reflexão do crítico paulista em torno das cinematografias latino-americanas, africanas etc. O emprego que ele fez de noções como "subdesenvolvimento" ou "formação", embora dialogue diretamente com autores mais conectados a um horizonte, digamos, terceiro-mundista, como Celso Furtado e Antonio Candido, não incorpora essa faceta, centrando-se antes na identificação por oposição à Europa Ocidental e aos Estados Unidos. Dessa forma, o crítico mostrou-se pouco sensível às diferenças existentes entre os países ditos subdesenvolvidos. É interessante notar que, no interior da periodização proposta por Carlos Guilherme Mota para o estudo dos intelectuais brasileiros entre os anos 1930 e 1970, o período posterior a 1968 seria marcado justamente por uma agudização de uma consciência latino-americana, em relação à qual, portanto, a obra de Salles Gomes representaria uma exceção (Mota, 2014, p. 68-88). No entanto, a região encontra-se presente, aqui e ali, nas reflexões do crítico, de modo que este trabalho tem por objetivo afastar-se um pouco do enquadramento nacionalista e aferir a possibilidade de um percurso próprio do tema latino-americano em sua obra.

A América Latina num crítico (franco-)brasileiro

Na coletânea de textos de Salles Gomes recentemente organizada por Carlos Augusto Calil, *O cinema no século, o critério nacional tem um papel central*. Ao lado de figuras de proa do cinema, como David Griffith, Charles Chaplin, Serguei Eisenstein, Orson Welles etc., o livro propõe um percurso por análises dedicadas ao cinema francês, italiano, espanhol, alemão, inglês e japonês (Salles Gomes, 2015). Essa organização, de fato, reflete a forma utilizada pelo autor para direcionar-se ao público do Suplemento Literário. Em muitos de seus artigos, Salles Gomes propunha apresentar a seus leitores as cinematografias nacionais, numa perspectiva algo alinhada à concepção dos primeiros cursos na Cinemateca Brasileira dedicados à difusão de uma cultura cinematográfica (Zanatto, 2017). Embora existam algumas lacunas em O cinema do século, sobretudo no que diz respeito aos filmes estadunidenses ou do Leste Europeu, é fato que a América Latina não é objeto de reflexões análogas às dispensadas a outros contextos nacionais. Assim, não há nenhum artigo em toda a produção para o Suplemento Literário, principal ciclo de artigos do autor, dedicado a qualquer filme da região.

No entanto, a América Latina, particularmente a Argentina e o Uruguai, comparece não por meio dos filmes, mas de outra faceta da cultura cinematográfica: as instituições de preservação do patrimônio cultural. A menção aparece nos dois únicos artigos que tratam especificamente da região, publicados no início de 1961, "Rudá na Unesco" e "Situação latino-americana" (Salles Gomes, 1980, v. 2, p. 345-352)[1]. Os artigos são construídos como uma sequência articulada: o primeiro tem como mote o relatório apresentado à Unesco sobre a situação de cinematecas e clubes de cinema na América Latina, passando à apresentação ao público de Rudá de Andrade, autor desse material; o segundo apresenta o conteúdo do referido relatório. Nesses artigos, há considerações gerais sobre a região e algumas observações mais específicas sobre alguns de seus países. Quanto às primeiras, Salles Gomes reproduz o diagnóstico acerca da incipiência generalizada da cultura cinematográfica, com referência à feição europeizada das grandes cidades, marcadas por certo cosmopolitismo; faz referência ainda à centralidade dos clubes de cinema nas pequenas cidades. Quanto às segundas, trata-se de apresentar ao leitor a situação específica dos países mais "avançados" no que toca à consciência da questão cinematográfica, expressa na existência de instituições de preservação. Argentina, Uruguai e Brasil, nessa ordem, seriam os casos mais encorajadores.

Embora exígua, essa produção é significativa por encontrar-se absolutamente integrada nos temas cada vez mais trabalhados por Salles Gomes a partir da década

1. Com o crescimento das pesquisas dedicadas a Paulo Emílio Salles Gomes é cada vez mais gritante a necessidade de análises pormenorizadas sobre a obra de Rudá de Andrade, figura de suma importância, ao lado de outros como Francisco Luiz de Almeida Salles, na constituição de uma cultura cinematográfica paulistana.

de 1960. Esse momento parece assistir a uma "nacionalização" das preocupações cinematográficas do crítico e a um progressivo afastamento dele em relação ao cosmopolitismo que, cada vez mais, atribuirá às elites que ignoram a produção local[2]. Nesse sentido, é significativa a ocorrência de uma menção ao cosmopolitismo das grandes cidades latino-americanas no artigo de 1961, escrito aliás pouco tempo depois de "Uma situação colonial?" (Suplemento Literário, 1960; Salles Gomes, 2016, p. 47-54), artigo central na cristalização desse afastamento em relação ao cinema estrangeiro. A menção aos clubes de cinema, que também aparece nos artigos de 1961, também se vincula ao cultivo de uma cultura cinematográfica catalisada por meio da atuação de cineclubes ou de clubes de cinema, prática que foi amplamente fomentada, no Brasil pela Cinemateca Brasileira, responsável pela estruturação de programações, mostras, debates etc. nesses locais (Sales, 2017). Assim, é possível afirmar que a análise do relatório de Rudá de Andrade termina por replicar para a América Latina as reflexões ou práticas que já vinham se desenvolvendo em função dos problemas brasileiros. Contudo, é preciso acrescentar a essa observação que haviam pontos de contato mais diretos com os países da região, uma vez que as cinematecas foram desde cedo articuladas em torno de um órgão internacional, a FIAF[3]. No entanto, o teor dos artigos de 1961 parece integrar a América Latina numa perspectiva analógica, com o fito de extrapolar as análises locais acerca do domínio do mercado pelas empresas estrangeiras para o âmbito regional. Se há uma sensibilidade para as diferenças, ela se manifesta predominantemente aqui em relação aos Estados Unidos e à Europa Ocidental.

De resto, o momento de publicação desses artigos dá conta da priorização dada por Salles Gomes à questão brasileira. Assim, nesses anos o crítico se ocupava com a devesa, em várias frentes, de iniciativas de realização da integração nacional. Perspectiva que se respondia ao diagnóstico da "situação colonial" que se encontrava o mercado e a cultura cinematográfica brasileira, sendo a superação dos regionalismos uma tarefa pendente. O artigo "Uma situação colonial?", diga-se de passagem, foi originalmente apresentado como tese na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, realizada em São Paulo em 1960, o que já denota esse esforço de nacionalização do tema. É

2. Tal cosmopolitismo não deixa de se expressar, no âmbito da produção, por um conjunto de diretores (Rubem Biáfora, Flávio Tambellini) que, a despeito de seu sucesso individual (caso de Walter Hugo Khouri), não deixarão de ser objeto de restrições por parte de Salles Gomes.

3. De resto, a documentação de Salles Gomes depositada na Cinemateca Brasileira dá conta de alguns contatos diretos: um postal enviado por José Cláudio, em 1956, dando conta de contatos com a Cinemateca Argentina e com a revista *Gente de cine* (PE/CP 0960); um convite da Asociación de Cronistas, de 1959, para participar como jurado do Festival de Cinema de Mar Del Plata (PE/CP 1019); uma carta enviada por Guillermo Fernández Jurado, de 1963, discutindo a situação da Cinemateca Argentina e sugerindo intercâmbios de filmes (PE/CP 1663). As citações de documentos da Cinemateca Brasileira seguem os padrões das bases de dados dessa instituição: Correspondência Ativa (CA), Correspondência Passiva (CP) e Produção Intelectual (PI).

igualmente significativo que esse trabalho tenha sido acompanhado, na referida Convenção, por outra tese de Salles Gomes, acerca da limitação da apreciação de obras cinematográficas dubladas ou legendadas em outras línguas (Salles Gomes, 2016, p. 115-118)[4]. A perspectiva de nacionalização da atividade crítica abrangeu ainda a reivindicação de ampliação do escopo da fluminense Associação Brasileira de Críticos de Cinema e da mineira Revista de Cinema. Mas foi sobretudo; sua ação na nova capital federal que marcou esse momento, seja por conta da formação do curso de Cinema na Universidade de Brasília, seja pela atuação na CPI do cinema, em 1964. Por fim, o encontro com uma produção nordestina (Aruanda [1959, dir. Linduarte Noronha]) e sobretudo baiana (Walter da Silveira e Glauber Rocha) alimentaria no crítico um horizonte de constituição de um cinema nacional que rompesse com a cisão entre filmes e público.

Antes de concluir esse item, é preciso fazer um reparo em relação ao enquadramento inicialmente proposto acerca da obra de Salles Gomes, voltada à oposição entre Brasil e Estados Unidos ou Europa Ocidental. Esse reparo diz respeito à aproximação, que se adensa, no início dos anos 1960, com a cultura cinematográfica ou com a cultura em geral dos países socialistas, que aos poucos serão aproximados à situação brasileira. Assim, em 1958, o crítico escreve seu primeiro artigo exclusivamente dedicado a uma filmografia de um país socialista, "A esperança húngara" (Suplemento Literário; Salles Gomes, 1981, v. 1, p. 324-329). A isso se segue, no início dos anos 1960, duas mostras realizadas pela Cinemateca Brasileira dedicadas ao cinema russo-soviético (1961) e polonês (1962). A primeira mostra foi realizada em articulação com a VI Bienal de Arte de São Paulo, organizada por Mário Pedrosa, e foi desdobrada numa longa série de artigos no Suplemento Literário. Entre esses textos, dois artigos indicam uma aproximação cada vez mais consciente entre o caso russo e o caso brasileiro. Por um lado, em 1961, o artigo "Paralelo inútil" (Salles Gomes, 1981, v. 2, p. 368-371) assemelha o percurso dos jovens cineastas revolucionários da década de 1920 à carreira dos talentos que despontavam no Cinema Novo, como Joaquim Pedro de Andrade. Por outro lado, em 1962, o artigo "Perfis soviéticos", que descreve os artistas russos vindos em comitiva ao Brasil naquele ano foi escrito semanas depois e numa forma análoga ao de "Perfis baianos", que apresenta a riqueza da cultura cinematográfica daquele estado (Salles Gomes, 1981 v. 2, p. 401-405 e 417-421). Essa aproximação, ainda que fora do campo cinematográfico, será ainda mais explícita na tese subsidiária de doutorado apresentada por Salles Gomes em 1972 na USP, em que aproxima o estado das artes plásticas no Brasil e na Sérvia na década de 1920 (PE/PI 0840). Talvez essa sensibilidade se deva ao percurso de formação desse crítico, tão vinculado, desde meados dos anos 1930, ao comunismo e socialismo. Deste então, aliás, esses campos

4. Embora não seja o destinatário da tese, essa observação não deixa de endossar a barreira linguística que separa o Brasil dos demais países latino-americanos.

serão muito mais marcantes em sua atuação que seu interesse pelos movimentos latino-americanos como a Apra[5].

Uma produção americana, uma crítica europeia: Salles Gomes, Bazin e o México

O México talvez constitua um caso especial nas reflexões de Salles Gomes, uma vez que é o único país que possui uma produção comentada de maneira mais continuada, ainda que de forma sumária. Tudo se inicia com um pequeno comentário que precede em alguns anos sua produção para o Suplemento Literário. Crítico que já consolidara certa prática de intervenção pública na revista Clima em início dos anos 1940, Salles Gomes partiu para a França em 1945 para uma longa período de estudos, durante o qual contribui de forma irregular com o jornal *O Estado de S. Paulo* e com a *Revista Anhembi*, dirigida por Paulo Duarte. Nessa revista, seu principal núcleo de artigos constitui um relato acerca dos filmes apresentados no Festival de Veneza de 1952, num conjunto de artigos publicados entre esse ano e 1953. Trata-se de um momento significativo para os festivais europeus, uma vez que o crítico vivenciou o impacto proporcionado pelo aparecimento de filmografias "exóticas", que então causaram um grande impacto em certos críticos[6]. É conhecido, por exemplo, o caso dos filmes japoneses, sobretudo de Teinosuke Kinugasa, Akira Kurosawa e Kenji Mizoguchi, que geraram discussões entre os críticos dos Cahiers du cinéma. O indiano Satyajit Ray marcaria igualmente um crítico importante como André Bazin, assim como as produções egípcias e latino-americanas. Ao longo dos anos 1950, o francês faria duas viagens para participar de festivais de cinema em São Paulo (1954) e em Punta del Este (1957), sendo que algo da produção do continente apareceria em seus comentários. No caso brasileiro, ele chegou a escrever três artigos a respeito de O cangaceiro (1953, dir. Lima Barreto), filme que teria algum impacto internacional. Mas o grande caso que chamou sua atenção na região foi o cinema mexicano[7]. É nesse contexto de expectativa em relação à produção mexicana que Salles Gomes faz um breve comentário, em "Veneza 52", a respeito da decepção ao assistir à produção

5. Afora referências posteriores, há uma pequena correspondência passiva de Salles Gomes em 1935 com figuras ligadas à seção argentina da Apra, como Andrés Townsend Ezcurra (PE/CP 0059) e Guillhermo Hohagen (PE/CP 0062). Anos depois, em 1947, Antonio Candido comenta em carta a "traição" do líder aprista Victor Haya de la Torre agora governante do Peru (PE/CP 0459).

6. Diga-se de passagem, em cartão postal enviado da França a Décio de Almeida Prado e Ruth de Almeida Prado em 1946, Salles Gomes menciona seu grande interesse por filmes africanos e árabes que acompanhava, provavelmente, no Festival de Cannes (PE/CA 0487).

7. A importância do cinema mexicano em Bazin se afere pela inclusão de um artigo sobre um filme de Emilio Fernández no terceiro volume de *O que é o cinema?* (1962) e pela compilação póstuma de seus textos sobre Luis Buñuel em *O cinema da crueldade* (1975). Diga-se de passagem, o cinema mexicano também tinha um impacto direto no Brasil, pelo que se depreende de sua função modelar desempenhada no final dos anos 1940 na crítica de Alex Viany (Autran, 2003, p. 51-54).

local enviada ao festival italiano (Salles Gomes, 1953). Mas, mesmo expressando sua decepção, é significativo que Salles Gomes ainda situe a qualidade da produção daquele país acima do cinema argentino e, sobretudo, da produção brasileira daquele ano, Areião (1952, dir. Camillo Mastrocinque).

Embora muito marginal, é interessante retomar o fio que sustenta um pequeno tema dentro da crítica de Salles Gomes: o da superioridade da estrutura cinematográfica mexicana (e em menor medida argentina) em comparação com a brasileira. Afinal, no mesmo ano em que foram publicados os dois artigos acima referidos dedicados à situação dos cineclubes e cinematecas na América Latina, apareceram dois artigos que problematizam o cinema brasileiro tendo como parâmetro as produções de outros países, inclusive da região: "Ao futuro perfeito" e "Uma revolução inocente" (Salles Gomes, 2016, 84-94). Também nesse caso, trata-se de dois artigos em sequência, em que o México e a Argentina eram evocados entre outros países como modelos de proteção à produção nacional, a serem seguidos pelo Brasil. Ainda em diálogo com o fracasso da experiência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atribuído por diversos relatórios da época (Jacques Deheinzelin, Cavalheiro Lima) à indiferença dessa iniciativa em relação ao problema da distribuição e da exibição, o autor chama a atenção para um aspecto particular, o estado da legislação brasileira a respeito do cinema. E entre os vários países evocados para notar a precariedade da legislação nacional, Argentina e México são mencionados, nos dois artigos, como lugares em que há uma salutar restrição ao comércio dos filmes estrangeiros. De modo que o modelo de proteção alfandegária e cambial não é uma exclusividade de países como a França, a Inglaterra ou a Itália, atingindo também contextos que, a princípio, se aproximariam muito do Brasil. Esses artigos fazem parte de um conjunto de publicações em que Salles Gomes parece apresentar alternativas ao desenvolvimento do cinema nacional que se distanciam da perspectiva então sustentada por certos nomes do Cinema Novo, como Glauber Rocha. Enquanto estes propunham um modelo alternativo à indústria de cinema, as reflexões do crítico paulista não supunham uma ruptura com o cinema comercial ou com a perspectiva de industrialização da produção nacional (Pinto, 2008, p. 99-106). Assim, ainda que no caso mexicano Salles Gomes estabeleça uma ligação entre uma produção de certo nível (os filmes de Emilio Fernández, comentados na década de 1950) e a existência de um modelo de produção e de distribuição adequado, ainda se trata de um contraponto que visa a uma intervenção restrita ao cenário brasileiro.

É impossível deixar de mencionar aqui outra peça central na marca que o cinema mexicano imprimiu na crítica francesa e italiana dos anos 1950: Luis Buñuel. Afinal, o contexto favorável aos filmes que vinham daquele país era complementado pelo reaparecimento deste diretor que se notabilizara por seus filmes produzidos na passagem dos anos 1920 para os anos 1930. Os esquecidos (1950, dir. L. Buñuel) e os filmes que se lhe sucederam tiveram um impacto particular na crítica, sendo uma peça

fundamental para a construção do conceito de "autor" que ora se delineava, por exemplo, na obra de André Bazin. Embora o diretor não tenha sido objeto de nenhuma intervenção pública da parte de Salles Gomes, é certo que o crítico vivenciou o impacto de sua produção nos festivais que acompanhou no início dos anos 1950. E mesmo uma pequena menção ao diretor na documentação privada do brasileiro parece indicar uma percepção do caráter altamente autoral dessa obra: em um conjunto de anotações de 1958 (PE/PI 0617), Salles Gomes faz uma série de indicações de filmes, entre as quais justapõe uma observação sobre o erotismo feroz de Buñuel e uma referência ao "império dos bons sentimentos" dos filmes soviéticos. A indicação é significativa quando se acompanha o peso crescente que o tema do moralismo dos filmes soviéticos adquire nas intervenções públicas de Salles Gomes[8]. Paralelamente, é possível afirmar que esse afastamento em relação à postura moralista alimentada pelo próprio crítico ao longo dos anos 1930 e 1940 coincide com uma aproximação com o erotismo que seria fundamental em sua produção nos anos 1970, mas que teria um momento central a produção do Suplemento Literário[9], no mesmo período, portanto, em que aparece esse pequeno comentário a Buñuel em sua produção privada.

Perspectivas de trabalho

Os comentários feitos nos itens anteriores centraram-se na produção de Salles Gomes no final dos anos 1950 e nos primeiros anos da década seguinte. As poucas considerações sobre a cultura cinematográfica e sobre a legislação dos países latino-americanos (Uruguai, Argentina, México) aparecem em textos do Suplemento Literário em 1961. Nesse mesmo período, o crítico brasileiro engajava-se em diversas iniciativas com vistas ao desenvolvimento de uma produção cinematográfica autônoma, que superasse não apenas a falta de diálogo entre filmes, público e crítica, mas também a desarticulação regional do país. Apesar das diferenças existentes, o Cinema Novo aparecia, especialmente em seus primeiros momentos (grosso modo, entre 1960 e 1964) como horizonte de realização desse projeto. Em parte, isso deve ser atribuído ao sucesso alcançado pelos filmes surgidos nesse contexto em festivais estrangeiros, sobretudo aqueles dedicados ao cinema latino-americano em Sestri Levante, Santa Margherita Ligure e Gênova (Del Valle Dávila, 2013, p. 181-188). A correspondência de Salles Gomes, entre 1962 e 1963, com Gustavo Dahl (PE/CA 0648, PE/CP 1553, 1557), Walter da Silveira (PE/CP 1674) e Joaquim Pedro de Andrade (PE/CP 1562), que então participaram de alguns desses encontros, dão conta de um interesse crescente

8. Nesse movimento são centrais duas sequências de artigos publicadas no *Suplemento Literário*, a primeira sobre Eisenstein (1957-1958; Salles Gomes, 2015, p. 131-171) e a segunda em torno da mostra de cinema-russo soviético (1961-1962; Salles Gomes, 1981, v. 2, p. 357-400).

9. Entre outros textos, *Erotismo e humanismo* (1958; Salles Gomes, 1981, v. 1, p. 393-397) e a sequência *Os amantes ultrajados* (1960; Salles Gomes, 1981, v. 2, p. 161-186).

que se constituía, entre esses críticos e diretores, acerca da produção dos países vizinhos, sobretudo Argentina e Cuba. No entanto, a "incuriosidade" confessada por Salles Gomes a Dahl em relação ao cinema cubano, e a descrença em relação a uma possível articulação regional de cinematecas acertada por Walter da Silveira dão conta das consequências limitadas ou mesmo da distância que o crítico mantinha em comparação com outras figuras da época em relação à região[10]. No entanto, se até esse momento Salles Gomes incorporava o tema latino-americano dentro de suas preocupações com o cinema brasileiro, há uma verdadeira ruptura nesse sentido com a eclosão do Regime Militar.

A perspectiva alimentada por Salles Gomes no início da década de 1960 seria progressivamente abandonada. Ainda que o crítico não tenha atribuído inicialmente ao golpe militar um peso significativo em relação ao campo cinematográfico, o fracasso da CPI do Cinema e, por fim, a adesão à demissão coletiva dos docentes de UnB, em 1965, por conta das perseguições do regime apontam para o fracasso da perspectiva intelectual proposta até então. É emblemático nesse sentido sua "Nota sobre a criação de um Poder Cultural" (Salles Gomes, 2012), de 1968, onde fica evidenciada a busca do crítico por um desenho institucional que preserve para o âmbito intelectual a autonomia de pensamento que cada vez mais se via obstada pelo regime, donde o recrudescimento do tema da censura nos textos de Salles Gomes ao longo dos anos 1970. Mas a busca por alternativas nesse período também incide na ênfase dada pelo crítico em vertentes fílmicas relativamente marginais em sua reflexão. Assim, por um lado, o intelectual se voltou para o chamado Cinema do Lixo, sobretudo para a produção de diretores como Ozualdo Candeias, João Silvério Trevisan ou Andrea Tonacci. Por outro lado, interessava-se por comédias eróticas (as chamadas "pornochanchadas") e por gêneros tradicionais, como a vertente caipira representada pelos filmes de Amácio Mazzaropi. Essa produção viria a ocupou um papel central nas reflexões de Salles Gomes em seus artigos publicados no Jornal da Tarde e na imprensa alternativa.

Paralelamente, mudou a forma como Salles Gomes empregava um conceito decisivo em sua obra, "subdesenvolvimento". A publicação, em 1973, do artigo "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", aponta entre outras coisas para esse deslocamento. O que se pode perceber em comparação com a ocorrência desse conceito no início dos anos 1960 é o afastamento em relação à ênfase anteriormente dada à necessidade de completar uma formação deficiente, de corrigir, numa perspectiva de intervenção mais próxima à de Celso Furtado, as limitações inerentes a essa formação por meio de uma ação localizada no Estado. Nos anos 1970, Salles Gomes parece reconhecer que

10. O mesmo contraste se pode supor em relação ao continente africano: em carta de 1960, Glauber Rocha já mencionava a Salles Gomes a importância da independência dos países africanos na concepção de *Barravento* (1962, dir. G. Rocha) (PE/CP 0074).

a formação danificada se encontra concluída, de modo que é necessário incorporar a mediocridade da produção cinematográfica como um elemento característico dessa "trajetória no subdesenvolvimento" do cinema brasileiro. O interesse pela obra de Humberto Mauro, diga-se de passagem, articula-se muito à "incapacidade criativa de copiar" o modelo griffithiano que supõe o valor do cinema local. Não é secundário, aliás, que a investigação desse ciclo filmográfico centrado em Cataguases, expresso na tese de doutorado Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, encontre contrapartida na exploração da história paulista nos textos de ficção Três mulheres de três PPPês e Cemitério, ambos redigidos nesses mesmos anos. O aprofundamento regional das pesquisas, acadêmicas e ficcionais, talvez aponte para uma tentativa de enraizamento que se desloca de sínteses nacionais e passa pelo trabalho com o discurso histórico formado sobre regiões específicas.

Visto isso, uma perspectiva de trabalho que pode nortear pesquisas com a documentação de Salles Gomes depositada na Cinemateca Brasileira é a de que esse afastamento em relação a sínteses nacionais talvez teria aberto um novo lugar para a reflexão sobre a América Latina na obra do crítico dos anos 1970[11]. Um documento que parece endossar essa hipótese de pesquisa é o manuscrito intitulado "Cantor operário" (PE/PI 0679). Trata-se de um conjunto de anotações feitas durante um congresso ocorrido em Bogotá, em 1976, que pretendia discutir o papel das festas populares na América Latina. Salles Gomes foi convidado a participar pelos organizadores do evento, ligado à UNESCO[12]. O material em questão é um conjunto de anotações feitas durante o congresso e possui algumas novidades significativas em relação à abordagem do tema na década anterior: o emprego do conceito de "dependência", bastante raro na obra do crítico; a ênfase na necessidade de localização dos elementos "originais, recriados, independentes ou libertadores" da cultural popular latino-americana; a menção ao esforço chileno para atingir a libertação, ainda que o golpe militar naquele país tenha ocorrido poucos anos antes. Trata-se de um material apenas indicativo de possibilidades de pesquisa que, talvez, indiquem para um adensamento da presença regional na produção de Salles Gomes nesse período final de sua produção.

Mas seria possível ainda aventar outra hipótese de trabalho, mais específica, com a documentação de Salles Gomes: aferir a existência de algum vínculo entre a filmografia que o interessa nessa época e o cinema mexicano dos anos 1950, incorporado, como

11. Um adensamento do interesse em relação ao continente africano parece ser sugerido pelas anotações feitas na década de 1970 sobre a produção de diversos países da região (PE/PI 0666). Diga-se de passagem, essas anotações fazem referência a o *O leão de sete cabeças* (1970, dir. Glauber Rocha), onde a perspectiva "tricontinental" joga um papel central (Cardoso).

12. É interessante, aliás, notar a circulação de Salles Gomes em eventos culturais promovidos por organizações internacionais nos anos 1970. Além de Bogotá, ele também participou de eventos em Teerã e em Belgrado.

se viu, através de sua recepção francesa. Afinal, o que os filmes mexicanos de Buñuel parecem fornecer a um crítico como André Bazin, nos anos 1950, é uma expressão social análoga à experiência italiana da Liberação, o Neorrealismo. Assim, mais que uma indústria estabilizada, o México parece oferecer um modelo analítico para um cinema em que a categoria "povo" finalmente se veria representada, como ocorreria, aos olhos da crítica, em Os esquecidos. Ora, entre as mudanças observadas na obra de Salles Gomes ao longo dos anos 1970, uma delas é uma sensibilidade cada vez mais aguçada em relação aos migrantes periféricos das grandes cidades, entre os quais se contam caipiras (como em Zézero [1974, dir. Ozualdo Candeias]), mas também latino-americanos (O bandido da luz vermelha [1968, dir. Rogério Sganzerla][13]). Assim, para analisar as variações sofridas pela noção de "povo" na obra do crítico brasileiro talvez seja necessário investigar a apropriação de experiências fílmicas ou intelectuais ocorridas em outros países da região.

Referências

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CARDOSO, Maurício. O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974). *Tese* (doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CINEMATECA BRASILEIRA. Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes, Correspondência Ativa (PE/CA): 0487, 0648, 0675.

_____. Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes, Correspondência Passiva (PE/CP): 0059, 0062, 0074, 0459, 0960, 1019, 1553, 1557, 1562, 1663, 1674.

_____. Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes, Produção Intelectual (PE/PI): 0617, 0666, 0679, 0840.

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. O conceito de 'novidade' no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. In: *Estudos Históricos*, nº 51, v. 26, p. 173-192, 2013.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2014.

NEVES, David E. Introdução. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v. 2, p. IX-XI, 1981.

13. O título deste texto faz referência a uma passagem dos diálogos de *O bandido da luz vermelha*, o que se justifica pela presença, ainda que distante, de referências de Salles Gomes a Sganzerla, sobretudo nos anos 1970, quando inclui o filme num curso dado em Nova York (PE/CA 0675).

PINTO, Pedro Plaza. Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves. *Tese* (doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SALES, Priscila Constantino. Paulo Emílio e o Clube de Cinema de Assis: juntos por uma cultura cinematográfica que não separe vontade de conhecer e alegria de viver. In: ALMEIDA, Thiago e XAVIER, Naiara (org.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP/Cinemateca Brasileira, p. 258-272, 2017.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. Veneza 52. In: *Anhembi*, nº 27, v. IX, p. 584-589, 1953.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Embrafilme, 1980.

_____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2 vs, 1981.

_____. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo, Brasiliense/ Embrafilme, 1986.

_____. Nota sobre a criação de um Poder Cultural. In: CAETANO, Maria do Rosário (org.). *Paulo Emilio Salles Gomes: o homem que amava o cinema e nós que o amávamos tanto*. Brasília: Secretaria de Cultura do Distrito Federal, p. 44-46, 2012.

_____. *Encontros: Paulo Emílio Sales Gomes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

_____. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Uma situação colonial*? São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. O antes e o depois. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, p. 179-186, 1986.

ZANATTO, Rafael M. Linguagem, estilo e expressão social: Paulo Emílio Sales Gomes em trans-form-ação (1946-53). In: ALMEIDA, Thiago e XAVIER, Nayara (org.). *Paulo Emílio: legado crítico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária-USP/Cinemateca Brasileira, p. 101-137, 2017.

Entre ruínas e fantasmas: a memória sobre a vertente ecológica da Arte nas instituições MAC, MAM e Fundação Bienal

Márcia Helena Girardi Piva*

Este texto foi pensado a partir de uma experiência vivenciada na exposição MAM 70, em outubro de 2018. Meu interesse em conectar espaços expositivos através da temática ecológica permitiu a análise entre alguns eventos que demonstram uma interrelação entre as instituições MAM-SP, MAC-USP e Fundação Bienal de São Paulo.

Cada um dos espaços citados foi marcado por exposições de temática ambiental em momentos específicos da história. A partir de tais exposições, partiremos para diversos aspectos que unem os três prédios. A localização dos mesmos nos sugere um percurso em meio a natureza, em uma área urbana onde trânsitos – de pessoas e automóveis –, poluição e cultura desenhados no passado, sustentam-se em direção a um futuro mergulhado em incertezas.

A arte guarda essa incerteza, apresenta-se a partir do momento em que foi criada, resiste intacta – entre restaurações e exposições –, permanece igual e mesmo assim se modifica por quem a vê, se transforma no espaço, adapta-se ao tempo – ao que foi e ao que ainda será. É vista de diversas formas e com olhares diferenciados. Foi justamente essa sensação que experimentei ao visitar a exposição MAM 70. Ao colocar-me diante das imagens da Obra do artista Mauro Restiffe, deixei-me levar pela reflexão sobre as memórias que habitam um espaço em ruínas, e do significado que este mesmo espaço impõe ao ser ocupado hoje pelo Museu de Arte Contemporânea da USP.

A antiga sede do DETRAN – desocupada para dar lugar ao MAC – estava ali, diante de meus olhos, e marcava sua presença como se ainda estivesse viva. De alguma forma essa presença na exposição, de um outro tempo que não o atual, posicionava a Obra em uma outra dimensão. Essa conexão com o passado e suas memórias deixou fantasmas – que se ocupavam de afazeres burocráticos. Nesse mesmo espaço, no entanto, novas formas foram desenhadas, assim como novos interesses e olhares convidavam as pessoas a adentrar no prédio projetado por Oscar Niemeyer.

* Doutora em Artes Visuais. Pós-doutoranda MAC USP. E-mail: mgpiva@yahoo.com.br

A partir de um pensamento em construção, sobre as questões que me provocavam, tive o impulso de registrar as imagens expostas da Obra de Mauro Restiffe. Posicionei-me em frente às fotografias fixadas na parede do MAM, porém, havia uma dificuldade em fazer tais registros sem interferências do entorno, visto que estavam protegidas com um vidro. Foi então que percebi, que essas imagens refletiam o momento presente, juntavam MAM e MAC, em uma simbiose ainda presente. Um passado em ruínas que contava a história do presente na dinâmica do tempo destacada entre as fotografias. A história passada e atual era vista nessa intersecção, de uma instituição dentro da outra. Os fantasmas da memória habitavam os espaços citados, vinculados à lembrança de algumas mostras, cada uma com suas histórias e marcas deixadas pelo tempo. Observemos, portanto, a Obra de Restiffe [Fig. 1].

Fig. 1- *Obra*, Mauro Restiffe. São Paulo, MAC-USP, 2013.
Fotografia em preto e branco, 137 x 205 cm.

As imagens registradas a partir da Obra – protegida por um vidro – aparecem modificadas [Fig.2 e 3], com interferências do tempo presente. O instante do registro incorpora à Obra um outro tempo – a atualidade – de outros olhares, novas tecnologias e pensamentos ilimitados. As fotografias registradas, mostram silhuetas, intervenções na imagem original, que como fantasmas passam a habitar a imagem do passado. Seriam os fantasmas do presente que assombravam a Obra naquele momento?

Fig. 2 e 3- Foto da autora com intervenções/reflexos do local de exposição sobre a *Obra* de Mauro Restiffe, 2018.

Estas silhuetas tão sutis, por vezes quase imperceptíveis, pareciam indagar-me sobre as histórias das duas instituições que se misturavam. Quais fantasmas do passado contam a história dessas instituições? Esse questionamento que de forma não esperada despertou minha curiosidade, fez-me retomar aos conceitos analisados por Didi-Huberman.

Didi-Huberman, em seu livro *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, nos sugere identificar alguns "fantasmas" através do desligamento das visões tradicionais da história da arte para debruçar-se sobre o poder das imagens. Segundo o autor, a sobrevivência de "fantasmas" que assombram a história da arte seria como vestígios de fatos culturais de diversos tempos, que passam a ser observados a partir da potencialidade então ativada por determinadas imagens ou obras de arte.

As imagens modificadas ao acaso foram propositoras de diversos percursos. Ao compararmos as fotografias [Fig. 2 e 3] com a imagem original [Fig. 1], vimos que certas sombras captadas passam a provocar intervenções que se mostram presentes naquele momento. Não pertenciam àquele lugar e, por um momento passam pela Obra e, através de um novo registro passam a habitar essa mesma Obra.

Na fotografia do espaço vazio [Fig. 2], observamos a parede do fundo e percebemos a presença de muitas silhuetas. Podemos ver rostos delineados nos pilares e o movimento dos pés de pessoas que se movimentam sobre o prédio alagado.

Fig. 4 - *Obra*, Mauro Restiffe, 2013. Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9 - Foto da autora com intervenções/reflexos do local de exposição MAM70 sobre a *Obra* de Mauro Restiffe, 2018.

As luzes no teto nos indicam uma nova perspectiva e algumas sombras se sobressaem nessa união entre passado e presente. Da mesma forma, as imagens que se seguem [Fig. 4, 5, 6, 7, 8 e 9] serviram para aguçar a imaginação, através de lembranças que

fizeram a memória daquele lugar adentrar em outras muitas histórias a serem revisitadas. Os registros das fotos do atual prédio do MAC USP, ainda em ruínas, antes da instalação do museu nesse local, provocaram diversos questionamentos. As sombras refletidas na Obra me remeteram aos "fantasmas", que permanecem das antigas exposições. Como sugerido por Didi-Huberman, a análise da potência fantasmática das imagens nos convida a desconcertar certezas.

Os fantasmas entre MAM, MAC, Fundação Bienal em São Paulo

Arte e Ecologia, unem-se como forma de expressar nossas preocupações com o destino do planeta na busca de uma conscientização entre os homens. Tema relevante que alimenta os fantasmas que nos assombram no momento atual. As instituições MAM SP, MAC USP e Fundação Bienal deixam marcas que se infiltram entre as sombras de seus fantasmas. Através da história de suas exposições, o interesse sobre as questões ambientais, serão tema de relevante importância nas três instituições.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao celebrar seus 70 anos, destaca seus valores fundamentais através da organização da mostra. Nos quatro valores que norteavam os núcleos expositivos estavam: A formação de sua coleção, a Missão pedagógica, A expansão da fotografia como arte e Desafio do Contemporâneo. Em uma das salas estavam as obras colecionadas durante o período inicial do MAM, entre 1949 e 1963. Na Grande Sala, encontram-se obras das coleções do MAM e do MAC USP adquiridas após essa data. A formação da coleção do MAC acontece a partir de obras adquiridas por ocasião das Bienais de São Paulo, evento criado pelo MAM em 1951; assim como obras provenientes dos Panoramas da Arte Brasileira do MAM.

A trajetória do MAM evidencia também a fertilidade de suas bases, que deram origem a instituições como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fundado em 1963, o MAC-USP recebeu a coleção formada no MAM e manteve os seus valores seminais. Assim, unimos ambos os museus nesta exposição comemorativa, indicando uma irmandade entre as instituições e o compartilhamento de uma mesma origem. (Moderno MAM, p. 8, 2018).

Essa irmandade[1] entre as instituições também pode ser estendida, a partir da história que envolve o nascimento da primeira Bienal de São Paulo, no ano de 1951, realizada

1. As **Bienais** e o **MAC** - O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) foi fundado em 1963, quando recebeu o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Nessa operação, o conjunto de 1690 obras reunidas pelo antigo museu, desde 1948, foi dividido em três coleções diferentes: a *Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho* (com 428 obras), a *Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado* (com 19 obras, cuja doação só foi efetivada em 1973), e a chamada Coleção MAMSP com 1243 obras, entre elas 115 selecionadas através de prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo entre 1951 e 1963 que, à exceção da edição de 1963, passaram ao acervo do MAC-USP como Coleção MAMSP.

pelo Museu de Arte Moderna (MAM-SP) em um pavilhão provisório, na região da Avenida Paulista, onde hoje localiza-se o MASP. O presidente do MAM na época era Ciccillo Matarazzo, figura relevante no cenário artístico brasileiro. A 2ª Bienal foi realizada no Parque do Ibirapuera – onde hoje encontram-se o Pavilhão das Culturas Brasileiras e o Museu Afro – e fez parte das comemorações do 4º Centenário da cidade de São Paulo. Somente na 4ª edição da Bienal de São Paulo (1957), que o evento se realizou no espaço de sua atual sede, no Pavilhão das Indústrias, onde encontramos a Fundação Bienal.

Na mostra MAM 70, no núcleo Desafio do Contemporâneo destacou-se a mostra Ecológica realizada pelo MAM em 2010, que explicitava "a linha que o museu vem desenvolvendo nos últimos dez anos para enfrentar os desafios da relação entre arte e ecologia, pois entendemos ser essa uma área de fronteira que traz desafios mundiais urgentes para a cultura contemporânea". (MAM70)

Seria o tema Arte e Ecologia um dos fantasmas que não cessam de retornar nas sombras que se manifestam através da relação entre a arte e as questões ambientais?

As Exposições: fantasmas entre o que já foram árvores

A conexão sugerida entre o MAM-SP, o MAC-USP, e a Fundação Bienal inicia-se com o entrelaçamento de suas origens para criar um percurso de intersecções sobre a temática ambiental. Em 2010, o MAM-SP, apresenta-nos a mostra Ecológica. Segundo o curador, Felipe Chaimovich, essa exposição nascia a partir de uma preocupação com o consumismo. As mercadorias compradas e descartadas rapidamente, tornam-se um problema que passa a comprometer os recursos naturais.

O ciclo da compra e descarte compromete os recursos naturais, gera poluição e alimenta a insatisfação constante dos consumidores de mercadorias planejadas para cansar, quebrar e passar de moda.

O problema ecológico exige pensar limites para a sociedade de consumo. Algumas das obras aqui reunidas refletem sobre a sedução fácil das mercadorias descartáveis, jogando poeticamente com formas e cores. Outras propõem uma relação durável com as coisas, alimentando o cotidiano sem a necessidade de inserir incessantemente novidades efêmeras no dia a dia. Um terceiro conjunto convida a práticas comunitárias que superam o lucrativo individualismo.

O problema ecológico é a destruição do cotidiano pela promessa de uma novidade sempre inalcançável, oferecida continuamente pela sedutora publicidade, mas que se revela frustrante a cada compra de mais uma mercadoria descartável. Nesse ciclo de ilusões, vamos esquecendo os laços humanos, consumindo o planeta e nos enterrando em lixo. (Chaimovich, 2010).

No mesmo ano, acontece o Festival de Jardins do MAM no Ibirapuera, sob a curadoria de Felipe Chaimovich e Chantal Colleu-Dumond. Este Festival ocorreu em parceria com o Festival Internacional de Jardins de Chaumont-sur-Loire[2] que "possibilitou um intercâmbio com a França, país de longa experiência em jardinismo. Paisagistas europeus foram convidados para criar seis jardins, juntamente com três artistas brasileiros que executavam suas primeiras obras de jardinagem".

Você tem fome do que? A alimentação é um problema mundial que afeta particularmente o Brasil. Por outro lado, o mercado de biocombustíveis compete por espaços com as plantações de comida. Como Brasil é uma potência agrícola, a disputa torna-se acirrada: nossa prioridade é alimentar o planeta ou substituir o petróleo por álcool e biodiesel?

Para refletir sobre o desafio agrícola contemporâneo, foram reunidos no parque do Ibirapuera nove criadores de jardins em torno ao tema da alimentação. Criaram-se espontaneamente duas interpretações sobre o assunto entre os participantes: alimentação do corpo ou do espírito. A questão foi enfrentada poeticamente, ampliando as possibilidades de reflexão sobre os desafios da alimentação mundial. (Chaimovich, 2010).

O Festival, portanto, chamava a atenção sobre a questão do cultivo agrícola, alimentação do corpo ou do espírito. Diversos jardins modificavam a paisagem do parque do Ibirapuera. Cada jardim criava um mundo particular que agia como uma ferramenta que despertava questionamentos no público. "A alimentação depende do domínio da tecnologia e de seu uso transformador da natureza em artifício. Somos responsáveis pelo uso contemporâneo da Terra para alimentar a humanidade. Perceber responsabilidade exige a distinção entre cultivo e natureza".

A Fundação Bienal também possui vários momentos da história das Bienais que enfatizam a importância emergencial de um olhar mais responsável para as incertezas que rondam o destino de nossas vidas a partir de uma conscientização ecológica.

Buscaremos um percurso em direção ao Prédio da Bienal, no Parque do Ibirapuera, para destacar uma das exposições mais significativas dessa instituição sobre temas ligados às questões ecológicas. A incerteza sobre o futuro do Brasil e do mundo, a partir dos desequilíbrios sociais, econômicos e políticos, ligados à temática ambiental, foram assuntos tratados na 32ª Bienal de São Paulo. A incerteza colocada em pauta em todos os espaços do evento, não poderia ter proposto título melhor: Incerteza Viva. Esta Bienal foi considerada, de acordo com a Universidade Federal do Mato

2. O Festival Internacional de Jardins de Chaumont-sur-Loire foi criado em 1922, na França. O festival é instalado à sombra do castelo de Chaumont-sur-Loire com o objetivo de evidenciar a riqueza e a diversidade da arte dos jardins de hoje e demonstrar a abundância de tendências nesse campo. Desde 2008, o festival está inscrito em um Centro de Artes e Natureza que desenvolve um projeto de arte contemporânea que permite acolher anualmente no Domaine, desde então propriedade da Région Centre, vinte exposições e instalações de artistas vindos do mundo inteiro.

Grosso a partir das exposições itinerantes, a "primeira bienal ecológica". Apesar do tema estar presente em grande parte das obras, esse não era o único eixo a ser discutido. Os assuntos, que de forma geral transbordavam incertezas, mostravam-se através de diferentes vertentes pelo simples fato de se estar vivo. A 32ª Bienal teve "como eixo central a noção de incerteza, a fim de refletir sobre atuais condições da vida em tempos de mudança contínua, e sobre as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para acolher ou habitar incertezas". (UFMT, 2017)

Na introdução ao tema ambiental da bienal, Júlia Rebouças destacou o desastre ocorrido em Mariana (MG), em 2015, com o rompimento de uma barragem de rejeitos de lama que inundou o distrito de Bento Rodrigues. Falou também sobre a importância de discutir as 'incertezas' verificadas em outros campos da atuação humana, como o político e o social, como forma de conviver com o desconhecido. "É essencial que se desvincule a incerteza do medo" [...] "Incerteza Viva provoca o cidadão para que ele reflita sobre o processo pelo qual passamos agora. Fracassamos como sociedade? O modelo econômico que se apresenta, do capitalismo, serve a todos? Precisamos pensar um novo modelo de ocupação do mundo, e vemos na arte uma força transformadora da vida, que pode contribuir para um espaço inclusivo". (UFMT, 2017).

Segundo o curador da Bienal, Jochen Volz, a mostra foi definida a partir do que vivemos no momento atual – "ele usou uma frase do escritor inglês Adam Thirlwell para explicar o conceito da 32ª Bienal de São Paulo, Incerteza Viva: 'Um dos prazeres da arte é ser mais exata em relação ao tempo do que o próprio relógio'". (UFMT, 2017)

Porém, vimos que nem mesmo a arte pode ser exata. Na verdade, ela se modifica, se transforma, adapta-se ao tempo – ao que foi e ao que ainda será – é vista de diversas formas e com olhares diferenciados. Foi justamente essa sensação que no início deste texto foi relatada em ocasião da exposição MAM 70.

Na exposição de comemoração do cinquentenário do MAC-USP, o museu inaugura o Anexo Original do edifício projetado por Oscar Niemeyer com duas exposições: Obra de Mauro Restiffe, e Sala de Espera de Carlito Carvalhosa. Nessa ocasião Restiffe apresentou doze fotografias do conjunto Obra, que foram selecionadas entre as mais de mil e quinhentas captadas pelo artista, nos quase três anos que acompanhou a reforma do complexo arquitetônico – antigo DETRAN e que hoje abriga o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Tadeu Chiarelli, o diretor do museu na época, lembra que "a fotografia é mais interpretação do que documento e que uma determinada circunstância espaço/temporal captada não é, e nunca será, eterna como documento, mas que buscará a improvável, mas ainda desejada, eternidade da obra".

Na exposição "MAM 70: MAM e MAC-USP" a Obra foi reapresentada ao público, em outro tempo, distante desta primeira exposição – em que as imagens em preto e branco que revelavam os estágios do processo de reforma eram muito próximas à

inauguração do MAC – e propôs interpretações diversas por encontrar-se em outra circunstância. Minha própria experiência de observação da obra, nos remete às considerações de Didi-Huberman quando nos fala sobre a potencialidade que as imagens podem ativar. As silhuetas incorporadas à Obra representaram os fantasmas do passado, naquele momento presente, e remeteu-me às mostras anteriores. A sala de espera de Carlito Carvalhosa, foi a instalação que ocorreu concomitantemente à Obra de Restiffe. As duas exposições completavam-se no Anexo, o mezanino com as fotografias do prédio em ruínas de Restiffe e os postes de madeira no sentido horizontal – contrapondo-se aos pilares de concreto verticais da arquitetura de Niemeyer – de Carvalhosa. Ao pensar nestes antigos postes de luz, não mais utilizados para essa finalidade na atualidade, que aos poucos vão sendo substituídos pela mesma matéria dos pilares de concreto, pensamos um pouco mais além, quando aqueles troncos ainda eram árvores. Surge então, a partir de tais considerações, o olhar atento sobre a temática ecológica, inserida em questões colocadas muitas vezes, não tão diretamente sobre o tema, mas por detrás de um cenário criado através da arte, que nos provoca a pensar sobre "o que já foram árvores". "Carvalhosa opôs quase uma centena de antigos postes de madeira que um dia serviram à rede elétrica, conferindo ao espaço uma dimensão irreversível de atualidade".

A arte nos conta: o que antes foram árvores

Ao analisarmos algumas obras contemporâneas somos levados por uma trama de fios que, dispostos em diversas direções, vão construindo um grande tecido. Os fios dessa trama estão ligados à criação através de uma mesma matéria: os materiais retirados da natureza e transformados pelo homem. O que antes estava vivo – "o que antes foram árvores" – interliga tempos diversos, entre o passado e o presente.

Alguns eventos nos fazem lembrar "o que antes foram árvores". Sugerimos, portanto, algumas conexões. Na 32ª Bienal poderíamos destacar, dentre muitas outras obras, A floresta queimada de Frans Krajcberg (2016). No MAC-USP, *A sala de espera* de Carlito Carvalhosa (2013) e a *Obra* de Restiffe (2013). Tais obras serão sugeridas para colocar-nos entre os fantasmas ou vestígios do passado que são ativados a partir da observação de obras de arte. Como parte da ativação própria da imagem passamos a reavaliar o presente e, ao mesmo tempo, retomamos memórias passadas.

A relação entre as obras pode provocar a reflexão sobre contextos distintos, expandindo o pensamento sobre algo que atinge de forma generalizada as preocupações que perpassam o passado para atingir o contexto atual. As instalações citadas não revelam um único fato, ou uma história específica, mas se abrem e se deslocam no tempo. Tornam perceptíveis os caminhos que não dizem respeito unicamente à expressão do artista de forma isolada, mas invocam a possibilidade de encontro entre eles, que muitas vezes parecem compartilhar uma mesma voz.

De forma breve buscaremos a interligação dos fios que, de certa forma, podem estender-se das instalações de Frans Krajcberg, Carlito Carvalhosa e Mauro Restiffe. A partir de tais obras, podemos buscar pensamentos que nos remetem aos "fantasmas" que Didi-huberman nos sugere existir, a partir dos "sintomas" de uma época, e de nosso pensamento sobre as florestas brasileiras. Pensemos então sobre: o que antes foram árvores...

O que antes foram árvores fez indústrias funcionarem, locomotivas movimentarem-se e a luz elétrica instalar-se para iluminar as ruas das cidades. O que antes foram árvores... ainda podemos vê-las, porém, deixaram de sê-las para o conforto e facilidades que se instalaram em nossas vidas. O que antes foram árvores permaneceram em uma sala de espera, na espera de serem resgatadas, novamente plantadas e quem sabe valorizadas por tantas vidas transformadas.

No entanto, o corte preciso das motosserras tornou-se mais eficiente que o resgate das florestas, que mesmo através do replantio, não surpreenderam mais como eram em outros tempos. O que antes eram árvores, foram resgatadas por artistas – que não as deixaram no esquecimento – e as trouxeram para perto de nossas vistas, através de uma nova criação de vida para elas, pois ainda guardam na memória " que um dia foram árvores".

Fig.10 - Frans Krajcberg. Instalação - 32ª Bienal de São Paulo, 2016.
Fonte: Foto, registro da autora durante o evento.

A floresta [Fig.10] que Frans Krajcberg nos convidava a entrar, na 32ª Bienal de São Paulo (2016), nos permitia percorrer um espaço que abrigava fantasmas do passado, entre os troncos queimados, então resgatados – que não existiam mais, mas que poderiam ainda existir – e que o artista fez reviver.

Entre os troncos calcinados, compartilhávamos o mesmo sentimento proposto através das cores em que eram pintadas as esculturas de Krajcberg – o vermelho e o preto – que entre o fogo e a morte que invadiu as florestas, nos trouxe a imagem e a presença viva do que antes foram árvores.

Fig. 11 - Carlito Carvalhosa. Sala de Espera, Instalação, 2013. Postes de madeira. MAC -USP.
Fonte: Catálogo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

A floresta deitada de Carlito Carvalhosa [Fig. 11], assim como a de Frans, poderia ser percorrida em um espaço fechado, de concreto formado, por entre "o que já foram árvores". Esse espaço não natural, distante daquele originário de tais monumentos da natureza, nos remete aos fios que interligam espaços e tempos diversos.

É justamente no jogo entre a série de pilotis e os postes nunca na vertical (todos se posicionam entre o horizontal e o oblíquo), aliado à densidade matérica, à espessura histórica dos postes, que a intervenção de Carvalhosa evidencia sua razão de ser. O espaço que havia se tornado recluso, fechado em si mesmo, quase uma sala de espera (a sala de espera, o lugar onde sempre estamos entre uma experiência efetiva e outra), revela-se, então, um lugar de ação, de percepção participativa e conscientizadora. (Chiarelli, 2013, p. 5).

Carlito Carvalhosa, em sua Sala de espera, nos permitia compartilhar a sensação de entrar e percorrer uma floresta deitada e ativar assim, através de memórias do passado, dos postes que iluminavam nossas ruas, deitados, dispostos no sentido horizontal e diagonal, uma forma inquisitória de nos indagar sobre o que fizemos para eles alí estarem, pois em nossa memória, não podíamos esquecer que antes foram árvores.

A instalação de Carvalhosa foi intitulada Sala de Espera, o artista ao dispor no espaço uma centena de antigos postes de madeira, que um dia tiveram a função de sustentar a rede elétrica no Brasil, provocou diversas abordagens. O artista propôs através de sua "floresta deitada" a reflexão, de acordo com o artista, sobre "coisas que já foram árvores", remetendo através dos postes de luz que atravessavam o espaço, uma infinidade de memórias e conexões. (Piva, 2018).

Tais propostas nos fazem pensar no conceito de imagem dialética, este conceito se concentra sobre questões ambíguas e que propõem um estado de suspensão para as imagens. A imagem – que se apresenta no momento presente – condensa o que passou e o agora. Não se trata de um passado que se reafirma sobre o presente ou o contrário, a imagem é chamada de dialética por seu estado de suspensão.

Fig. 12 - Henrique Oliveira. Instalação Transarquitetônica, 2014, madeiras, tijolos, taipa, PVC, madeira de compensado e galhos. Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2014.

Henrique Oliveira ocupou o mesmo espaço utilizado por Carlito Carvalhosa, o anexo do Museu de Arte Contemporânea da USP, em 2014, com o projeto de intervenção "Transarquitetônica" [Fig.12]. Seu trabalho se expandia dentro de uma arquitetura inusitada, abrigava a pintura e a escultura, onde os estímulos praticados pela obra ativavam todos os sentidos e potencializava a experiência estética. Como nas outras instalações citadas, o visitante não mais poderia ser considerado somente espectador, mas sim participante da obra. A visão do alto mostrava uma imensa árvore deitada, de sua terra retirada, com as raízes arrancadas do solo e deixadas à mostra. Seu interior poderia ser percorrido, sentido e vivenciado.

Henrique Oliveira propõe uma discussão poética sobre a história da arquitetura, do racionalismo das últimas décadas aos abrigos e cavernas do passado, vencendo o desafio de ocupar os 1600 m² do edifício com forte marca da escultura moderna de Niemeyer. Foi Intitulada "Transarquitetônica" pois, segundo o autor, tem como referência a rodovia transamazônica, construída para ligar o "nada a lugar nenhum". (Chiarelli, 2014).

As passagens e túneis que na matéria se formavam, solicitavam escolhas e ativavam memórias. Embrenhar-se por dentro de uma estrutura, simbolizada pelo interior de uma imensa árvore e formada com material extraído do que antes foram árvores, parecia algo que transportava o público para outros tempos.

A instalação de Henrique Oliveira, construída com a utilização de madeiras, tijolos, taipa, PVC, madeira compensada e galhos, permaneceu durante nove meses no MAC-USP. Em sua prática, o artista reutilizava madeiras de compensado de cercas de

tapumes que são utilizados durante a construção civil. A madeira deteriorada, que muitas vezes iria para o lixo passa a recobrir uma composição de formas, que invadem o espaço visual, com cores e texturas. (Piva, 2018).

Assim, os fios que passam a tecer a trama sugerida entre as obras, comunicam algo que nos atinge o olhar e chega ao nosso pensamento mais rapidamente que as palavras, abrimos aqui um espaço de diálogo, proposto pela relação entre as obras dos artistas citados. A imagem não nos oferece apenas o presente, nos revela o passado, nos faz refletir sobre ele e sobre nossos desejos em relação ao futuro. Os sinais do futuro transparecem nas marcas do presente, então assombrados pelo passado.

O tempo não faz apenas escoar: ele trabalha. Constrói-se e desmorona, desagrega-se e se metamorfoseia. Desliza, cai e renasce. Enterra-se e ressurge. Decompõe-se, recompõe-se; em outro lugar ou de outra maneira, em tensões ou em latências, em polaridades ou ambivalências, em tempos musicais ou em contratempos [...]. (Didi-Huberman, 2013, p.280).

Buscando uma "outra visão da temporalidade histórica" Schollhammer (2012) cita como fundamental a ideia proposta pelo termo Nachleben[3]. Nachleben foi o termo que Warburg utilizou para indicar a permanência do substrato de uma cultura anterior como um conceito de ressurgimento ativo, revitalização e ativação de ideias consideradas extintas. Seria algo que desapareceu e que ressurge em outro momento, então revitalizado e com nova atualidade, como um conceito de após-vida. Os estudos de Warburg tornam-se interessantes por considerar as imagens como grandes fontes de conhecimento de um tempo – de uma cultura – que permeiam outros tempos. A obra de arte, por não pertencer a um único momento, se desloca, ultrapassando fronteiras e apagando limites. Portanto, se as imagens possuem uma após-vida, elas se movimentam e produzem infinitas reflexões e possibilidades de conexões entre o momento atual, o passado e mesmo sobre as incertezas do futuro.

"Sobrevivência" talvez seja a palavra chave para pensar sobre o que a obra contemporânea dos artistas citados nos impele a refletir. Contextos distintos, artistas com histórias de vida diferenciadas, culturas distantes, porém o que dizer sobre o sintoma de uma época? Torna-se interessante observarmos o relato de Didi-Huberman sobre como Sigmund Freud se refere ao sintoma. Diria que os artistas apresentados neste trabalho, analisando-se o conjunto de obras que aqui observamos, revelam o sintoma de uma época, como citado abaixo, exemplificado como "árvores genealógicas que se emaranham", que descortinam o presente.

3. O interesse sobre o tema se deu a partir de palestras que tive a oportunidade de acompanhar durante o III Colóquio Internacional *Nachleben* escrita e imagem em Aby Warburg e Walter Benjamin, ocorrido em Belo horizonte no ano de 2012. Tais questões fizeram parte de minha tese de Doutorado (2015).

Freud escreve que, no sintoma, "as árvores genealógicas se emaranham"; portanto, cruzam-se em alguns "pontos nodais" privilegiados, que poderíamos chamar de "nós de anacronismos". Mas seria melhor pensar nesses emaranhados como redes de aberturas, falhas sísmicas que se abrem a cada passo no solo da história. (Didi-Huberman, 2013, p. 275).

Considerações finais

A obra de arte nos propõe novas reflexões, que partem do passado e se dirigem ao momento presente. Através das esculturas de Frans Krajcberg somos colocados diante de uma denuncia, quanto ao descuido da humanidade em relação ao meio ambiente, porém, também torna-se perceptível a esperança que o artista levou até o final de sua vida, que almejava por uma mudança de consciência, como o alerta – que deveria ser de relevante importância na educação das crianças – sobre como nossas ações produzem consequências. Carlito Carvalhosa e Henrique Oliveira, da mesma forma, nos fazem refletir sobre os muros que se erguem entre a modernidade e a natureza, uma rede de transmissão de vida ou de sobrevida para as obras que transpassam o espaço e o tempo. A arte é um exercício de liberdade onde muitas coisas estão introjetadas. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 285)", os fantasmas nunca inquietam as coisas mortas. E as sobrevivências só atingem o vivo, do qual a cultura faz parte".

Reflexões sobre questões que afligem nosso momento presente guardam elementos naturais, que frequentemente, conectam-se à forma humana, mas também se metamorfoseiam entre outras formas e outros pensamentos. Neste estudo podemos observar que a significação do espiritual entrelaça-se em meio a sensibilidade da plasticidade da matéria utilizada pelo artista. Suas escolhas mostram a convergência de correlações próprias de suas vivências, que revelam a cultura de um tempo presente, que simultaneamente ecoam um tempo passado que resiste. Assim, nos referimos à Nachleben, como uma maneira de pensar que a arte mostra a absorção de questões que mesmo pertencentes ao passado, mostram-se de forma atualizada no presente.

Portanto, buscamos nos estudos de Warburg uma possibilidade de nos distanciarmos de conceitos tradicionais de classificações, para seguirmos um caminho em que as relações entre as imagens ampliem tais conceitos dentro de um campo mais livre, algo que é próprio da essência da arte[4]. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 387), seria uma forma de recapitular a obra, não para concluí-la, mas sim para "desdobrá-la em todos os sentidos, a fim de descobrir suas possibilidades ainda não percebidas".

4. O *Atlas Mnemonyse* de Warburg apesar de não ter sido concluído pelo estudioso durante sua vida, pode ser considerado como seu trabalho mais significativo, por demonstrar seu pensamento, através de sua maneira de relacionar imagens, utilizando fotografias de obras de artes ou de situações diversas, dispostas sobre um fundo negro. Milhares de imagens afixadas em 63 telas negras. As imagens não deveriam ser analisadas individualmente, mas através de um percurso que passava por todas elas.

A preservação do meio ambiente passa a ser uma questão planetária que envolve a todos. Há países que, através de seu alcance econômico, colocam-se como os soberanos que outrora controlavam suas colônias. Porém, os problemas ocasionados pelas devastações das florestas, pelo extermínio das nascentes, entre tantos outros fatores que hoje causam total desequilíbrio de nosso ecossistema, não privilegiará os mais poderosos. As articulações do deslocamento da espécie humana sobre o planeta, como maneira de produção de conhecimento, reflexão e conscientização a partir de análises sobre a trajetória da sociedade humana, entre centros naturais e urbanos, assim como a formação das culturas, envolve a prática artística de alguns artistas contemporâneos. A maneira como os homens foram se reunindo cada vez mais em agrupamentos complexos como as grandes metrópoles, seguida de transformações ocorridas na sociedade – que se tornaram indissolúveis e geraram conglomerados que mantêm relações de interdependência, subordinações e apreensões –, são algumas das reflexões sobre o distanciamento do que antes era natural e a transformação no decorrer do tempo da relação homem-natureza que necessita ser repensada.

Referências

CHAIMOVICH, Felipe e COLLEU-DUMOND, Chantal. Festival de Jardins do MAM. Jardim do Parque Ibirapuera, 2010. Disponível em: https://mam.org.br/exposicao/festival-de-jardins-do-mam-no-ibirapuera/acesso em 22/jan/2019.

CHIARELLI, Tadeu. *Reflexão e prospecção: sobre a sala de espera de Carlito Carvalhosa*. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – São Paulo: MAC USP, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: a história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 506p, 2013.

KRAJCBERG, Frans. *Visita ao Sítio Natura*. Nova Viçosa-BA, 16 de agosto de 2014. Entrevista concedida a Márcia Helena Girardi Piva.

MAGALHÃES, Ana; CHAIMOVICH, Felipe; COSTA, Helouise. MAM70:MAM e MAC USP. MAM, 2018. Disponível em: https://mam.org.br/exposicao/mam70/ acesso em dez/2018.

PIVA, Márcia Helena Girardi. Percursos entre a arte e a natureza. In: *XXVII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* – ANPAP - Práticas e ConfrontAÇÕES". UNESP, São Paulo, 2018. ttp://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____PIVA_Márcia_Helena_Girardi.pdf

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A sobrevivência de Aby Warburg. Disponível em: http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/09/08/a-sobrevivencia-de-aby-warburg-464279.asp. Acesso: 23 de fev de 2013.

UFMT - Universidade Federal do Mato Grosso –-'Bienal da ecologia' destaca debate sobre desequilíbrios socioambientais. 32ª Bienal - Itinerâncias: Cuiabá, 2017.

A moda em museus latino-americanos: atemporalidade e identidade

Tania Rajczuk Dombi*

Atemporalidade e identidade

O poncho é definido pelo Instituto Smithsonian, em uma publicação sobre a história da moda, como "uma capa de lã primeiramente vestida por gaúchos sul-americanos e povos andinos, feitos a partir de um losango ou retângulo de tecido com uma abertura central para a cabeça; popular na moda ocidental da década de 1970" (Nanney, 2012, p. 453, tradução nossa). O termo apenas surge no Glossário Ilustrado, resumindo-se apenas ao citado, em uma abrangente publicação que conteria a história definitiva do traje e estilo desde a Pré-História.

Por mais que seja uma definição bastante restrita, ela reflete a ideia primordial do poncho; de certa forma, o verbete associa o poncho à tradição e identidade regional, incluindo-o em seguida em termos de moda, literalmente. Ao fazê-lo, cria-se quase uma contradição: onde poderia haver autenticidade e longevidade, curiosamente, também haveria ideias ligadas à sazonalidade. Ou seja, de um modo geral, o poncho poderia ser visto como um elemento efêmero, descartável e ligado ao consumo desenfreado, embora sua origem nada tenha a ver com muitas das associações que são feitas à moda. O verbete, afirmando que a peça ganhou popularidade na década de 1970, apesar de ser constante sua presença desde então, poderia ser um indicativo de ares atemporais que a peça vem conhecendo, e quiçá encontrando-se até mesmo em um momento de transição entre o artigo somente "étnico" para o "clássico" e universal. Claro que como um item de moda, é um traje que ganha novas influências, padronagens, cores e materiais – além daqueles de suas origens – tornando-se um elemento em constante transformação.

Assim, parece haver certos cuidados ao se associar peças de acervos museológicos à moda; há os que defendam que a questão está muito mais relacionada à cultura material, a sociedade e à história, onde há preferência no uso dos termos como vestimenta, vestuário, veste, traje e indumentária. Associar a roupa museológica à moda poderia, desse modo, ser um ato mais frívolo, inconcebível, mas cabível a um museu voltado à moda, ao design e às artes aplicadas. Em seu livro *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, Gilles Lipovetsky também

* Mestra em Estudos Culturais – USP. E-mail: tanrd@uol.com.br

procura expor as visões contraditórias da moda. No capítulo A moda aberta, explica o autor:

> Durante séculos, a autonomia individual não pôde afirmar-se senão na escolha dos modelos e das variantes, escapando a norma estética de conjunto à liberdade dos particulares. Agora, a autonomia pessoal se manifesta até na escolha dos critérios da aparência. O individualismo é menos visível porque a preocupação de originalidade é menos espalhafatosa; na realidade, ela é mais fundamental porque pode investir nas próprias referências do parecer. O individualismo na moda é menos glorioso mas mais livre, menos decorativo mas mais opcional, menos ostentatório mas mais combinatório, menos espetacular, mas mais diverso (Lipovetsky, 2010b, p. 178).

A autonomia individual sobre a qual discorre Lipovetsky, somado ao diverso, faz com que essas palavras ainda continuem sendo elementos-chave (o texto original é de 1987), inclusive na moda, enquanto outros termos poderiam ser contestados, especialmente aqueles que se referem aos exageros (espalhafatoso, ostentatório, espetacular). A moda aberta, como intitula o autor, deveria, portanto, ser hoje tão espetacular quanto diversa.

Se o vestir-se por ser analisado como uma forma de expressão e de identidade, a vestimenta pode ser abordada, então, tanto como cultura material quanto um item de moda. Adiante, os trajes da ex-primeira-dama argentina Eva Péron e da pintora mexicana Frida Kahlo demonstrarão que isso não é só possível, como a personalidade também tem grande influência sobre a vestimenta, sobre a cultura material e sobre a moda. É interessante também sublinhar uma das visões de Stuart Hall em A identidade cultural na pós-modernidade:

> É agora um lugar-comum dizer que a época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de individualismo, no centro da qual erigiu-se uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade. Isto não significa que nos tempos pré-modernos as pessoas não eram indivíduos mas que a individualidade era tanto "vivida" quanto "conceptualizada" de forma diferente. As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas (Hall, 2011, p. 24-25).

Não há dúvidas de que o fato de o poncho ser carregado de elementos tradicionais faz com que esta seja uma peça muito atrelada à identidade de um povo e de uma região. Porém, deve-se entender que é passível de transformações, embora certas características ligadas à fatura, aos significados, inclusive dos motivos decorativos, às regiões de tecelagem e de uso também devem ser preservadas.

Estudos com este tipo de vestimenta são escassos, assim como seu reconhecimento como patrimônio imaterial ainda é inexistente, a não ser dentro da própria Argentina. Assim como o tango e o filete porteño são aclamados como símbolos da cultura nacional pela UNESCO, a autenticidade do poncho como representação é indiscutível. O Museu de Arte Popular José Hernández em Buenos Aires, Argentina apresentou

Ponchos en el Bicentenario: una nueva mirada sobre nuestro patrimonio entre agosto de 2017 e abril de 2018. Para a curadora desta exposição, Ximena Eliçabe, "poucas criações do homem resultaram em itens tanto funcionais quanto belos. É o que ocorre com o poncho em suas múltiplas qualidades e em sua ancestral presença como companheiro de andanças, texto cifrado e escudo" (Eliçabe, 2017, p. 3, tradução nossa). Eliçabe comenta que é "uma peça que combina simplicidade e refinamento" e que é parte da história e da tradição argentina, citando as Missões Jesuíticas e o uso tanto pelos criollos quanto pelos indígenas. A curadora ainda cita que o poncho representa um "signo de igualdade entre os homens", mesmo considerando a "interação entre grupos étnicos ou socialmente diversos", sendo "um elemento estratégico para o gaúcho" pela funcionalidade e versatilidade da vestimenta (idem, idibem). Ximena Eliçabe aponta ainda para o que há por trás do poncho, incluindo os personagens, aqueles que o produzem e seus motivos decorativos e materiais como "código vestimentário", indicando papéis e hierarquias sociais.

Porém, Stuart Hall alerta para outro ponto no capítulo As culturas nacionais como comunidades imaginadas da mesma publicação Identidade cultural na pós-modernidade:

> Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo "unificadas" apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto – como nas fantasias do eu "inteiro" de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas (Hall, 2011, p. 62).

Sendo assim, o poncho representaria bem mais os "gaúchos sul-americanos e povos andinos", citados inicialmente – que incluiria o gaúcho brasileiro e especialmente os trajes tradicionais boliviano, chileno, equatoriano e peruano –, que somente a nação argentina como um todo. E mesmo dentro da nação apresenta diferenças regionais, tal como argumenta o autor. O poncho, neste caso, dialoga facilmente com as nações vizinhas, desconsiderando-se, caso fosse possível, suas fronteiras geográficas limitadoras. Embora a identidade tenha características mais particulares, busca-se o plural e comunicante no caso dos ponchos.

A pesquisadora e doutora em História, Ruth Corcuera, confirma que "a arqueologia mostra a vinculação do poncho com as repúblicas do Peru e da Bolívia, mas também, graças à arqueologia podemos encontrar estas peças em épocas pré-colombianas em Salta, Catamarca, Jujuy e San Juan (Corcuera, 2017, p. 5, tradução nossa). Corcuera observa que estas vestimentas, anteriores ou contemporâneas aos incas, também podem ter travado diálogos "transcordilheirianos", sendo a Companhia de Jesus contribuiu decisivamente para a difusão do poncho.

Observa-se que os motivos geométricos decorativos de muitos dos ponchos argentinos parece ter relação direta com aqueles observados em cestos indígenas brasileiros, inclusive em relação à combinação cromática, além dos materiais naturais. Uma certa confirmação disso está presente na visão de Ruth Corcuera quando cita que "são peças que testemunham as influências andinas em áreas florestais, com alguns elementos que se aproximam das tradições amazônicas", porém os diferencia quanto à questão dos cestos trançados, afirmando que na confecção dos ponchos utiliza-se a lã de ovelha e técnicas andinas. Cabe ressaltar que grande parte da floresta amazônica está contida em território brasileiro (60%), mas também compreende o Peru (13%) e em divisões menores na Bolívia e no Equador, além de outros países. Nenhum trecho da floresta amazônica, portanto, está contido em território argentino. O poncho em questão, o pilagá, é da região do Gran Charco que inclui a Argentina e o Brasil, mas também a Bolívia e o Paraguai. Talvez a influência, pela localização, estivesse até mais próxima aos indígenas da região do rio Araguaia, Mato Grosso, especialmente do povo Karajá, considerando também a similaridade de grafismos e cores, mas no caso dos indígenas brasileiros feitos sobre a própria pele. Esta pintura corporal também apresenta elementos próximos a outros grafismos presentes nos ponchos da exposição Ponchos em el Bicentenario, como aquele atribuído ao cacique Cayupán da região dos Pampas (Figuras 1 e 2).

Sob esta ótica, as influências no trajar-se, que remete ao ancestral e torna-se atemporal, mas que convive com mudanças que marcam tempo e espaço, firmam-se em identidades e individualismos. A América Latina, como toda grande região, apresenta diferenças, mas muito mais elementos similares que dialogam entre si. A adaptabilidade é, sem dúvida, um dos elementos-chave para se entender as transformações ocorridas, mas a forma como os códigos são assimilados e incorporados estariam mais próximos a "um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade", como afirma Stuart Hall. Das civilizações do sobretudo às etnias à flor da pele, o reconhecimento cultural também se traduz em patrimônios imateriais, tornando-se inclusive acervos museológicos. A pintura corporal dos Karajás também transforma-se e "materializa-se" em outro patrimônio imaterial: as bonecas karajás, presentes em diversos acervos, como o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, localizado na capital do estado.

Figura 1: Da esq. para a dir.: capa do catálogo da exposição *Ponchos en el Bicentenario* (detalhe de poncho Pilagá) e selo argentino com Poncho de Cayupán (Fonte: Correo Oficial, 2017)

Figura 2: pinturas corporais Karajás. À esq. de Maluá Karajá e à dir. de Ismael Kuhanama Karajá (Fonte: Teixeira, 1998, p. 15 e 41)

Ainda que cada região tenha suas particularidades e isto afete seu modo de vida e produção, é visível que haja um ritmo no geometrismo presente nos ponchos, inclusive naqueles presentes no Museu de Arte Popular José Hernández. Citando também o "prazer da execução" e analisando o ritmo, afirma Lévi-Strauss:

> O ritmo decorativo, de onde vem a beleza da vestimenta, é da mesma natureza que o ritmo dos passos na dança, dos gestos repetitivos no decorrer de uma atividade técnica; e de modo mais geral, da mesma natureza que o ritmo regular dos hábitos motores (como o balanço dos braços quando andamos).
> Regularidade, simetria, ritmo, estariam, portanto, para Boas (assim como já para Diderot) na base de toda atividade estética (Lévi-Strauss, 2010, p. 124).

Adiante, Lévi-Strauss – citando novamente Franz Boas, autor de Primitive Art (1927) – observa que:

> Basta debruçar-se sobre as análises de Boas sobre a distribuição dos motivos e das cores nos tecidos peruanos e outros tipos de vestimentas ou acessórios para que a real natureza do ritmo decorativo apareça. Trata-se sempre, invariavelmente, de uma combinatória a que está ligada uma satisfação de ordem intelectual (Lévi-Strauss, 2010, p. 124).

Embora Lévi-Strauss analise alguns pontos do ritmo decorativo, também aponta que estas não são questões primordiais, mas sim a preferência do artista pela escolha de um determinado motivo. O antropólogo, porém, pondera que esta é "uma questão cuja solução deve ser buscada além" (Lévi-Strauss, 2010, p. 126). Considerando a percepção intuitiva e somando-se a ela as questões do fazer, do corpo e da estética, especialmente em relação à vestimenta, é pontual perceber os itens que permearam a escolha do poncho como produto artesanal argentino no Ano Ibero-americano do Artesanato (2018): "feito à mão, com procedimentos e técnicas transmitidas de geração em geração e com matérias-primas locais e naturais (Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnologia, 2019).

Segundo a pesquisadora Ruth Corcuera, a combinação poncho e mate já era percebida no século XVIII e no século seguinte, a cultura mapuche (centro-sul do Chile e sudoeste da Argentina) é decisiva, inclusive quanto às ornamentações do poncho. Também surgem os bordados com fios de ouro e prata ou seda colorida, assim como os motivos hispano-mouriscos ou persas, além do uso do algodão junto à lã. Embora as variações estejam atreladas a moda e modismos, percebe-se que a cultura e a troca de culturas podem ter mais relevância quando se investiga certos fenômenos ligados às mudanças e transformações.

Há de se ponderar, entretanto, a citação "gaúchos sul-americanos", quando se observa os ponchos argentinos do século XIX e os trajes dos gaúchos brasileiros do mesmo século. Os trajes gaúchos brasileiros não incluem o poncho, conforme a Mostra Didática da Indumentária do Ciclo Farroupilha (1835-1845) exibida em 2018 pelo Memorial do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, advinda do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (Museu de Folclore do RGS), extinto em 2017 (Figura 3). A exposição foi fruto da pesquisa realizada por Luiz Celso Gomes Hyarup nos anos de 1970 e 1980, e exibiu cinco manequins, sendo quatro masculinos e um feminino. Mesmo em outras vinte e nove ilustrações que seriam a "reconstituição dos trajes usados pelos Farroupilhas" o poncho não está presente. Consultando o livro Indumentária Gaúcha de Antonio Augusto Fagundes, o trajes típicos a partir de 1865 incluem bombacha e vestido de prenda, mantidos até hoje como tradição local. Igualmente, os ponchos não estão incluídos entre os séculos XIX e XX na cultura gaúcha brasileira.

Figura 3: Vista parcial da Mostra Didática da Indumentária do Ciclo Farroupilha (1835-1845) no Memorial do Rio Grande do Sul (Foto da autora, 2018)

Apesar da ancestralidade, o poncho vem tornando-se um produto contemporâneo, como tantos outros artefatos. Pelo menos na América Latina, contribuem para o desenvolvimento sustentável nacional e mundial, reduzindo gastos com transporte de matéria-prima e maquinários, por exemplo, evitando também o aumento da poluição ambiental, ao mesmo tempo em que gera renda a comunidades locais. Cultural, extrapola a questão do artesanato e atinge, através do savoir-faire, a arte e a moda, o museu e as passarelas.

Roxana Amarilla, diretora do Mercado Nacional de Artesanato Tradicional da Argentina, observa que não só de geração em geração são transmitidas as técnicas de confecção do poncho. Na província de Catamarca, noroeste argentino, por exemplo, ocorre dentro das casas como um tradição masculina, enquanto em Valcheta, província de Rio Negro, onde há uma grande comunidade de tecelãs, a tradição é ensinada entre avós, filhas e netas (Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnologia, 2019).

Savoir-faire e moda

Assim, o poncho está ligado às tradições artesanais e ao trabalho inclusive feminino de tecelagem. A partir disso, é possível também se pensar no papel social da mulher perante a moda, área em que pode destacar-se e até ser mais ser mais valorizada que o homem. Nas passarelas, por exemplo, a profissão de modelo é ainda um exemplo bem claro, além da existência de um elevado número de mulheres trabalhando no setor.

Centrando-se, primeiramente, nas tradições artesanais, mas igualmente valorizando o ofício, cabe destacar o Museu Nacional do Calçado em Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, localizado no Campus I da Universidade Feevale, que "conserva a memória da atividade coureiro-calçadista do país". O acervo conta com vinte três a vinte cinco mil peças, considerando que alguns itens ainda não estão catalogados (Vale TV, 2019).

A exposição permanente – embora haja uma rotatividade de calçados expostos a cada três ou quatro meses – é apresentada de forma cronológica, mas também destaca peças específicas, inclusive esportivas, mencionando personalidades que as usaram. Nestes casos, alguns estão autografados, dando ainda mais personalidade aos artefatos.

Um dos pontos altos, porém, não é o acessório em si, mas a técnica, a produção do calçado. Assim, exibe-se o artesanal trançado do couro e também o local de trabalho, desde a matéria-prima até os moldes, formas e ferramentas, máquina de costura, passando pelos objetos pessoais do sapateiro: suas caixas, plantas e porta-retratos (Figura 4). Destaca-se também uma chave emoldurada. Trata-se da "primeira indústria de calçados em Novo Hamburgo, inaugurada em 1898, de propriedade de Pedro Adams Filho". Aqui, há de se mencionar a importância histórico-econômica que Novo Hamburgo representa: foi uma cidade pioneira quanto ao produto pronto a ser exportado, em uma época que não havia nem legislação para este tipo de item (Vale TV, 2019). Até então o Brasil só era exportador de matéria-prima, como o café, por exemplo. O título de Capital Nacional do Calçado concedido a Novo Hamburgo é ainda mantido, embora sua produção tenha caído acentuadamente desde a década de 1990. De qualquer forma, a identidade da cidade conecta-se a um produto de moda, que procura reinventar-se após a instabilidade provocada muito mais pelas consequências econômicas que pelas fugacidades da moda. Resistente, a matéria-prima ainda dá o tom, buscando tanto a história e a permanência quanto a inovação.

Figura 4: O processo artesanal (dir.) e o local do ofício no Museu Nacional do Calçado em Novo Hamburgo, RS (Fotos da autora, 2018)

Este saber-fazer, também está presente no Museu Evita em Buenos Aires, Argentina. Embora outrora fosse um local de abrigo de mulheres em trânsito pela cidade, especialmente voltado àquelas com problemas de saúde, trabalho e documentação, o *savoir-faire* aqui está presente no luxo, visível desde o próprio casarão, mas também no mobiliário e em trajes e acessórios de moda. Não que o museu não guarde itens do que um dia foi a Fundação de Ajuda Social Maria Eva Duarte de Perón (1948-1955); tanto objetos pessoais de Evita (1919-1952), focando seus anos tanto como atriz e quanto como primeira-dama argentina (1946-1952), como a reconstituição do abrigo

estão presentes no espaço. Carregando o nome Evita, o museu destaca sobretudo a identidade, a personalidade e a personagem.

Inaugurado em 2002, e tendo sido aclamado como Monumento Histórico Nacional em 2007, o espectador é recebido já na primeira sala com alguns dos principais trajes de Evita. Suntuosos, também estão presentes no folder do museu, quando se abre o informativo completamente (Figura 5).

Ao longo da exposição, outros vestidos, a maior parte de gala, e acessórios são exibidos. Entre estes, perfumes, lenços, luvas, chapéus, bolsas, alguns de grifes francesas, são exibidos em vitrines de tamanhos variados. Novamente Gilles Lipovetsky (2010a, p. 66), mas agora em O Luxo Eterno, observa que, estes elementos é que "confirmam o lugar predominante do feminino no domínio do consumo de luxo", embora argumente que "não se trata de preço e de montante realizado no mercado, mas de imaginário e de 'superfície' social (idem, ibidem, p. 65). O glamour da ambientação – e da própria primeira-dama – parece contrastar com a ideia primordial do abrigo, ainda que se saiba que Evita sempre discursava aos "descamisados".

Figura 5: Folder do Museu Evita, em Buenos Aires, Argentina, com reprodução dos vestidos da primeira sala

Eva Perón é um daqueles casos que muitas vezes gera controvérsias e seu modo de vestir contribuem, incrivelmente, para estes pontos de discordância. Massimo Baldini em A invenção da moda percebe que

> há casos em que ao vestirmo-nos não estamos apenas a dizer – ou a procurar dizer- alguma coisa, na medida em que equivale também a fazer alguma coisa, em geral, aos outros, mas às vezes a nós próprios. Em relação aos outros, as roupas podem servir para seduzi-los ou, por vezes, muito simplesmente para surpreendê-los. Porém, as roupas podem ser um viagra do ego: para fortalecer as evanescentes individualidades sociais ou pessoais, ou, apenas, para dar prazer estético (Baldini, 2006, p. 23).

O autor ainda cita a visão de Herbert Blumer quando este afirma que a "a roupa pode 'falar', mas dificilmente poderá estabelecer um diálogo". Se para seduzir as massas, mantendo sua imagem de estrela de cinema, ou para criar uma certa "armadura", é

inegável que Evita conseguiu estabelecer mais que um diálogo e comunicar-se com a multidão. Também cabe aqui a ótica de Arthur C. Danto no capítulo Beleza e Política da obra O abuso da beleza. Danto cita a crítica feita por Richard Dorment em uma resenha da biografia de Picasso:

> Fico extremamente hesitante, com base nessas considerações – ou apenas com base nelas –, em ver Matisse como inferior a Picasso, quanto mais como "infinitamente" inferior, mas a alegação de Dorment de que ele o é parece claramente baseada em alguma desaprovação da beleza como qualidade estética a ser buscada ou usada. Pelo que percebo, em sua opinião a beleza constitui uma consolação, e consolação que dizer mitigação da verdade amarga, cuja admissão e enfrentamento são moralmente mais admiráveis do que a negação. E, na medida em que isso representa a atitude corrente, não é difícil entender o que ocorreu com a beleza na arte contemporânea. Não cabe à arte consolar. A atitude de Dorment tem claramente o espírito da Vanguarda Intratável. A relação entre arte e sociedade é a de um antagonismo irreconciliável, no qual a beleza artística está se deitando com o inimigo. Porém, isso é equivalente a um reconhecimento de que a beleza tem o efeito que atribuí a ela, de consolação e mitigação, como nas pinturas do período de Matisse em Nice, nas Elegias espanholas, no Memorial aos veteranos do Vietnam, ou nos altares pós-11 de setembro. Ela serve para pôr o sofrimento numa espécie de perspectiva filosófica (Danto, 2018, p.133).

Se é possível uma comparação entre o mundo de Evita e as pinturas criadas por Matisse, em que Danto afirma que o artista é coerente quando "buscou criar um mundo que exclui o sofrimento e, portanto, o prazer que pode provir dele. [...] Mas o que, exatamente, há de errado com a criação de um lugar de beleza num mundo ruim?" (Danto, 2018, p. 132). Assim, é possível que a ideia de beleza em países em longo desenvolvimento também possa ter a intenção de oferecer algo de positivo e esperançoso – desde que se possibilite o acesso – em uma trajetória que parece estagnada ou em retrocesso. Julgar um líder político por seus trajes bem cortados, desenhados por nomes aclamados, feitos artesanalmente, e excluindo seus objetivos sociais, por exemplo, não contribuem para um diálogo quanto mais para um discurso sensato. Hoje o Museu Evita também é um museu que promove encontros sobre reivindicações e resistências femininas, assim como violência de gênero. Assim como a moda, os museus devem estar preparados para mudanças e adaptações, de forma a continuar se comunicando, inclusive com o presente.

A moda como fenômeno autônomo teve grande expansão no século XX, adquirindo novas formas e dimensões, principalmente nas áreas comerciais, industriais e de comunicação. Um fato definitivo foi a mudança de status dos costureiros, que de artesãos e comerciantes passaram a criadores (os hoje chamados estilistas) e assumiram a função de conceber as vestimentas e definir a imagem dos governantes e das camadas mais ricas da sociedade, liberando os artistas desse afazer" (Costa, 2009, p. 37).

Talvez esta concepção não se aplique muito a artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954), embora sua imagem tenha se tornado ainda mais popular, especialmente

postumamente. As inspirações são muitas; inclusive vindas de grandes estilistas da chamada alta costura, transformando o local em universal, o típico em luxuoso.

Porém, há de se considerar Frida enquanto simplesmente artista. Seu modo de vestir, buscando uma identidade mais conectada à indígena mexicana, a faz entrar em conflito também com suas origens europeias. Embora isto fique claro em obras como *Memória ou Coração* (1937) e *As duas Fridas* (1939), onde parece haver esta "dualidade" representada pelas indumentárias, assim como observa Simone Rocha de Abreu em seu artigo Frida Kahlo: à procura de si mesma:

> [..] o conjunto da obra de Frida Kahlo revela a busca incessante por si mesma, apresentando-se com diversas identidades, e, nessa busca, pinta fábulas sobre as suas origens. Chamo de fábulas, pois são um conjunto de histórias subjetivas e não necessariamente de fatos ocorridos. Nelas a artista se define politicamente como mestiça, filha de uma mãe com quem não tinha afinidades e de um pai amoroso que admirava profundamente; além disso, pinta seu corpo ferido e o seu papel de esposa. O conjunto pictórico revela a autopercepção multifacetada com um profundo senso de conflito, explicitado principalmente pelas inúmeras referências a símbolos opostos em suas obras, como sol e lua, mulher e homem, morte e vida, adulto e criança e a oposição entre as identidades europeia e mexicana (Abreu, 2016, p. 101)

O Museu Frida Kahlo, localizado na cidade do México, opta por apresentar o traje tradicional mexicano, já que este tornou-se igualmente um dos elementos identitários da pintora. As vestimentas estão, assim, tanto presentes nas telas de Frida, quanto no cotidiano da artista, sendo ela mesma uma extensão de sua obra em muitos casos. Em um anexo da Casa Azul, como ainda é conhecida a casa-museu, estão presentes além de seus vestidos, diversos acessórios – e tal como Evita – perfumes, maquiagem, lenços, joias e sapatos, alguns também de grifes francesas. Porém, também há peças onde caberia uma maior reflexão enquanto acessórios de moda: a prótese de perna e o corset de gesso, ambos adaptados e intrinsecamente ligados a Frida. As sequelas da poliomielite e do acidente automobilístico no qual esteve envolvida também geraram peças únicas; no caso do corset, o gesso foi pintado e decorado, customizado, por ela mesma.

Figura 6: trajes de Frida Kahlo em seu museu no México (Foto da autora, 2015)
e a obra *Autorretrato como tehuana* (1943) à dir. (Coleção Jacques e Natasha Gelman)

Entre os trajes expostos, que em 2018 saíram pela primeira vez do Museu Frida Kahlo para uma exibição no museu Victoria & Albert, em Londres, Inglaterra, há um exemplo que dialoga diretamente com uma das pinturas de Kahlo. Trata-se de um traje lilás e branco também presente na obra Autorretrato como tehuana ou Diego em meu pensamento, de 1943. Assim como o local em questão é um anexo da Casa Azul, os vestidos são apêndices das obras e da própria artista. São o que ainda parecem ter vida, considerando que há trajes similares em uso, não mais unicamente entre as tehuanas, embora represente um elemento identitário tanto do México quanto da obra de arte mexicana, especialmente de Frida Kahlo. Provenientes do cotidiano, caminham provavelmente para tornar-se patrimônio imaterial e a obra de arte em si.

> Ainda que o único museu propriamente ligado à moda, entre os aqui analisados, seja o Museu Nacional do Calçado, é inevitável observar os múltiplos diálogos e questões provenientes desta linguagem. Em termos de América Latina, é importante mantermos os pés no chão nas questões de desigualdades, especialmente sociais, mas pensarmos que nossas similaridades nos une e nossas diversidades nos identifica. Nossa matéria-prima é resistente, mas pode se adaptar diante de mudanças, apenas se for necessário e não unicamente por influência externas. Vale, mais uma vez, mencionar Gilles Lipovetsky agora em Cultura-Mundo, e com Jean Serroy, quando percebe uma tendência mundial: O museu era um lugar de recolhimento, e ei-lo agora um espaço de recreação destinado ao consumo visual e hedonista do grande público. Aqui, mais uma vez, a fronteira entre alta cultura e cultura-moda, entre arte e comunicação, arte e espetáculo, perdeu seus contornos nítidos.Ao mesmo tempo, o museu firma-se cada vez mais como um elemento de desenvolvimento urbano (Lipovetsky; Serroy, 2011, p. 90).

Referências

ABREU, Simone Rocha de. Frida Kahlo: À procura de si mesma. Dossiê Democracia na América Latina. In: *Revista USP*, São Paulo, nº 109, p. 96-114, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i109p96-114. Acesso em: 29 abr. 2019.

BALDINI, Massimo. *A invenção da moda: as teorias, os estilistas, a história*. Lisboa: Edições 70, 2006.

CORCUERA, Ruth. *El poncho en nuestra región. In: Museo de Arte Popular José Hernández. Ponchos en el Bicentenario: una nueva mirada sobre nuestro patrimonio*. Buenos Aires: Museo de Arte Popular José Hernández, 31 de ago. 2017 a 29 de abr. 2018. Catálogo de exposição.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulp; Edusp, 2009.

ELIÇABE, Ximena (Cur.). Ponchos en el Bicentenario: Colección del MAPJH. In: *Museo de Arte Popular José Hernández*. Ponchos en el Bicentenario: una nueva mirada sobre nuestro patrimonio. Buenos Aires: Museo de Arte Popular José Hernández, 31 de ago. 2017 a 29 de abr. 2018. Catálogo de exposição.

FAGUNDES, Antonio Augusto. *Indumentária Gaúcha*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LIPOVETSKY, G; SERROY, J. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. Luxo eterno, luxo emocional. In: LIPOVETSKY, G.; ROUX, L. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

_____. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA, CIENCIA Y TECNOLOGÍA. História del poncho, un sello nacional. Disponível em: https://www.argentina.gob.ar/noticias/historia-del-poncho-un-sello-nacional . Acesso em 28 de abr. 2019.

MUSEU NACIONAL. Os Karajás: plumária e etnografia. Disponível em: http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/karajas.html. Acesso em 28 de abr. 2019.

MUSEU NACIONAL DO CALÇADO (MNC). Disponível em: https://www.feevale.br/institucional/cultura/museu-nacional-do-calcado-mnc. Acesso em 28 de abr. 2019.

NANNEY, Ellen (Coord.). *Fashion: the definitive history of costume and style*. Nova York: Smithsonian; DK Publishing, 2012.

TEIXEIRA, Raquel Figueiredo Alessandri. Adornos e pintura corporal karajá. Programa de Educação Indígena para o Estado do Tocantins. In: *Coleção Textos Indígenas*. Série Cultura. Goiânia: Convênio Governo do Estado do Tocantins / FUNAI / UFG; MEC, 1998.

VALE TV. Conversa de Peso 696 Ida Helena Thon 21 03 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PSLKz_Zex7E&fbclid=IwAR30Y1K1TQggCeA3q1HM7HV6GHEMmh78SEoIT53dbEKNZlsUV6X77x-822A. Acesso em 28 de abr. 2019.

Artistas no cárcere: experiência curatorial no Programa de Residência Artística Internacional da Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília – OCA

Ana Avelar*

O Programa de Residência Artística Internacional da Casa de Cultura da América Latina da Universidade de Brasília – OCA é aberto a residentes da América Latina, oferecendo espaço para moradia e desenvolvimento de projetos na capital federal por um mês. Durante esse período, artistas que concorreram ao edital – e que foram escolhidos por uma banca de curadores, professores, artistas e agentes culturais – desenvolvem projetos, contando com uma bolsa de pesquisa. Não há exigência de que realizem trabalhos e os apresentem durante o período, embora isso já tenha acontecido e a Casa de Cultura da América Latina – CAL / UnB esteja aberta para apoiar tais iniciativas. A ideia central é oferecer ao público da Casa a possibilidade de conviver com artistas em ateliês abertos, ao mesmo tempo que, para os artistas, proporcionar uma oportunidade de pesquisa imersiva na cidade. No edital, solicita-se apenas que apresentem suas pesquisas durante uma conversa aberta para a comunidade em geral.

Durante esse período, os artistas convivem num mesmo apartamento funcional dentro da Universidade, portanto experimentando a realidade compartilhada por toda a comunidade universitária. Nesse sentido, a experiência da moradia universitária perpassa a experiência da própria cidade, um lugar de distâncias expressivas – dentro e fora do plano piloto – e cujo transporte público precário soma à dificuldade de circulação[1].

Uma residência artística é, como indica o pesquisador Marcos Moraes, um "modelo de prática artística [que] pode ser identificado como um mecanismo 'alternativo' para os já tradicionais espaços de formação, criação, produção, difusão e reflexão, no campo artístico". Em outras palavras, a residência toma direções e desenvolve atividades que, na maior parte da cena artística mundial, não são contempladas por instituições tradicionais das artes, como museus e espaços públicos ou privados de arte contemporânea.

* Professora Adjunta. Universidade de Brasília. E-mail: anacandidaavelar@gmail.com

1. Todos comentam esse dado e, durante nossas conversas semanais, o assunto surge como o elemento a ser levado em conta durante a imersão.

Para Moraes, artistas buscam com assiduidade esses espaços de residência, de caráter altamente experimental, em "um mundo também marcado pela mobilidade e pela globalização" (Moraes, 2014, p. 18). Nesse sentido, cabe a ideia do artista "radicante" proposta pelo curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud. O radicante seria aquele que "se desenvolve conforme o solo que o acolhe, acompanha suas circunvoluções, adapta-se à sua superfície e aos seus componentes geológicos: ele se traduz nos termos do espaço em que se move" (Bourriaud, 2011, p. 50). Em outras palavras, o artista contemporâneo, em sua face nômade – resultado também das dificuldades de subsistência no sistema artístico de todo o mundo –, necessita dos programas de residência para apoiá-lo em sua circulação, a mesma que opera no meio artístico atual. Trata-se, para ele, de um sujeito atravessado por aparentes pares antitéticos: "dividido entre a necessidade de um vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro". Ou seja, em permanente negociação com a comunidade de modo geral, com o sistema de arte, com o mercado.

A socióloga Nathalie Heinich explica a circulação do artista como dado inerente à realidade da arte contemporânea:

> Na arte clássica, a mobilidade estava vinculada à exigência de completar a sua formação como artista num centro artístico como Roma; na arte moderna, mobilidade significava mudar-se para Paris ou passar uma temporada em algum outro lugar (como Picasso costumava fazer); na arte contemporânea, existe toda uma rede de museus, galerias e centros de arte dedicados, especializados e internacionalizados: os artistas simplesmente não conseguem trabalhar se não viajarem, o que vale, sobretudo, para aqueles que praticam performances – onde sua presença é a obra – ou instalações – onde eles mesmos organizam e supervisionam a produção da obra in situ. Esta é a razão pela qual a arte contemporânea é totalmente cosmopolita. (Heinich, 2014, p. 382)

Aliás, há ainda a complexa e delicada negociação, histórica, entre artista e mercado. Nesse sentido, as residências, em larga medida, além de oferecerem uma possibilidade alternativa de financiamento[2], também proporcionam um espaço de experimentação colaborativo. Como indica a teórica Claire Bishop, trabalhos que possuem um viés colaborativo ganham mais espaço no setor público do que no privado, uma vez que são difíceis de serem comercializados. Ela chama atenção para como artistas "bem-sucedidos" no mercado também lançam mão dessa estratégia, entendendo que há um poder criativo que deriva de ações coletivas e ideias compartilhadas. Para Bishop, tais trabalhos constituiriam uma vanguarda hoje: "artistas usando situações sociais para produzir projetos imateriais, anti-mercado, e politicamente engajados, que carregam a convocação modernista para borrar os limites entre arte e vida" (Bishop, 2006, p.179).

2. São frequentes as residências pagas promovidas por galerias ou espaços privados. Entretanto, estamos mais interessados, neste texto, na realidade das residências que apoiam também financeiramente os artistas.

Uma residência artística universitária

A UnB está na vanguarda dos programas universitários de residências artísticas no Brasil, sendo, salvo engano, a única universidade pública hoje a oferecer um programa desse tipo. Tratou-se de uma iniciativa do Prof. Alex Calheiros, professor do Departamento de Filosofia e diretor do setor de Difusão Cultural da UnB, responsável pela CAL/UnB e pela Casa Niemeyer, seguindo a diretriz de internacionalização proposta pela Universidade.

O tema da residência "Experiência e cidade na American Latina" é razoavelmente fixo, podendo ganhar adendos a cada edição. Foi determinado durante reuniões do Conselho da CAL sobre a residência visando, justamente, incorporar o traço inegável de Brasília que é sua vocação moderna, seu planejamento controverso, e a potência das discussões que a origem da cidade suscita. Na mesma direção, Moraes comenta que

> a residência artística deve, ainda, ser observada em suas relações com os modos de produção e sua inserção no meio urbano, decorrendo disso, portanto, uma consequente relação com os processos de discussão e reflexão sobre a cidade. Parece, ainda, ser possível compreender como a dimensão política e ética de criar e atuar em deslocamentos espaço-temporais, assim como trocas e participação, que se constituem em uma especificidade das práticas artísticas contemporâneas, podem ser situações produzidas pela experiência da residência artística e ter papel fundamental no processo de formação e desenvolvimento criativo, socialmente comprometido. (Moraes, 2014, p. 29)

Numa direção semelhante, como lembra o pesquisador gaúcho Francisco Dal Col, a residência é um espaço de atuação experimental "abrindo novos espaços de formação, produção, difusão e reflexão no campo da cultura centrados em processos de troca e interação". Segundo Dal Col, as residências são atualmente espaços tanto de produção como de difusão da arte contemporânea, fomentando a formação de redes de troca. Para ele, como é o caso da CAL/UnB,

> a adesão de instituições e órgãos de governo (nacionais, regionais ou locais) como promotores de programas, sobretudo fornecendo meios financeiros às atividades, demonstra o interesse institucional-político em se vincular e até mesmo orientar o processo de transformação cultural e social que desencadeiam. (Dal Col, 2015, p.3182).

No caso específico do Programa OCA, a experimentação está tanto na abertura para trabalhos pouco convencionais como na própria proposta da residência, cujo edital se atualiza anualmente a partir da experiência do ano anterior. Os artistas residentes já propuseram trabalhos e mostras em conjunto, trabalhando em colaboração. O processo de imersão proporcionado pela residência traz descobertas e, frequentemente, provoca os artistas por novos caminhos no que diz respeito à pesquisa e à produção. Ao que tudo indica, trata-se do resultado da experiência de "viver junto", mencionado por Moraes (Moraes, 2014, p. 18).

Mostras e experiências

Na primeira residência OCA em 2017, propusemos um espaço aberto para produção, porém um número expressivo de atividades – entre conversas com curadores, professores, visitas a locais de interesse dentro e nos arredores da cidade. Essa dinâmica complexa, com uma logística de deslocamento complicada para a produção da CAL e extenuante para os próprios artistas, nos levou a repensar o modelo da residência. Alguns artistas desejaram realizar mostras individuais dentro dos espaços, trazendo uma operação também complexa por parte da equipe de produção, bastante restrita em termos orçamentários e de pessoal. Diante disso, no ano seguinte, entendemos que uma exposição conjunta, caso de interesse dos residentes, dadas as possibilidades reais da estrutura com a qual contamos, seria mais adequada, bem como uma menor seleção de eventos[3].

Dentro das mostras realizadas na primeira edição, fui responsável por duas delas[4], em particular de artistas estrangeiros: o guatemalteco Esvin Alarcón Lam – com passagem pela 20ª Bienal de Arte Paiz (Guatemala), na Osage Foundation (Hong Kong) e mostra na Americas Society (Nova York), e o colombiano Sergio Pinzón à época, com passagem por São Paulo – participando de mostras no Paço das Artes e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Visando experimentar a ideia de fazer da residência um espaço de formação para estudantes, alguns alunos e alunas foram convidados para serem assistentes dos artistas, contando essa atividade como extensão[5].

Lam propôs um mostra de dejetos coletados em demolições da cidade. Tal trabalho articulava estratégias provenientes de sua pesquisa anterior, na Guatemala, que parte de uma coleta de materiais associada a um olhar formal sobre esses objetos prontos, mas que, ao mesmo tempo, carregam uma evidente dimensão política. Nas incursões que o artista desenvolveu pelo plano-piloto e cidades-satélites, encontrou vestígios de arquiteturas espontâneas. O resultado foi "Detrito Federal", uma mostra realizada na Casa Niemeyer, esta ainda em recuperação, com impactantes fragmentos de edificações que eram pendurados nas paredes ou projetavam-se sobre elas, desencadeando

3. Devo deixar registrada o incomparável compromisso da produtora da CAL, Estefânia Dália, com a OCA, sendo ela a responsável, em ambas edições, por coordenar todas as atividades e amparar os artistas.

4. Outros curadores foram Gregório Soares e Gisel Carriconde Azevedo, artistas da cidade que haviam composto a banca de seleção desse ano, juntamente comigo e a curadora Renata Azambuja.

5. Na primeira edição da residência participaram os alunos Victor Zaiden e Leticia Garcia como assistentes gerais. Marcella Imparatto foi assistente da mostra de Sergio Pinzón e Gisele Lima, da mostra de Esvin Alarcón Lam, Giovana Silva Pereira atuou como assessora de imprensa, Gustavo Silvamaral foi contemplado com uma bolsa de residente convidado, apenas para artistas da cidade, e também colaborou na montagem de várias mostras.

instalações e intervenções. Vale lembrar que a Casa Niemeyer foi residência do arquiteto, aclamado por seu maior projeto, a própria cidade, e hoje igualmente criticado pelo mesmo motivo. A Casa havia desaparecido dos estudos sobre a obra de Niemeyer e o setor de Difusão Cultural da UnB buscava agora recuperá-la como um patrimônio aberto ao público.

No site specific que constituiu a mostra, Lam apresentou um conjunto de peças que perturbam a história heroica da capital, destacando o processo violento que a caracterizou. Muitos são como monocromos readymade, objetos de natureza ambígua que se comportam hora como pinturas, hora como projeções nas paredes ou esculturas insólitas que parecem poder continuar pelo espaço a partir dos módulos de que são compostas.

O caráter experimental também pautou a intervenção de Sergio Pinzón, Quarto ideal, na qual o artista montou um dormitório no espaço da residência do edifício da CAL e ofereceu hospedagem na plataforma de alugueis temporários Air BnB. Lá o artista anunciava, no texto descritivo do quarto, que se tratava de hospedagem perfeita para quem desejasse "passar uns dias em Brasília, rodeado de arte e cultura, uma vez que o prédio é sede da Casa de Cultura da América Latina, local onde frequentemente ocorrem exposições de arte contemporânea, saraus de poesia e vernissages". A intervenção de fato recebeu hóspedes durante as semanas da residência de Pinzón, fazendo com que o trabalho se efetivasse. A intervenção adquiriu também um desdobramento em termos de impacto social, uma vez que a visita de um grupo de militantes por moradia no setor comercial sul, onde se localiza a CAL, utilizaram o projeto do artista como exemplo positivo da ocupação desse local com residências. O release da mostra de Pinzón, escrito em colaboração entre ele e a assessoria da residência, abordou aspectos fundamentais da pesquisa do artista:

> Pretende-se (...) criar uma experiência 'aconchegante' e confortável, a partir de elementos que são contraditórios ou opostos, e que convivem tanto na cidade, quanto na decoração de espaços na atualidade. É comum falar sobre as contradições do projeto modernista no que diz respeito a suas origens e ideais, mas é preciso vir a Brasília e conhecer um pouco mais da cidade de forma vivencial para que se tornem evidentes as oposições que a constroem e permeiam, mas que são ao mesmo tempo ocultas pela monumentalidade e imposição da sua arquitetura. Em termos de paisagem, Brasília se insere no meio do cerrado, que contrasta com a própria vontade de construir a capital do país nesse ambiente. Á ideia de uma cidade eficiente, racional, de fluxos e linhas retas, de um território e uma natureza modelada, se contrapõe a uma paisagem hostil, de onças e escorpiões. Nesse mesmo sentido, profecias e visões apontam para Brasília como a cidade escolhida para a formação de uma nova civilização, como é o caso do santo São João Bosco, ou do vidente italiano Pietro Ubaldi, mas tanta religiosidade e misticismo parecem se contrapor a um projeto que se supõe racional e, ainda mais, de cunho socialista. (Release da mostra).

Na segunda edição, ficou claro que manteríamos a abertura para a pesquisa artística e a liberdade em termos de apresentação de resultados. Entretanto, o balanço da primeira edição apresentou a necessidade de reduzirmos as atividades, oferecendo aos artistas e à comunidade apenas algumas palestras ministradas por docentes da UnB e visitas a sítios específicos da cidade, como o Parque Nacional Água Mineral[6]. Nessa edição, a banca de seleção também contou com uma diversidade maior de profissionais de várias áreas – Artes Visuais, Cinema, Gestão Cultural, Filosofia – do que a anterior, composta antes especificamente de curadores e artistas visuais. O novo formato da banca teve por objetivo contemplar propostas provenientes de outras áreas, como cinema, dança, arquitetura, design e humanidades em geral.

Na segunda edição, acompanhei todos os contemplados: Antoine Guerreiro do Divino Amor (Rio de Janeiro), Claudia Guttiérez (Chile), Fabián Avila Elizalde (México), Lucas Dupin (Belo Horizonte), Oscar Figueiroa Chaves (Costa Rica) e René Luiz Junior (Natal). Com produções direcionadas para diferentes meios – vídeo, instalação e instalação sonora, bordado, intervenção, objeto e performance –, os artistas desenvolveram pesquisas individuais e/ou em colaboração. Entre eles, Chaves e René mostraram trabalhos. A palestra de Elizalde constituiu-se como uma performance, surpreendendo o público.

Tão artificial como deveria ter sido o mundo quando foi criado, 2018, intervenção urbana de Chaves, partia de uma frase retirada da crônica "Nos primeiros começos de Brasília", 1970, de Clarice Lispector. O trabalho consistia numa carroça de coleta de recicláveis vazia, conduzida pelas vias do Eixo Monumental por um catador de resíduos sólidos. A ação foi registrada em vídeo, flagrando a reação dos transeuntes, entre curiosos e desinteressados. O artista produziu o trabalho em colaboração com outros residentes.

René propôs Nu escuro, uma performance-oficina aberta a interessados em dança, mas que prescindia de um conhecimento profundo sobre o assunto. Tratou-se de uma continuidade da pesquisa sobre o corpo que o artista desenvolve em outras residências, dentro e fora do país.

Elizalde reuniu performance, som, poesia e objetos para discutir o silêncio na capital, que ele associa à solidão e ao desamor. Em Brasília, o artista propunha uma limpeza como ato de amor num momento político que tensionava o país.

Os demais artistas residentes ainda estão desenvolvendo projetos planejados durante o período em Brasília, Antoine Guerreiro do Divino Amor, Claudia Guttierrez e Lucas Dupin. Guerreiro, que também ganhou o Prêmio Pampulha e foi indicado para o Prêmio Pipa deste ano, está produzindo um vídeo que deve integrar a série das

6. Tais atividades foram coordenadas pela Profa. Raquel Imanish Rodrigues, do Departamento de Filosofia da UnB.

Superficções pautadas em capitais. Sobre o novo trabalho, largamente inspirado em suas visitas ao Vale do Amanhecer e outros espaços da capital, ele escreveu: "O que encontrei [na cidade] foi muito mais profundo, como um cristal de condensação da narrativa superficcional nacional, uma versão de ficção científica do mito desenvolvimentista brasileiro com um elã místico, e ao mesmo tempo um monumento vivo à segregação racial e social, onde ela se dá não como em todas as outras cidades de forma mais ou menos sorrateira, mas onde ela é parte intrínseca de um projeto urbanístico e de infraestrutura". (Envio por e-mail para a autora)

Guttiérrez, cujas instalações e bordados abordam cenas contemporâneas na periferia, propôs bordar uma rede, entendendo o significado ímpar desse objeto para a cultura brasileira, e interferir com costura sobre um livro de fotos da capital federal. Na rede, surge uma imagem do Teatro Nacional Claudio Santoro, projetado por Niemeyer em 1958 – e cuja imagem assemelha-se a uma pirâmide proveniente das civilizações pré-hispânicas. Fechado para reforma desde 2014 e ainda sem previsão de abertura, o local provocou a artista devido a seu partido arquitetônico inusitado na cidade e à realidade contemporânea de seu uso.

Como nos casos de Divino Amor e Gutiérrez, Dupin também interessou-se por aspectos históricos, sociais e arquitetônicos da cidade, desenvolvendo uma pesquisa sobre os discursos acerca da capital promovidos por Juscelino Kubitschek, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, as transformações históricas e paisagísticas do lugar onde hoje se localiza a capital. Entre outros projetos, em Contra-plano, Dupin justapõe o projeto do plano-piloto de Lucio Costa, produzido em 1957, à gravura do livro Viagem pitoresca ao Brasil, de Jean Batiste Debret, de 1834. Assim, assinala que: "Embora de contextos completamente diferentes, é inevitável a proximidade formal entre as imagens, assim como a tensão simbólica provocada por essa aproximação, na qual o índio retratado por Debret parece ao mesmo tempo mirar a ave e o 'coração do plano' como objeto de caça" (Enviado por e-mail para a autora).

A relação estabelecida entre a CAL e os artistas residentes é fomentada em ações futuras com a intenção de se criar uma rede de colaboradores que permita com que a universidade, mas também a cidade, mantenha-se integrada ao cenário internacional das artes visuais. Nesse sentido, Lam participou da banca de seleção da residência em 2018, Elizalde e Guerreiro do Divino Amor devem mostrar trabalhos ainda este ano dentro de mostras coletivas da Casa. A divulgação dos eventos da residência também possui importância em termos de manutenção e ampliação dessa rede. Como explica Dal Col: "Desde os anos 1990, o ambiente virtual tem contribuído para a ampliação das residências artísticas a partir de plataformas de coleta e difusão de informações que operam como redes de estímulo, fomento e dinamização em escala global" (Dal Col, 2015, p. 3181).

Residência artística como espaço de formação

A produção acadêmica internacional já produz conhecimento sobre residências artísticas a partir de diversos pontos de vista, em geral, ocupando-se dessa oportunidade de formação, circulação e produção para os artistas.

Entretanto, até este momento, não foram encontrados textos que discutam o espaço de formação da residência para os demais agentes que dela participam, direta ou indiretamente, como críticos, curadores, historiadores da arte, profissionais das artes em geral (montadores, produtores, jornalistas), e, no caso de uma residência em espaço universitário, docentes e estudantes.

Na experiência da OCA, investimos na divulgação das atividades não apenas para a comunidade universitária, mas ainda contatando jornais e websites para que um público mais amplo possa ter acesso às atividades. Essa iniciativa visa justamente ampliar a extensão do projeto de residência para além do espaço universitário, possibilitando um diálogo ampliado entre artistas e comunidade. Vale frisar que o cenário artístico local está ainda em processo de profissionalização e que a interlocução com agentes artísticos provindos de outras realidades também contribui para a formação desse meio. No que concerne especificamente docentes e estudantes, abre-se a oportunidade para convívio com tais agentes, ampliando o conhecimento da arte contemporânea, proporcionando redes, fomentando futuras ações conjuntas. Aliás, vale trazer um comentário de Heinich sobre como é preciso conhecer a intrincada dança do sistema artístico contemporâneo para poder participar dele:

> Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição. Isto é, de fato, uma questão sociológica, questão esta que precisa ser considerada por aquele que se aventura no mundo da arte contemporânea. É a razão pela qual tantos permanecem do lado de fora, pois, às vezes, nem compreendem o que precisa ser compreendido: eles não conhecem as regras do jogo. (Heinich, 2014, p. 377)

Não apenas para os artistas, mas para todos aqueles que integram o complexo da "arte contemporânea", a experiência da residência traz um conhecimento que, comumente, não é discutido no âmbito acadêmico no Brasil e que, ao mesmo tempo, torna-se imprescindível para navegar o sistema artístico da atualidade.

Considerações finais

Artistas no cárcere foi o título dado ao encontro público dos artistas, quando apresentaram à comunidade seus portfólios e pesquisas e por isso é retomado neste texto, entendendo-se que reflete as primeiras impressões dos residentes quando de sua chegada à cidade. Antoine Guerreiro do Divino Amor resumiu com emoção e delicadeza essas impressões, fazendo um balanço sagaz e sensível da experiência:

> Chegando em Brasília o primeiro que encontrei foi uma família, estávamos todos no vazio, sem ter ideia de onde estávamos, perambulando pelos descampados carinhosamente apelidados de "Chernobyl", pois nos sentíamos num cenário pós-apocalíptico. Passamos dias sem ver ninguém, correndo dos carros como ratazanas e, quando víamos, era aterrorizante, pois estávamos em meio àquele processo eleitoral dramático e devastador, o silêncio era tensão, o ruído das cigarras parecia um ataque alienígena por vir (...). Deu para sentir a cidade em sua hostilidade, mas também para sentir a bonita transição da seca que faz sangrar o nariz para as chuvas, o tão famoso céu, e as 1001 noites no bar Pôr do Sol e então, sem perceber, como que por milagre, nos sentimos em casa em Chernobyl. Estávamos nos amando ao mesmo tempo em Brasília, em Chernobyl, no México, no Chile e em Costa Rica (...). Poderia ter durado pra sempre. Foi arrebatador poder ver o quanto as questões, lutas e histórias são similares em toda a América Latina, porém vivemos isolados uns dos outros, desconhecendo a realidade do outro e até mesmo sua música pop (principalmente o Brasil em relação aos outros países), provavelmente por falta de projeto político que nos una e pelas velhas relações coloniais. (E-mail enviado à autora, 8/ 03/ 2019).

Como é possível notar, Guerreiro apresenta o incômodo do momento da chegada, comum na maioria das experiências de residências artísticas, dado o inesperado dos lugares que abrigam os residentes – o momento do cárcere, no qual os artistas sentem-se enclausurados, impedidos de agir diante de uma realidade urbana ainda inapreensível. Porém, também narra as transformações pelas quais passam juntos, criando uma comunidade unida, colaborativa, um grupo de apoio, que visa a sobrevivência, num primeiro momento. Entretanto, num segundo momento, desse processo, surgem pesquisas, ações e trabalhos, debates constantes dentro da imersão que constitui a residência artística. Para além desse evidente ponto de virada, Guerreiro comenta ainda como se dão conta, por meio do afeto derivado do convívio, da ignorância sobre as realidades latino-americanas aparentemente tão diferentes, porém tão similares, e do ainda frequente isolamento entre nós.

Referências

BISHOP, Claire. The social turn: collaboration and its discontents. In: *Artforum International*, nº 44, p.178-183, February 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DALCOL, Francisco. Residência artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa. In: *24º Encontro da ANPAP: redes e conexões*. Santa Maria, 22 a 26 de novembro de 2015. Anais, p .3179-3194.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. In: *Sociologia & Antropologia*. Rio de janeiro, v. 04, nº 02, p. 373-390, out. 2014.

MORAES, Marcos. Residência artística: uma reflexão sobre os ambientes de formação, criação e difusão das práticas artísticas contemporâneas. In: *Politica para as artes: arte e reflexão*. Rio de Janeiro: Funarte, v. 02, 2014.

O museu universitário e os povos indígenas. A experiência colaborativa de curadoria

Marília Xavier Cury*

Há décadas a antropologia e a museologia vêm se reorganizando com novas pautas. Nesse processo de transformação, tantos termos surgem aproximando as duas áreas de conhecimento – etnomuseologia, museologia antropológica, museologia etnográfica, museografia etnológica –, impregnados de novas concepções – como museologias alternativa, afirmativa, combativa, colaborativa, compartilhada, comunitária, social e sociomuseologia. Em associação à terminologia estão as abordagens práticas – ações colaborativas/cooperativas, curadoria compartilhada. Nesse contexto, outras discussões fundam novos papéis para os museus, vinculando-os à democratização pela inclusão, interatividade, acessibilidade e ao diálogo que a interculturalidade promove. Ainda, e ampliando a discussão, o museu começa a assumir uma posição reparadora, revendo e revelando as posições hegemônicas do passado ainda presentes na estrutura da operacionalidade museal no início do século XXI, propondo novas participações, vozes e diferentes formas de representação, assumindo outros saberes além dos disciplinares, e reconhecendo a diversidade e pluralidade e as identidades formadoras da identidade nacional. Globalização, neoliberalismo e pautas democráticas são instâncias de poder; sustentabilidade, diversidade, identidades, memórias, participação e descentralização da política se formam entre o circuito local e global (Barona Tovar, 2016, p. 66-68).

O que vivenciamos hoje advém dos movimentos sociais iniciados nas décadas de 1960 e 1970, em prol de direitos civis e de liberação da mulher e de minorias, atingindo os setores diversos, o cultural e museológico certamente, como espaços políticos de representação, identidades e interpretações.

Em se tratando da museologia, Hugues de Varine contextualiza alguns atores e coloca a Declaração de Santiago do Chile como um marco:

* Doutora em Comunicação pela ECA-USP. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE-USP. E-mail: maxavier@usp.br

> *Strong personalities such as John Kinard (USA), Mario Vazques (Mexico), Plabo Toucet (Niger), Stanislas Adotevi (Benin), Amalendu Bose (India) and inspirational figures from other fields as Paulo Freire (Brazil) or Jorge H. Hardoy (Argentina) and many others, helped germinate new concepts whose aim was to decolonize the museum and turn it into a development tool for grassroots communities, rather than a prestigious institution used to bolster the elite. In the watershed years of 1971 and 1972, these new ideas made their appearance on the international scene. The Unesco-Icom seminar in Santiago in 1972 remains the chief point of reference.* (Varine, 2005, p. 3)

A nova museologia e seu museu símbolo, o ecomuseu, decorrem das respostas a esses movimentos reivindicatórios, novas concepções para novas práticas sociais experimentais em novos modelos museais – ecomuseu (às vezes indicado como novo museu), museu de território, museu comunitário, museu indígena, de quilombo, de terreiro, de favela etc. No entanto, e em relação com os propósitos da nova museologia, mesmo que mais lentamente, o museu tradicional, entenda-se, aquele que se estrutura no século XIX e que persiste até a atualidade, passa a incorporar a participação em suas ações, mas também e recentemente, passa a incorporar novas visões e saberes em suas práticas. Talvez, hoje, o que diferencia o museu tradicional do ecomuseu (em suas denominações atualizadas – museu comunitário e outras) seja diferente do que em 1985. À época, os parâmetros foram engendrados pela Declaração de Santiago, Chile, 1972, cujos princípios estavam na ampliação da ideia de acervo para patrimônio, público-visitante para sociedade e edifício para território, o que se reafirma com o Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie – Minom. Hoje, afirmaria, essa ampliação alcançou os ditos museus tradicionais, pois essas instituições também se influenciariam, como na premonição de Hughes de Varine (1985, p. 185):

> *Importa más bien considerar los ejemplos, los casos, las reflexiones, las experiencias que encontramos [...] como preciosos indicadores de un movimiento profundo, todavía mal definido y a menudo tergiversado, que marcará sin duda al museo y transformará la museología sin por eso ser una revolución radical*.

Esse reflexo está presente hoje. No caso do museu de etnologia, a exemplo da antropologia na Colômbia:

> *El museo que vemos hoy en día, así como sus exposiciones permanentes y temporales, tiene, entonces, como reto inaplazable la intención de facilitar el reconocimiento de otras realidades representadas en los universos indígenas, negros, campesinos y urbanos, mediante la sugerencia para entrar en la reflexión acerca de sus rituales, sus simbolismos y su pensamiento, no como una realidad distante, como algo que sucede de manera exótica, digno de observar como tal; sino que forma parte de nuestras cotidianidades, de nuestras geografías compartidas, de nuestras realidades definitivamente interculturales.* (Barona Tovar, 2016, p. 68)

Cabe lembrar, esse processo de proposição, experimentação, avaliação, modificação, incorporação e consolidação é dinâmico, complexo, dificultoso e adverso. Perturbador

para os antropólogos [acrescentaria os demais profissionais de museus] porque dilui a mínima coerência disciplinar numa pluralidade de intensões, métodos, "instituições díspares e entre correntes de pensamento aparentemente irreconciliáveis" (Durand, 2007, p. 376).

Nesse cenário que se forma e se modifica há décadas, colocamos em pauta os direitos indígenas à participação nos processos de musealização. Com isso, promovemos a indigenização dos museus, conceito amplo, com diferentes visões, mas que se refere a entrada indígena nos processos de curadoria nos museus, os indígenas se apropriando dos museus e transformando-os com seus saberes, visões e lógicas, interferindo positiva e efetivamente no modus operandi museal (Roca, 2015a), cabe lembrar, estrutura formada no século XIX e que se perpetua até a atualidade. Assim, a indigenização pode ser também a reformulação que o museu etnográfico quer para si, mas ultrapassa seus limites ao corporificar-se no museu indígena.

Temos exemplos. Nos Estados Unidos, com o movimento dos direitos civis nos anos de 1960 e 70, os indígenas reivindicaram reconhecimento e autorrepresentação. No Smithsonian Institution, outras formas de se trabalhar foram construídas, seja para a atuação direta de indígenas, seja ao buscar outros relacionamentos com os públicos de visitantes. Desde os fins dos anos de 196,0 que no Smithsonian Institution, os indígenas atuam como pesquisadores e curadores de exposições, comunicando sobre suas próprias culturas. Com a filosofia da musealização desde as perspectivas indígenas que o Congresso aprova a legislação do National Museum of the American Indian (NMAI), inaugurado em 2004. Fato a destacar nesse país, em 1990 a Lei de Proteção e Repatriação de Túmulos de Nativos Americanos (Native American Graves Protection and Repatriation Act – NAGPRA) impulsionou os indígenas aos museus.

Embora a bibliografia não destaque a proliferação dos ecomuseus ou museus comunitários, nos Estados Unidos, considerando a particularidade indígena, conforme Hoerig (2010), *There are more than 200 tribal museums operating in or near tribal lands within the United States* (p. 67). A incerteza quanto ao número recai sobre *definitions of what constitutes a tribal museum, and because of diversity of forms such institutions take* […].(p. 72).

No Canadá a consulta aos povos indígenas já acontece, como nos Museus da Civilização (Tanguay, 2016). No entanto, o exemplo emblemático é o Museum of Anthropology (MoA), da Universidade da Colúmbia Britânica (Roca, 2015a; Roca, 2015b) que atua com as primeiras nações desde o fim dos anos de 1980. Nesse museu, como diretor por duas décadas, Michael McClean Ames foi pioneiro na consulta às primeiras nações e um grande provocador sobre novos olhares sobre o museus etnográfico, apontando a sua posição conservadora, diríamos colonialista, lembrando que a hegemonia fundada na matriz europeia teve dois eixos museais, o museu de arte e o museu etnográfico.

O México tem uma tradição ecomuseológica, hoje reunida nos museus comunitários. Foi nesse país que foi elaborada a Declaração de Oaxtepec durante o Seminário Internacional Patrimônio territorial – Ecomuseus comunitários: o homem e seu entorno, cidade do México, 1984. A quantidade e diversidade de museus comunitários no México é surpreendente (Méndez Lugo, 2008),

> *debiendo destacar dentro de los mismos aquellos museos de comunidades indígenas, donde el acento reside em la participación de uma comunidade de tipo étnico. La mayoría de los museos comunitarios que existen en México no son indígenas, en el año 2001 solo el 24% de los mismos correspondían a comunidades de tipo étnico* […]. (Burón Días, 2012, p. 184)

Na Venezuela, palco da formulação da Declaração de Caracas, 1992, durante o Seminário A Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios, há registros do museu para as Memorias patrimonializadas de los Mapoyo (Meza; Ferreira, 2016).

É de difícil precisão, mas podemos dizer, por enquanto, que há 49 museus indígenas no Brasil (Cury, 2017b; Santos, 2017), o que não é pouco, dada a fragilidade das políticas públicas para apoiar esse modelo museal.

No contexto brasileiro podemos falar de algumas instituições que vêm praticando a colaboração com indígenas, mencionamos algumas delas.

O Museu do Índio, Funai, tem seus programas de trabalho baseados na colaboração com grupos indígenas. As exposições foram: *Tempo e espaço na Amazônia: os Wajãpi*, coordenação de Dominique Gallois, *A presença do invisível: na vida cotidiana e ritual dos povos indígenas do Oiapoque*, coordenação de Lux Vidal e *No caminho das miçangas: um mundo que se faz de contas*. Entre outras colaborações, as qualificações de coleções com grupos indígenas são sistemáticas desde 2000 pela Coordenação de Patrimônio Cultural (Copac), incorporando os registros à base documental (Couto, 2016).

Recentemente, o Museu de Arte do Rio de Janeiro, desenvolveu e veiculou a exposição colaborativa Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena, 2017-2018, sem que a curadoria, obra coletiva, tenha se firmado em uma coleção prévia, mas com o propósito de relevar a presença indígena na cidade e o interesse dos indígenas quanto ao espaço museu (Vieira, 2019, p. 232).

O Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, PA, é uma instituição que mantem ações etnográficas voltadas a novas práticas antropológicas e museológicas. Um destaque, integra em seus quadros profissionais a Karipuna Suzana Primo dos Santos que atua na curadoria dos objetos de seu povo (Santos; Garcés, 2016). No que se refere à curadoria compartilhada, Claudia López Garcés, Mariana Françozo, Laura Van Broekhoven e Valdemar Ka'apor (2017) têm o projeto "Compartilhando coleções e conectando histórias" e a exposição *A festa do Cauim,* 2013 e 2014. Como etnomuseologia, outro projeto envolveu as coleções Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa, por Glenn Shepard Jr., Claudia

López Garcés, Pascale de Robert e Carlos Eduardo Chaves (2017). A antropóloga Lucia Hussak van Velthem com Katia Kukawka e Lydie Joanny (2017) mantêm o programa Museus da Amazônia em Rede (MAR), com quatro museus na Amazônia oriental, o Brasil, Guiana Francesa e Suriname. Nesse caso, o repatriamento virtual dá acesso, pela tecnologia, aos povos indígenas às coleções de seus ancestrais sob a guarda dos museus envolvidos.

No Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a pesquisa de Edmundo Pereira (2016) é uma contribuição às reflexões sobre colecionamento de repertórios musicais afro-brasileiro e indígena. O antropólogo João Pacheco de Oliveira que apoiou o museu indígena mais antigo do Brasil, o Magüta (Roca, 2015a). O pesquisador é curador da exposição Os primeiros brasileiros com organizações indígenas que prepararam os objetos para a finalidade expográfica (Pacheco de Oliveira, Santos, 2016).

O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina vem, há anos, atuado com exposições colaborativas (Guimarães, 2016), mas devemos citar, também, o engajamento do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná, em se tratando da relevância dos museus universitários para o desenvolvimento da metodologia colaborativa.

O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE-USP mantem ações colaborativas e curadorias compartilhadas com indígenas desde 2005 com Fabíola Andréa Silva e os Asurini (Silva, 2016; Silva, 2015); com Cesar Gordon, trabalhou com a coleção Xikrin formada por Luz Vidal, com a colaboração de representantes desse grupo (Silva; Gordon, 2011). Desde 2010, Marília X. Cury desenvolve colaboração com Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena e Nakrerré[1] presentes no Centro-oeste paulista, tendo como marco o museu e as relações que se estabelecem com os indígenas (Cury, 2012; Cury, 2016a; Cury, 2016b; Cury, 2016c). Em decorrência desse contexto que a exposição e ação de educação Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena se desenvolve (Cury, 2018, Cury, 2017a,Cury, 2017b), sobre o processo trataremos a seguir.

Resistência já! Fortalecimento e união das culturas indígenas – Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena

O colonialismo que permeou a antropologia e a museologia afetou estruturalmente o museu etnográfico/antropológico. Conhecemos as formas como lidaram com vidas humanas, exposições de humanos, apropriações de remanescentes para estudo e

1. Krenak. Uso a denominação Nakrerré em respeito a Antonio Jorge, ancião e patriarca da cultura na TI Vanuíre.

exibição, ilustrando "as tensões e os paradoxos inerentes ao facto de a museologia etnográfica lidar com a matéria humana, viva e dinâmica" (Durant, 2007, 375). Se isso ainda está em pauta, porque os remanescentes humanos continuam nos museus, outros pontos de conflitos perduram quando remetemos às formas de coleta de objetos e formação de coleções museológicas no passado, especialmente os objetos de cunho sagrado, mas não somente. Cada coleção traz consigo o estigma do momento de coleta, o pensamento antropológico à época. Com isso temos que conviver, mas não nos limitar, pois as coleções devem ser requalificadas, trazidas para o presente, novos sentidos e significados devem ser atribuídos a elas e, para isso, o museu precisa se preparar para o trabalho conjunto com os grupos indígenas.

Em trabalho contínuo, com início em 2010, com grupos Kaingang (Terras Indígenas Icatu e Vanuíre), Guarani Nhandewa (Aldeia Nimuendaju, Terra Indígena Araribá) e Terena (Terra Indígena Icatu e Aldeia Ekeruá da Terra Indígena Araribá), três queixas foram trazidas aos muito dos encontros que tivemos – os indígenas são sempre colocados no passado, querem dizer como vivem hoje, querem falar por si e esperam o retorno dos pesquisadores que os procuraram em suas terras indígenas para suas pesquisas. As queixas foram anotadas e respostas foram dadas aos parceiros indígenas por meio da curadoria da exposição sucessivamente ao da ação de educação.

O que motivou o processo colaborativo foi a possibilidade de organização conjunta de uma exposição, posteriormente nomeada pelos indígenas envolvidos, com uma tomada de decisão compartilhada. Outro fator motivador foi, para os indígenas, a possibilidade de conhecer os objetos dos ancestrais coletados na região centro oeste paulista, onde residem.

As coleções etnográficas do MAE-USP[2] remetem a há mais 100 anos, parte significativa delas procede do MP-USP – Museu Paulista. Num dos museus mais antigos do Brasil, o MP-USP, entraram coleções de várias partes do território brasileiro desde a criação em 1895 (sobre essas coleções, coletores e procedência, ver Damy; Hartmann, 1986).

As coleções envolvidas no processo colaborativo se formaram no fim do século XIX a meados do XX (Kaingang), destacando-se as doações da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo, que coletou objetos durante as expedições aos rios Aguapeí ou Feio e do Peixe nos anos de 1905 e 1907. Também do então Serviço de Proteção aos Índios, que, diga-se, teve a sua primeira atuação na região centro-oeste paulista para cessar o genocídio Kaingang para ocupação do vasto território para a expansão da cafeicultura. Nessa região ocorreu em 1912 a denominada "pacificação" Kaingang,

2. O MAE-USP foi criado em 1989 pela reunião dos acervos de arqueologia e etnologia da USP até então sob a guarda do antigo MAE, Museu Paulista, Instituto de Pré-História Paulo Duarte e Acervo Plinio Ayrosa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

expressão rechaçada pelos Kaingang na atualidade que negam o publicidade negativa que recai sobre eles desde esse momento de colonizações paulista. Outros objetos foram coletados por colaboradores do Museu Paulista nas primeiras décadas do século XX.

Em 1947, foi criada a "Secção de Etnologia" do MP com Herbert Baldus, dando início a um período destacado às coleções indígenas. O célebre antropólogo e o também recém contratado Harald Schultz saíram a campo nos primeiros meses desse ano, visitando os Kaingang na Terra Indígena Icatu e os Guarani Nhandewa e Terena da Terra Indígena Araribá. No mesmo ano Egon Schaden esteve na TI Araribá e formou outra coleção Guarani Nhandewa.

É importante destacar, a partir de 1947 as coleções se formam diferentemente das anteriores, pois "entram na Instituição as primeiras coleções científicas propriamente ditas, apoiadas no emprego de toda uma sistemática e suporte teórico mais abrangente a complementar a coleção de objetos etnográficos" (Damy; Hartmann, 1986, p. 221).

O processo colaborativo e expográfico foi iniciado com objetivos mútuos entre o MAE-USP e os Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena (Cury, 2018, p. 4402), quais foram:

– dar acesso aos indígenas dos objetos de seus ancestrais/conhecer os objetos dos ancestrais;
– dar retorno sobre as coleções e pesquisas saber o que aconteceu com os objetos;
– (re)significar as coleções / trazer os objetos para a atualidade, interligando passado-presente-futuro;
– apoiar o fortalecimento cultural/fortalecer as tradições e gerações;
– gerar no museu o protagonismo indígena/apropriar-se do museu;
– tornar o museu um espaço participativo/exercer a autonarrativa;
– desenvolver novas formas de pesquisa/pesquisar com os mais antigos.

Pela colaboração (também cooperação, participação e outras denominações), ações museais são geradas perpassando toda a curadoria, aqui entendida como todas as ações em torno do objeto – coleta/formação de coleções, pesquisa, salvaguarda e comunicação – todas elas participam e/ou são afetadas pela colaboração. Todos que participam da curadoria são curadores, inclusive e principalmente os indígenas na colaboração.

O processo decorreu em meses, entre setembro de 2016, quando foi feito o convite aos grupos indígenas por meio de suas lideranças, até março de 2019, quando foi inaugurada a exposição. O período, que pode parecer muito, decorreu por entraves administrativos, por um lado, e de recursos, por outro. O funcionalismo público ainda não está instrumentalizado para ações colaborativas, um primeiro ponto, e os recursos humanos, materiais e financeiros são, em tempos de contingenciamento e outros eufemismos para descrever a crise que vivemos, muito restritos e limitados

àquilo que já se conhece e espera, o que coloca o processo colaborativo em desvantagem pelo seu caráter episódico, experimental e inovador, segundo ponto.

Em suma, as viagens a campo foram constantes, basicamente uma por mês, quando por uma semana a equipe do MAE-USP visitava as Terras Indígenas e os grupos envolvidos, discutíamos os conteúdos para a exposição. Após a conclusão dessas visitas, para essa finalidade, continuamos com a sistemática, mas para manter os ânimos dos participantes e o nosso. Uma fase decisiva do processo ocorreu julho de 2017, quando realizamos grande parte da requalificação das coleções. Cada grupo se organizou com cerca de 20 indivíduos de diferentes idades, mantendo a relação intergeracional, para estar no MAE-USP, conhecer os objetos ancestrais e produzir conhecimento a partir das coleções, ou seja, a requalificação (Cury, 2018). Foi nessa oportunidade que escolheram os objetos para cada módulo da exposição que, a partir da escolha feita, separadamente para cada grupo, mantendo-se as identidades, mas dispostos expograficamente lado a lado no espaço, para que a união fosse a base do fortalecimento. Em seguida, em setembro de 2017, cada grupo estruturou a narrativa, elegendo a sequência conceitual e os recursos expográficos. Com isso, a autonarrativa estava colocada.

Uma das análises possíveis desse processo colaborativo se faz por dois ângulos. O primeiro é pela museologia crítica, colocada por Flórez Crespo como *la crisis constante del concepto de museo como espacio de interacción entre el público y una colección, y como consecuencia de una política cultural* (2006, p. 232). A museologia crítica evidencia a hegemonia no museu e, partir disso, propõe diferentes formas interpretativas dialógicas negociadas em face dos diferentes poderes definidores das políticas culturais. O segundo ângulo de visão, e considerando a abertura que a museologia crítica permite, é pela museologia social. Para Mario Chagas e Inês Gouveia[3], conforme Santos (2017), museologia social é

> uma museologia comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais, o combate aos preconceitos, a melhoria da qualidade de vida coletiva, o fortalecimento da dignidade e da coesão social, a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu em favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas e dos movimentos sociais. (Chagas; Gouveia *apud* Santos, 2017, p. 90).

Para Suzy Santos (2017, p. 91-98), outras museologias partem da social, como as afirmativas, de gênero, LGBT, de resistência (religiosa e/ou cultural), indígena e outras que evidenciam uma militância com a incorporação de outras falas e discursos, em contraposição ao conservadorismo, o preconceito e a intolerância.

3. Santos (2017) analisou o artigo CHAGAS, Mario de Souza; GOUVEIA, Inês. Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM* – Museologia Social. Chapecó: Unochapecó, Ano 27, nº 41, p. 9-24, dez. 2014.

Então, na desconstrução que a museologia crítica consiste é possível entradas sob a perspectivas da museologia social. Entre as duas museologias o museu universitário e etnográfico pode fazer suas entradas e dar as suas contribuições.

Mas, o encontro das duas museologias nos permite o enfrentamento do pensamento hegemônico calcado no eurocentrismo. Para Quijano (2005), o eurocentrismo, como racionalidade ou conhecimento aceito, tornou-se mundialmente hegemônico e colonizador associado "à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América" (p. 126).

Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. Quer dizer, a imagem que encontramos nesse espelho não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida.

Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida. (Quijano, 2005, p. 129-130)

Em paralelo, para estabelecer uma comparação e discussão, os museus indígenas revelam-se como lugar de plena autonomia indígena no processo de musealização, com seu ativismo político ainda mais forte, autônomo e soberano que nos museus etnográficos, mesmo com os processos colaborativos.

Dias vislumbra que as ações de classificar e nomear, construção de narrativas estão alinhadas às pautas políticas indígenas, mas há outras pautas internas, como a manutenção da cultura tradicional entre gerações, no dia a dia e pela oralidade (2019, p. 265). O que pode acontecer, e acontece, ao meu entender, é que muitas vezes a apropriação da instituição se dá ao mesmo tempo que se nega o modus operandi e as práticas seculares do museu tradicional, a não ser que haja um forte direcionamento de um agente externo não indígena. Um argumento, quanto mais a oralidade for a base do museu indígena, mas autônomo será esse museu, pois revelará outra lógica e outras necessidades contrárias a práxis museográfica estruturada no século XIX. Outro argumento, quanto mais o museu indígena tiver sua gestão fundada na espiritualidade, mais esse museu será inusitado e surpreendente, pois estará necessariamente interconectado com outros curadores, os encantados que regem a vida indígena e os museus indígenas (Cury, 2018a, Cury, 2017a). Último argumento, se a museologia tradicional é normatizada, e não teria como não ser, os museus indígenas pleno da lógica dos povos originários não caem em generalizações ou padronizações, são avessos

às normativas enfim, pois a museografia e a curadoria servirão para os propósitos do museu de cada grupo, sendo sempre inédito e inconfundível, não haveria dois museus com a mesma estrutura porque cada um representa a si. Qualquer sistema – e todos eles são abertos, mas se fecham em si, senão não seriam sistemas – seria uma forma de enquadramento, por isso o distanciamento das estruturas dos sistemas formais é evitar determinismos, a exemplo do que o sistema educacional pode fazer. Sendo assim, o pensamento museológico pode ser descolonizado no e pelo museu indígena.

Referências

BARONA TOVAR, Fernando. Museos, antropologia e identidades culturales en Colombia. In: Lima Filho, Manuel; ABREU, R.; ATHIAS, R. *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE, p. 57-71, 2016.

BURÓN DÍAZ, Manuel. Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica. In: *Revista de Indias*, v. LXXII, nº 254, p. 177-212, 2012.

COUTO, Ione Helena Pereira. Desenvolvimento e gestão das coleções etnográficas do Museu do Índio: 1942 aos dias de hoje. In: CURY, Marília Xavier. (Org.). *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, p. 62-75, 2016.

CURY, Marília Xavier. La museología y lo sagrado – La resacralización del museo. In: MAIRESSE, F. (Ed.). *Museology and the sacred. Materials for the discussion*. Paris: Icofom, p. 60-64, 2018a.

_____. Requalificação de coleções – processos colaborativos em museu universitário e protagonismo indígena: Uma experiência no Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE-USP. In: GROSSI, M. P.; SILVA, S, L. *et al* (Orgs.). *Conference Proceedings Anais – 18th IUAES Word Congress*, Florianópolis: Tribo da Ilha, p. 4398-4410, 2018b.

_____. Lições Indígenas para a descolonização dos Museus – Processos comunicacionais em discussão. In: *Cadernos Cimeac*, v. 7, nº 1, p. 184-211, 2017a.

_____. Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. In: *Revista Iberoamericana de Turismo*, v. 7, p. 87-113, 2017b.

_____. Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão – Introdução. In: _____. (Org.). *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, p. 12-22, 2016a.

CURY, Marília Xavier. Museus e indígenas – Saberes e ética, novos paradigmas em debate: Introdução. In: _____(Org.). *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, p. 12-20, 2016b.

_____. Relações (possíveis) museus e indígenas – em discussão uma circunstância museal. In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato (Org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: UFPE: ABA, p. 149-170, 2016c.

_____. Museologia, comunicação museológica e narrativa indígena: A experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 1, p. 49-76, 2012.

DAMY, Antônio S. Azevedo; HARTMANN, Tekla. As coleções etnográficas do Museu Paulista: composição e história. In: *Revista do Museu Paulista*, N. S. v. XXXI, p. 220-272, 1986.

DIAS, Juliana Braz. Histórias contadas: análise de uma experiência entre os Anishinabe. In: *Horizonte Antropológico*, nº 53, p. 257-281, jan./abr. 2019.

DURAND, J. Y. Este obscuro objeto do desejo etnográfico: o museu. In: *Etnográfica*, v. 11, nº 2, p.372-386, 2007.

FLÓREZ CRESPO, María del Mar. La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo. Caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, Musac. In: *De Arte*, nº 5, p. 231-243, 2006.

GARCÉS, Claudia Leonor López; FRANÇOZO, Mariana; BROEKHOVEN, Laura Van; KA'APOR, Valdemar. Conversações desassossegadas: diálogos sobre coleções etnográficas com o povo indígena Ka'apor. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. In: *Ciências Humanas*, Belém, v. 12, nº 3, p. 713-734, 2017.

GUIMARÃES, Viviane Wermelinger. A participação indígena no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina. In: CURY, Marília Xavier. (Org.). *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, p. 83-98, 2016.

HOERIG, Karl A. From third person to first: A call for reciprocity among non-native and native museums. In: *Museum Anthropology*, v. 33, nº 1, p. 62-74, 2010.

MÉNDEZ LUGO, Raúl Andrés. *Mapa situacional de los museos comunitarios de México*. México: Unesco, 2008.

MEZA, Elis; FERREIRA, Lucio Menezes. Memorias patrimonializadas de los Mapoyo: narrativas patrioticas y políticas de la identidad na Venezuela. In: *Revista Morpheus* – Estudos Interdisciplinares em Memória Social, v. 9, nº 16, p. 60-84, ago./set. 2016.

PACHECO DE OLIVEIRA, João; SANTOS, Rita de Cássia Melo. Descolonizando a ilusão museal: etnografia de uma proposta expositiva. In: LIMA FILHO, Manuel; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato (Org.). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: ABA, p. 17-55, 2016.

PEREIRA, Edmundo. Representação fonográfica e curadoria sonora: notas sobre dialogia e desentendimento. In: CURY, Marília Xavier (Org.). *Direitos indígenas no museu - novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervo em discussão*. São Paulo: SEC: ACAM Portinari: MAE-USP, p. 33-49, 2016.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, p. 117-142, 2005.

ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. In: *Mana*, v. 21, nº 1, p. 123-155, 2015a.

_____. Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. In: *Revista de Antropologia* (USP. Impresso), v. 58, p. 117-142, 2015b.

SANTOS, Suzana Primo dos; GARCÉS, Claudia Leonor López. A coleção etnográfica do Museu Goeldi e os povos indígenas: desafios contemporâneos. In: CURY, Marília Xavier. (Org.). *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, p. 76-22, 2016.

SANTOS, Suzy da Silva. Ecomuseus e museus comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas. *Dissertação* (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SHEPARD JUNIOR, Glenn H.; GARCÉS, Claudia Leonor López; ROBERT, Pascale de; CHAVES, Carlos Eduardo. Objeto, sujeito, inimigo, vovô: um estudo em etnomuseologia comparada entre os Mebêngôkre-Kayapó e Baniwa do Brasil. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. In: *Ciências Humanas*, Belém, v. 12, nº 3, p. 765-787, 2017.

SILVA, Fabíola A. A Curadoria da Coleção Asurini do Xingu no Weltmuseum Wien. In: CURY, Marília Xavier. (Org.). *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos*

para uma nova política: a gestão de acervos em discussão. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, p. 128-134, 2016..

SILVA, Fabíola Andréa. Arqueologia colaborativa com os Asurini do Xingu: um relato sobre a pesquisa no igarapé Piranhaquara, T. I. Koatinemo. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 58, nº 2, p. 143-172, 2015.

SILVA, Fabíola A.; GORDON, Cesar (Eds.). *Xikrin: uma coleção etnográfica*. São Paulo: EDUSP. 2011.

TANGUAY, Jean. Política, representação e diálogo nos Museus da Civilização: Primeiros Povos e museologia indígena no Québec. In: CURY, Marília Xavier. (Org.). *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão*. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, p. 229-238, 2016.

VARINE, Hughes. Decolonizing Museology. In: *Icom News*, nº 3, p. 3, 2005.

_____. El ecomuseo, más allá de la palabra. In: *Museum*, v. XXXVII, nº 148, p. 185, 1985.

VELTHEM, Lucia Hussak van; KUKAWKA, Katia, JOANNY, Lydie. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. In: *Ciências Humanas*, Belém, v. 12, nº 3, p. 735-748, 2017.

VIEIRA, M. A. N. Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR. In: *Horizontes Antropológicos*, nº 53, p. 227-256, jan./abr. 2019.

O "local" e o "forâneo" no rock "nacional" latino-americano dos anos 1990-2000: um estudo comparativo de dois casos

Larissa Fostinone Locoselli*

Em nossa pesquisa de doutoramento, partimos de um pressuposto próprio à perspectiva materialista de análise do discurso (Orlandi, 2009; Indursky, 2013; Fanjul, 2017a): o de que, sob um contexto sócio-histórico de hegemonização do capitalismo pós-industrial, através da aplicação de políticas neoliberais, vivido de modo sistemático na América Latina a partir da passagem dos anos 1980 aos 1990, uma cadeia de reordenamentos sociais nesses países incitaria reconfigurações na ordem do simbólico. Partindo da consideração dessas reconfigurações enquanto a realização de dizeres, isso é, "efeitos de sentidos produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz" (Orlandi, 2009: 30), propusemos uma tentativa de interceptar alguns desses efeitos ao centrarmos a atenção num determinado campo da produção de bens simbólicos: a música popular (MP). Mais especificamente, nosso foco foi direcionado a produções musicais latino-americanas que: i) participassem das disputas simbólicas que pautam a formação e transformação do rock enquanto "subcampo" das MP "nacionais"[1], e ii) fossem definidas ou se definissem a partir de noções como: "hibridismo", "mistura", "contato", "fusão" etc.

Assim, nossa pergunta de pesquisa foi: em que medida e de que forma as relações de dentro-fora – que necessariamente dão sustento a essas noções de "hibridismo", "mistura", "contato" etc. – são determinadas discursivamente, na já referida conjuntura de hegemonização de um modelo capitalista e instauração de políticas neoliberais em

* Doutora em Letras. UNILA/PG-USP. E-mail: larissa.locoselli@unila.edu.br

1. Estamos aqui em diálogo com outros trabalhos que partem de uma categoria formulada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu para sustentar que a MP se constitui como um determinado campo da produção e circulação dos bens simbólicos, com historicidade e disputas próprias (Díaz, 2005). A partir desse entendimento, considera-se que ao lidar com tal campo se manejam categorias cuja definição não se esgota no conceito de gêneros musicais, mas que podem ser entendidas enquanto subcampos da MP, uma vez que apresentam também funcionamentos particularizáveis (Fanjul, 2013; Menezes, 2017). Como lembra Fanjul, essa perspectiva supõe que se considere como característica desses funcionamentos *la disputa de legitimidad por el decir* (Fanjul, 2013: 362-63).

sociedades latino-americanas, pelo funcionamento de uma dicotomia "local" vs. "forâneo"? Há uma construção discursiva desses termos dicotômicos na produção musical dessa época considerada "híbrida", "misturada", "fusionada" e nos discursos sobre elas? Se sim, o que é, na superfície discursiva, o "local" e o "forâneo"? Como são eles determinados no discurso e até que ponto sua determinação incide sobre o efeito de "hibridação", "mistura", "fusão" que essa música produz?

Tal indagação em torno da dicotomia "local" vs. "forâneo" se relaciona, forçosamente, à compreensão de que seu funcionamento pode ser considerado um dos aspectos da própria formação das culturas latino-americanas, que as atravessaria ao longo do tempo de maneira complexa e possuiria na história da MP latino-americana os seus próprios regimes de discursividade. Nosso interesse, ao centrar-nos em como se constitui discursivamente tal dicotomia no interior da MP dos anos 1990 em diante, está, então, em investigar a quais "dizeres" essa dicotomia dá lugar sob as condições sócio históricas específicas desse contexto.

Uma vez que a natureza dessa indagação não parecia admitir conclusões sobre predomínios nos diversos campos discursivos das MPs nacionais, nossa pesquisa se constituiu como um estudo de casos e nos centramos, especificamente, em dois espaços: a Argentina e o Brasil. Os casos eleitos foram os de duas agrupações que iniciaram a sua produção discográfica na primeira metade da década de 90 e seguem em atividade até os dias de hoje, apesar de fortes mudanças em suas formações: a argentina Bersuit Vergarabat (BV) e a brasileira Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ), que a partir de 1999 passa a ser, publicamente, apenas Nação Zumbi (NZ)[2].

O estudo se traçou a partir da análise de um corpus de canções de cada uma das bandas, além de outros tipos de materiais presentes nos próprios álbuns das agrupações, assim como entrevistas, reportagens e documentários realizados com seus integrantes. Nesses materiais estudamos, a princípio, como a determinação do "local" e "forâneo" se dá na construção do próprio fazer criativo/musical como objeto de discurso, com especial atenção à relação de tal construção com gêneros ou tradições musicais. Entretanto, ao realizar tal abordagem analítica, chegamos também à observação de que a tematização da desigualdade social parecia ser decisiva na determinação discursiva de "local", em ambos os casos estudados. Essa observação nos levou, então, à articulação de um segundo eixo de análise a partir de um corpus de canções recolhido em vista dessa questão.

É preciso considerar que o presente texto teve o intuito de reunir, de modo resumido, os resultados a que chegamos com as análises realizadas, bem como expor, em linhas gerais, as discussões que esses resultados suscitaram para nós. Contudo, em nossa

2. Motivo pelo qual utilizaremos frequentemente a sigla CS(NZ) para demarcar que, nesses momentos, estamos referindo-nos ao amplo espectro da trajetória da agrupação, incluindo as duas fases.

pesquisa o processo analítico foi central e teve espaço privilegiado na apresentação final do trabalho. Sendo assim, consideramos que a síntese que aqui apresentaremos tem a sua fundamentação no percurso analítico construído ao longo do trabalho completo (Locoselli, 2019).

Por fim, esclarecemos que o texto se organizará, a seguir, em duas partes, cada uma subdividida, por sua vez, de acordo com o caso abordado em cada tópico. A primeira trará uma reunião dos resultados das análises que empreendemos em torno do primeiro eixo que constituiu a pesquisa: o fazer musical como objeto discursivo em BV e CS(NZ). Já a segunda realizará esse mesmo movimento com respeito ao segundo eixo analítico desenvolvido, a tematização da desigualdade social na determinação de "local" no discurso, no caso de cada agrupação. Nas considerações finais buscaremos realizar alguns alinhavos entre um caso e outro considerando ambos os eixos analíticos dos quais partimos.

O fazer musical como objeto discursivo

Chico Science e Nação Zumbi / Nação Zumbi

Ao analisarmos enunciados que se produziram nas bordas ou no interior da produção musical de CS(NZ), no que diz respeito à construção do próprio fazer criativo/musical como objeto de discurso, chegamos à observação de uma regularidade nesse domínio discursivo: tanto os gêneros ou tradições musicais, por um lado, como certas noções de regionalidades, por outro, determinam o fazer criativo/musical como objeto discursivo.

Essa observação partiu, primeiramente, da análise de enunciados definidores do fazer criativo/musical especificamente em CSNZ e no chamado "movimento mangue beat", em geral[3]. Nosso percurso analítico nos levou a evidenciar o funcionamento de

3. Conforme podemos concluir a partir do relato de Herom Vargas (2004), as proposições de um determinado grupo de comunicadores, produtores culturais, músicos e artistas em geral para a cena cultural de Recife, no início dos anos 1990, se projetam como um movimento programático a partir da publicação de um texto, veiculado primeiramente com o título de "1º Manifesto do Movimento Mangue Bit" e posteriormente incluído no encarte do CD *Da Lama ao Caos*, de CSNZ, com o nome "Caranguejos com cérebro". O texto foi distribuído em 1991 por seu autor, Fred Zero Quatro – líder da banda Mundo Livre S/A –, como um release com a intenção de dar visibilidade, na mídia pernambucana, aos trabalhos propostos por um grupo de jovens num circuito "alternativo" ao das emissoras de rádios e televisão de Recife. Aquilo que a princípio se propôs como "Mangue Bit" ("bit" enquanto unidade de informação dos sistemas digitais) foi se assentando nos discursos sobre as atividades desse grupo como "Mangue Beat" ("beat" como batida), num reforço de sua dimensão como "movimento musical", ainda que em termos propriamente musicais tenha havido pouca homogeneidade entre as diversas produções relacionadas a esse movimento. A formação e posterior projeção da agrupação CSNZ esteve completamente vinculada à instauração dessa cena entendida como "movimento". Na verdade, é bastante assentado o reconhecimento de Chico Science como um

uma dicotomia nesse movimento de definição, entre “o regional” e “o mundial”, no interior da qual a relação que se estabelece entre os termos não é de confronto ou enfrentamento. Ao invés disso, é a partir de uma posição ambivalente que o fazer criativo se constrói no discurso: entre a “recuperação das coisas que o trator do tempo passa por cima” e o alívio do sufocamento a “qualquer coisa que seja contemporânea”. Ou seja, é na ambivalência da relação entre passado/tradição e presente/contemporaneidade que esse fazer criativo é projetado. Os implícitos a partir dos quais se faz funcionar essa relação produzem um efeito de diferenciação que também se caracteriza por um traço de volatilidade: a instável distinção Pernambuco/Nordeste `” Mundo/Brasil.

Em seguida, estudamos a irrupção do fazer criativo/musical como objeto discursivo na própria textualidade de canções da agrupação, em suas duas fases: CSNZ e NZ. Advertimos, nesse caso, a existência de uma tendência à propagação de metalinguagem sobre o fazer criativo no interior da produção musical. A proficuidade da sua determinação a partir da irrupção de gêneros e práticas musicais específicos pareceu-nos consistir numa das formas materiais dessa propagação. Além disso, percebemos que também no interior de canções a noção de regionalidade é constitutiva da metalinguagem sobre o fazer musical, sendo, em algumas canções, reforçado e, em outras, desestabilizado o efeito de diferenciação Pernambuco/Nordeste ‘“ Brasil que eventualmente funcionava em enunciados definidores externos à produção musical. Pensando nas relações que se podem estabelecer entre esses dois tipos de enunciação, notamos que em diversas canções em que se adverte metalinguagem sobre o fazer criativo/musical, se fazem funcionar no discurso relações entre passado-presente e tradição-contemporaneidade que, em grande medida, saturam dizeres produzidos nas bordas das canções.

Por fim, nos centramos especificamente ao tipo de locução e alocução que se projeta na metalinguagem sobre o fazer criativo/musical, tanto no interior de canções como em discursos sobre a produção da banda. Nesse sentido, as análises de diversas sequências discursivas nos levaram a propor a constituição, por um lado, de um locutor-recifense/pernambucano/nordestino que deseja o mundo[4]. E, por outro, de ao menos dois diferentes ordens de alocução. Enquanto em uma delas, o alocutário se projeta como “o Brasil”, havendo nesse caso uma interpelação a pré-construídos que

---

dos idealizadores desse projeto, ao lado, justamente, de Fred Zero Quatro. A Science é atribuída, em diversos relatos, a denominação da proposta musical como “mangue”. A projeção de CSNZ na indústria cultural, principalmente se a considerarmos em termos nacionais e internacionais, foi significativamente maior que a das outras agrupações musicais que compunham essa cena, como Mundo Livre S/A – liderada por Zero Quatro – e Mestre Ambrósio. Entretanto, é como parte de uma cena que a banda se projeta inicialmente, tanto discursivamente, em diversos momentos, como no que diz respeito aos circuitos dos quais participou na própria cidade de Recife.

4. Nossas reflexões em torno da constituição de uma instância de locução partem de proposições de Guimarães (2005).

fazem funcionar um determinado conceito de "Nordeste" (região); na outra, o alocutário seria "o mundo", o que se materializa inclusive na irrupção de dizeres em língua inglesa, muitos dos quais evocam um "inglês subalterno" e "negro".

Bersuit Vergarabat

No caso de BV, a definição do fazer musical se constrói no discurso a partir da irrupção de dizeres como: "mixtura de ritmos" ou "muchos gustos distintos", bem como a partir de uma aparente contradição entre o sentido de "casualidad", no que diz respeito às multiplicidades em jogo, e a determinação, realizada especialmente por enunciados exteriores à própria agrupação, da "mixtura" que definiria o fazer musical de BV como "rock latino". É observável também como a noção de "locura" satura a atitude de confrontação ao status quo que dá base à concepção de "rock" no fazer criativo. O percurso analítico nos levou, então, à percepção de uma dicotomia latente nesse domínio discursivo, entre "el rock" e "la música popular".

O contato com o arquivo formado a partir do corpus de canções e diversos outros materiais nos levou à hipótese de que, no caso de BV, o fazer musical funciona no recorte de um sentido de "popular" no discurso. Essa hipótese se fundamenta, por um lado, na irrupção de determinados ritmos e gêneros em enunciados que listam interesses e práticas da própria agrupação. Por outro lado, diversas cadeias sinonímicas concorrem para a construção de um discurso sobre o "popular" a partir do fazer musical e, especificamente, daquele praticado pela banda: "popular" = "de la gente"/ "lo que realmente sentía el pueblo"; "popular" = forte e autêntico = "ser rock'n roll". É notável ainda como a intervenção, em canções de BV, desses mesmos ritmos e gêneros relacionados no discurso ao campo do "popular" é regularmente relacionada à irrupção de determinados objetos discursivos: a sexualidade machista, a escatologia, o consumo de drogas, a festa e a marginalidade. De modo geral, não apenas pela irrupção de tais objetos, mas ainda por outros funcionamentos – entre eles, é destacado o da cenografia enunciativa –, a construção do "popular" no discurso deixa marcas patentes de que é feita por uma perspectiva externa, por mais empática que lhe seja.

Nessa linha, trabalhamos especificamente o modo como a murga irrompe na metalinguagem sobre o fazer musical em canções de BV, partindo da observação de que essa é uma irrupção regular no interior de sua produção musical. As análises que realizamos foram relevando o funcionamento de uma relação entre murga, subalternidade e "negrura" na superfície discursiva. Uma relação que faz irromper um sentido de contiguidade entre o rock, sobretudo na sua faceta underground, e a murga, tanto no que diz respeito ao seu caráter subterrâneo e à operação culturalmente desestabilizadora que promovem, como por serem práticas invisibilizadas com risco de esquecimento. Consideramos que essa projeção da murga no discurso é relacionável a um interdiscurso de época, uma vez que da metade final dos anos 1980 até os primeiros anos do século

XXI são evidentes – conforme apontado por outros autores (Rossano, 2009; Martín, 2017) – a massificação e a institucionalização das práticas relacionadas a essa cultura, até então extremamente marginal na cultura de Buenos Aires.

Assim como no caso de CS(NZ) as indagações que fomos realizando a respeito da construção do fazer criativo/musical como objeto discursivo na produção e nos discursos sobre a produção de BV nos levaram à percepção da relevância que assume a questão da locução e alocução projetadas nessa metalinguagem.

No caso da agrupação argentina, articulamos a atenção a esse aspecto a partir do cruzamento entre dizeres que se dão nas bordas das canções e uma canção em específico: “Murga de la limousine”. Ao empreender essa relação, vimos a colinearidade no funcionamento de uma dicotomia “Primer mundo” vs. “el culo del mundo” = Argentina/ “el sudaca” (América do Sul), no interior da qual a locução se projeta no segundo termo dicotômico. Esse locutor-sudaca se projeta, contudo, numa situação de superioridade ou sobreposição em relação ao “primer mundo”, fazendo esta denominação funcionar num sentido irônico e, ao mesmo tempo, o movimento de auto representação do qual participa a denominação de si como “hijos del culo del mundo”, num sentido de auto recriminação. Isso porque, a nosso ver, na dicotomia “primer mundo” vs. “el culo del mundo” se projeta uma interpelação à própria sociedade argentina, evocando uma memória de subalternização do próprio.

A tematização da desigualdade social na determinação discursiva de “local” Bersuit Vergarabat

Num plano mais evidente, uma das regularidades no que diz respeito à construção do “local” no discurso em sua relação com a tematização da desigualdade social, no caso da banda argentina, diz respeito à irrupção de determinados objetos de discurso no conjunto de canções que analisamos: a pobreza e a miséria, a violência criminalizada e de Estado, formas de contestação ou de transformação direta da ordem social.

Sua construção pode ser entendida, também, no contexto de processos de regularização discursiva. No que diz respeito à cenografia enunciativa, parece-nos patente a importância dos lugares de saber atribuídos às entidades pessoais, sendo especialmente sistemática a projeção de um locutor-visionário – muito próprio do campo do rock no mundo e de desdobramentos próprios no caso do “rock argentino” – em conjunto, muitas vezes, com a interpelação disfórica – que também se verifica em outros domínios discursivos do “rock nacional”, desde o paradigma do “primeiro progresivo” (Fanjul, 2017b), bem como de outros campos da MP argentina, como, por exemplo, o tango, na passagem descrita por Menezes (2017) do tango cupletero à cenografia da alocução.

Mais especificamente no que diz respeito a esses aspectos cenográficos, percebemos que é regular também a identificação ou empatia do locutor projetado com respeito a

uma posição subalterna na disputa social. Assim como é regular, na configuração da interpelação disfórica que mencionamos, a irrupção da figura do Estado, interpelado sobretudo enquanto responsável pela degradação do espaço representado. Nessa interpelação específica, é evidente também a importância que a chamada "crise de 2001" adquire, especialmente no álbum La argentinidad al palo (2004), enquanto objeto de discurso – ressaltemos que das doze canções analisadas em nosso álbum, cinco foram lançadas nesse álbum.

Ainda quanto à cenografia, é importante ressaltar que há regularidades também quanto à topografia. Diríamos que ela transita entre alguns momentos especificada como Buenos Aires e, de forma mais regular, Argentina. O efeito de trânsito ou paráfrase/metonímia entre esses espaços nos parece também identificável e relacionável a tendências na discursividade argentina já verificadas em outras pesquisas, tais como a de Menezes (2017).

Chico Science & Nação Zumbi / Nação Zumbi

A tematização da desigualdade social na fase inaugural da agrupação CSNZ consiste em algo já apontado por distintos autores (Neto, 2003; Neta, 2007; Ferraz, 2018), além de reconhecida por próprios integrantes da banda (Mosaicos, 2008) e em outros tipos de discursos sobre sua produção (Movimento, 1995). Acreditamos que a contribuição que nosso trabalho pode realizar, nesse sentido, se relaciona à perspectiva discursiva de análise das canções. Além disso, diferentemente do ocorrido na maioria dos outros trabalhos já realizados, analisamos como a mesma tematização é construída no discurso na segunda fase da agrupação, quando, após a morte de Chico Science, se torna apenas NZ. Entendemos, inclusive, que regularizações distintas ocorrem em cada fase quanto ao recorte dessa temática no discurso.

Assim, com diferenças significativas, a nosso ver, entre as tendências que se podem observar na primeira fase da agrupação, CSNZ, e as que se realizam na segunda, NZ, irrompem como objetos discursivos: a marginalidade/marginalização social, a pobreza e a miséria, a violência, a representação ou exortação à contestação e transformação direta da ordem social.

É perceptível, em termos de cenografia, que há uma estabilidade muito grande no período de CSNZ quanto à projeção de um locutor-recifense, ainda que os lugares de dizer a partir dos quais se enuncia ao longo das canções "A cidade", "Rios, pontes e overdrives", "Da lama ao caos", "Antene-se", "Banditismo por uma questão de classe", "Maracatu de tiro certeiro" e "Manguetown" varie constantemente. Essa variação se plasma inclusive na frequente irrupção da enunciação genérica, que pode se aproximar até mesmo do tom proverbial. Quanto à interpelação, nessa fase da agrupação, ela tem sentido bem menos preciso do que encontramos, por exemplo, nas regularizações que percebemos em BV. Apesar da alocução poder intervir em diferentes momentos,

consideramos que o seu efeito de sentido é mais específico apenas em "Antene-se" – justamente a canção que é intitulada por um gesto interpelativo.

Já na segunda fase da agrupação, que trabalhamos a partir das canções "Quando a maré encher", "Tempo amarelo", "Propaganda", "Antromangue/Brasília", "Jornal da morte", "Na hora de ir" e "Sem preço", nos parece que se intensifica uma tendência à enunciação genérica. Nessa fase da agrupação nos parece possível sustentar que as raízes sociais e a topografia da desigualdade social passam por uma espécie de esfumaçamento. Enquanto em CSNZ a tematização da desigualdade é construída a partir de um contorno muito preciso da topografia como Recife, em NZ, ainda que possamos encontrar, como em "Quando a maré encher", "Tempo amarelo" e "Antromangue / Brasília", a construção de uma topografia vinculada seja a Recife, seja ao "Nordeste", seja ao Brasil, é constante a projeção de uma enunciação que poderia provir de distintos espaços, cuja topografia não tem contornos precisos.

Considerações finais

Entendemos que a análise que desenvolvemos dos casos de BV e CS(NZ) quanto à construção do fazer criativo/musical como objeto de discurso, especialmente tendo em conta o objetivo maior, de perguntar pelo funcionamento ou não de uma dicotomia "local" vs. "forâneo" no efeito de hibridação a partir de suas produções musicais, nos levou à constatação de importantes distinções entre os casos estudados.

Por um lado, temos um domínio discursivo de caráter programático – em que enunciam muitos outros participantes para além da banda cuja produção estudamos – e que disputa uma participação no campo da MP brasileira tensionando, assim como este campo está em si mesmo tensionado, entre a chamada "MPB" e o instável campo do "rock nacional". Ao mesmo tempo, essa disputa está atravessada por uma série de interpelações à institucionalização das culturas populares nacionais e, especialmente, pernambucanas. A espécie de encruzilhada em que se encontra essa produção parece plasmar-se na projeção constante de dicotomias em que "região" – seja ela "Recife", "Pernambuco" ou "Nordeste" – é projetada no discurso como o "um" e se contrapõe a duas distintas materialidades do "outro": Brasil (eixo Rio-São Paulo) e "mundo". No interior dessas dicotomias, o sentido de enfrentamento se produz não na relação "região" – "mundo", mas na relação "região" – "país". Projeta-se um discurso a partir do qual o "mundo" pareceria receber com naturalidade o "hip hop na embolada" que se está propondo, havendo necessidade de reivindicar essa possibilidade não diante dele – "o mundo" – mas diante do próprio "Nordeste" e, portanto, do Brasil.

Por outro lado, temos uma agrupação que disputou em um campo de histórica consolidação como "rock nacional". Um campo que, abrigando grande diversidade musical, se assentou mais em função de regularizações no recorte da relação sujeito-mundo no discurso que em função de que tipo de música pode ou não ser "rock".

Entendemos que isso incide sobre a possibilidade de que, em BV, a prática de "muchos ritmos" chegue a uma saturação do tipo "cualquier ritmo". Não há, como em CS(NZ), um pré-construído em torno da responsabilidade em torno do fazer criativo/musical, funcionando inclusive algo que poderíamos considerar o seu oposto. Dessa forma, no que diz respeito a como se determinam discursivamente o "local" e o "forâneo", funciona algo bastante distinto da dicotomia "região" vs. "mundo" em CS(NZ): as relações de dentro-fora no caso de BV parecem voltar-se à própria Argentina. Aquilo que nos parece funcionar de modo mais regular, nesse sentido, é uma latente dicotomia "rock" vs. "popular", no interior da qual o posicionamento da locução é ambíguo, em diversos momentos negando o pertencimento ao primeiro campo e, em outros, enunciando-se claramente como exterior ao segundo, por mais empática a ele que se mostre.

Talvez essa própria distinção acentuada, entre um caso e outro, no que dizia respeito à pergunta inicial de nossa pesquisa, tenha contribuído à constatação de algo que abria um espaço de maior similitude: a relevância de determinada temática na construção de um sentido de "local" no discurso. Estamos cientes também de como o momento histórico vivido pela instância da interpretação determinou as condições dessa leitura. Parece ter sido mesmo um movimento simétrico, entre a reinvestida neoliberal sobre Argentina e Brasil nesta segunda década do séc. XXI e a nossa percepção a respeito do lugar que a desigualdade social ocupa nesses domínios discursivos. Isso nos levou a outro tipo de indagações, em grande medida imprevistos para nós ao início da pesquisa. Nesse âmbito de comparação, contudo, por mais que se abra uma grande brecha de semelhança no que diz respeito à temática em si, as formas de tematização apresentam contrastes acentuados. Foi interessante perceber o quanto esses contrastes – a indiferenciação-dispersão no caso de CS(NZ), a sobre demarcação no caso de BV – podem ser relacionadas a tendências já verificadas em outros trabalhos e a partir de diversas materialidades[5].

Assim, nosso trabalho foi desenvolvido com o propósito de contribuir à consolidação de um campo de estudos – o da comparação do português e espanhol no plano discursivo que privilegia o espaço latino-americano e suas especificidades – a partir da possibilidade de estabelecer relações com outras discussões e seguir produzindo debates.

5. Cf. Fanjul (2017ª).

Referências

DÍAZ, Claudio. *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino* (1965-1985). Córdoba: Narvaja Editor, 2005.

FANJUL, Adrián Pbalo. Tallado y demarcación: composiciones transpuestas entre el rock de Brasil y de Argentina. In: *Linguagem em (Dis)curso*. Tubarão, SC: v. 13, nº 2, pp. 359-381, maio/ago 2013.

_____. *A pessoa no discurso. Português e espanhol: novo olhar sobre a proximidade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2017a.

_____. Mudança, consternação. Um estudo sobre o discurso no primeiro “rock argentino”. *Tese de Livre Docência*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017b.

FERRAZ, Renato de Oliveira. África, psicodelia e cibernética: crítica social e questão racial nas composições musicais da banda Chico Science e Nação Zumbi. *Dissertação* (Mestrado em História Social da Cultura) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.

INDURSKY, Freda. *A fala dos quartéis e as outras vozes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

MARTÍN, Alicia. Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires. In: *Memoria: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe Colombiano*. Año 13, nº 32, p. 200-229, 2017.

MENEZES, Andreia dos Santos. *Pandeiros e Bandoneones: vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango*. São Paulo: Editora Unifesp, 2017.

MOSAICOS. A arte de Chico Science. Direção: Nico Prado. Produção: Fernando Abdo. Produção Musical: Paulo Martins. Realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8482TkuAS8>. Acesso em 30 de mar. 2019.

MOVIMENTO Mangue Beat. Roteiro e Direção: Gilson Gaspodini. Produção: Marina Câmara. Realização: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E-H_sDlXWWw>. Acesso em 30 de mar. 2019.

NETA, Maria Amélia Vilanova. A dimensão espacial do movimento mangue e a construção de uma identidade territorial: visões sobre o urbano e os locais de moradia. In: *Terr@ Plural*, Ponta Grossa, v. 1(2), nº 29-40, p. 29-40, 2007.

NETO, Moisés Monteiro de Melo. Manguetown: a representação do Recife (PE) na obra de Chico Science e outros poetas do movimento mangue ("a cena recifense dos anos 90"). *Dissertação* (Mestrado em Teoria da Literatura) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso. Princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2009.

ROSSANO, Salvatore. Murga y carnaval, de "cosas de negros" a patrimonio ciudadano: construcción de identidad en la murga porteña. In: *Etno-Folk: Revista galega de etnomusicoloxía*, nº 14-15, p. 573-95, 2009.

O neorrealismo no cinema latino americano: um estudo de caso

Teresa Midori Takeuchi*

O tema proposto aborda a região de América do Sul, especificamente de duas grandes cidades do continente: Buenos Aires, Argentina e São Paulo, Brasil.

A escolha do filme argentino – *Después de la tormenta* (1991), dirigido por Tristán Bauer, e do filme brasileiro – *O homem que virou suco* (1980), do diretor João Batista de Andrade tem o propósito de refletir comparativamente sobre a temática realista, a divisão de classes sociais e os elementos poéticos e ideológicos. Tais elementos culturais serão analisados à luz do sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), o investigador da desigualdade social, Gilberto Freyre – pensador da americanidade e da latinidade, e pelo historiador Frederico Pernambucano de Mello, dedicado à cultura nordestina brasileira.

O filme de Bauer tem a influência do cinema documentário, que expressa o drama do conflito existencial entre as vítimas do desemprego e a degradação social. Já o filme de Andrade, trata da história de um migrante nordestino na grande metrópole de São Paulo. O protagonista é um poeta de literatura de cordel, que luta para sobreviver ao esmagamento cultural, da perda de identidade, da exclusão social e o preconceito, tão arraigados na sociedade brasileira.

Después de la Tormenta (1991) é um drama que retrata a crise econômica da Argentina da década de 1980, no subúrbio de Buenos Aires vivido por uma família de operários. O diretor Tristán Bauer (1959), cineasta e político argentino criador de importantes documentários e diversos filmes premiados internacionalmente, conta a trajetória desta família – o casal e dois filhos. Este filme do chamado *O Novo Cinema Argentino*, nascido no final dos anos 80 do século XX, dialoga com o neorrealismo italiano.

No início do filme, vemos uma pequena e bem cuidada casa donde residem. Desde cedo, o chefe de família, Ramón, sai de bicicleta para seu trabalho e Nora, sua esposa lhe oferece um mate (chimarrão), costume fortemente arraigada nesse país e, por extensão, também difundido entre os habitantes do sul do Brasil. Seu pequeno filho sai a brincar com seu barrilete (pipa). Nesta cena podemos observar através do plano geral da câmera que sua imagem se desvanece na bruma, uma espessa nuvem formada pela

* Doutora em artes visuais. Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes. E-mail: te.midori@gmail.com

sublimação do orvalho matutino, como anunciando o desaparecimento dos dias despreocupados da sua infância e da harmonia familiar.

As crises econômicas que habitualmente flagelam os diferentes países da America Latina, é o estopim da série de infortúnios pelas qual deverá passar esta família de migrantes internos. Ramón perde o emprego (a fábrica fecha suas portas). Todos os operários se agrupam para lutar por seus direitos e tomam a fábrica. Entretanto, Ramón, muito abalado por medo de perder sua casinha e o terreno que ainda estava pagando, começa a procurar um novo emprego. Alguns anos antes a família havia migrado do interior para Buenos Aires, conseguindo seu lugarzinho no mundo, no entanto, se vê perder tantos anos de sacrifício.

Ao procurar emprego, enfrenta a dura realidade e empecilhos de se reinserir no mercado de trabalho. Na filmagem, é mostrada uma característica do rigor do exame admissional, já que existindo tantos desempregados, as empresas podiam se dar ao luxo de escolherem os candidatos com saúde excelente. Ramón não é admitido porque lhe informam que estava doente. Diagnóstico de varizes. Isto abala ainda mais seu astral. Perde o respeito de seu filho e começam as discussões do casal.

O diretor nos mostra o contraste de personalidades e a maneira de enfrentar as dificuldades ao nos apresentar a seu companheiro de trabalho e amigo, chamado *El Negro*, interpretado pelo ator chileno/argentino Emilio Franklin Caicedo (1928-2013) que também cai de seu degrau social, e ao visitar a família de Ramón, conta que foi obrigado refugiar-se em uma favela próxima. É marcante a resposta que Negro dá ao filho de Ramón, quando este diz que a favela é um lugar ruim, sujo e desagradável. Responde-lhe que uma flor também pode nascer no barro. E por esse motivo, é a mais bela flor. Remete-nos à *flor-de-lótus*[1] e especialmente ao samba O ouro e a madeira, do cantor e compositor brasileiro Ederaldo Gentil (1947-2012), nascido na Bahia, compôs a música, cujo trecho da letra diz – "Ostra nasce do lodo/Gerando pérolas finas" (Gentil 1974).

Com efeito, Negro não perde seu alto astral e constrói um dispensário (espécie de posto de saúde) para atendimentos das crianças da favela. Além de se tornar um apoio e conselheiro de sua amiga Nora, que lhe confessa suas dúvidas e medos. Ramón perde a casa por não conseguir pagar as prestações de seu terreno e também vai junto a sua família a mesma favela, o que provoca ainda mais distanciamento com seu filho, que ao carecer de autoridade paterna, é vítima da marginalidade. Conhecido caminho dos filhos de famílias desestruturadas. Nora se vê na necessidade de sair a trabalhar de diarista e Ramón fica a conta dos afazeres domésticos, tarefa que não

1. Trata-se de uma planta nativa da Ásia, habitante de cursos de água lentos ou lagoas de água doce, vivendo a pouca profundidade. É enraizada no fundo lodoso por um rizoma vigoroso, do qual partem grandes folhas arredondadas, sustentadas acima do espelho de água por longos pecíolos. Produz belas flores rosadas ou brancas, grandes e com muitas pétalas. É conhecida pela longevidade das suas sementes, que podem germinar após 13 séculos. Fonte: wikipedia (acesso em 10 mar 19)

gosta pelo seu machismo cultural, o que provoca um distanciamento ainda maior do casal. Ela descobre um mundo novo e começa a gostar de conviver com as patroas, onde observa uma harmonia econômica digna. Ao ver um piano, relembra que quando pequena tinha muitos desejos e aprender a tocar e brincava simulando dedilhar teclas imaginárias no canto da mesa.

Tristán Bauer conduz o filme como se a câmara estivesse apoiada numa gangorra, mostrando a crua diferença entre classes sociais, diferenciadas pelo traje, e o lugar onde residem ou trabalham. Ramón consegue um passe de identificação para fazer bicos por jornada e tem que disputar com grande grupo de desempregados, numa quase luta corporal, para ser escolhido. Esta cena tem similaridade com a do filme Milagre em Milan (1951), do diretor italiano Vitorio de Sica (1901-1974). Na história, um grupo de moradores de uma favela, sob o rigoroso inverno europeu, disputa às cotoveladas um pequeno raio de sol que se filtra através do dia nublado e frio.

A cena do lixão, que frequenta o filho de Ramón, reflete o mundo dos marginalizados. É ai donde se concentram os esquecidos, como os denominou o diretor espanhol Luis Buñuel (1900-1983), em seu consagrado filme *Los Olvidados* (Os esquecidos), de 1950, e como abutres humanos garimpam entre os resíduos, alguma coisa que lhes interesse. É surreal, à maneira de Buñuel, a passagem do cavalo preto alimentando-se de uma coroa de flores jogada entre os detritos.

O filho de Ramón comete um delito e é preso para pagar sua dívida com a sociedade. Como último recurso, Ramón decide retornar ao campo. Sua esposa Nora prefere ficar no subúrbio de Buenos Aires. Para conseguir dinheiro para a passagem vai procurar sua irmã prostituta que trabalha em um cabaré. Ao passar frente a uma vitrine, sua imagem se reflete no vidro confundindo-se com os manequins em exposição, sinal de que ao poucos vai perdendo a sua identidade. No campo encontra seus irmãos e velho pai, este interpretado pelo ator Jofre Soares[2], vivendo em condições mais precárias ainda. Mais uma vez o filme, ao enfocar o modo de vida dos patrões da fazenda, mostra a desigualdade social e a maneira precária como vive a família de Ramón agravado pela morte do antigo patrão, que os tratava bem (segundo as palavras do irmão), pois o filho herdeiro da fazenda tem um comportamento insensível e tirânico. Característica dos novos tempos, no qual o trabalhador vai perdendo, aos poucos, os direitos e reconhecimentos adquiridos com grande sacrifício graças às lutas de classe de trabalhadores do passado.

Ramón, continuando seu caminho em busca de uma saída, decide voltar junto a sua esposa e filhos. Como sustento enfrenta a batalha diária de vender casa por casa pequenos objetos domésticos e se sente dignificado ao ter seu trabalho, mesmo que

2. Curiosidade: a voz deste ator brasileiro (Alagoas 1918-SP 1996) foi dublada pelo ator uruguaio Tincho Zabala (Montevidéu, 1923 - Buenos Aires, 2001).

de maneira informal. Ao visitar o filho na reclusão, condenado ao ser pego em sua primeira incursão no mundo do delito, compreende que este jamais se orgulhará de seu pai ao escutar – Não quero ser como você. Ao que Ramón responde: – Quero que sejas melhor que eu.

Na saída começa uma forte chuva e Nora perde o salto de seu sapato, Ramón em sinal de proteção a segura para não perder o equilibro, conserta provisoriamente o sapato. O casal se abraça sob a chuva, sentindo-se novamente unidos. Nora pergunta – Que fazemos? E Ramón responde com firmeza: – Sigamos...

Concluindo esta obra, Bauer narra as desventuras e infortúnios dos protagonistas, mas no fim, não são derrotados, já que pretendem ir adiante e continuar sua caminhada.

O homem que virou suco – o "espremido" pela sociedade urbana

Já o filme *O homem que virou suco* (1981), do diretor e produtor de cinema e televisão, roteirista e escritor brasileiro João Batista de Andrade (1939), narra com maestria a luta heroica de um migrante nordestino na cidade grande, neste caso São Paulo, Brasil.

O personagem Deraldo, magistralmente interpretado pelo ator José Dumont (1950), um nordestino esclarecido recém chegado a capital, surpreende-se por um mundo diferente ao tentar sobreviver vendendo seus folhetos de cordel ilustrado.

No início o filme mostra um avião que passa sobre uma favela. A mulher acima da laje, tendendo suas roupas ao sol, observa a aeronave, sabendo que para sua condição social, voar num avião desses seria um sonho irrealizável. O mais alto que pode subir é em cima da sua precária laje. Fica explícita a grande diferencia e condição social dos habitantes.

Deraldo acorda em seu barraco[3] de paredes sem reboque. Dorme vestido de calça e camisa. Levanta, coloca os sapatos, sem meias, não se higieniza, só arruma seu cabelo. Embrulha seus folhetos num pano, fecha a porta com uma corrente sem cadeado, seguro que não possuía nada a ser roubado e vai para o centro da cidade.

Na sequência ao estender sobre um pano sua mercadoria, o personagem veste uma calça e jaqueta preta, como representando uma figura irreal, um sonhador imerso num mundo frio e materialista. É abordado pela autoridade que solicita documentos. Como Deraldo não tem, é proibido de seguir com seu trabalho e é hostilizado. – Isto aqui é São Paulo! Diz o policial, o que denota o feroz preconceito que existe na sociedade. É comum ouvir durante o filme as expressões: "pau de arara", "todos são Silva", "pé-de-chinelo", "alagoano e paraibano é tudo a mesma coisa, aqui é São Paulo", "trabalho de macho, não de nordestino de vaquejadas", etc.

Um operário padrão (José Severino) muito parecido com Deraldo, mata a facadas um executivo de uma multinacional. Seu vizinho vê a foto no jornal e acreditando ser

3. Pequena habitação tosca improvisada, construída geralmente nos morros, com materiais de origem diversa. Fonte: dicionário Aurélio, RJ: Nova fronteira S.A 14ª edição, p. 187.

o cordelista, chama a polícia. Deraldo, que não tem como comprovar sua identidade, é obrigado a fugir. Na cena em que a polícia visita seu barraco, o diretor nos mostra a precariedade da habitação, paredes com tijolos esburacados, alguns de seus trabalhos pendurados nas paredes, junto com surradas peças de vestir, panelas, lampião e outros instrumentos de uso doméstico. Ao não encontrá-lo, seu barraco é destruído pela autoridade num exemplo de abuso de poder contra os mais fracos.

A viatura no meio da noite o procura e o refletor, ao ferir a obscuridade, assemelha-se a um olho indecoroso que invade a privacidade dos moradores, revelando rostos sérios e sofridos, vestes humildes, crianças desprotegidas nesse cangaço urbano. A música Bate com o Pé o Xaxado[4], do cantor e compositor brasileiro Vital Farias (1943) dá um verniz de dramaticidade às cenas dessa crua realidade social.

Ao amanhecer, Deraldo caminha sem rumo, pode-se ouvir uma voz em off de um conhecido locutor de radio que diz: – Olha a hora! – Olha a hora! É hora de trabalhar!

Na sequência o filme apresenta um desfile militar, a disciplina e a marcha dos soldados, crianças acompanhado de seus pais, o vendedor de bandeiras. É a cidade capital com sua organizada rotina. No entanto, Deraldo caminha com ar perdido e alheio entre a multidão, destoando dessa festa pátria. Tenta trabalhar como carregador de cebolas, mas acha pesado demais. Numa obra em construção ocupa a função de operador de guincho (elevador de cargas). No primeiro dia ouve o maltrato do encarregado com um colega que o adverte que se quiser seguir trabalhando teria que cortar sua barba. Outra evidência do sistema opressivo patronal.

No alojamento dos operários, a câmera indiscreta percorre o ambiente que mostra a pobreza dos catres e vestimentas, descobrem que seu novo companheiro sabe ler e pedem para ele, decifrar e responder as cartas de seus longínquos familiares. A leitura da carta da namorada de Pedro Barbosa, um colega de obras, é marcante. A cena dos expectantes ouvintes e o relato escrito demonstra uma autenticidade nua e reflete a injustiça social reinante no país.

João Batista de Andrade, por meio de diálogos e imagens bem logradas, transmite com grande autenticidade a realidade social e política do país. Na sequência em que o nordestino aventureiro trabalha em uma casa de latifundiários e tem que tirar a botas do coronel que visita a patroa, o fazendeiro conta que comprou mais algumas boas terras na Paraíba e que pensa aumentar seu negócio com incentivos fiscais – Governo bom! Exclama. Obrigado a ouvir tais argumentos, o indomável Deraldo fica revoltado e se

4. Gênero musical e coreográfico do folclore nordestino, originário do baião. É uma dança masculina, em que geralmente não se empregam instrumentos em sua execução, apenas vozes e batidas de palmas e pés dos participantes para marcar o compasso. Foi difundido comercialmente por Luís Gonzaga. Sua absorção pelos meios de comunicação de massa levou à introdução da sanfona, do triângulo e do zabumba, característica do trio nordestino. Fonte: Grande Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, p. 6029.

demite. Essa cena, característica do cinema neorrealista que denuncia a realidade social, nos remete aos estudos de Gilberto Freyre (1900-1987), historiador pernambucano e sociólogo ambiental, que reflete a relação entre o espaço físico e a sociedade. O estudioso observa que a estruturação social é uma herança do sistema colonial brasileiro, baseado no latifúndio da monocultura de cana-de-açúcar. O historiador deduz a partir da questão sócio ambiental as consequências sociais, como os problemas do êxodo rural para as cidades e o crescimento patológico provocado pela maciça urbanização.

O diretor Andrade traz uma mensagem crítica ao sistema de saúde quando mostra o nosso protagonista caminhando à esmo sobre uma linha de trem desativada, como simbolismo da orfandade social em que se encontra. Esgotado, passa mal na rua e acorda num albergue popular. Deraldo pergunta ao seu companheiro de leito acidentado se foi atropelamento, ao que responde: – Que nada, foi acidente de trabalho mesmo, responde o doente. A cruel realidade, quando o operário sofre um acidente e fica inapto para o trabalho, deixa de ter utilidade é abandonado às custas dos serviços sociais, sob o silêncio complacente das autoridades que deveriam selar pelo cumprimento das leis trabalhistas.

Outra cena marcante do filme é quando o protagonista encontra um ex-companheiro da obra e se intera de que o metrô está contratando mão-de-obra. O diálogo entre ambos tem como pano de fundo uma loja de produtos nordestinos, com uma quantidade considerável de linguiças penduradas, simbolizando o fim que aguarda ao personagem. Por isso, a persistente luta para não deixar ser moído e triturado pelo sistema operante. Pierre Bourdieu quando fala sobre espaço social e gênese das classes explicita que

> (...) os agentes ao tomarem o mundo social tal como ele é, a aceitarem-no como natural, mais do que rebelarem-se contra ele, a oporem-lhe possíveis diferentes, e até mesmo antagonistas: quanto mais rigorosas são as condições de existência e quanto mais rigorosa é a imposição do princípio da realidade (daí o profundo realismo que caracteriza frequentemente a visão do mundo dos dominados e que, funcionando como uma espécie de instinto de conservação socialmente constituído, só pode parecer conservador em referência a uma representação exterior, portanto normativa, do interesse daqueles que ele ajuda a viver, ou a sobreviver). (Bourdieu, 2005, p. 141)

No metrô, os candidatos majoritariamente nordestinos devem passar pela sala de recrutamento para assistir um audiovisual. Na obscuridade da projeção se vê luzes intermitentes que iluminam os rostos dos espectadores. São intimidados pelas imagens notoriamente criadas para criticar e anular a sua identidade cultural com intuito de contar com trabalhadores dóceis e assimilados às normas da empresa. Deraldo, que percebe a finalidade da doutrinação, fica revoltado e chuta uma cadeira. No plano seguinte entra numa espécie de curral, que vai avançando, dando cabeçadas, mugindo feito gado aprisionado. Tem pesadelos onde se vê vestido como Lampião no centro da cidade e sendo motivo de chacota pelos pedestres.

Figura 1. Imagem da capa do filme e o personagem Deraldo (José Dumont). Fonte: Ricardo Flaitt. 17 jun 2016. https://www.brasil247.com/pt/247/cultura/238828/"O-homem-que-virou-suco"

Em relação à vestimenta pela qual o protagonista sonha ser cangaceiro, Frederico Pernambucano de Mello, historiador especialista na estética do cangaço, analisa que os bandos vestiam a sua armadura de couro decorado, como espécie de uniforme armado, para se distinguirem socialmente com suas leis próprias. Queriam se destacar como um grupo insurgente contra os valores do colonizador nos códigos da República no sertão nordestino. Por isso foram perseguidos, mortos e suas cabeças expostas em praça pública como sinal de destruição do mito do Lampião e seu bando.

Por fim o verdadeiro criminoso é preso e o nosso herói consegue finalmente seus documentos, o que permite estar em igualdade de condições dos demais habitantes da cidade. Faz imprimir seus folhetos de cordel e dar continuidade a sua vida de artista e poeta.

No final, o olhar do diretor percorre em uma lenta panorâmica a topografia da periferia da cidade de São Paulo – morros, muitas escadas, barracos construídos nas encostas, "pendurados no morro", como foi acertadamente descrito na canção Barracão de Zinco, do compositor e letrista carioca Luis Antônio (1921-1996). A câmera centraliza o rosto em primeiro plano do personagem principal que se ergue sobre a paisagem, seu olhar para frente, firme e desafiador, simboliza sua luta diária, o triunfo contra a opressão, a luz do sol que o ilumina, aumenta seu brilho celebrando sua vitória.

Analisando a estética cinematográfica dos filmes, pode-se concluir que ambas as obras tratam da dura vida dos marginalizados. No filme argentino, uma família que luta contra o desemprego para permanecer e sobreviver unida. No filme brasileiro narra a luta de um artista nordestino que enfrenta um mundo preconceituoso, corrupto e injusto. A diferença de idiomas, os contornos geográficos, costumes particulares e a história de cada país não influem no destino da classe operária frente a uma sociedade não igualitária. Todos, sem distinção, têm o estigma de serem os oprimidos de plantão

e a função de ser apenas um número, uma pequena peça a ser substituída a qualquer momento da enorme engrenagem que sustenta o sistema econômico em qualquer parte do mundo civilizado. A música final do filme – Mourão[5] Voltado, de Vital Farias, é um cordel apocalíptico síntese do cerne do filme: Pra que serve o operário?/ Pra construir edifício/ Pra que tanto sacrifício/Pra ganhar pouco salário/Mas quem faz esse inventário?/Só pode ser o patrão/E quem ganha com a produção/O fato está consumado/Isso é que é mourão voltado/Isso é que é voltar mourão.

Assim, ao refletir o sentido do cinema, sobretudo quando dialoga com a crua realidade, que registra, com verossimilhança, a conjuntura da época em que foram filmados, pressupõe-se que [o cinema] deva contribuir com a libertação humana, como observa Nildo Viana, sociólogo e filósofo brasileiro (1965):

> A obra de arte deve servir de propósito de emancipação humana, de libertação da humanidade de todas as suas cadeias. Logo, a obra de arte deve ser crítica, reveladora das misérias e grandezas humanas, transformadora. (Viana, 2007, p. 114).

É importante destacar a formação profissional, o engajamento político e atuação de destaque no campo de trabalho de cada diretor. Estas particulares obras cinematográficas, além de entreter o público, seu caráter semi-documental de uma triste realidade faz pensar e refletir sobre estes temas atemporais.

5. Esteio grosso, fincado firme no solo, e ao qual se amarram reses destinadas ao corte, ou para tratá-las, as reses indóceis. Fonte: Novo Dicionário Aurélio. São Paulo: Nova Fronteira, 14ª impressão, s/d., p. 949.

Referências

ANDRADE, João Batista de. O homem que virou suco. Org. Ariane Abdallah e Nilton Canito. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 2005. Disponível em: https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.094/12.0.813.094.pdf (acesso em 15/03/2019).

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 8ª ed., 2005.

CENTRO CULTURAL Banco do Brasil. José Dumont. *O homem que virou Cinema*. São Paulo, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 30ª ed., 1995.

_____. *Rurbanização: Que é*? Recife: Ed. Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 1982.

MELLO, Frederico Pernambucano. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

VIANA, Nildo. *A esfera artística: Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte*. Porto alegre, RS: Zouk, 2007

Ficha técnica dos filmes

Después de la tormenta. Argentina (1990). Cor. Gênero: drama. 95 min. Direção: Tristán Bauer e Rubén Alvarez. Assistente de direção: Hugo Lescano. Roteiro: Aldo Romero. Direção de produção: Lujan Pflaum. Produção: Edgar Pallero. Música: Rodolfo Mederos. Som: Abelardo Kuschnir. Fotografia: Ricardo de Angelis. Montagem: Luis César D'Angiolillo. Elenco: Lorenzo Quinteros (Ramón), Eva Fernández (Nora), Ana María Picchio, Patricio Contreras, Franklin Caicedo (Negro), Isaac Haimovic, Javier Nuñes, Jofre Soares, José Andrada, Guillermina Quiroga, Paola Cardozo, Víctor Hugo Carrizo.

O homem que virou suco. Brasil (1981). Cor. Gênero: drama-comédia. 90m. Direção e roteiro: João Batista de Andrade. Música: Vital Farias. Cenografia: Abel Facello. Vestuário: Trinidad Muñoz Ibañez. Elenco: José Dumont (Deraldo), Aldo Bueno, Rafael de Carvalho, Ruthinéa de Moraes, Denov de Oliveira. Produtora: Embrafilme.

Fotografia brasileira e integração latino-americana: aspectos valorativos da participação brasileira nas mostras *Hecho en Latinoamerica* (México 1978-1981)

Marcelo Eduardo Leite*

Os primeiros encaminhamentos que levaram ao grandioso acervo de imagens do Consejo Mexicano de Fotografia foram dados no momento de sua criação, no dia 17 de fevereiro de 1977, na Cidade do México, quando alguns dos principais nomes da fotografia mexicana se reuniram numa das mesas do restaurante Vips, dando os primeiros passos em direção à sua criação. Estavam presentes, Lázaro Blanco, Enrique Franco, Jorge Alberto Manrique, Pedro Meyer e Raquel Tibol. Dentre seus principais objetivos estava: "Organizar o Primeiro Colóquio Latino-americano de Fotografia" e, paralelamente, realizar "uma exposição da obra representativa da fotografia latino-americana" (Consejo Mexicano de Fotografia, 1977, p. 1). Ambos visavam ter a participação de um grande número de fotógrafos e estudiosos da área, permitindo a unificação de uma variedade de visões por meio de um evento agregador.

As coisas caminharam e o pioneiro colóquio ocorreu no ano de 1978 e, juntamente com ele, tivemos a mostra fotográfica *Hecho en Latinoamérica. Primera Muestra Latinoamericana de Fotografia Contemporánea*. Após o enorme sucesso da primeira edição, em 1981, foi realizado o Segundo Colóquio, também acompanhado de uma exposição, a *Hecho en Latinoamérica. Segunda Muestra Latinoamericana de Fotografia Contemporánea*.

Nas duas ocasiões o Brasil se destacou, sendo o segundo país com relação à quantidade de trabalhos enviados, destacando-se também quanto à qualidade dos trabalhos. Além da troca de experiência internacional, convocar os brasileiros foi fundamental também para organizar melhor a produção nacional, até então dispersa. Isso se deve ao fato de que, até então, não havia sido feita nenhuma ação desse tipo em nosso país.

* Doutor em Multimeios. Professor Associado, Universidade Federal do Cariri. E-mail: marceloeduardoleite@gmail.com

Nosso recorte pretende expor alguns componentes ideológicos dos referidos eventos, além de aspectos da construção das participações brasileiras e, finalmente, abordaremos parte deste rico acervo de fotografias que se formou em terras mexicanas.

Iguais e diferentes: a busca de uma identidade regional

A segunda metade do século XX se caracterizou pela crescente polarização política na América Latina, especialmente pelo surgimento de governos ditatoriais apoiados pelos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, pela consolidação do regime socialista cubano. Além dos fatores políticos temos ainda como ponto comum entre as nações os reflexos do encontro entre colonizadores e nativos ameríndios e, em muitos dos países, a presença dos descendentes de escravos africanos. Tal cenário, colocado num panorama de desigualdade social, fomenta essa nova realidade, que deve ser entendida também por suas trocas e fusões culturais (Canclini, 1977).

Além disso, vemos o processo de urbanização dos países e o surgimento de grandes cidades. A ideia de identidade regional se modifica, agregando, entre outros, elementos ligados ao multiculturalismo. Assim, perante o neocolonialismo, resgatam-se realidades locais como espaço de resistência. A partir de tal quadro o sentimento de latinidade ganha corpo. É quando temos pertinentes modificações nas formas de pensar algumas questões sociais, como as minorias étnicas, os camponeses e as populações mais pobres dos centros urbanos. Novas falas, novos movimentos, delineiam a valorização de uma sociedade multicultural, tanto no campo como nas cidades (Canclini, 2008). Assim, pensar a América Latina, desde então, é reconhecer um espaço diverso, no qual podemos ver referências culturais distintas e que, ao mesmo tempo, estão interligadas pelas resistências diante de processos de intervenção e de imposições culturais.

A complexidade da formação de uma identidade da região passa por questões diversas que, em geral, versam sobre as similaridades possíveis e as formas de resistência que podem unir os países. É nesse ambiente que, no final dos anos 1970, emergem ações ideológicas como forma de construção de um discurso crítico. Idealiza-se o Consejo Mexicano de Fotografia, associação que tem como uma das metas fazer um grande evento sobre a fotografia latino-americana. Suas diretrizes buscam, claramente, organizar uma abordagem que valorize o contato direto com a realidade, enfatizando questões sociais vividas numa zona de desigualdades. Nas palavras do principal organizador desse projeto, Pedro Meyer, essa relação entre o fotógrafo e o meio deveria ser direta, cabendo a ele constatar as questões sociais e as inúmeras contradições de nossa sociedade. Diz ele: *Todo que nos rodea son contradiciones, desde lo elemental hasta lo profundo y transcendente. Inmersos como estamos en un ambiente de valores opuestos entre sí, hay quienes, para sobrevivir emocional y moralmente, han aprendido a "ya no ve"* (Meyer, 1978, p. 8). Meyer convoca aqueles que estão comprometidos

com um posicionamento político, atentos às questões sociais ao produzir suas imagens, em detrimento dos não engajados.

Nos debates do Consejo Mexicano de Fotografia, a participação de outros personagens também foi determinante, tais como, Enrique Franco, Jorge Alberto Marique, José Luís Neyra, Lázaro Blanco, Nacho López, Julieta Jimenez Cacho, Raquel Tibol e Rodrigo Moya. Se, num primeiro momento, eles buscavam um encaminhamento mais imediato com relação à produção mexicana (na qual cada um à sua maneira estava inserido), o desafio de construir uma organização regional foi o passo seguinte. Porém, ainda imperava o desconhecimento sobre como alcançá-los, além disso, todo processo dependia da articulação e construção de contatos com pessoas de outros países. Assim, os organizadores tinham a intuição de que a similaridade existia, sem, no entanto, conhecerem-na. O processo de organização do Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografia foi exaustivo, seus membros criaram alianças em outros países no sentido de viabilizar sua realização. A parte da mostra de fotografias, sem dúvida, foi a mais complexa, pois lhes obrigou a fazer uma divulgação da convocatória em todas as nações, contando com o empenho dos colaboradores.

No item da convocatória para a mostra fotográfica, denominado Princípios y Objetivos del Consejo Mexicano de Fotografia (Convocatória, 1978), evidenciam-se aspectos relativos ao discurso fotográfico pretendido, como o anseio de que o fotógrafo tivesse conhecimento dos problemas sociais de seu país e compreendesse seu momento histórico, fazendo, assim, uma arte compromissada com as questões vividas. Notamos, portanto, a evidência do viés político buscado pela organização, dando aos fotógrafos a atribuição de fomentar o debate por meio de suas imagens. Nos termos de Bustus, aquele era um momento no qual se esperava dos fotógrafos latinoamericanos um compromisso com os acontecimentos: *La fotografía asumió una tarea de compromiso social pues existía la necesidad de generar un registro y testimonio, principalmente en una época en que los regimenes autoritarios del poder controlaban la información* (Bustus, 2007, p. 58). Trata-se, portanto, da fotografia como uma ferramenta importante para a comunicação sobre as questões vividas na América Latina.

A aproximação com outros países foi gradativa, depois dos primeiros contatos com possíveis colaboradores, foram organizadas listas com fotógrafos que poderiam enviar trabalhos, publicadas notas nos meios de comunicação, além da distribuição direta da convocatória. A resposta foi surpreendente, tanto do ponto de vista quantitativo, como qualitativo. Coube depois, dentro do possível, aos organizadores adequar o material aos critérios estabelecidos, elegendo aqueles que se aliavam ao conceito pretendido. Posteriormente, em 1980, tivemos as ações para o segundo colóquio, ocorrido em 1981. Porém, desta feita, contando com os laços conquistados no evento pioneiro, sendo mais tranquilo seu desenvolvimento. Além disso, na segunda convocatória, os organizadores puderam fazer algumas mudanças, desenhando melhor o escopo do projeto.

O Brasil nas mostras latino-americanas de fotografia

As primeiras articulações feitas visando à participação brasileira nos levaram ao fotógrafo, professor e pesquisador Boris Kossoy. Foi por meio dele que algumas conexões ocorreram e, dentro de suas possibilidades, fomentaram o interesse de outros pelo evento. A leitura das correspondências trocadas entre o Consejo Mexicano de Fotografia e Boris Kossoy revelam algumas das pontes para a participação brasileira. Após o contato dos mexicanos, Boris inicia uma articulação local. Tal convocação cobre mais de um segmento da fotografia e aponta para a possibilidade de termos correntes diferentes dentro da produção fotográfica nacional, muitas vezes desligada do caráter político proposto pelos organizadores. Em correspondências trocadas entre Boris Kossoy e Pedro Meyer, presidente do Consejo Mexicano de Fotografia, isso se evidencia. Como em de 26 de setembro de 1977, quando Kossoy expressa sua dúvida quanto ao teor dos trabalhos almejados, perguntando se "os fotógrafos amadores (foto-clubes) também serão admitidos?". E justifica-se, "Gostaria de ter essas informações e outras que julgar necessárias para esclarecimento aos fotógrafos. Em seguida, então, lhes enviarei a lista" (Kossoy, 1977a). Já em 22 de dezembro de 1977, Boris Kossoy encaminha nova correspondência, na qual informa que colocou um comunicado sobre o colóquio e a convocatória na revista brasileira Iris, especializada em fotografia, como parte de sua estratégia de divulgação no Brasil (Kossoy, 1977b).

Articulações desse tipo ocorreram em outros países e, ao final, considerando a colaboração de todos, foram enviadas para o primeiro evento 3098 fotografias de 355 fotógrafos, representando 15 nações. Reunida entre os dias 2 e 5 de março de 1978, a comissão de seleção formada pelo colombiano Jaime Ardila e os mexicanos Fernando Gamboa, Nacho López, Raquel Tibol e Pedro Meyer, selecionou 600 imagens enviadas por 160 fotógrafos. Dentre estes, 46[1] eram brasileiros, aproximadamente 25% do total, quantidade superada apenas pelo México, com 50 fotógrafos (Consejo Mexicano de Fotografia, 1978a).

Considerando que os próprios membros do Consejo Mexicano de Fotografia foram aqueles que selecionaram as imagens, intuímos que eles buscaram eleger fotografias convergentes com os critérios por eles elencados. Realizando um processo de curadoria do material recebido, alinhando e potencializando os elementos centrais do projeto, criando uma unidade coesa e orientando o público diante daquilo que será exposto.

Com relação aos brasileiros, para a Primera Muestra Latinoamericana de Fotografia, foram selecionados: Abelardo Bernardino Alves Neto, Adriana de Queiros Mattoso, Alberto Melo Viana, Ameris Manzini Paolini, Antonio Carlos Silva D'Avila, Antônio

1. Incluímos aqui o fotógrafo convidado Boris Kossoy, que não passou pela seleção dos jurados, mas cujas fotografias fizeram parte de *Hecho en América Latina. Primera Muestra Latinoamericana de Fotografia Contemporánea* por iniciativa dos organizadores.

Luiz Benck Vargas, Assis Valdir Hoffman, Ayrton de Magalhães, Bete Feijó, Boris Kossoy, Claudia Andujar, Evandro Teixeira, Fernanda Maria de Castro Paula, Francisco Aragão, Geraldo de Barros, German Lorca, Januário Garcia Filho, João Aristeu Urban, Leonid Streliaev, Lourenço Delfim Martins, Luis Humberto Martins Pereira, Luiz Abreu, Luiz Carlos Felizardo, Luiz Carlos Velho, Luiz Claudio Marigo, Manuel Antonio Espinosa Cabrera, Maria Beatriz Albuquerque, Mario Antonio Cabrera Espinosa, Mauri Tadeu Gregório Granado, Mazda Pérez, Mendel Rabinovitch, Milton Montenegro, Ódilon de Araujo, Olnay Kruse, Penna Prearo, Reginaldo Rosa Fernandes, Renato de Luna Pedrosa, Ricardo Leone Chaves, Ricardo Nardelli Malta, Ricardo Van Steen, Rosa Jandira Gauditano, Rosa Maria Alves Santos, Sebastião Barbosa da Silva, Vera Simonetti, Vicente Sampaio Neto e Wilson Weber.

O número de representantes brasileiros foi extremamente significativo e aponta o sucesso das estratégias de encaminhamento realizadas. Diante disso, nos parece fundamental que, para entendermos a participação brasileira, seja necessário compreender aspectos da difusão realizada, cuja pluralidade de ações proporcionou grande diversidade de propostas, já que houve convocação por revistas, jornais, foto-clubes, além de contatos diretos feitos com alguns dos principais nomes da fotografia brasileira na época. O resultado foi uma representação bastante diversificada, mesmo que tal convocatória deixasse claro o perfil pretendido pelos organizadores. A seguir apresentamos alguns dos trabalhos enviados pelos brasileiros e que participaram das exposições.

O primeiro exemplo da participação brasileira vem do fotojornalismo, segmento bastante presente nas duas mostras. Vejamos nas figuras 1, 2 e 3, a série denominada *Pátria*, de Antônio Luiz Benck Vargas, de Porto Alegre.

Figuras 1, 2 e 3. Fonte: Centro de la Imagen, México

Realizada no ano de 1977 a sequência é um registro histórico da tensão política vivida pelo país e evidencia tal situação por meio de um protesto de rua. A narrativa mostra uma militante expondo a bandeira nacional e, pouco depois, sendo presa pela polícia.

Outro tema relevante abordado é a questão agrária, que podemos ver nas figuras 4 e 5, de uma série documental sobre trabalhadores diaristas, conhecidos, também, como boias frias. Desenvolvida por João Aristeu Urban entre os anos de 1977 e 1980, tal projeto lança luz sobre aspectos da realidade dos trabalhadores rurais no Brasil,

indivíduos que, na grande maioria, não foram alfabetizados, que não são proprietários da terra e apenas vendem sua força de trabalho por um baixo valor. Na primeira imagem vemos um grupo, ainda na escuridão da noite, seguindo em busca dos agentes responsáveis pelos contratos diários de trabalho. Na segunda imagem os trabalhadores já num ponto da cidade no qual esperam a proposta para aquele dia.

Figuras 4 e 5. Fonte: Centro de la Imagen, México

A seguir, nas figuras 6, 7, 8 e 9, vemos algumas das fotografias da série *Travestis*, feitas no centro de São Paulo por Ayrton de Magalhães. Trata-se de um trabalho documental pioneiro com relação ao tema. Para fazê-lo, Ayrton Magalhães aproximou-se de indivíduos que viviam no entorno do Hotel Hilton, ganhou intimidade e pode mostrar aspectos até então desconhecidos deste grupo social.

Figuras 6, 7, 8 e 9. Fonte: Centro de la Imagen, México

Nas fotografias 10, 11, 12 e 13, vemos a série *Uma visão dos Yanomamis* de Claudia Andujar, realizada em Roraima, entre 1976 e 1977. Atuando como fotojornalista pela revista Realidade, Andujar foi para a região amazônica onde, ao encontrar tal grupo étnico, enveredou outro caminho, vindo a se dedicar por décadas a causa dos Yanomamis.

Tais trabalhos, ao tocarem em temas centrais da realidade social do Brasil, indicam um posicionamento de nossa fotografia diante do chamamento crítico colocado pelos organizadores, por outro lado, é fundamental dizermos que nem todo material teve esse perfil.

Figuras 10, 11, 12 e 13. Fonte: Centro de la Imagen, México

Além dessas obras mais documentais, outros segmentos enviaram imagens. Como os trabalhos de German Lorca e Geraldo de Barros, dois expoentes da fotografia moderna brasileira. A presença deles dentre os participantes está diretamente ligada às articulações feitas por Boris Kossoy, que promoveu uma convocatória abrangente e, apesar da linha proposta pelos organizadores, não ficou restrito aos trabalhos de crítica social. Nas figuras 14, 15 e 16, de German Lorca, *Aeroporto – Embarque*; *Galinhas* e *Janelas – Homenagem a Mondrian*. Todas produzidas na década de 1960. São estudos do fotoclubismo que colocam novas possibilidades de uso da fotografia, questionando questões de enquadramento, congelamento dos elementos, dando importância às linhas, aos contrastes e texturas dos elementos. Nelas, a desconstrução do referente é comum, distanciando-se do documental.

Figuras 14, 15 e 16. Fonte: Centro de la Imagen, México.

Nas figuras 17, 18 e 19, vemos os trabalhos de Geraldo de Barros, que investiga os limites da fotografia enquanto processo, manipulando negativos, fazendo múltiplas exposições, montagens, sobreposições e recortes. No sentido horário, vemos os seguintes trabalhos: *Homenage a Klee*, 1948; *Abstração com portas*, 1950 e *Rotação de Planos*, 1950.

Figuras 17, 18 e 19. Fonte: Centro de la Imagen, México.

Em 1980 é divulgada a convocatória referente à *Hecho en Latinoamérica. Segunda Muestra Latinoamericana de Fotografia Contemporánea*, visando à estruturação da exposição de 1981. Buscando fazer uma ponte entre as duas mostras, a convocatória difunde a seguinte informação sobre o evento anterior.

> *La Primera Muestra, organizada por el CMF en 1978, rebasó ampliamente las más optimistas expectativas, tanto por el número de autores que participaron como por la calidad de las obras enviadas. Por medio de esa exposición se tuvo la oportunidad de conecer las características del quehacer fotográfico en ese momento, se conoció qué autores estaban haciendo qué tipo de imágenes y en cuales países. Por primera vez, se pudo confirmar de uma manera específica la importância de la fotografia latinoamericana. En resumen, no sólo nos dimos a conocer sino que además nos percatamos claramente de quiénes somos* (Convocatória, 1980, p. 2).

Desta feita, os laços com o Brasil já estavam construídos e as primeiras comunicações novamente se iniciam por meio de Boris Kossoy e, posteriormente, seguem com o auxílio de Luis Humberto Marins Pereira e Estefania Bril. Com relação aos procedimentos de seleção, o documento *Critérios y Objetivos para el Comité de Selección* coloca algumas diretrizes a serem seguidas, tais como escolher fotografias "[...] que acusen una identidad propria del fotógrafo latinoamericano, ya sea por su temática, la solidés de su argumento visual [...]" (Consejo Mexicano de Fotografia, 1980, p. 1). Além disso, o documento indica o limite máximo de fotografias a serem selecionadas, 600 obras, a priorização de séries completas e a exigência de um texto, no qual o participante deveria escrever sobre suas motivações ao desenvolver tal trabalho, sendo este parte do critério de seleção. Notamos, assim, que o recorte na produção documental ganha força.

A comissão de seleção na segunda exposição foi formada por María Eugenia Haya, de Cuba, Héctos Méndez Caratini, de Porto Rico, Néstor García Canclini, Argentino radicado no México, Max Kozloff, dos Estados Unidos, e os mexicanos Antonio Rodríguez e Pablo Ortiz Monasterio. No total foram recebidas 2118 fotografias, de 348 autores, de 17 países (Monasterio, 1981). Foram selecionadas, finalmente, 584 imagens de 154 autores (Hecho en Latinoamerica, 1981). Assim como na primeira mostra, o Brasil foi o segundo país em quantidade de participantes, depois do México. Segundo o comitê, o material tinha um viés crítico:

> *Los participantes en esta II Muestra de Fotografia Latinoamericana Contemporánea captaron y recrearon no solo el sufrimiento, despojo, angustia, desesperación y toda la problemática social del hombre en la soiedad latinoamericana, sino sus sentimientos y fraternidad em el seno da la familia, em el trabajo e en otras formas de convivencia humana [...] Ocupán también un sitio importante en la obra que este Comité de Selección examino, las manifestaciones de la herencia cultural de los pueblos de América Latina que afirman su identidad nacional y su propria personalidad, en formas de vida, costumbres, festividades, ingenio creativo, humor y actud ante lós fenômenos existencialistas de la vida y de la muerte. Este Comité de Selección señala también, con interés, la existência entre lós fotógrafos de América Latina, de uma forma de expresión clara, enérgica, vehemente, más propicia al juego de los contrastes que el virtuosismo formal, reveladora de uma personalidad bien definida* (Hecho en Latinoamerica, 1981, p. 138).

No mesmo sentido, a primeira crítica publicada sobre o material veio pouco após a seleção e antes mesmo da exposição, quando Ambra Polidori, do periódico Uno Más Uno, salientou a capacidade de síntese daquilo que é verdadeiramente característico da sociedade latino-americana.

> *El comité señaló que en su totalidad la obra seleccionada ofrece una imagen vasta y compleja de la sociedad latinoamericana, de la forma de vida de sus pueblos, del paisage que les rodea, de las condiciones de trabajo, situación política, violencia, arbitrariedades y atentados contra la vida física de los ciudadanos, así como la lucha de esos mismos pueblos por sus derechos cívicos, libertad e independência* (Polidori, 1980, p. 19).

Polidori ainda aponta que a exposição tem amplo caráter de denúncia social, estando dentro dos parâmetros ideológicos buscados pelos organizadores.

> *En esta nueva fotografia latinoamericana hay cierta unificación. Las imágenes retratadas hablan de una presencia: la historia de una convulción, de un fuerte conflicto de clases. Es um material que revela la violencia, más pasión, la presencia de lo trágico (como el asesinato) rodeado de indiferencia, quizá porque los medios masivos de comunicación lo han hecho pan de todos los dias: pero por medio de la imagen captada y de las representaciones metafóricas del horror, se rescata la importancia de esta violencia em la que estamos inmersos* (Polidori, 1980, p. 19).

Por fim, foram classificados 33 brasileiros: Ana Jannini, Antonio Carlos Dávila, Antonio Saggese, Ayrton de Magalhães, Beatriz do Carmo Dominguez, Bernardo Alps, Carlos Alberto Vieira, Carlos Henrique de Souto, Carlos Terrana, Dulce Araújo, Ed Viggiani, Eduardo Simões, Euvaldo Macedo, Genaro Antonio Joner, Hilton de Souza Ribeiro, Jaqueline Joner, João Aristeu Urban, José Roberto Cecato, Juca Martins, Lino Stefano de Nes, Luis Carlos Felizardo, Luiz Abreu, Mario Espinosa, Maurício Sominetti, Milton Guran, Nair Benedicto, Paulo Vieira Leite, Pedro Vasquez, Renata Falzoni, Ricardo Nardelli Malta, Rino Marconi, Rolnan Pimenta e Vicente Sampaio Neto.

Finalmente, é aberta no dia 24 de abril de 1981 a segunda versão da exposição *Hecho en Latinoamérica*. Muestra Latinoamericana de Fotografia Contemporánea, desta feita, no Palácio de Bellas Artes, no qual ficou até o dia 31 de maio de 1981. A participação brasileira nessa segunda edição contou com uma grande quantidade de fotojornalistas e, por meio de tais trabalhos, a ênfase nos problemas sociais do país esteve muito mais presente que na versão anterior.

Uma contribuição importante para a segunda mostra foi o trabalho etnográfico de Milton Guran, fotografias 20 e 21. Realizadas na Aldeia Kuikuro no Parque Nacional do Xingu (Mato Grosso, 1978), a série mostra um ritual de iniciação de uma jovem que, segundo sua cultura, transcende por meio dele para a idade adulta. A presente série ainda agrega ao conjunto nacional aspetos relacionados à resistência dos povos originários, algo profundamente importante para a região.

Figuras 20 e 21. Fonte: Centro de la Imagen, México.

Alguns personagens brasileiros foram mostrados por meio de pessoas comuns, como os enviados por Antonio José Saggese, com uma série de retratos, figuras 22, 23 e 24. Denominada *Desconhecidos íntimos* (1980), são apresentadas figuras anônimas e pobres, que se alinham com os anseios da proposta de revelar nossa realidade.

Figuras 22, 23 e 24. Fonte: Centro de la Imagen, México.

Outra participação com retratos fotográficos veio de Hilton de Souza Ribeiro, que enviou uma interessante série que mostra aspectos relacionados às posições sociais. Legendando por meio dos títulos das fotografias a função exercida por cada um dos seus retratados, vemos nas figuras 25, 26 e 27, pela ordem crescente, "Diretor Financeiro"; "Faxineiras" e "Secretárias", todas de 1980.

Figuras 25, 26 e 27. Fonte: Centro de la Imagen, México.

Questões políticas ligadas à ditadura militar reaparecem na série *Confronto* (Figuras 28, 29 e 30), do fotojornalista Eduardo Simões. Nela vemos a greve dos metalúrgicos ocorrida em São Bernardo do Campo, São Paulo, no ano de 1980. Na sequência temos uma narrativa que nos guia entre o início de um conflito, a ação da polícia e, finalmente, a detenção dos operários pela polícia.

Figuras 28, 29 e 30.
Fonte: Centro de la Imagen, México.

O tema da repressão policial também foi apresentado pelo fotojornalista Juca Martins. Realizado no ano de 1980, em São Paulo (Figuras 31, 32 e 33), a série apresenta a ação violenta da polícia paulistana reprimindo uma travesti no centro de

São Paulo. Na ocasião o fotógrafo acompanhou uma ação policial e marcou, de forma muito clara, o andamento dos acontecimentos. Terminando com uma imagem emblemática no qual a travesti presa, algemada e jogada ao chão, é apresentada como um troféu.

Figuras 31, 32 e 33. Fonte: Centro de la Imagen, México.

A fotojornalista Nair Benedicto enviou para a segunda mostra a série documental denominada *A questão do menor* (figuras 34, 35 e 36), realizada entre jovens infratores internos em São Paulo, no ano de 1980. Tais imagens indicam grande proximidade da fotógrafa para com os indivíduos e penetram nesse universo pouco conhecido, expondo de forma muito clara tal realidade.

Figuras 34, 35 e 36. Fonte: Centro de la Imagen, México.

Realizadas pelo fotojornalista Paulo Leite, então fotógrafo do jornal *O Estado de São Paulo*, as figuras 37, 38 e 39, foram enviadas sem título e data de realização, mas podem ser identificadas como sendo feitas em São Paulo pelos indícios que contém, como o calçamento típico da cidade. Na série vemos o trabalho de recolhimento forçado de moradores de rua, ação até então comum nos dias mais frios do inverno. Na sequência é possível constatar que tal abordagem é feita com o auxílio da polícia.

Figuras 37, 38 e 39. Fonte: Centro de la Imagen, México.

Considerações finais

O conjunto de fotografias aqui apresentadas enfatizou aspectos da potencialidade do acervo deixado pelos brasileiros participantes das duas mostras latino-americanas realizadas no México[2]. No âmbito geral, tal material se articula com os aspectos políticos buscados pelos organizadores, mesmo que, na primeira participação, seja notória a presença de uma diversidade de estilos. Sendo assim, o Brasil tinha a oferecer aquilo que era esperado como a "verdadeira" fotografia latino-americana, preocupada com nossas questões sociais, como esperavam os organizadores.

Outro fato relevante a ser considerado é a qualidade da participação brasileira, que permitiu a formação de um rico acervo em terras mexicanas. Isso foi possível principalmente pela qualidade da articulação feita no Brasil, seguida da preocupação do Consejo Mexicano de Fotografia em formar uma coleção com o material enviado pelos participantes e a posterior doação ao Centro de la Imagen. Desta forma, acreditamos que o projeto de construção de um conjunto crítico da fotografia latino-americana foi alcançado de forma muito satisfatória pelos organizadores e participantes. Além disso, foi um evento responsável pela aproximação entre produtores de países distintos, que possibilitou posteriormente outros encontros.

Com relação ao Brasil, é notório que, num primeiro momento, o chamamento foi em direção à diversidade, congregando propostas com linhas distintas, dando um conjunto heterogêneo. Porém, com uma análise comparativa dos dois colóquios, vislumbrando aspetos que podem relacioná-los às articulações políticas do evento, vemos as adequações dos brasileiros, indicam um alinhamento discursivo claro, que faz com que tenhamos maior presença de fotojornalistas e fotógrafos documentais no segundo encontro. Um panorama comparativo entre as duas participações brasileiras nos indica uma alinhamento ao viés ideológico almejado. Trata-se, porém, de um encaminhamento da convocatória em nosso país, já que estávamos produzindo obras de linhas expressivas diversas e as distâncias, entre as modalidades discursivas, eram tênues.

Isto posto, devemos considerar que, com relação ao papel político dos fotógrafos e diante do projeto que foi idealizado pelo Consejo Mexicano de Fotografia, houve um avanço significativo em nossa participação, formando um acervo relevante que demarcou a produção fotográfica brasileira diante de uma realidade maior, que foi entender a complexidade dos processos históricos correlatos e as implicações sociais vividas pelos países latino-americanos.

2. No total, entre fotografias expostas e não classificadas paras as exposições, formou-se um acervo de 1230 de 153 brasileiros. Tal material encontra-se no Centro de La Imagen, na Cidade do México.

Referências

BUSTUS, Irene Adriana *Barajas. Un discurso latinoamericano en la fotografía de los setenta en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 58, 2007.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFIA, 1., 1978a. México, DF. Ata de Reunião, Comitê de seleção da Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea. México, DF, 3 de março de 1978, 1 página.

_____. 1978b. Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea. México, DF, 1978, 1 folheto, 6 páginas.

_____. 1977. México, DF, Restaurante Vips (Insurgentes). Ata de reunião do conselho. México, DF, 17 de fevereiro de 1977, 3 páginas.

_____. *Critérios y Objetivos para el Comité de Selección*. México, DF, 1980, 3 páginas, p. 1.

CONVOCATÓRIA. *Coloquio Latinoamericano de Fotografia*. Consejo Mexicano de Fotografia. México, DF, 1978. Folheto, 6 páginas.

_____. *Coloquio Latino-americano de Fotografia/Segunda muestra de fotografía*. Consejo Mexicano de Fotografia/Instituto Nacional de Bellas Artes. México, DF, 1980. Folheto, 6 páginas.

HECHO EM LATINOAMERICA II. *Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México. Abril-Mayo 1981. Consejo Mexicano de Fotografía, A.C. 1982.

KOSSOY, Boris. [Carta] 26 setembro 1977, São Paulo SP [para] Pedro Meyer, México DF. 2f. *Colocações variadas sobre a palestra e a convocatória da exposição*, 1977a.

_____. [Carta] 22 de dezembro de 1977, São Paulo SP [para] Pedro Meyer, México DF. 2f. *Esclarecimentos sobre divulgação no Brasil do primeiro colóquio de fotografia*, 1977b.

MEYER, Pedro. Introducción. In: CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 8, 1978.

MONASTERIO, P. O. *Predominó un criterio de fidelidad latinoamericana*. Tiempo libre/Uno Más Uno, 29 a 25 de abril de 1981, Ano 1/49.

POLIDORI, A. *Estilo próprio em la fotografia latinoamericana*. Uno Más Uno, Ciudad de México, p. , 29 de noviembre de 1980, p. 19.

Mujeres en la música tradicional: prácticas femeninas en el contexto urbano

Mariela Loreto Pizarro Sippa*

Mujeres en la Música

Las formas de exclusión y discriminación que han sufrido las mujeres a lo largo de la historia son muchas, sobre todo en las relaciones de poder establecidas sobre una visión patriarcal y colonialista que son cristalizadas en nuestra sociedad y cultura latinoamericana. Por esta razón se plantea la importancia de trabajos e investigaciones, donde se posibilite abrir espacios, a través de los cuales se cree un diálogo para la transformación de nuestras realidades, que superen la discriminación y desigualdades dentro de las manifestaciones artísticas.

En el mundo andino, hombres y mujeres ejercen determinadas funciones condicionadas a los roles de género, inclusive en las prácticas artísticas musicales. En el caso de Ilú Obá de Min en el uso y apropiación del tambor se produce el empoderamiento de él y su ejecución para mirar la sociedad, pues tradicionalmente el acto de percutir en el continente africano se asocia al género masculino.

En el caso de las Lakitas Matriasaya, la apropiación de las lakas y el acto de soplar, también se asocia a los varones, existiendo incluso tabúes y mitos sobre cómo afecta esta práctica a las mujeres que la ejecutan.

La exclusión de dichas prácticas se ha ido transformando en los últimos tiempos y es así como cada vez, más mujeres, se incorporan al trabajo musical, fuera de los territorios establecidos, siendo el contexto urbano un gran facilitador.

Son analizados algunos tópicos relacionados a género, así como los aspectos que se tornaron facilitadores para la inclusión de las mujeres en prácticas tradicionales, entendidas como un comportamiento social y cultural, que surgen de la espontánea creatividad individual y colectiva, siendo una entidad ordenadora de las manifestaciones sociales y religiosas que emergen desde lo más profundo del ser humano.

El modelo predominante de exclusión de mujeres dentro de las prácticas musicales y la invisibilidad de estudios relacionados al tema, continúa perpetuando el patrón de dominación. Sin embargo, esto no significa que las mujeres en el contexto del espacio urbano actúen dentro de los grupos musicales como una posibilidad de apropiación y fortalecimiento. En este sentido, el uso de las características tradicionales culturales

* Licenciada en Educación. Universidad Viña del Mar. E-mail: malopisa@gmail.com

ayuda a la identificación, y al utilizarlas, se vuelven contradictorias al ocupar lugares simbólicamente masculinos, provocando una constante dicotomía entre lo tradicional y lo urbano.

El desarrollo de nuestro estudio se centra en la dinámica que ocurre en la incursión generada por las mujeres a partir de grupos musicales tradicionales, que comienza en la primera década del siglo XXI. Los diferentes estilos musicales que incorporan las lakitas y las percusiones afro brasileñas son denominaciones que nos permiten ver la presencia de conceptualizaciones e ideologías relacionadas a diferentes usos, funciones y significados, evidenciando el desarrollo de prácticas musicales como un fenómeno de transformación en los escenarios socioculturales en el contexto urbano.

Tanto la diversidad de categorías y metodologías para ser abordadas en las prácticas musicales presentes, así como sus formas de interacción, nos permiten vislumbrar una variedad de maneras de entender y construir las relaciones entrelazadas en los grupos de mujeres y con los diversos instrumentos musicales que serán abordados en el presente trabajo.

Las mujeres se apropiaron de la función de guías musicales, promoviendo espacios de socialización, aprendizaje y creación fuera del ámbito doméstico, comprendido como dominio privado, y así la posibilidad de adquirir un carácter público, libres de ejercer como intérpretes dentro de sus propios espacios.

Por este motivo lo que la historia de la música pretende hacer en los días actuales es la conexión de una historia y narrativa, que incluye la vida y obras de mujeres, en contraposición de la Historia de la Música conocida hasta hoy. (Soler, 2016 p. 161)

En el contexto de las agrupaciones de Lakitas, tradicionalmente masculinas, se ha producido una transformación y las mujeres han incursionado en la práctica del liku, y el movimiento ha crecido, construyendo nuevas iniciativas y espacios de participación exclusivamente femeninos en Latinoamérica, introduciéndose un nuevo concepto "Mujer Sikuri"[1] situándose así más todavía en los contextos urbanos, permitiendo y facilitando la convivencia en las manifestaciones culturales que forman parte del calendario festivo de las ciudades, ocupando el espacio público como un medio de difusión cultural e interacción con la comunidad.

En el caso de las tradiciones afro brasileñas, y en la música en la cual están insertas el Bloco Ilú Obá de Min, se observan también relaciones asimétricas de género, en que algunos papeles son desempeñados sólo por hombres, como por ejemplo,

1. Se revisa el tema de la presencia de la mujer como sikuri, es decir como integran Se trata de una expresión o experiencia no usual en el espacio originario del sikuri (movimiento de sikuris altiplánico) y en el movimiento de sikuris de migrantes (regionales) y se convirtió en una cuestión muy controversial para estas agrupaciones te e intérprete del siku en los conjuntos de sikuris autodenominados metropolitanos (urbanos o limeños) En: *Relaciones de Gébero en los Conjuntos de Sikuris de Lima: La mujer sikuri*. Carlos D. Sánchez Huaringa.

tocar un determinado instrumento de percusión. Sin embargo, en esta agrupación femenina eso es transgredido, posibilitando el acceso al más diversos instrumentos de percusión de la cultura tradicional afro brasileña.

En África, tocar tambores y bailar era una actividad lúdica de mujeres. Después les enseñaron a los hombres esos toques y las mujeres fueron bailando espontáneamente y así fue como ellos tomaron los instrumentos: "Entonces Ilú es una revancha: ellos bailan y las mujeres tocan. Es una afirmación incluso de la mujer". (Alves de Souza 2014, traducción nuestra). En este sentido, la exclusión no fue violenta ni con la intención de apartarlas de la práctica, pero poco a poco dejaron de tocar y la práctica empezó a ser ejercida por los hombres y es por eso que el mito de la prohibición comenzó.

A través de la experiencia de estos grupos, ha sido posible observar el Re significado de aspectos fundamentales de la cultura andina y afro brasileña, insertados en un contexto urbano, incorporándolos en otros espacios, como una herramienta de fortalecimiento y resistencia.

> Las mujeres cantantes siempre existieron, y dependiendo de los contextos particulares, desarrollaron estrategias para su realización y profesionalización, su participación es muy presente dentro de la música popular y folclórica, así como, en la música dentro de sus hogares, en la transmisión de canciones infantiles, heredando el conocimiento a sus hijos o hijas (Sabhueza, 2013 p. 18)

Se describe la pertenencia de las mujeres a los espacios musicales y rituales, no se identifica el momento en el cual fueron excluidas de la ejecución de los instrumentos. En algunas manifestaciones, las mujeres cantan las coplas y tocan el tambor, ellas son las guías espirituales y guardianas de lo sagrado. Por este motivo, respecto a su prohibición dentro de los contextos tradicionales, no se emite un juicio, ya que aún hay espacios rituales donde mujeres no pueden participar, por lo cual no se sabe a ciencia cierta cuando fue y el porqué de la exclusión.

Se puede definir un cambio en el escenario de las relaciones de las mujeres con la música, en especial en los contextos urbanos, a través del acceso a diversos aprendizajes que posibilitan la apropiación de espacios re significados dentro de las agrupaciones musicales, como el caso de los grupos mencionados.

> La formación técnica que les permitía afrontar el rol de guías y director musical se alcanzó y la decisión de ocupar nuevos espacios también. Incluso el rol jerárquico de presidente de la banda empieza a ser ocupado por mujeres. Las jóvenes enfrentaron el desafío y decidieron romper con las limitaciones de género impuestas por su cultura desde el seno de la misma cultura, sin renunciar a su identidad étnica. (Vega, 2012 p. 41)

Contexto Chileno

Lakitas

La comparsa o tropa de lakas es un conjunto compuesto por un grupo de sopladores que ejecutan dos instrumentos en pares, para construir entre ellos una melodía sola. Un soplador será el guía, conocido como "Ira", y otro, que lo sigue, será el "Arca", surgiendo así el nombre de cada parte del instrumento. A ese grupo de soplos se une un trío de percusión: bombo, caja y plato de fanfarria que, dependiendo del estilo de cada comparsa, puede utilizar dos bombos o enriquecer su sonoridad con timbales. Los integrantes de una comparsa se denominan laka o lakita[2].

En la estética, las comparsas de lakitas buscan una sonoridad, comúnmente llamada pastosa, usando cuatro registros, liko, liku o malta (primera voz), sanja o sanka (octava inferior), chuli o chili (octava superior) y contrasanja (quinta de la sanja).

El estilo se desarrolló en las zonas altiplánicas del norte de Chile, donde habitan comunidades originarias, plasmando en su ejecución la cosmovisión de esos pueblos. Los primeros exponentes se encuentran en la quebrada de Tarapacá y las más reconocidas del país se encuentran en el Norte Grande, en la Región de Coquimbo, en la Región Metropolitana y en la Región de Valparaíso (Mora, 2010).

La migración de las comunidades andinas se inicia desde los valles altiplanos hacia las zonas del litoral habitadas más cercanas, generalmente por necesidades de empleo (trabajo), educación y otras. Es el caso de algunas comunidades originarias que pueden haber migrado y que, aunque en sus lugares de origen no participaron de grupos de Lakitas, empezaron a aventurarse en la práctica para rescatar parte de sus costumbres ancestrales o reivindicar su cultura dentro de lo urbano, que se reflejan en los instrumentos y melodías que empezaron a ejecutar.

Estos grupos o colectivos de las zonas urbanas nortinas influenciados por los mismos, se desplazan, por razones de educación o empleo semejantes a las anteriores, hacia la zona central de Chile, trayendo la cosmovisión y tradiciones, diversificando la territorialidad de los espacios socioculturales, para ser difundidos fuera del contexto tradicional, creando una mezcla entre lo tradicional y lo urbano (Cargallo, 2013).

En las ciudades surgen las comparsas urbanas, como un nuevo concepto y estilo abriendo espacios y contextos territoriales innovadores en la práctica musical, dejando atrás la ejecución exclusiva de las festividades agro pastoriles o religiosas; que amplían el escenario para abarcar fiestas que reúnen a toda la comunidad, como bautizos, matrimonios y conmemoraciones en general, acercando esa manifestación artística a las sociedades occidentalizadas, promoviendo la cultura andina mediante la expresión

2. Zampoña, flauta de pan, siku y lakita son denominaciones que nos dejan ver la presencia de conceptualizaciones e ideologías relacionadas a distintos usos, funciones y significados, evidenciando el desarrollo de las prácticas musicales en cuanto correlatos de un devenir sociocultural. (Ibarra, 2016)

musical que poco a poco comienza a definirse como una práctica patrimonial aymara-chilena (Ibarra, 2014, Fernandez, 2011).

Las agrupaciones femeninas que rescatan parte de representaciones artísticas en el mundo andino, como es el caso de las comparsas de Lakitas, posibilita el acceso al aprendizaje del estilo musical, por medio de dinámicas que promueven aspectos propios de la cultura de origen como la circularidad, dualidad, complementariedad, colectividad.

Lakitas Matriasaya

Gracias a la expansión y apertura del concepto "Comparsa de Lakas Urbano", es a finales de 2001 que surge, bajo el apoyo de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, la primera comparsa de Lakas formada por mujeres, Lakitas Matriasaya. Estudiantes que, alejados de la mirada conservadora de donde son originarios esos formatos musicales, se ven libres para crear y pertenecer a un espacio femenino único. Sin embargo, eso no las aleja de la crítica por transgredir, en cierto modo, los papeles específicos que el mundo aymara promueve, en el cual la mujer no cumple la función musical de ejecutar instrumentos en especial los de vientos (Matriasaya, 2012).

Lakitas Matriasaya, surgió en la ciudad de Valparaíso, a finales de 2001, la idea de crear un grupo de mujeres partió de dos compañeras que estudiaban música en la PUCV y que participaban de un grupo de hombres como refuerzo en la percusión. En ese proceso, ellas también aprendieron las técnicas del soplo y, cuando el grupo se hizo oficial, Lakas del Araksaya, no fueron invitadas a participar de este nuevo espacio como sopladoras, ya que sus fundadores no aceptaban la inclusión de mujeres, ni crear una agrupación mixta, ya que tradicionalmente estos espacios eran masculinos.

En los inicios, Lakitas Matriasaya se dedicó a la compilación y transcripción del repertorio tradicional andino, con el propósito de conocer la estilística y, poco a poco, llegar a la composición, ampliando el repertorio propio.

Con el fin de acercarse y conocer el cotidiano musical de los contextos tradicionalistas de donde viene ese género musical, el conjunto se propone realizar un viaje de investigación de campo para participar de las fiestas religiosas donde los mejores y más antiguos exponentes de Lakitas hacen su aparición todos los años, acompañando los bailes de pastores (Documental, 2010). La festividad se conoce como "Pascua de Negros" y se celebra en el pueblo de La Tirana, Región de Tarapacá, Chile (Mardones; Riffo, 2011).

En el año 2004, al participar de la fiesta como observadoras activas, conociendo más de cerca a las familias y el baile de pastores originarios de la comunidad, fue posible percibir que existe una demarcación fuerte en la tradición con respecto al espacio masculino en las comparsas. La participación femenina es un antecedente, una apertura de visión, una innovación dentro del formato, algo delante de lo cual, ya no se puede cuestionar la interpretación de ellas, pues ahora existen, tocando, soplando, percutiendo, cantando.

Contexto Brasil

En el año 1980, con el crecimiento de los movimientos negros nacen en Salvador, bloques afros con la finalidad de reivindicar, recuperar y afirmar la negritud para crear conexión con tradiciones africanas (Lopes, 2005). Además de tener un sentido cultural, tiene un carácter político y de comunidad donde están presentes valores y saberes africanos y brasileños.

A origem dos grupos negros na Bahia, dos afoxés aos blocos afros, tem uma relação direta com comunidades de bairros, com raízes religiosas, sendo historicamente construídos seus instrumentos de intervenção cultural e econômicos e suas influências poético-musicais de sua arte, mediante uma ideologia que veicula o reviver e a reatualização de uma memória ancestral no presente. É por demais conhecido o quanto o Movimento Negro no Brasil possibilitou a criação de associações voluntárias e instituições negras bem como a emergência de um discurso político-cultural. (Guimarães, p. 2, 2001.)

La formación del Ilê Aiyê se inserta en el conjunto de los movimientos sociales de sujetos no hegemónicos en el contexto de la sociedad brasileña, prestando un sentido nuevo al cotidiano de las relaciones sociales y raciales. En el caso de la religiosidad afro hay un predominio de canciones de origen acompañadas por los toques de los atabaques que sólo pueden ser tocados por hombres llamados alabes

> [...] *Somente o "alabe" e seus auxiliares, que tiveram uma iniciação, tem o direito de tocá-los. Nos dias de festa, os atabaques são envolvidos por largas tiras de pano, nas cores do orixá invocado. Durante as cerimônias, eles saúdam, com um ritmo especial, a chegada dos membros mais importantes não é seite e que curvar-se e tocar respeitosamente o chão, em frente da orquestra, antes mesmo de saudar o pai ou mãe-de-santo do terreiro.* (Verge, 1959).

El estreno en las calles de Salvador causó una revolución que inspiraría la creación de otros grandes grupos. Con su expresión que evoca las raíces africanas, hoy Ilê Aiyê es patrimonio de la cultura bahiana y tiene uno de los desfiles más esperados y aplaudidos del Carnaval.

En el caso de San Pablo, así como en otras ciudades el movimiento negro en la lucha contra la discriminación y el racismo se viene potenciando y estableciendo la inclusión en los diferentes ámbitos de la sociedad, pero basado en las luchas contra la discriminación racial y la violencia. El Bloco Oriashé se caracterizó en sus inicios por ser uno de los pocos que tenía como principales integrantes mujeres negras, presentándose como una propuesta de la lucha contra el racismo, creando formas culturales diferenciadas en el contexto urbano (Mendonca, 1993).

Y así en las últimas décadas los movimientos de negritud se han multiplicado en diversos territorios de Brasil, significando nuevamente sus prácticas, y visto sobre todo en las culturas populares, de tradición africana.

> *A aproximação com os saberes populares aparece até na gastronomia e na moda, nas roupas, cabelos, adornos corporais (Look étnico, bijuteria ou biju, étnica, estampa étnica), setores, nas quais as referências às culturas de tradição oral estão presentes* (Ikeda, 2013)

Ilú Oba de Min- Educación Cultura y Arte Negra

Ilú Oba de Min nació hace 14 años, fue fundado por las percusionistas Beth Bell y Adriana Aragão, teniendo como referencia musical a las grandes Escuelas de Samba de São Paulo. Antes de la creación del Bloco, Beth participó en Banda-Lá primer grupo afro de São Paulo, Oriashé[3] y creó el grupo Ilú, junto a su compañera Girlei Miranda e Adriana Aragão.

El proyecto Ilú Oba de Min se convirtió en referencia étnica cultural y educativa, y fue premiado por el "Premio Culturas Populares Maestro Humberto Maracaná 2008" – SID / MINC junto a grandes iniciativas culturales brasileñas, conquistó también el "Premio Gobernador del estado para "La Cultura 2013" y este año la Beth Belli fue homenajeada en la ceremonia "Medalla Theodosina Ribeiro" la experiencia de las mujeres percusionistas del Ilú Oba de Min traen también otras perspectivas con relación al aprendizaje.

En sus inicios, la instrumentación era la misma que poseía una batería de samba, pero por la influencia de Angola y el rescate de algunos instrumentos que luego cambiaron la conformación de la batería, siendo estructurada con las Alfaias, Xêquere, Djembes, que sería el único instrumento africano y el agogó, que es fundamental por ser un instrumento de hierro elemento característico de los cultos de matriz africana.

Otro recurso estilístico que fue agregado, fueron las baquetas para el toque de tambor que tradicionalmente se hace con las manos, pero la influencia angolana del Ketu hizo incorporar este recurso sonoro.

Ilú Obá De Min, manos femeninas que tocan el tambor para Xangô, es formado solamente por mujeres percusionistas, cantantes y bailarinas, los hombres sólo son permitidos en la danza, configurando una completa inversión de los papeles presentes en los grupos afro tradicionales en que los hombres tocan y, las mujeres bailan. Como propuesta artística, el grupo realiza performances a partir de cantos tradicionales de los Orishas y composiciones de algunas integrantes del bloco (Alves de Souza, 2014).

Contexto urbano

En los procesos de formación de los colectivos de las lakitas en la ciudad se puede observar modificaciones entre la práctica musical y el contexto sociocultural en que los conjuntos son introducidos. Las influencias que cada miembro y grupo hicieron pueden ser analizadas como una serie de cambios o particularizaciones en los

3. Primer bloco dirigido y compuesto por mujeres negras.

significados y resignificados dados a la práctica musical tradicional de comparsas de lakita y sikuri, incorporándose nuevas referencias estético-conceptuales de los grupos musicales relacionados a la música andina urbana, como también, elementos relacionados a las proyecciones de cada red colectiva. Sobre este escenario musical urbano describe Ibarra.

> … se han creado algunos encuentros y se han abierto lugares para la expresión de estas agrupaciones y sus músicas, generando nuevos espacios musicales sujetos a una dinámica de adaptaciones y adopciones, en las cuales se observan elementos pertenecientes a distintas identidades culturales en un diálogo que articula elementos sonoros, performáticos y conceptuales. (Ibarra, 2016, p. 37).

Las mujeres como actores sociales presentes en las ciudades pueden estar situadas en este caso, pues es justamente en el contexto urbano y en la posibilidad de hacer nuevos usos de las músicas tradicionales que son protagonistas y sujetos activos en la producción musical. Cardoso resalta que tal protagonismo también es importante en la contribución del ejercicio de ciudadanía en las ciudades por parte de las mujeres.

As mulheres no uso da cidade e na prática da sua cidadania como um conceito mais moderno, como um instrumento que permita a inclusão das populações mais excluídas, ponto-chave para a extensão da cidadania, porque, na medida em que se aceite a ideia de direitos específicos para as minorias discriminadas, se legitimará a luta por esses direitos (Cardoso, 1996-1997).

Los elementos del carnaval son de suma importancia en el momento de reflexionar sobre la construcción de la estética y la identidad del Ilú Obá de Min y cuáles los aspectos que inspiraron su creación. Con el fin de dar visibilidad a las mujeres negras, a través de la música y la ocupación de las calles. Fue así que, en el primer año de creación, ya salieron el viernes de carnaval. Según los testimonios de las fundadoras, al principio no eran más de 30 mujeres que formaban la batería de Ilú, ni la formación instrumental del Bloco era lo que actualmente es.

Sin embargo, las manifestaciones culturales en el contexto urbano deben ser garantizadas y aseguradas por derechos. En este sentido, que no sólo basta un diálogo interacción entre los actores sociales, sino una participación del Estado y de las instituciones públicas que promuevan la cultura como un derecho, para abordar los más variados aspectos que incluyen la multiculturalidad.[4]

De esta manera, ciudad aparecía como un punto de encuentro con el otro, espacio de cambio por excelencia sería una configuración espacial de la ciudad, abierta para el surgimiento de conflictos y reflexiones que no se reduce a la condición de forma coherente y adecuada a los vigentes emanados de un centro de poder. De esta forma,

4. El diálogo intercultural, visto como una posibilidad de dirigirse a los conflictos [de acuerdo con el informe de la UNESCO, 2009], sólo es posible cuando hay una comprensión de las diferencias como un derecho legítimo de expresión.

la centralidad resultaría la posibilidad de confluencia de toda la diversidad (Pereira, 2013 p. 12).

La ciudad, por lo tanto, se convierte en un punto de encuentro de diversas culturas, pues es justamente en que ocurre el diálogo. Sin embargo, es necesario que haya políticas surgidas de las instituciones públicas que discutan la interculturalidad, sólo así, es posible hablar de un derecho legítimo de expresión.

Un elemento relevante en diferentes estudios musicales corresponde al análisis generado en torno a las construcciones de sentido manifestadas por aquellos que participan de una acción dentro de un espacio musical, lo que nos lleva a la idea de una comprensión unidireccional o universalista de la música. Así es posible observar procesos musicales en relación a un contexto variable relacionado a un cuadro sociocultural que se establece a partir de una red que une acciones y temporalidades particulares.

En la actualidad, las manifestaciones artísticas y culturales que se apropian del espacio público son diversas, no sólo para mantener viva la cultura de origen y hacerla conocida, sino también para hacer uso de la ciudad y visibilizar las demandas y reivindicaciones en sus derechos por parte de las personas comunidades.

A partir de un punto de vista histórico y social, así como en la literatura o en el arte, la música ha sido objeto de canon como modelo de "perfección" característico del patriarcado. El canon musical fue responsable directo para absorber esas visiones y excluir no sólo a las mujeres, sino también a mujeres y hombres no blancos, no europeos o de clases populares, como es el caso del folclore campesino o la música negra. (Sanhueza, 2013 p. 17)

La participación de diversos actores sociales en el contexto urbano propicia un escenario variado. Podemos citar la importancia de las producciones artísticas de las comunidades en la diáspora que reconfiguran en la ciudad de llegada, sus ritos y tradiciones.

En los últimos años, los movimientos de negritud, se ha multiplicado en Brasil, bajo las influencias más variadas, al mismo tiempo que se busca la actividad política como una forma de transformación hacia la situación social del negro en Brasil y el rescate de los vínculos de la población con la cultura de sus antepasados africanos (Mendonça, 1998).

Es partir de ahí que puede decirse que el contexto urbano facilita el intercambio cultural, ya que abre las posibilidades de interacción de diversos actores sociales sobre el espacio público empezando a ser gestados espacios exclusivos para mujeres.

En el caso de los grupos femeninos, no es extraño que, lejos de la tradición territorial, esta práctica empieza a cambiar los papeles y el lugar de las intérpretes, así como la promoción del rescate y divulgación de una visión a partir de construcciones femeninas, aun cuando la práctica se vuelva contradictoria en relación a lo tradicional, al mismo tiempo, transgresiva al re significar la práctica en las ciudades alejadas de los territorios originales.

Reflexiones

Desde la perspectiva teórica, se puede plantear como observaciones relevantes, que el estudio de la actividad musical de las mujeres y el papel que el género tiene en la historiografía nos corresponde a todos los seres relativamente racionales. A la vez, el estudio de la actividad musical de las mujeres ha contribuido a reconsiderar el significado de lo público y privado, pues, la designación de los espacios de un modo impositivo, restringido y diferente para hombres y para mujeres, refleja una distribución desigual del poder, haciendo necesario que las representaciones que se realizan fuera del lugar de origen, sean adaptadas y re significadas para hacerlas congruentes con el nuevo lugar de acogida. Estas relaciones llevan a la reflexión de ejecutar los instrumentos que eran de dominio masculino y también influyeron en la conformación de los grupos, en el caso de Ilú se invirtieron los géneros, mujeres tocan, hombres danzan, siendo un vuelco interesante.

Las migraciones y el desplazamiento de las prácticas dentro de los contextos urbanos pueden influir en las categorizaciones de género, al repensar su construcción de identidad, adaptándola a nuevas simbologías y costumbres con que las mujeres se identifiquen. Con el fin de provocar un impacto en el imaginario urbano y nacional, debido a la participación de las mujeres en los últimos tiempos, ya sea a través de la música y la danza, muchas comunidades encuentran herramientas útiles para llevar adelante acciones colectivas y proyectos sociales, que les permitan seguir preservando sus raíces.

La ciudad permite que esta nueva vertiente de valorización de la cultura y de la reinvención de las prácticas tradicionales, así como sus elementos y símbolos, puedan cum En el proceso de transmisión no solamente ha existido una transformación individual, en la adaptación de adquirir las destrezas, el dominio y rechazar las formas impuestas y crecer en las habilidades como instrumentistas, ejecutoras, si no también elaborar estrategias de fortalecerse, complementarse, aprender a trabajar en equipo que sería un trabajo individual, mas también ha existido una transformación colectiva, las ha hecho crecer en sinergia, en sororidad en desarrollar habilidades de negociación, lo que ha sido un proceso interesante en toda la trayectoria que tienen las dos agrupaciones.

Referencias

ALVES DE SOUZA, Valéria, *Os tambores das "yabás": raça, sexualidade, gênero e cultura no Bloco Afro Ilú Obá De Min, Brasil*. Faculdade de Filosofía y Letras e Ciências Humanas Departamento de Antropologia Programa de pósgraduação em antropologia social, 2014.

CARDOSO, Ruth. A cidadania em sociedades multiculturais. In: São Paulo (Estado). Secretaria da Justiça e da Defesa da Cidadania. *O preconceito*. Trabalhos apresentados no Simpósio "O Preconceito" (1996, São Paulo). Editor: Julio Lerner. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (IMESP). p. 11-20. 1996-1997.

CARGALLO, Francesca. *Feminismo desde Abya Yala*. Santiago: Quimantú, 2013.

FERNÁNDEZ, *Francisca. Festividad y ritualidad andina en la Región Metropolitana. La fiesta de la Jacha Qhana y el Anata*. Santiago: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011.

GUIMARÃES, E. *A ação educativa do Ilê Aiyê: reafirmação de compromissos, restabelecimento de princípios*. Bahia, 2001.

IBARRA, Miguel Ángel Ramírez. Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto chileno: XI Encuentro de Confraternidad de Sikuris y Sikumorenos. (2014) Disponible en: <http://www.academia.edu/6090162/Lakitas_continuidad_y_transformaciones_de_una_práctica_musical_tradicional_andina_en_el_contexto_chileno> Acceso 30 de julio de 2017.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *As Mulheres Negras do Oriashé: música e negritude no contexto urbano*, cadernos de campo, nº 3, 1993.

MORA, Gerardo. *Lakitas en Arica*. Santiago: Azapa Producciones Ltda, 2010.

PEREIRA, Alvaro Luis dos Santos. Reflexões sobre o fenômeno da "centralidade" a p SANCHEZ, Carlos. *La flauta de pan Andina:* Los grupos de Sikuris Metropolitanos. Lima: Fondo Editorial de La Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013. artir do quadro teórico da 'Antropologia da Cidade' In: *Ponto Urbe*, nº 11, 2012.

SANHUEZA, Amanda. La música como performance política. Cuerpos, identidades y significados en la experiencia musical. *Tesina para optar al título de máster Erasmus Mundus en Estudios de las Mujeres y de Género Granada*, 2013.

SOLER, Sandra Campo Mujeres y Música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Women and Music. Overcoming obstacles and ways to go. Universitat Rovira i Virgil. Dossiers Feministes, 21, 2016, 157-174 - ISSN: 1139-1219 - DOI: http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21.10.

VEGA, M. Alejandra Prácticas y discursos feministas entre las jóvenes de las bandas de sikus de Buenos Aires en el contexto del buen vivir. In: *Mitológicas*, XXVII. Buenos Aires: CAEA 2012.

Referencias electrónicas

DOCUMENTAL: Llegaron para quedarse. La presencia lakita en Pascua de Negros. Direção de Juliana Lumaldo, Pablo Mardones. La Tirana: Alpaca Producciones,

2010. P&B. Disponível em: <https://vimeo.com/11513449>. Acesso em: 10 dez. 2014.

MARDONES, Pablo; RIFFO, Rodrigo. La Meca de los Lakitas. 2011. Disponível em: <http://www.lakitasdetarapaca.cl/wp-content/uploads/2011/11/La-Meca-de-los-Lakita.pdf>. Acesso em: 4 out. 2014.

MATRIASAYA, Lakitas de. Lakitas Matrisaya, 2012. Disponível em: <www.lakitasmaatriasaya.cl>. Acesso em: 5 jun. 2014.

Canta nación com nación: el son jarocho e o jaropo llanero, una aproximación comparativa

Maria Betania Hernandez Jiménez
Gabriel Ferrao Moreira

El son jarocho de México y el Joropo llanero de Venezuela son dos expresiones musicales que muestran rasgos en común, como resultado de un proceso histórico que los hermana. Ambos tienen su raíz principal en el fandango, género que cruzó el océano atlántico de ida y vuelta, formando variadas manifestaciones musicales y danzarías durante la época colonial, tanto en América como en la Península Ibérica. En ese proceso se va conformando también el complejo genérico ternario del Caribe, el cual se subdivide y se expande en las diversas expresiones regionales que aún hoy se conocen. En el Gran Caribe ha habido siempre intercambios musicales, por lo que el flujo de estéticas ha sido permanente y la hermandad dentro del fenómeno fandanguero se viene manifestando en los aspectos musicales como el ritmo, la armonía, lo tímbrico, entre otros. Para destacar las afinidades y diferencias que unen o separan los rasgos identificables se han seleccionado dos ejemplos: el Buscapies (son jarocho) y el Seis Numerao (joropo llanero). Ambos comparten el mismo patrón acordal y son ejemplo de consanguinidad rítmica con acentuaciones específicas. En este sentido, se presentará un análisis musical comparativo de las formas mencionadas.

De acordo com alguns pesquisadores o fandango poderia ser considerado como o gestor de distintos gêneros musicais em todo o continente, segundo Katrin Lengwinat (2009, p. 81) "O fandango foi a mãe do Joropo assim como de outras formas musicais latino-americanas". Quanto à origem, pensa-se que foi uma expressão de ida e volta entre o novo e o velho continente, o qual pode ter sido levado à Europa pelos espanhóis que voltavam das Índias, tendo a sua origem musical nas práticas dos negros escravizados (Ortiz, 1998)[1].

O Dicionário de Autoridades de 1735 o define como uma dança introduzida na Espanha por pessoas que estiveram nas Índias (Jones, 2016), e Ortiz (1998, p.576) afirma que "(...) o fandango possivelmente voltou à América, pela existência hoje de

1. Tradução do autor. *Original: El fandango fue la madre del joropo así como de otras formas musicales latinoamericanas.*

algumas danças, a zamacueca do Chile, o jarabe no México e o Joropo na Venezuela (…)". Em consonância, Lengwinat (2009, p. 81) assevera: "Quando o fandango retorna em suas novas formas à América Latina, encontra boa receptividade para tomar sua própria identidade em diversas regiões desde o México até o Chile". Quanto à origem do vocábulo, alguns autores consideram difícil encontrar a etimologia da palavra e sua história. Neste sentido, os primeiros registros do termo aparecem em Espanha. Entretanto, pela ambiguidade no contexto que se utiliza, é difícil elaborar uma definição a partir dos mesmos (Barreto, 2009). No entanto, o musicólogo Rolando Peréz Fernández desenvolveu uma tese sobre a origem do vocábulo revisando trabalhos de diversos autores e fontes como o de Ortiz, já citado anteriormente. Pérez considera que o termo tem origem no idioma Kimbundu, falado em Angola, e toma como base a seguinte definição da palavra: caos ou estado de desordem – conforme léxico trilingue (português-Kimbundu-Kikongo) realizado pelo padre e missionário António Da Silva Maia. De acordo com Pérez (2011, p. 114):

> (…) do Padre António Da Silva Maia, missionário secular da Arquidiocese de Luanda (capital de Angola), extraiu a seguinte definição "(…) Caos, s.m. KIMB.: […], fandangu ia ima ioso inga mundo ka ubange luá (Silva Maia 1964: 97). De acordo com a nossa própria interpretação (…): "estado de desordem de todas as coisas no início do mundo ainda não criado"[2].

Desta maneira o musicólogo cubano põe em outra perspectiva a definição do termo; embora já se houvsesse suposto sua origem africana é ele quem justifica esta hipótese, assinalando a grande migração forçada de angolanos para a América durante o período de colonização.

De qualquer modo, durante os séculos XVIII-XIX o termo já se relacionava com desordem em grande parte da América Colonial, sendo proibida sua prática em alguns lugares. Neste sentido, Pérez ressalta a conexão do fandango com a desordem, aspecto que parece muito importante para o trabalho, já que esta qualidade é atribuída às vezes aos gêneros musicais que mais tarde estudaremos.

A conexão entre a desordem por um lado, e por outro as festas populares e as ocasiões musicais é óbvia. Mas, deve-se ressaltar, que a primeira acepção deu origem à segunda e não ao contrário, passando a designar posteriormente um gênero musical específico. (Perez, 2011, p. 119)[3]

---

2. Tradução do autor. Original: (…) *del Padre António Da Silva Maia, misionero secular de la Arquidiosecis de Luanda (capital de Angola), hemos extraido la siguiente definición* (…) Caos, s.m. KIMB.: […], *fandangu ia ima ioso inga mundo ka ubange luá* (Silva Maia, 1964, p. 97). *Según nuestra propia interpretación (…): "estado de desorden de todas las cosas al principio del mundo no creado aun.*

3. Tradução do autor. Original: *La conexión entre el desorden por un lado, y por otro las fiestas populares y las ocasiones musicales es obvia. Pero hay que puntualizar que la primera acepción dio origen a la segunda y no al contrario, pasando a designar posteriormente un género musical específico* (Perez, 2011, p. 119).

Desta maneira e de acordo com Rafael Antonio Ruiz (2013, p. 30):

> Em toda a América Espanhola durante os séculos XVIII e XIX o termo fandango foi usado para as danças populares (…) Pablo Guerrero Gutierrez (2008:13) explica que "a Coroa e o Clero preferiram usar o termo fandango como designação geral. Serviu não apenas para nomear os 'ajuntamentos ilícitos, com jogos de azar e bebidas mas também aos bailes que se executavam naquelas reuniões".[4]

Quanto às músicas que se interpretavam nas festas de fandango durante o século XIX é difícil mencionar com exatidão quais eram, porém, pensa-se que os bailes com sapateado em 6/8 foram muito comuns nestes espaços. Há que levar em consideração, entretanto, os chamados bailes de salão como a contradança, o minueto, quadrilhas e polcas. (Ruiz, 2013).

Os instrumentos preferidos nessas práticas foram a harpa e o violão, que podem ser vistos nas diferentes pinturas e gravuras dessas festas na América. Mas, sendo uma manifestação com um significado tão amplo e em um território tão extenso, existe a dificuldade de enumerar suas semelhanças; alguns autores como Miguel Ángel Berlanga (*apud* Ruiz, 2013, p. 20) sustentam que: "a única relação que salta entre todos os tipos de fandangos, (...) não é a semelhança musical entre eles, mas a referência à dança e o contexto festivo em que eles geralmente são enquadrados" Desta forma, o fandango será considerado, de maneira geral, como um festival que combina diferentes elementos, que não são apenas música e dança, mas também comida, bebida, pessoas e espaços onde esses encontros aconteceram.

O Caribe do grande Século do Ouro durante os anos de 1500-1700, aproximadamente (Garcia, 2002) é o espaço simbólico onde se gestaram e se consolidaram vários gêneros do Caribe, como o punto cubano, o joropo, o son, entre outros. A partir do século XVI, uma territorialidade compartilhada entre as ilhas caribenhas e os portos do continente, como o México e a Venezuela, seria consolidada. Esta comunidade será sustentada pelo comércio marítimo e o fluxo de mercadorias. Um exemplo é o comércio de cacau das terras venezuelanas até o porto de Veracruz. Nesse sentido, Sosa (1988, p. 21) comenta: "O principal porto de chegada do cacau venezuelano para abastecer a rica sociedade mexicana de cacau com a melhor qualidade foi Veracruz. Por mais de um século (1628-1728) o México ocupará um lugar importante para a economia venezuelana" (*apud* Battaglini, 2014, p. 26) Presumivelmente, durante tanto tempo não circulavam apenas produtos tangíveis com valor comercial, mas houve também

4. Tradução do autor. Original: *En toda América Española durante los siglos XVIII y XIX se usó el término fandango para los bailes del pueblo (…) Pablo Guerrero Gutierrez (2008:13) explica que "la Corona y el Clero prefirieron usar el término fandango como designación general. No solo sirvió para nominar las 'juntas ilícitas', con juegos de azar y bebidas sino también a los bailes que se ejecutaban en aquellas reuniones*"

um intercâmbio intangível (García, 2002), constituído pelos costumes de uma e outra cidade portuária. Isso justificaria a existência de práticas comuns, como versos que são encontrados em toda a região do Caribe e músicas como o son e o joropo.

(...) O comércio do principal porto da Nova Espanha com o resto do Caribe espanhol, (...) contribuiu muito para a expansão do décimo no país, já que encontramos muitas glosas semelhantes no entorno dos principais portos do Caribe. Colonial espanhol: Veracruz, Portobelo, Cartagena das Índias, Havana, San Juan, Santo Domingo, La Guaira e Maracaibo. (...) Não é de todo uma coincidência que esta região de Veracruz compartilhe coplas, tonadas e sones, com o folclore de Sevilha e Cádiz, com a música camponesa das Canárias, com as planícies interiores de Cartagena, Guaíra, Maracaibo e Ilha Margarita, com o melhoramento e sumidouro da antiga região de Portobelo do Panamá, com o ponto guajiro cubano e com os gêneros jíbaros quase extintos de Santo Domingo e Porto Rico (García 1995, p. 32).

Neste contexto de trocas e viagens nascem o son e o joropo tendo, ambos, como raiz o fandango. A princípio, acredita-se que teriam um parentesco tão próximo que seriam um grande gênero ternário do Caribe afro-andaluz. Segundo Figueroa:

> (...) Parece mais lógico pensar que até o século XVIII o son que estava sendo executado em Veracruz e em diferentes partes do México apresentava certas diferenças regionais, mas devido ao contato contínuo com as outras partes da América colonial, essas diferenças regionais eram mínimas e podemos falar de um grande gênero musical latino-americano que compartilhava o ritmo ternário, as estruturas harmônicas vindas do renascimento europeu, as formas literárias da Idade de Ouro espanhola e o gosto pela dança do palco zapateado. (2007, p.83)

No entanto, devido às mudanças econômicas e geopolíticas ocorridas no final do século XVIII, essas áreas que constituíam um espaço único, se distanciaram produzindo variantes regionais que no final do século XIX já se consolidariam (Figueroa, 2007). De acordo com Sheehy e Kohl (2014) no México, pode-se distinguir entre duas categorias principais de sones, os indígenas e os mestiços, estes divididos em sete tipos: son huasteco, son jarocho, son istmeño, chilena, son guerrerense, son michoacano e o son jaliscence (Sheehy, 2008). Portanto, entende-se por son jarocho, um gênero musical que vai do Porto de Veracruz até os limites de Tabasco, incluindo uma parte norte do estado de Oaxaca, (hoje também inclui outros espaços geográficos), que tem o fandango como cenário tradicional (Figueroa, 2007).

Quanto ao joropo – assim como no son – existem várias variantes no território venezuelano, entre as quais o guianês, central, ocidental, andino e llanero (Lengwinat, 2014), sendo este último também interpretado nas planícies orientais da Colômbia.

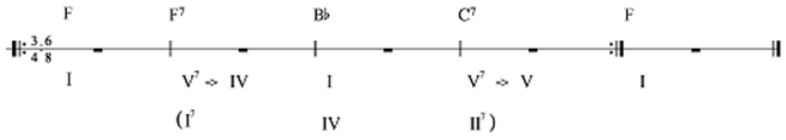
Tanto o son jarocho como o joropo llanero compartilham algumas características comuns, tais como a utilização de cordas dedilhadas no conjunto instrumental, o compasso ternário de caráter sesquiáltero, estruturas fixas, o que no caso de joropo

são conhecidos como golpes e no son como sones. Na dança, apesar de serem visualmente distintos, ambos compartilham o sapateado como um elemento rítmico na construção do entrelaçamento polirrítmico, tendo como maior contraste o fato de que no México o sapateio ocorre numa caixa de madeira chamada tarima e no joropo são utilizadas alpargatas específicas para tal fim. Especificamente em Veracruz o son é acompanhados com a jarana, requinto, harpa, pandeiro e queixada de burro, embora haja outras variantes, dependendo da área (Bernal, 2009). Quanto ao joropo,é característico o uso de harpa, bandola, cuatro, baixo elétrico (instrumento acrescentado na segunda metade do século XX) e maracas (Lengwinat, 2014). A este respeito, digna de nota é a correspondência entre bandola – requinto e harpa llanera e seu par jarocho, uma vez que tanto a bandola como requinto são instrumentos de plectro e executam uma função contrapontística / solista no conjunto, função que a harpa também desempenha nos dois casos. Além disso, a voz se distingue pelo fato de haver sons em que faz parte do estilo canto em terças paralelas e algumas vezes solista com coro em canto respinsorial, o que não é o caso no joropo em seu contexto mais tradicional.

Em termos de suas estruturas, ambos têm formas fixas como as mencionadas anteriormente. O son pode ser dividido em função do aspecto que se considere: pela maneira em que é dançado, (sones de grupo e sones de casal), pela estrutura lírica (se tem refrão ou não), por causa do aspecto harmônico (se são em tom maior ou menor) (Figueroa, 2007). No joropo há a divisão em dois tipos, passagem e golpe. O primeiro é autoral e tem caráter mais calmo, com canções que fazem alusão à vida do homem na savana. Já os golpes têm uma estrutura fixa e são de caráter mais bravo. A maioria dos golpes é tão antigo que sua autoria não é conhecida (Lengwinat, 2014). Para este ensaio, foi escolhido um son chamado Buscapies e um joropo chamado Seis Numerao, já que ambos compartilham a mesma estrutura harmônica. Para o estudo, um exemplo instrumental foi selecionado para cada um: um son jarocho de requinto com jarana e no joropo llanero de bandola com cuatro:

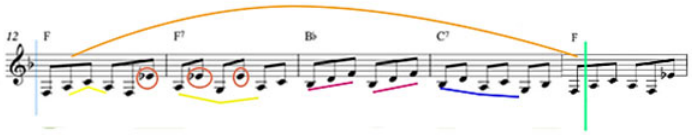
Figura 1. Estrutura harmônica

No caso do Buscapies, pelo qual a análise será iniciada, pode-se dizer que ele é composto de 10 figuras[5], nos quais se encontraram os seguintes traços melódicos:



5. Chamaremos figura à frase melódica que termina a cada quatro compassos junto com o ciclo harmônico.

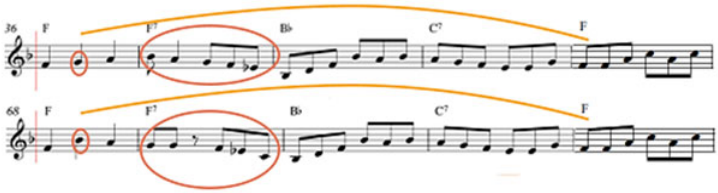
Uso preponderante de arpejos tríadicos
Progressões por terças
Bordaduras
Notas de passagem
Alternância entre a acentuação binária e ternária
Notas pedal
Fraseado anacrústico
Exemplo musical 1. Elementos melódicos do buscapiés.



Em cada cor se ressaltou um elemento diferente: em lilás os arpejos, em amarelo as bordaduras –- sendo a primeira superior e a segunda inferior alternadas com o Mi bemol como nota pedal. Finalmente, em azul, uma progressão por terças descendentes.

Por outro lado, como se verá a seguir, as figuras nem sempre se apresentam de forma exata, mas em alguns casos apresentam variações.

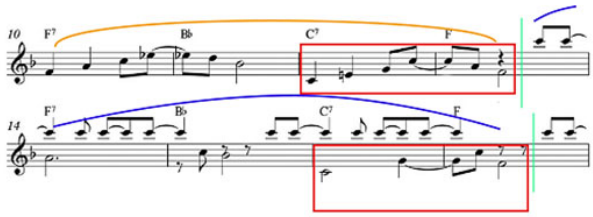
Exemplo musical 2. Variação de figuras no buscapiés.



No caso do Seis Numerao se encontraram 8 figuras com as seguintes características:

Uso preponderante de arpejoa tríadicos
Progressões por terças
Progressões por segundas
Notas de passagem
Alternância entre a acentuação binária e ternária
Poliritmia alternada entre o bordão e os agudos
Figurações sincopadas
Fraseado anacrústico

Exemplo musical 3. Elementos melódicos do Seis Numerao.

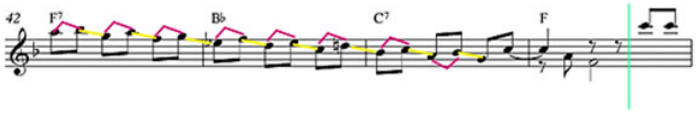


Neste primeiro exemplo podemos observar duas figuras, a primeira até o compasso 13 e a segunda a partir da anacruse do compasso 13 até o compasso 16.

A primeira é composta de dois motivos que poderiam ser considerados como "pergunta, resposta", a "pregunta" na região de Si bemol e a "resposta" em Fá. A segunda frase é polifônica em caráter com um pedal sincopado na voz superior e com a segunda voz fazendo uma linha de baixo. Destacamos em vermelho o motivo transferido da primeira voz para a segunda.

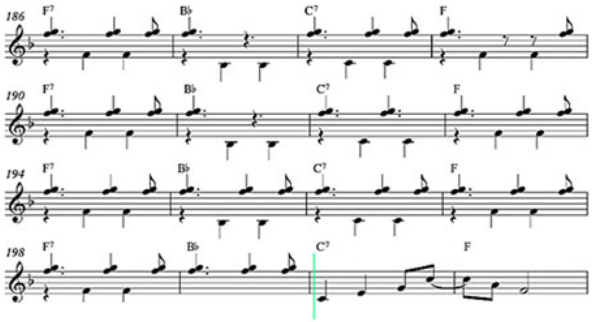
No exemplo a seguir, a figura é composta de uma progressão ou sequência de segundas com saltos de terça. Destacamos as segundas em amarelo e as terças em fucsia.

Exemplo musical 4. Elementos melódicos do Seis Numerao.



Neste último exemplo, a estrutura da figura é de 14 compassos, ao contrário das anteriores que eram compostas por 4 compassos. Tem um caráter polirrítmico com duas vozes que se complementam entre as cordas aguas e a grave.

Exemplo musical 5. Elementos melódicos do Seis Numerao.



Considerações finais

A partir dos exemplos mostrados se pode observar algumas características em comum dentro do estilo de ambos, partindo da estrutura rítmica harmônica e melódica, correspondência tímbrica e aspectos cênicos e estruturais do festejo. Por outro lado, questões referentes à coreografia, escolha de instrumentos e tempo musical, bem como alguns aspectos rítmicos da melodia e do acompanhamento são diferentes, ainda que com certo grau de semelhança. Portanto, o que mais nos chama a atenção é a familiaridade que estes dois gêneros mantêm apesar da distância geográfica e histórica sobre tudo desde os processos de independência que, mais que independência econômica e política, também ocasionaram uma certa independência cultural que provocarou mudanças e transformações locais. Na realidade, processos distintos de desenvolvimento e preservação tiveram lugar na Venezuela e no México, mas esses não puderam ocultar traços da música comum que se fazia nas regiões do Caribe afro-andaluz.Talvez seja melhor dizer "das músicas comuns" uma vez que isso que apresentamos aqui nesta análise comparativa do Son Jarocho e Joropo Llanero pode se demonstrar em comparações entre outros sones e golpes, bem como outros gêneros do mesmo período na Colômbia e outras regiões. Mesmo esses diferentes nomes que categorizam essas músicas são fruto de um processo de regionalização intensificado com o fim do período colonial.

O que temos que manter em consideração é que quando falamos da América Latina estamos falando não somente de um espaço mas também de organizações políticas distintas e em temporalidades diferentes. Quando tratamos de uma manifestação musical que teve sua origem no período colonial precisamos entender que, não obstante sua grande popularidade posterior tenha a definido como representação máxima de uma musicalidade de sentimento nacional ou regional no contexto republicano dos séculos XIX e XX não é raro que a ocorrência de gêneros similares apareçam em outros contextos para nos pontuar a realidade da dinâmica de sua criação e que as fronteiras culturais latino-americanas nem sempre (ou quase nunca) são as mesmas dos estados nacionais republicanos.

A análise musical, neste contexto, se transforma uma ferramenta que elucida processos culturais que se desenvolveram enquanto aquelas regiões solidificavam suas identidades particulares no mesmo tempo que é uma testemunha das características culturais compartilhadas em um passado que é a infra-estrutura que sustenta, ainda hoje, muitos dos processos culturais latino-americanos que resistem à divisão política mais recente. Essas considerações nos desafiam a um processo taxonômico comparativo que exponha as estruturas do que possa ser isso que chamamos de América Latina: outro nome político dado a esse espaço continental de trocas musicais, lingüísticas, econômicas, políticas e humanas.

Referências

BATTAGLINI, Oscar. *El joropo, Evolución histórica desde el barroco hispano hasta nuestros días*. Caracas: Fundación Centro Nacional de Historia, 2014.

BERNAL, Mario Guillermo. *Compendio de sones jarochos: métodos, partituras y canciones*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

DALE, O. (Ed.). *The Garland HandBook of Latin American Music*. New York: Garland Publishing. Inc, 2000.

FIGUEROA, R. *Son jarocho, guía histórico musical*. México: Conaculta, 2007.

GARCÍA, Antonio. La décima jarocha y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe. In: *La décima popular en Iberoamérica: Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima*. Veracruz, Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura, (Colección Ciencia y Sociedad), 1995.

_____. *El mar de los deseos, el Caribe Afroandaluz historia y contrapunto.* México. Fondo de Cultura Económica, 2016.

HORN, D. y SHEPHERD J. (Ed.). *Popular Music of the World*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2014.

LATHAN, A. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008.

LENGWINAT, Katrin. *Estudios en torno al joropo central*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 2009.

MIRANDA, R. y Tello R. *La Música en América Latina*. Distrito Federal, México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.

PEÑIN, J. y GUIDO, W. *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, 1998.

PÉREZ, Rolando Antonio. Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango. In: GUTIÉRREZ, Daniel. *Expresiones musicales del occidente de México*. México: Morevallado Editores, 2011.

RUIZ, Rafael Antonio. El fandango en España y América. In: SEVILLA, Amparo. *El fandango y sus variantes, III coloquio de musica de Guerrero*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

WALDENFELS, Bernhard. El hombre como ser fronterizo. In: *Debate sobre las antropologías*, [S. l.], p. 43-54, 2005.

Composición colaborativa transdisciplinar en Sudamérica. Grupo Contakte (Foz do Iguaçu/ BR) y Circulo Creativo de Música Contemporánea (Caracas/VZLA): nuevas perspectivas

María Betania Hernández*
Marcelo Ricardo Villena**

Introducción

La creación artística experimental colaborativa ofrece desafíos múltiples cuando es abordada por creadores de diversas áreas. En primer lugar, tenemos la dificultad de cómo concebir una obra cuando esta presupone quebrar prácticas establecidas. Súmese a eso la dificultad de encontrar compañeros de trabajo que tengan afinidad de ideas, que establezcan un diálogo creativo con equilibrio de fuerzas, un ambiente democrático y paritario de intercambios. Finalmente, conseguir espacios de presentación, un público y financiamiento.

Nuestra propuesta es observar dos grupos de creación colaborativa en dos ciudades latinoamericanas: Caracas (Venezuela) y Foz de Iguaçu (Brasil). En este sentido, Caracas es una ciudad con mucha oferta artístico-cultural, pero con espacio disponible casi exclusivamente para manifestaciones artísticas convencionales o artistas consagrados. Ya Foz do Iguaçu es una ciudad del interior, fronteriza, con escasas políticas culturales y espacios físicos de performance de artes. Pretendemos analizar cómo los grupos *Círculo creativo de música contemporánea y Contakte* desarrollan esa mezcla de artes (centrada tal vez un poco en la música), cómo crean y cómo luchan para ocupar los pocos espacios que se les ofrecen.

En un primer momento hablaremos del ambiente cultural de las dos ciudades y qué espacios encuentran los grupos para este tipo de propuestas experimentales. A seguir abordaremos el historial de los grupos (obras creadas y locales de presentación). En una tercera parte trataremos sobre las problemáticas de la creación artística interdisciplinaria en colectivos a partir de la literatura científica reflexionando sobre

* Mestranda, UNILA. E-mail: betaniaher@gmail.com
** Doutor. UNILA. E-mail: marcelo.ricardo.villena@gmail.com

las experiencias de los dos grupos. Finalmente observaremos cómo estas nuevas tendencias de creación influyen en la práctica docente de arte educación.

Ambientes culturales de los grupos

Foz de Iguaçu es una ciudad situada en la frontera con Argentina (Puerto Iguazú) y Paraguay (Ciudad del Este). A pesar de estar unida a estos países por puentes con nombres que exaltan la integración (*Puente de la Amistad*, con Paraguay y *Puente de la Fraternidad*, con Argentina) la fundación de la ciudad y su ocupación tiene mucho más que ver con la estrategia político-militar de establecer un marco (y una vigilancia) de las fronteras establecidas después de la guerra más cruel de América del Sur, una guerra que por poco no exterminó completamente la población de un país.

Foz do Iguaçu fue construída ignorando sus habitantes originarios (guaraníes y kaingangs), creció expulsando a los "colonos"[1]. Es una ciudad emplazada sobre un pensamiento militar y con un poder público y económico que estimuló una militarización del pensamiento local. En pocos lugares de Brasil el desfile militar del XV de noviembre (fecha conmemorativa de la instauración de la república, algo que de hecho fue un golpe militar sin consulta a la población) tiene tanta importancia social.

Otro dato histórico importante es la creación del *Puente de la Amistad* y un área libre de impuestos en Ciudad del Este (Paraguay)[2] que generó formas alternativas (y a veces ilegales) de supervivencia para las clases populares y rindió grandes fortunas a empresarios. Foz do Iguaçu (y la Triple Frontera en general) es ejemplar en su ilustración de la desigualdad social: mientras una parte minúscula 'nada' en dinero, la mayoría de sus habitantes debe aguardar años si desea ser atendido para una especialidad médica en un puesto de salud público y gratuito. El sistema de transporte público es pésimo, grandes áreas urbanas carecen de saneamiento básico, etc. La cultura, evidentemente, no tiene su lugar en este ambiente.

Recordemos: Ciudad del Este es el tercer *free shop* a cielo abierto del mundo[3] en cuanto a dinero que circula, las *Cataratas del Iguazú* son el tercer mayor destino turístico de extranjeros Brasil[4], *Itaipu* es la segunda mayor hidroeléctrica del Mundo[5]. ¿Adónde va ese dinero? Ninguna de las tres ciudades tiene un teatro con condiciones mínimas de recibir una orquesta, una ópera, un ballet, una obra de teatro que precise

1. Inmigrantes europeos usados por el estado brasileño para ocupar y "civilizar" regiones abandonadas, dentro de un proceso ideado como un "blanqueamiento" de la población.
2. Originalmente fue llamada Puerto Stroessner, en homenaje al dictador que gobernó desde 1954 hasta 1989.
3. Ver: http://www.abc.com.py/especiales/black-friday/la-tercera—zona-de-libre-comercio-mas-poderosa-del-mundo-400101.html
4. Ver: https://www.clickfozdoiguacu.com.br/foz-e-o-3o-destino-mais-visitado-por-estrangeiros-no-pais/
5. Ver: https://elperiodicodelaenergia.com/las-10-centrales-hidroelectricas-mas-grandes-del-mundo/

de un mínimo de sofisticación en la iluminación, maquinaria o sonido y mucho menos hay algún ambiente que comporte una obra multimedia. No hay locales de exposiciones de arte con un mínimo de infraestructura. El presupuesto para cultura es muy escaso y empleado para traer artistas de la industria cultural de masas. La Orquesta Filarmónica Alto Paraná (con tanto dinero que circula en el comercio de Ciudad del Este) paga a sus músicos salarios de miseria[6]. La municipalidad de Foz no apoya ningún grupo local, sólo hay proyectos esporádicos de apoyo en el medio privado[7] y vestigios casi muertos[8] de la política petista de los *Pontos de Cultura* que en ningún caso se relacionan con proyectos de arte experimental. Puerto Iguazú trae artista de otros lugares (sobre todo en el evento anual *Iguazú en concierto*), artistas que trabajan dentro de lenguajes tradicionales, pero no estimula la formación de grupos locales.

Este es el medio cultural de actuación de *Contakte*, un ambiente en que no hay políticas de financiamiento locales, a pesar de haber empresas, así como no hay productoras. No hay un público que tenga costumbre de frecuentar temporadas de conciertos, exposiciones de arte. No hay un parámetro de apreciación. Si comprendemos que el acceso a expresiones musicales y cinematográficas se reduce a lo que ofrece la industria cultural de masas, *Contakte* es un grupo que ofrece un producto raro, bizarro.

Por otro lado, Caracas es la capital de Venezuela, por ende es el epicentro de la mayor parte de la actividad cultural del país, fundada en 1537 desde un principio fue de gran interés geográfico para los conquistadores ya que es un valle rodeado por el cerro el Ávila, que separa la capital del mar Caribe y en la época colonial eso significaba estar a resguardo de los posibles ataques a la capital de la capitanía de Venezuela.

En cuanto a la música, desde mediados del siglo XVIII, con la fundación de la Escuela de "Chacao" presidida por el padre Sojo (1739-1799) comienza a gestarse lo que sería la historia de la composición y la música académica en Venezuela. Ya más tarde a partir del siglo XX inicia un proceso de desarrollo en los estudios de composición gracias a figuras como José Antonio Calcaño (1900-1978), Miguel Ángel Calcaño (1904-1958), Juan Vicente Lecuna (1891-1954), Juan Bautista Plaza (1898-1965) y Vicente Emilio Sojo (1887-1974), quien hizo una ardua labor pedagógica, poniendo en funcionamiento entre los años 1923 y 1964 la llamada Escuela Nacionalista o la Escuela de Santa Capilla, teniendo entre sus alumnos a quienes resultarían ser compositores de referencia en el país, entre ellos, Antonio Estévez (1916-1988), Ángel Sauce (1911-1995), Evencio Castellanos (1915-1984), Antonio Lauro (1917-1986), Inocente Carreño (1919-), Gonzalo Castellanos (1926-), Carlos Figueredo (1909-1985),

6. Los músicos de la orquesta precisan tener otros empleos para sobrevivir, lo que implica que no pueden estudiar sus partes para realizar performances en el nivel que desearían.
7. Como la actual *Camerata Itaipu* que no ofrece ninguna garantía de estabilidad laboral o de continuidad de un proyecto artístico.
8. Por haber terminado su fuente de apoyo del gobierno federal en 2017.

Moisés Moleiro (1904-1979), Eduardo Plaza (1911-1980), Blanca Estrella (1910-), Modesta Bor (1926-1998), Nelly Mele-Lara (1922-1993), José Antonio Abreu (1939-), Ana Mercedes Asuaje de Rugeles (1914-2012), María Luisa Escobar (1898-), Raimundo Pereira (1927-1996), Luis Felipe Ramón y Rivera (1913-1993), Primo Casale (1904-1981), Antonio José Ramos (1901-), Federico Ruiz (1948-), Juan Carlos Núñez (1947-), Luis Morales Bance (1945-) y Francisco Rodrigo (1938-), entre otros. En esta misma época podemos localizar otros compositores de corte un poco más "vanguardista" que no pertenecían a la cátedra de Sojo, alguno de ellos son; José Clemente Laya (1913-1981), Eric Colón (1938-), Isabel Aretz (1909-2005), Alberto Grau (1937-), Alba Quintanilla (1944-) y Rházes Hernández-López (1918-1991) (quien escribió la primera obra dodecafónica en el país).

Luego, desde 1968 hasta 1976 Yannis Ioannidis (1930-) compositor Greco-Venezolano reside en Caracas y forma una importante cátedra de composición, donde enseña las llamadas técnicas "contemporáneas", siendo el primero en impartir dichas clases en Venezuela, entre sus alumnos están, Alfredo Marcano-Adrianza (1953-), Servio Tulio Marín (1947-), Emilio Mendoza (1953-), Juan Carlos Núñez (1947-), Alfredo Rugeles (1949-), Federico Ruiz (1948-), Ricardo Teruel (1956-) y Paul Desenne (1959-).

Dentro de esta época cabe mencionar a Alfredo del Mónaco (1938-2015) quizás no tanto por su labor pedagógica, sino más bien por la de compositor y gestor dentro de la música contemporánea en el país. Uno de sus méritos más importantes para la composición en Venezuela, es cuando produce las primeras obras electroacústicas en el país en el Estudio de Fonología. Otro hecho significativo es cuando en 1975 junto con Yannis Ioannidis funda la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea.

A mediados de los años ochenta, con la llegada de los maestros uruguayos Antonio Mastrogiovanni (1936-2010), Beatriz Lockhart (1944-) y Hector Tosar (1923-2002) a Caracas se funda una nueva cátedra de composición en el Conservatorio Nacional de Música "Juan José Landaeta" dirigida por el maestro Mastrogiovanni, donde egresan; René Alvarez, Miguel Astor (1958-), Josefina Punceles de Benedetti (1953-), Roberto Cedeño-Laya, Juan de Dios López (1962-), Mariantonia Palacios (1960-), Juan Andrés Sans (1956-), Juan Francisco Sans (1961-), Numa Tortolero (1962-), Víctor Varela (1955-), Francisco Zapata-Bello (1955-) e Icli Zitella (1966-), siendo esta cátedra muy fructífera, realizando conciertos, giras, CD'S, publicaciones periódicas y otros. A esto hay que agregarle la ya existente cátedra de Música Electroacústica a cargo de Eduardo Kusnir (1939-) quien tendría como alumnos a; Ricardo Teruel (1956-), Jacky Schreiber (1961-) y Federico Ruiz (1948-).

A partir de las últimas dos décadas podemos ver cómo estos alumnos de las escuelas ya mencionadas, comienzan a crear sus propias cátedras, entre las cuales podemos mencionar la cátedra de composición "Antonio Estévez" dirigida por Juan

Carlos Núñez, luego la cátedra latinoamericana de composición "Simón Bolívar" dirigida por Blas Emilio Ateorthua y la licenciatura en composición en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (antiguo IUDEM) presidido por distintos profesores como, Gerardo Gerulewicz, Beatriz Bilbao, Edgar Edgardo Lanz y Orlando Cardozo.

Además es de resaltar algunos eventos importantes como la fundación de la orquesta sinfónica de Venezuela en 1930 por Vicente Emilio Sojo, siendo una de las orquestas más antiguas del continente. Luego la fundación del sistema nacional de orquestas por José Antonio Abreu en 1975, (hoy fundamusical "Simón Bolívar") programa que imparte educación musical gratuita en todo el territorio nacional y cuenta con orquestas de gran calidad como la renombrada orquesta sinfónica "Simón Bolivar"

En este sentido se puede considerar Caracas y Venezuela en general como espacios donde la música es valorada y la educación en esta área fomentada, sin embargo muchos de estos espacios no tienen plataformas suficientes para la producción más reciente, a pesar de tener actividades como el festival latinoamericano de música contemporánea y el ya extinto festival *Atempo*. En este contexto un poco contradictorio nace la necesidad de crear y producir nuevos 'espacios' gestándose así el *Círculo Creativo de Música Contemporánea*, fundado por Leandro Limonghi, Gabriel Delgado, Daniel Oropeza (1991-) y María Betania Hernández (1993-), realizando actividades desde noviembre de 2014 hasta mediados del 2016 produciendo alrededor de 30 actividades artísticas (conciertos, charlas, clases magistrales) tanto en la ciudad de Caracas como en otras localidades del interior de Venezuela, además de dos festivales "Caracas Contemporánea", todo desde la autogestión.

Historial de los grupos[9]

El grupo *Contakte* fue idealizado por el compositor Cristiano Galli a partir de una charla abierta en una clase de composición musical en la Universidade Federal da Integração Latinoamericana (UNILA/Brasil) con el profesor y compositor Luciano Azzigotti de la Universidad de Tres de Febrero (UNTREF/Argentina). En la charla, el profesor presentó sus proyectos de colectivos artísticos que desarrollaba en Buenos Aires. Al saber de estas experiencias, Galli invitó a Danilo Bogo (compositor e instrumentista), Andressa Castilho (pianista y compositora), Jackson Querubim (programador de computadoras) y Manuel Corman (cineasta).

En el texto de presentación del proyecto, *Contakte* es definido como "um projeto que visa o fomento da chamada arte contemporânea entendida como toda manifestação e manipulação de elementos sejam físicos ou virtuais com finalidade estética." (Galli, 2016). También propone una búsqueda

9. Esta sección se basó en entrevistas no estructuradas y conversaciones por e-mail con los integrantes del grupo. En el caso de *Contakte* fueron usadas informaciones que constan en el proyecto de creación del colectivo.

> [...] *pela criação [de] um ambiente de interação entre as várias áreas da arte contemporânea como: música, cinema, teatro, programação computacional, arte visual, imagens, literatura etc., a fim de proporcionar a realização de projetos colaborativos e a interação destas áreas*. (Ibidem, 2016).

El grupo ha realizado conciertos en eventos de la UNILA y de la empresa hidroeléctrica ITAIPU BINACIONAL, eventos de música contemporánea y de computación. Ha presentado las siguientes obras:

Contacktus Compositor: Cristiano Galli. Piano: Andressa Castilho. Percussão: Danilo Bogo. Vídeo: Manuel Corman. Regência: Cristiano Galli. Local: amostra na Unila 9 março de 2017

Cambriam tempus Compositor: Cristiano Galli. Video arte: Manuel Corman. Apoio: Danilo Bogo e Jackson Querubin. Local: amostra na Unila. Campus Jd. Universitario. 9 março de 2017

Uma cor que desentorte o arco-íris Compositor: Danilo Bogo Piano: Andressa Jacinto Castilho. Operadores de electrónica: Danilo Bogo y Jorge Luis Machado Zaldívar. Estrenada en concierto del Grupo de Música Contemporánea de la UNILA Campus Jardim Universitário (Foz do Iguaçu). 17 de mayo de 2017.

Traços do incerto Improvisação sobre um video de Manuel Corman. Violino e percussão: María Betania Hernández. Violoncelo: Cristiano Galli. Eletronca I: Danilo Bogo. Eletrônica II: Jackson Querubin. Local: Centro de convenções de Foz do Iguaçu. Participação do Grupo Contackte na Latinoware 2018. 18 de octubre de 2018.

Descendo Pra Foz Improvisação livre. Piano: Andressa Castilho. Harpa do piano: Cristiano Galli. Programação sonora: Danilo Bogo. Viola, maracas e percussão: Maria Betania Hernández. Viola Caipira: Orlando Martínez. Composição visual: Manuel Corman. Participação do Contackte na Mostra de composição do Curso de Criação Musical da UNILA. Foz do Iguaçu. 26 de noviembre de 2018.

El ***Circulo Creativo de Música Contemporánea*** se funda por iniciativa de María Betania Hernández (instrumentista, compositora), quien comparte la inquietud de generar espacios para la difusión de obras de corte contemporáneo en la ciudad con colegas del curso de composición de la Universidad Nacional de las Artes (Caracas). Finalmente luego de algunas reuniones junto con Leandro Limonghi (diseñador gráfico, pianista, compositor), Gabriel Delgado (guitarrista, compositor), y Daniel Oropeza (compositor) fundan el CCMC en septiembre de 2014. De acuerdo con Oropeza:

> El *Círculo Creativo de Música Contemporánea* busca que la creación sea el principal camino hacia la construcción de nuevas formas y estructuras sensibles. Para ello es necesaria la consolidación de un movimiento artístico que ofrezca a los creadores un espacio de encuentro y aprendizaje a través de la cooperación y colaboración entre músicos. Sólo a través de los esfuerzos conjuntos alcanzaremos una sociedad más justa, más sensible y con un verdadero sentido de identidad y pertenencia. (Oropeza, 2015).

En este sentido, el **Círculo** realizó actividades artísticas partiendo del trabajo colaborativo y desde la autogestión. Realizando más de 30 actividades entre conciertos y charlas, en diversas salas de la capital venezolana, entre el 2014 y el 2016, además de dos festivales "Caracas, contemporánea".

Susurros en el viento (flauta / electrónica) Compositor: Leandro Limonghi. Flauta: Sahel Jiménez. Electrónica: Leandro Limonghi. Espacio Cultural La Pizarra.

Estación de Chocolate (Videoarte) Compositor: Gabriel Delgado. Artesvisuales: Daniel Montesinos. Bailarina: Nathaly Olivares. Sala de conciertos UNEARTE. 15 de noviembre 2015.

Mil nubes de paz cercan el cielo (flauta sola) Compositor Daniel Oropeza. Flautista Fernando Martinez. Sala Cabrujas. 30 de octubre 2015.

Reaccionario nº 1 (maracas / electrónica / danza) Compositora María Betania Hernández. Maracas María Betania Hernández. Danza Rafael Nieves. 14 de febrero 2015. Hall de la sala Ana Julia Rojas UNEARTE .

Problemáticas de la creación artística interdisciplinaria en colectivos

Como vimos, ambos grupos carecen de apoyo, gestionando sus acciones de forma independiente por *voluntad* propia. *Contakte* se ha limitado a presentar en eventos organizados por la UNILA e ITAIPU, mientras el ***Circulo Creativo de Música Contemporánea*** se presentó en espacios públicos más variados por la oferta más generosa de Caracas. Las presentaciones, en ambos casos, fueron todas "a pulmón". ¿De dónde salen esas *ganas* de crear sin una perspectiva concreta de recibir dinero?

En un primer momento, los autores parecen motivados por el deseo de ver sus obras ser estrenadas, o sea, los colectivos nacen para hacer posible el montaje sin apoyo institucional. Posteriormente, la interdisciplinariedad se vuelve un estímulo poderoso que incita a la creación, un factor que llena de curiosidad: ¿cómo una bailarina traduciría en movimientos los sonidos que compuse? ¿Cómo el sonido puede dialogar con la imagen?, etc. Hay un auto-reconocimiento entre los artistas, un sentimiento de alegría al 'verse acompañado' y una curiosidad por lo inesperado que nos trae el otro creador.

El proceso creativo colectivo es menos previsible que el individual, donde tendemos a respetar nuestras planificaciones: "podemos destacar a dinamicidade do processo criativo e como ela pode causar diversas alterações das obras, por tantos atravessamentos, possibilidades e acasos." (Lupinacci & Correa, 2015, p. 124). Lo que un artista trae como material original puede ser transformado de forma tan radical que pasadas algunas horas ya no sería reconocido.

Entendemos, sin embargo, que el *modus operandi* de estos jóvenes compositores está en proceso de cambio. Desde las experiencias con música experimental e indeterminación, a mediados del siglo XX, el compositor es consciente de que la obra es *completada* por el intérprete, de que el trabajo creativo es compartido por ambos.

Serale (2012) trae a tona un artículo emblemático del trombonista y compositor Vinko Globokar (1970) en que se discute esta interdependencia y comenta: "o intérprete começa a ser um pouco compositor e o compositor torna-se intérprete, os papéis de ambos se misturam fazendo com que a música se renove a cada performance" (Serale, 2012, p. 107). Es por ello que lo implícito en estos colectivos es abrir mano de la autoría de forma más radical, permitir que el colega modifique sus ideas.

La cuestión que se coloca aquí es, si mi material va a ser modificado por otra persona, ¿voy a estar dispuesto a verlo transfigurado? Para esto es necesario que haya una empatía entre los creadores, algo de lenguaje común, creencias semejantes, un historial personal de vivencias que permita crear vínculos, un bagaje cultural que permita un diálogo. Una manera de encontrar esa comunión de lenguajes es descubierta a través de la práctica de improvisaciones.

Podemos considerar que a improvisação é, atualmente, uma técnica muito presente em criações contemporâneas de dança e o contato de improvisação já prevê a participação colaborativa de outros integrantes, isto porque é através do contato e da relação dos corpos que os intérpretes-criadores sistematizam a coreografia. Neste sentido, a colaboração é imprescindível para que a arte de dançar aconteça, pois existe uma relação de parceria e confiança entre os artistas envolvidos. (Lupinacci & Correa, 2015, p. 126)

El factor improvisación puede ser observado de hecho, en las producciones de *Contakte* y, si observamos el historial de presentaciones hay una tendencia creciente de uso de ese recurso. Si las primeras obras eran más fijas (una obra ya acabada que era objeto de tratamiento por un artista de otra área)[10] las últimas incluyen en su proceso la improvisación (sonora y visual) generando una integración más satisfactoria[11]. La observación de los ensayos de las dos últimas producciones mostraron una disposición a oír sugerencias de un músico en relación al video o del cineasta en relación a los sonidos, por ejemplo. Esto nos hace pensar que hay una tendencia hacia la **transdisciplinariedad** que, según Nicolescu, comporta estar "entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas, e além de qualquer disciplina" (Nicolescu, 1999, p. 22).

En este sentido, *Contakte* está caminando gradualmente de la "ideia romântica de um autor iluminado e dono de sua criação" (Lemos, 2005, p. 2), para um formato más próximo a la *Cultura Remix*, em que hay un predominio de procesos colectivos y un desdibujamiento del concepto de autoría. Debemos destacar, sin embargo, que el grupo no ha entrado aún en el procedimiento usual de creación de obras con materiales pre-existentes, la post-producción[12]. Cabe preguntar si esta práctica característica del postmodernismo será contemplada en obras venideras.

---

10. Por ejemplo *Contaktus* e *Cambrian Tempus*.
11. Es el caso de *Traços do incerto* e *Descendo pra Foz*, con autoría firmada colectivamente.
12. Sobre el concepto de post-producción ver: Borriaud (2009).

En el caso del ***Círculo Creativo de Música Contemporánea*** partiremos de uno de los preceptos de los cuales nació el grupo, la búsqueda de espacios para la difusión de música contemporánea de autores venezolanos, y es justamente desde esa "contemporaneidad" que parte el trabajo del equipo. De acuerdo con Smith

> (…) El arte contemporáneo es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura global internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus eventos claves, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos…en síntesis sus propias estructuras de permanencia y cambio. (Smith, 2012, p. 299).

A partir de esta idea de auto sustentabilidad y auto referencia, se dieron génesis a los trabajos creativos, recordando que para poder hacer posibles las *performances.* El compositor ya no solo tendrá ese papel sino comenzará a intervenir en otros espacios de la producción, como la iluminación, vestuario, puesta en escena y demás elementos relacionados con la realización de las presentaciones. (Nicolete, 2002).

De esta manera se podría pensar en el autor-interprete-gestor cultural, justamente desde la transdisciplinariedad, y de cómo esta actitud influenciará en los resultados estéticos. También es de añadir el trabajo colaborativo músico-compositor (cuando no es él mismo quien ejecuta). Como consecuencia directa se tendrán obras cuyos montajes dependerán de la sala en que se ejecute, los intérpretes y recursos técnicos para su elaboración. Un ejemplo de esto es *Invictus* (2014) obra basada en el poema homónimo del poeta inglés Willian Henley, la cual tiene como única base fija la electrónica, a partir de allí el compositor Leandro Limonghi da "carta blanca" (con algunas pequeñas limitaciones) para la realización en vivo de la obra. La cual podría ser acompañada de danza, videoarte, improvisación de instrumentos acústicos, e interacción con el poema en vivo.

La pieza se ejecutó cuatro veces bajo la producción del **CCMC** con versiones totalmente diferentes. Por ejemplo en su estreno el 14 de febrero de 2015 en el hall de la sala "Ana Julia Rojas" (Caracas), sería con electrónica, piano, flauta y bailarines de danza contemporánea, y en otra presentación el 15 de noviembre de 2015 en la sala de conciertos de UNEARTE se haría en un formato diferente, solo con electrónica, video y una bailarina de danza contemporánea.

De esta manera se demuestra cómo la idea de la contemporaneidad, del flujo continuo y el libre intercambio pueden generar nuevos espacios, no solo físicos, sino también estéticos.

Reflexiones finales: cómo las experiencias de estos grupos pueden influir la práctica docente.

Ambos grupos nacieron de articulación de compositores que buscaban viabilizar el estreno de sus obras y caminaron rápidamente a una práctica (inter)transdisciplinaria. Entendemos que en los dos casos había una actitud abierta a este cruzamiento entre artes que fue estimulada por la práctica. Este tipo de colectivos son una tendencia mundial (como puede verse en la literatura) en el ambiente del arte experimental que nos hacen pensar sobre los cambios culturales y sociales que están en proceso. La idea del autor como un genio individual, concepto del siglo XIX que permea de alguna manera la formación de compositores en los cursos universitarios recibe, en contrapartida, las experiencias personales de artistas que viven en un mundo de intercambios en red y que trabajan también con géneros populares. La idea rígida del autor solitario parece estar diluyéndose poco a poco.

También el concepto de música como arte auto referente, preconizada por la musicología alemana (a partir de Hanslick) parece estar en jaque. Aún cuando algunos de estos creadores tengan este concepto como su creencia personal, al realizarse estos encuentros con otras áreas deben estar abiertos a las significaciones extra musicales que sus sonidos despiertan en un cineasta, en un bailarín, o buscar medios de "traducción" de materiales poéticos o narrativos para el mundo (supuestamente) abstracto de los sonidos. Debemos agregar los lazos que la creación interdisciplinar de estos grupos tiene con los medios tecnológicos y, por ende, con el lenguaje matemático.

En este sentido ¿de qué manera estas nuevas experiencias deben ser contempladas en la práctica docente? Si estos grupos sirven para que los jóvenes artistas consigan ingresar en un medio cultural (e intentar de alguna forma ingresar en un mercado de trabajo en el área) de forma más eficaz que actuando de forma individual debemos fomentar estas prácticas en clase y eso implica, en un primer momento, enfrentarse al conflicto de autoría propio del medio académico, además de la idea del compositor como artista solitario y retraido. El autor de una composición que va a ser juzgada, tradicionalmente, es un individuo, no un colectivo. Es necesario adoptar formas diferentes de evaluación que contemplen la observación criteriosa del proceso creativo colectivo. Para tal debemos estudiar teóricos del área de educación, de forma a tener subsidios para la creación de metodologías que estén de acuerdo con los nuevos desafíos. Desafíos similares enfrentaremos cuando el asunto es la transdisciplinariedad: ¿cómo atravesar fronteras entre las artes?, ¿cómo aplicar métodos de un área en otra?

Reflexionar en estos cambios profundos culturales y sociales en la práctica creativa de los artistas contemporáneos nos lleva inexorablemente a profundizar nuestros estudios y a poner en práctica nuevas experiencias teniendo en mente la premisa de Murray Schafer: "Na educação fracassos são mais importantes que sucessos. Nada

mais frustrante que uma história de sucessos." (Shafer, 1992, p. 278). Y justamente allí en la educación y la composición como *praxis* de procesos vivos y dinámicos es donde las actuales escuelas de composición deberían hacer énfasis. Vivimos en un mundo globalizado con flujos de cambios acelerados, donde las nuevas formas de construcción de prácticas y saberes ya son comunes en diversos espacios, en ese sentido consideramos que como creadores debemos generar arte desde el lugar histórico en el que estamos situados. De esta manera este artículo, evidentemente, nos lleva a ampliar la investigación en el área de educación en la composición.

Referencias

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção. Como a arte programa o mundo contemporâneo.* São Paulo: Martins Editora Ltda., 2009.

CÍRCULO CREATIVO de Música Contemporánea. (Canal youtube). Disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UCW3xcBshdvr-L6kUiHQPyOg>. Acesso 7 de maio de 2019.

CONTACKTE. (Canal youtube) Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCumvUE_x52L2_Ahi4fOS1bQ/videos>. Acceso 7 de maio de 2019.

FOZ é o 3º destino mais visitado por estrangeiros no país. *Click Foz,* Foz do Iguaçu, 15 de jul. 2017. Disponible en: <https://www.clickfozdoiguacu.com.br/foz-e-o-3o-destino-mais-visitado-por-estrangeiros-no-pais/>. Acceso en 28 de abril de 2019.

GALLI, Cristiano. *Projeto Contate*. Disponibilizado por el autor por medio electrónico, 2016.

LA TERCERA zona de libre comercio más poderosa del mundo. *ABC Color*, Asunción, 10 may. 2012. Disponible en: <http://www.abc.com.py/especiales/black-friday/la-tercera—zona-de-libre-comercio-mas-poderosa-del-mundo-400101.html>. Acceso en 28 de abril de 2019.

LEMOS, André. Ciber-Cultura-Remix. In: *Cinético digital. Sentidos e processos.* São Paulo, Itaú Cultural, agosto de 2005.

LUPINACCI, Letícia; CORRÊA, Josiane. Redes colaborativas de criação em dança: a composição coreográfica na contemporaneidade. In: *Revista da Fundarte,* Montenegro, ano XV, nº 29, p. 121-136, jan.-jul. 2015.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade***.** São Paulo: Triom, 1999.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico. In: *Sala Preta*, 2, 318-325, 2002.

OROPEZA, Daniel. *Projeto Circulo Creativo de Música Contemporánea*. Disponibilizado por el autor por medio electrónico, 2015.

ROCA, José A. Las 10 hidroeléctricas más grandes del mundo. *El periódico de la energía*, Madrid, 30 sep. 2015.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante.* Primeira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1992. ISBN 85-7139-016-9.

SERALE, D. Reciclar e colar: os papéis do compositor e do intérprete na criação colaborativa. In: *Per Musi,* Belo Horizonte, nº 25, p.107-111, 2012.

SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Traducción: Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

Diálogos interdisciplinares entre musicologia e história

João Pedro Marcelino Camilo de Souza*

Os processos de construção do conhecimento pela humanidade passam por inúmeras transformações, alterando não somente o conteúdo do saber produzido mas também se diversificando na maneira de se chegar até ele. Este saber, apesar das consciências sobre as verdades universais em diversos períodos históricos, nunca alcançou (e possivelmente nunca alcançará) a sua forma final, bem modelada e perfeita. Essas transformações podem ser exemplificadas durante toda a história humana, desde as reformulações da filosofia da Grécia Antiga até as diversas interpretações para a astrologia Maia. O processo de adaptação se constitui, portanto, inerente à dinâmica de alteração da sociedade e de suas consciências. Talvez no estudo das artes e nas ciências humanas esse movimento seja ainda mais intenso, dada as subjetividades constantes que permeiam essas áreas.

Nesse contexto de alternâncias e adaptações, as disciplinas surgem da necessidade de sistematização de todo o conhecimento produzido, possibilitando também uma maior concentração metodológica para as inúmeras realidades passíveis de estudo. A disciplinarização produzida por alguns estudiosos perduraram como tradição e reprodução na atualidade. Além de perdurar, essa sistematização se aprofundou nas especializações como nunca antes registrado. No período renascentista houveram intelectuais como René Descartes que reformulou o racionalismo e pensou a geometria analítica, ou Marx no século XIX que alinhava estudos sociológicos, filosóficos e econômicos dentro de uma mesma teoria e até grandes ensaístas brasileiros na primeira metade do XX como Caio Prado Júnior e Sérgio Buarque de Holanda que nos elucidam como a amplitude da produção do conhecimento se estabeleceu em momentos passados. Pensando nisso, percebe-se que as fronteiras disciplinares nunca estiveram tão bem delimitadas como na atualidade. Na realidade do século XXI, os estudos acadêmicos, na maioria das vezes bem especializados, tendem a construir pequenas canoas com as madeiras dos barcos construídos anteriormente por esses pensadores de tendência mais abrangente.

* Graduado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestrando no Programa Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: joaopedromcs@hotmail.com

O lado positivo desse processo é bem claro: concentrar as pesquisas em minuciosas questões e ampliar e/ou repensar cada vez mais o conhecimento humano. Porém, o problema dessa intensa concentração é a falta de correspondência com as múltiplas faces da explosão de informações que vivemos na era da tecnologia da comunicação. Junto a isso, as áreas de estudo se fecham cada vez mais para novas abordagens. Na medida em que o conhecimento de determinada área é aprofundado, tradições metodológicas vão se enraizando e distanciando qualquer possibilidade de se pensar fora de uma caixa intelectual canonizada. Alguns autores como o físico teórico Basarab Nicolescu (1998), compreendem esse cenário com extremo pessimismo ao reconhecer o risco que representa a extrema especialização à existência humana. Visto que, segundo ele, as interseções entre diversas especialidades são insuficientes e a soma destas competências gera, portanto, um "conjunto vazio", incapaz de lidar com os problemas atuais de maneira satisfatória.

A fim de aliviar o impacto da dificuldade de se estabelecer pontes entre os campos do saber, a partir da segunda metade do século XX, algumas propostas de rompimento dessas fronteiras disciplinares tomaram maior força. Os conceitos de pluri ou multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade são algumas dessas tentativas de construção desses diálogos. O enfoque desse estudo, porém, será a interdisciplinaridade em contraposição à multidisciplinaridade, pois considera-se aqui a pertinência dessa primeira para as realidades tratadas. Trabalharemos com a definição elaborada pelo órgão governamental "Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior" (CAPES) (2003),

1) Multidisciplinaridade: o estudo que agregue diversas áreas ao redor de um ou mais temas, mas no qual cada área preserve sua metodologia e independência, não necessitando do conhecimento das outras áreas para seu desenvolvimento.

2) Interdisciplinaridade: [...] a convergência de duas ou mais áreas do conhecimento, não pertencentes à mesma classe, que contribua para o avanço das fronteiras da ciência ou tecnologia através da transferência de métodos de uma área para outra e gerando novos conhecimentos ou novas disciplinas, podendo fazer surgir um novo profissional com um perfil distinto dos já existentes e com uma formação de base sólida e integradora ao mesmo tempo. (CAPES, 2003, p. 3-4)

Para além da simples definição, a multidisciplinaridade é carregada de críticas por reproduzir as assimetrias hierárquicas e heterogêneas existentes entre as disciplinas, entendidas nessa vertente como estanques e sem possibilidade de interpenetração. A autora Divanir E. N. Munhoz e o autor Constantino R. O. Junior (2009), entendem a multidisciplinaridade como um momento antecessor da interdisciplinaridade, como o início de um diálogo entre as áreas que, no entanto, é marcado pelo inevitável etnocentrismo nas relações de alteridade, criando, assim, uma supervalorização de suas culturas e absolutização das próprias metodologias profissionais. A problematização desse

etnocentrismo, segundo eles, é o caminho para se alcançar a interdisciplinaridade. Essa relação de conceitos com as hierarquias internas dos saberes e vivências podem ser comparadas em correspondência à multiculturalidade e à interculturalidade, categorias mais exploradas e estudadas.

Como estamos acostumados à dicotomia, é importante ressaltar aqui a relação compatível entre a especialização e a interdisciplinaridade. Caso contrário, estaríamos defendendo a extinção das fronteiras disciplinares. Estas, proporcionam o diálogo, a confrontação e o intercâmbio entre as áreas e deixa de lado o conforto do consenso. Munhoz e Júnior também discutem essa questão ao reconhecerem a relevância do profissional especializado no processo interdisciplinar:

> [..] a interdisciplinaridade não ignora as diferenças entre objetos das distintas disciplinas, ciências, áreas; porém, entende que o que os une é mais importante do que as diferenças que os separam. A partir desse raciocínio, a interdisciplinaridade também não desconsidera o especialista, porém o concebe num contexto global da sociedade e da realidade humana, por entender que o profissional seguro em sua formação básica específica tende a ser o mais aberto para entender o valor da contribuição do diferente. (Ibid., p. 2)

Apesar de reconhecidamente necessária por diversos campos do conhecimento, a interdisciplinaridade ainda se apresenta como um desafio no âmbito da prática. Um caminho pouco trilhado e um conceito ainda pouco debatido e em processo de experimentação. Porém, algumas pesquisas demandam desse recurso com mais urgência. Nesse sentido, as experiências com as fontes de pesquisa podem ser um solo fértil para esse tipo de abordagem, principalmente se o intuito for a busca de fontes não tradicionais dentro da área de estudo. Desde o princípio, o interesse para a discussão deste trabalho centrou-se no desafio de tomar a música como principal fonte de uma pesquisa histórica. Os métodos analíticos, o diálogo com outras linguagens, os inúmeros aspectos que constituem a realidade estudada, entre outras coisas, são processos que exigem uma relação mais íntima com a interdisciplinaridade. Felizmente, a intersecção entre o campo musical e a história não é inédita e, apesar de pouco estudada em termos numéricos, a sua teorização também possui certa expressividade.

História e música popular: pertinências e empasses analíticos

A presença inegável dos conteúdos audiovisuais no século XX (sobretudo na segunda metade) concede uma elevada importância à análise desse tipo de material para qualquer estudioso deste período. O aumento da difusão musical se insere neste mesmo contexto, paralelamente com os processos de urbanização, êxodo rural, industrialização e revolução tecnológica. Apesar de não ser uma exclusividade do século XX, é neste período que a música passa por uma intensa remodelação que a torna mais abrangente, mais difundida, mais presente no cotidiano. Neste estudo, trataremos da música popular

que se consolidou nos meios de comunicação em massa entre diversos grupos de práticas musicais diversificadas. A escolha deve-se ao fato da enorme propagação da música popular nesse período, do manejo através dos grupos sociais e da especificidade do objeto de experimentação analítica deste artigo: certas expressões de música popular caribenha-estadunidense.

A consciência da relevância desse tipo de fonte para os historiadores aliada a uma crítica à história positivista vem aumentando, principalmente após a década de 60. Paralelamente, a importância da análise contextual sócio-histórico-cultural dentro da musicologia permeada de críticas ao estruturalismo também começou a tomar fôlego no mesmo período. Correntes como a "Nova Musicologia" buscaram uma desconstrução do formalismo historiográfico e apresentaram uma maior preocupação com a inevitável relação entre o sistema musical e o sistema cultural (Volpe, 2004). O estudo da música popular ganha também, neste contexto, a atenção de diversas outras áreas como a sociologia, antropologia, semiótica, linguagens e literatura.[1]

No entanto, esse movimento crítico ainda encontra diversas dificuldades, principalmente nas travas da tradição das respectivas áreas. Manuela A. Costa (2011), em seu artigo *Música e História: um desafio analítico* descreve resumidamente essas barreiras nos dois campos de estudo:

> O campo da musicologia ainda tem direcionado os seus estudos para uma concepção de história reduzida a seu objeto, construída exclusivamente sobre análise e evolução das formas, reduzindo a música à sua escrita gráfica, ao pentagrama ou à pauta. Já por outro lado, muitos historiadores negligenciam a fonte ou objeto musical, sobretudo, porque existe uma dificuldade por parte desses na decodificação do signo musical e na utilização de fontes manuscritas e impressas – talvez seja essa a parte mais trabalhosa do ofício de historiador. (Costa, 2011, p. 1)

Nota-se, portanto, que a aplicação da interdisciplinaridade ainda é um desafio nesse contexto. As metodologias tradicionais possuem raízes extremamente fortes e bem arraigadas na prática historiográfica e musicológica. O músico e historiador Arnaldo Contier, um dos pioneiros a refletir sobre a interdisciplinaridade dessas duas áreas no Brasil, nos fornece um exemplo de vivência ao descrever, em uma entrevista, o nível do conservadorismo no campo da história em São Paulo na década de 60: "[Naquele tempo] Artes e questões culturais eram temas a-históricos" (Contier, 2007, p. 183)

Os reflexos dessas travas mantidas pelas estruturas tradicionais se estendem para além dessas complicações apresentadas. Um tema, por exemplo, com extremo déficit nas discussões das ciências humanas é a subjetividade intrínseca aos objetos de estudo.

1. José Geraldo Vinci de Moraes no texto *História e Música: canção popular e conhecimento histórico*, reconhece o caráter interdisciplinar que compunha esse cenário, principalmente na pós-graduação. Mas ainda assim, a expressão deste tipo de trabalho se dava de maneira tímida, ganhando certa força a partir dos anos 80.

A música é constituída por diversos aspectos subjetivos que, muitas vezes, são menosprezados na historiografia. A criação, a recepção e a execução no processo musical são pilares que definem e redefinem por inteiro o significado dado à obra, porém essa relevância não é considerada quando percebemos que a análise dessa experiência humana se trata da sensibilidade do(s) indivíduo(s) presente(s) em cada parte desse processo afastando-se, deste modo, da objetividade habitual das pesquisas acadêmicas.

Marcos Napolitano (2005), enxerga essa dinâmica através da atenção desmedida concedida à linguagem verbal no momento de análise musical feita a partir da história. Em muitos casos, onde os elementos intra-musicais são considerados, a linguagem verbal toma quase todo o protagonismo da análise, justamente por aparentar possuir um maior grau de objetividade. Nesse caso, o vício do conteúdo escrito reverbera no interior dos estudos de objetos de cunho artístico. Havendo, portanto, "a crença de que o sentido histórico da canção estaria restrito ao seu conteúdo verbal, muitas vezes tomado em si mesmo e apartado da estrutura musical que lhe acompanha e, como experiência estética, lhe é inseparável". (Napolitano, 2005, p. 236).

Na outra margem do rio, estão as limitações da musicologia tradicional que concentra suas análises em aspectos musicais desprendendo-os de importantes considerações contextuais. Construindo uma narrativa contínua de evoluções estéticas, técnicas e performáticas restritas ao nível imanente da obra, na perspectiva da semiótica da música (Tagg, 2011). Nesses trabalhos, a preferência pela música erudita é notável, falhando em reconhecer os vínculos entre a dinâmica interna do processo musical e a realidade sócio-histórica no qual se insere. Esse tipo de abordagem analítica se dedica à partitura e o valor canônico das músicas analisadas costuma ser critério para a sua escolha. Esse tipo de abordagem vem sendo revista num processo de convergência de compreensões que apontam para a contemplação da característica polissêmica referente aos sistemas musicais.

Talvez o maior equívoco desse tipo de compreensão seja desassociar elementos que pertencem ao mesmo conjunto de signos. Nesse sentido, o musicólogo Lawrence Kramer (1992), reconhece o caráter discursivo das obras musicais e, portanto, que são sujeitas à olhares críticos contextuais, constituindo, ainda assim, uma abordagem intra-musical, pois esses aspectos seriam intrinsecamente ligados à dinâmica formal e estilística da obra. Essa concepção estabelece um diálogo íntimo com as reformulações da Análise do Discurso a partir dos anos 60 que concebe o documento, a língua, o texto não só como uma estrutura passível de decodificação, mas também como um evento constituído de ideologia, sujeito, história e semântica (Laruccia; Nascimento; Paulon, 2014). Assim, Kramer revela uma tendência em certa medida convergente com as revisões de metodologias de análise acadêmicas nesse mesmo período.

Além dessas barreiras na abordagem, a análise da música popular dentro da academia também lida com um intenso preconceito, em privilégio da música erudita (música de

concerto) e música folclórica (produzida por grupos étnicos sem apelo comercial). Até os anos 60, com os pilares de análise de Theodor Adorno, a música popular era reconhecidamente bastarda, simplória, decadente e alienante para os críticos eruditos e impura, não representante da cultura para os folcloristas. (Napolitano, 2002) Apesar do amadurecimento da discussão, essa noção se estende até os dias atuais, não só dentro da academia.

Em outro nível de desigualdade, alguns gêneros da música popular possuem maior prestígio que outros, explicitando uma clara hierarquia que delineia o que merece ou não ser investigado. A extensa lista de estudos sobre a MPB no Brasil ou sobre o Jazz nos EUA ambos a partir da década de 80 ajuda a exemplificar como esses prestígios sociais agem dentro da academia. As barreiras vão sendo desconstruídas, porém em um processo lento e gradual. Outro exemplo é a repercussão negativa gerada por pesquisas de TCC e Mestrado sobre a cantora de funk Valesca Popozuda e o empoderamento feminino refletindo como as relações de poder da sociedade se impõem em todos os aspectos, não sendo possível, portanto, um rompimento total com as tradições acadêmicas.[2]

Nesse contexto, o campo da música popular, que é negligenciada em pesquisas acadêmicas, acaba sendo assumido por jornalistas, principalmente os profissionais do ramo cultural (radialistas, críticos de revista, etc). O venezuelano Cesar Miguel Rondon e o estadunidense Alex Ross ilustram muito bem esse cenário, ambos jornalistas que escreveram obras sobre música popular de reconhecida expressão e repercussão internacional com uma escrita melhor elaborada para o público extra acadêmico.

O vasto universo do estudo da história da música ou da música na história ou da música histórica, como queiramos denominar, perpassa inúmeras áreas e perspectivas. A maioria dessas abordagens possuem seus próprios vícios e limitações. O debate em torno dessa questão é intenso e constantemente remodelado. Apesar dessa amplitude, algumas sistematizações dessas limitações parecem possíveis de serem descritas. José G.V. de Moraes (2000), analisa os vícios da historiografia da música, porém acredito que possam elucidar as diversas experiências de pesquisa em outras áreas no campo da música.

Em primeiro lugar, [a musicologia histórica] privilegia a biografia do grande artista, compreendido como uma figura extraordinária e único capaz de realizar a obra, ou seja, o gênio criador e realizador, tão comum à historiografia tradicional. Logo, são a

2. Wentz, Christian. Valesca Popozuda vira tema de TCC em universidade de RO e cantora elogia trabalho. Disponível em <https://tnonline.uol.com.br/noticias/entretenimento/13,182271,18,04,valesca-popozuda-e-tema-de-tcc-de-mestrado-no-rio.shtml>. Acesso em 27/01/2019. Redação da TN Online. Valesca Popozuda vira tema de TCC em universidade de RO e cantora elogia trabalho. Disponível em <https://g1.globo.com/ro/vilhena-e-cone-sul/noticia/valesca-popozuda-vira-tema-de-tcc-em-universidade-de-ro-e-cantora-elogia-trabalho.ghtml>. Acesso em 27/01/2019.

experiência e a capacidade pessoal e artística que explicam as transformações nos estilos, movimentos e na história das artes. Outra postura bastante comum é a que centraliza suas atenções exclusivamente na obra de arte. Portanto, ela está interessada preponderantemente na obra individual, que contém uma verdade e um sentido em si mesma, distante das questões do "mundo comum". Geralmente, essa análise estabelece uma concepção da obra de arte fora do tempo e da história, concedendo-lhe uma aura de eternidade, pois leva em conta apenas a forma, estrutura, e linguagem. Finalmente, mas não por último, existe a linha que foca suas explicações nos estilos, gêneros ou escolas artísticas, que contém uma temporalidade própria e estruturas modelares "perfeitamente" estabelecidas. Fundada nos modelos e com forte característica evolucionista, os gêneros e escolas se sucedem em ritmo progressivo, e parecem ter vida própria transcorrendo independentes do tempo histórico a que estão submetidos os homens comuns. (Moraes, 2000, p. 206)

O debate é contínuo porque, obviamente, nenhuma proposta sana todas as limitações ou preenche devidamente as múltiplas lacunas. Porém, algumas articulações metodológicas e sistematizações propositivas produzem algumas ferramentas que podem ser extremamente úteis para lidar com questões tão amplas e complexas.

A relação dialética singular-plural atua como um dos eixos articuladores para pensarmos a interação do processo musical com a sociedade ao redor. Essa correlação é analisada em alguns pontos pelo sociólogo Juan R. R. Paredes (2006). Segundo ele, as análises musicais devem passar pelo entendimento dos processos identitários. Deste modo, os discursos sociais, mediados pelos sujeitos, estabelecem um sentido de pertencimento e criam identidades e alteridades públicas em diálogo constante entre o individual e o coletivo. A música, portanto, ao se constituir como um discurso social articula identidades coletivas se tornando, assim, identidades sociomusicais. Essa última, além de se relacionar com o sentido de pertencimento, também cria um grau de compromisso. Esses dois efeitos se entrecruzam na formação dessas identidades que, por sua vez, são conectadas por uma memória coletiva ligadas a espaços sociomusicais.

Essas categorias que compreendem a relação inerente da música com a sociedade também estão presentes nas formulações do etnomusicólogo John Blacking (*apud* Ulhôa, 2001, p. 1), ao trabalhar com o conceito de "grupo sonoro": grupo que compartilha linguagem musical comum, transpassando outras separações e agindo no plano verbal e não-verbal. A convergência nesse caso se estabelece através do "fato musical" que recebe as agências de diversos fatores externos. Percebe-se aqui, uma aproximação com o "fato social" de Durkheim que também está subordinado a processos externos de influência estabelecendo a maneira de criar, de sentir e de se constituir em sociedade. Mais a fundo nessa perspectiva, o musicólogo Richard Middleton (1993), procura compreender essas relações justapostas com a sociedade através das "articulações" existentes entre o campo subjetivo (ideias, valores) e o

objetivo (produção, audiência e consumo). Fazendo parte, portanto, de todo uma complexa rede de tensões sociais que produzem padrões combinatórios que ocasionam a conformação de uma determinada música.

Ainda nessa linha da busca de ferramentas que possam nos auxiliar a pensar o universo musical de forma mais satisfatória, algumas linhas de raciocínio sugerem um olhar mais atencioso para o âmbito da fruição, da escuta. Desde as formulações de Adorno na primeira metade do século XX sobre o processo de alienação comercial da música popular, alguns pensadores revisionistas buscaram refletir sobre a dinâmica de recepção musical e suas nuances. Sem correr o risco de cair no extremo individualismo e desconsiderar as determinantes sociológicas e culturais e a relação dialética entre produção e recepção. Esse tipo de análise está bem presente na perspectiva de Philip Tagg (2011), que prefere tratar o processo de recepção através do conceito de estesia. Deste modo, as práticas estésicas se relacionam com as habilidades de "lembrança, reconhecimento, distinção de sons musicais, assim como suas conotações e funções culturalmente específicas" (Tagg, 2011, p. 9). A atenção conferida a esse campo surge da necessidade de pensar a relação da música com o grupo que Tagg denomina "não-musos", pessoas sem instrução formal em música. Por isso os processos estésicos, tidos como naturais no ser humano, e que, portanto, não exigem necessariamente uma prévia instrução formal, nos auxiliam na compreensão do universo do ouvinte.

Tagg sugere que categorias analíticas para a música devam ser extraídas de informantes na sua experiência de escuta musical com a prática ouvinte através de experimentações musicais concretas dentro da sala de aula (ambiente onde se centra sua pesquisa). Através dessas experimentações, é reconhecido um conjunto amplo de categorias analíticas descritas pelos aspectos relacionais pessoais predominantes em conexão com as estruturas musicais apresentadas e esses são utilizados posteriormente no interior da análise como ferramentas de compreensão da linguagem musical. Nessa mesma linha, porém em um processo mais abrangente e menos intimista, Maria Tupinambá de Ulhôa (2001), busca trabalhar com métodos estatísticos sociológicos para a melhor compreensão das concepções e interações sociais na MPB. Através de questionários sobre aspectos valorativos, opiniões e situações de rechaço, a autora constrói uma análise sociológica em relação direta com os dados numéricos da pesquisa, formando, assim, uma análise mais concreta do processo de recepção e da relação social com a música. Apesar dessa valoração de campos comumente rejeitados, entende-se a necessidade de abarcar os diversos elementos que compõem a obra musical, ou seja, uma articulação com os demais discursos e linguagens.

Reconhecendo a imaturidade do trabalho com fontes musicais dentro da história, Marcos Napolitano (2002), em seu livro *História & Música: história cultural da música popular* sugere instruções para lidar com o universo da música popular desconstruindo o formalismo técnico mas, ao mesmo tempo, enfatizando a importância

da relação entre linguagem musical e contexto sócio-histórico. Essa proposta, parte do entrelaçamento da análise poética, musical e contextual. A análise poética leva em consideração o tema central, a relação do eu poético com o interlocutor, o desenvolvimento do tema do texto, a forma, figuras de linguagem, gêneros literários e a intertextualidade literária. Já a análise dos aspectos musicais busca a compreensão da melodia, arranjo, andamento, vocalização, gênero musical, intertextualidade musical e parte técnica de gravação, além de outros efeitos mais subjetivos como clima, efeitos provocados, etc. A parte contextual (tratada aqui de maneira mais presa à obra) conta com o processo de criação, produção, circulação, recepção e apropriação. Nessa última seção, o diálogo com as questões sociais" inclusive comerciais " são mais presentes. Lembrando novamente da homogeneidade e dos entrecruzamentos entre essas categorias em oposição à ideia de análises estanques sem o devido diálogo com os múltiplos componentes musicais.

As propostas aqui apresentadas servem como exemplificação de uma nova tendência da abordagem interdisciplinar entre história e música. Não se busca uma padronização, tampouco uma canonização de métodos fixos. Reconhecemos, assim, a fluidez do debate e a necessidade de constante remodelação. As ferramentas de análise nesse caso servem para aumentar a capacidade explicativa de um objeto. Esse desafio se relaciona, para Ruben L. Caño (2005), com a intertextualidade musical, ou seja, o diálogo da obra artística com os múltiplos discursos que ela carrega. Estes podem ser aglutinados através de "tópicos" (ou para a semiótica, o signo musical), que reúnem os inúmeros códigos e significados da canção. Apesar de estar mais centrado nos aspectos intra-musicais, esse sistema de tópicos pode ser muito frutífero se pensarmos um modelo de afunilamento proposto por José G. V. de Moraes (2005), que compreende o processo musical partindo do macro para o micro. Os tópicos, nesse sentido, exercem o papel de articular contextos gerais e generalizantes com as linguagens estéticas específicas.

As compreensões do processo de análise musical são múltiplas e variadas. Os exemplos citados apenas nos auxiliam a ter uma pequena visão dos debates no interior desse universo de análise. Entretanto, é possível enxergar algumas convergências e tendências nessa conjuntura. A consciência de que a música carrega muitos outros elementos para além da obra em si e que esses elementos devem possuir um espaço de protagonismo dentro da análise tem sido desenvolvida com mais aceitação com o passar do tempo. A necessidade da interdisciplinaridade, principalmente no âmbito da música popular, torna-se cada vez mais evidente e as ferramentas tradicionais já não conseguem abarcar a multiplicidade de fatores que a pesquisa contemporânea requer. Ainda assim, apesar da consciência, a prática é um desafio constante acompanhado de uma intensa dinamicidade de metodologias. Porém o objetivo de tornar um objeto mais compreensível, abarcando a diversidade de elementos que o compõe ainda é um lugar de chegada concordante entre todas as perspectivas.

El Malo de Willie Colón

Essa pesquisa surgiu com a necessidade de buscar abordagens que auxiliassem no estudo de um álbum musical específico e em sua relação com a história política, social, cultural e econômica do cenário no qual se insere. A fim de experimentação e de tornar as discussões anteriores mais palpáveis, sugerimos uma curta análise da música single deste álbum, trazendo, assim, os horizontes da discussão para o âmbito concreto.

El Malo é o nome do álbum e da música a ser analisada. Foi produzido em 1967 na cidade de Nova Iorque, tendo como principal compositor e trombonista o estadunidense de origem porto-riquenha Willie Colón (1950-). Foi produzido pela gravadora Fania Records sob a direção artística do dominicano Jhonny Pacheco (1935-). A escolha da obra deve-se ao fato desta estar inserida em um contexto de intensa migração caribenha para Nova Iorque e consequente marginalização dessas populações no contexto urbano. Com isso, a obra traz consigo um hibridismo estético considerável e uma linguagem (musical e verbal) periférica latente. Além disso, as articulações identitárias estão presentes no interior da produção e apropriação dessa produção musical.

No final da década de 1940, Porto Rico ainda era uma colônia dos EUA com o qual possuíam uma violenta relação de dominação. Em 1952, um acordo é assinado e Porto Rico passa a ser um "Estado Livre Associado", em troca os EUA cuidariam do processo de industrialização da ilha, focando principalmente no setor privado. Esse processo foi acompanhado de uma intensa urbanização e êxodo rural. A massa de trabalhadores que saía do espaço rural desde os anos 20 se intensificou ainda mais. Diante desse enorme fluxo, o mercado não foi capaz de absorver toda essa mão de obra resultando em um aumento gritante da emigração de porto-riquenhos para Nova Iorque (onde já havia um núcleo de porto-riquenhos instalados) em busca de novos postos de trabalho. Tal migração configurou um dos maiores êxodos populacionais que se registra na história moderna. Além disso, a relativa diminuição no custo da viagem, o aparecimento do transporte aéreo e, sobretudo, as oportunidades de trabalho oferecidas também influenciaram esse fluxo. Calcula-se, aproximadamente, que em 1970 havia 810 mil porto-riquenhos no EUA sendo que 62% estavam em Nova Iorque. Também faziam parte deste enorme fluxo migratório os panamenhos, colombianos, venezuelanos, cubanos, entre outras nacionalidades latino-caribenhas. (Tablante, 2001)

Ainda que existissem oportunidades de subempregos na indústria e no setor de serviços, Nova Iorque, principal destino destes imigrantes, não conseguia incorporar todo esse contingente laboral, intensificando, assim, o processo de marginalização e pobreza dessas realidades migrantes. Nesse ambiente, formaram-se comunidades periféricas latino-americanas, concentradas principalmente nas regiões do Harlem, Bronx e Brooklyn, regiões nas quais também se encontrava uma parte expressiva da população negra estadunidense. Os níveis de miséria e violência nesse cenário eram elevados, assim como nível de criatividade musical.

Na década de 60, o cenário musical caribenho em Nova Iorque, (sempre presente desde os primeiros fluxos migratórios no início do século XX) encontrava-se em processo de transição ou, para alguns autores, de decadência. Os grandes salões de baile que tocavam Mambo, Cha-cha-cha, Pachanga, Latin Jazz já não possuíam o mesmo esplendor da década de 50 e o mundo musical jovem estadunidense era tomado pelos The Beatles, Elvis Presley, Smokin Robinson & The Miracles, enfim, pelo Rock n' Roll branco e pela música negra em todas as suas vertentes. Nesse cenário, alguns jovens do contexto artístico latino-americano estadunidense começaram a produzir algumas reinterpretações de gêneros afrocaribenhos tradicionais, principalmente gêneros cubanos como o Son e o Guaguancó. Essas novas leituras são perpassadas por diversos discursos musicais pertencentes à realidade marginal nova-iorquina desses jovens. Essa nova maneira de se produzir e tocar música caribenha no interior dos EUA se consagrou internacionalmente na década de 70 sob o rótulo "Salsa". (Rondon, 1980)

Esse apanhado histórico nos situa no interior do contexto de vivência de Willie Colón, filho de imigrantes porto-riquenhos e da produção da canção que se pretende analisar. Nascido em 1950, Willie tinha apenas 17 anos de idade no momento da gravação do álbum e a gravadora Fania Records também estava em seus primeiros anos de exercício. Outro personagem importante que estava dando os primeiros passos na música era o vocalista conhecido mundialmente na atualidade: Hector Lavoe. Apesar do caráter semi-profissional, a canção alcançou um considerável êxito. Essa apropriação, em um ambiente de desterritorialização e câmbios culturais, deu-se por viés de afirmação identitária em meio à explosão da música estadunidense.

Ao tratar da obra, de maneira mais geral e descritiva, a sistematização trabalhada por Marcos Napolitano e analisada aqui anteriormente nos é extremamente frutífera. A linguagem poética, musical e a análise contextual serão realizadas de maneira separada, porém sempre marcando a relação intrínseca entre esses campos. Apesar da parte contextual estar mais presa à própria canção (produção, circulação, recepção, etc), realiza-se aqui uma abordagem para além dessas questões, estabelecendo um diálogo entre os processos externos musicais, políticos, sociais e culturais e a própria obra artística em si, assim como foi feito nos parágrafos anteriores dessa última parte do artigo.

Sendo assim, o tema central da canção aborda um personagem marginal e o contexto do barrio latino. Apenas esse fato já representa uma mudança de eixo temático com músicas produzidas até o início dos anos 60 que preferiam tratar de temas que remetiam ao estereótipo tropical (belas paisagens, amor intenso, sexualidade implícita, dança, etc). A letra explicita algumas contradições do imaginário urbano, estabelecendo um jogo de palavras que desmitifica a visão tradicional do "homem mal" que personifica os problemas sociais daquele espaço social. Assim como a maioria das músicas de tradição afrocaribenha, a canção é intercalada com um coro em uma referência direta ao Son Montuno cubano. Seguindo o clima agressivo, o coro se baseia em um diálogo

imperativo de confrontação e afirmação de superioridade através do recurso da diferenciação. A dúvida nesse caso é se os próprios artistas são os interlocutores dessa confrontação, construindo, portanto, uma crítica a um processo de humilhação ou se o eu poético são os próprios artistas em situação de superioridade. A estrutura é simples e reduzida dando lugar aos solos de sopros e aos improvisos do cantor, sendo esses dois últimos outra marca típica da música caribenha.

Na linguagem musical, em total diálogo com o tema central, a agressividade e agilidade ganham protagonismo. A melodia é regida pelo piano e pelos trombones, esses últimos se intercalam com o canto se constituindo assim como uma segunda voz que responde à primeira. O trio percussivo timbales, conga e bongo, clássica formação percussiva caribenha após os anos 40, dita o ritmo acelerado e mescla frases de Bomba porto-riquenha e Guaguancó cubano, conferindo o elemento dançante à canção. O quadro de instrumentos é formado por baixo, piano e trombones, o trio percussivo e vozes em trio e o cantor solo. Trata-se de uma pequena formação se comparada às glamorosas big bands dos salões da década de 50. Esse tipo de música, apesar de ter a influência de diversos gêneros, ainda não possuía uma classificação específica, porém após a década de 70 esse estilo passou a ser denominado Salsa e, neste caso específico, Salsa Brava. Típico de um momento de produção semi-profissional, a qualidade da gravação, mesmo após remasterizações, é um pouco turva e rasgada. Propositalmente ou não, essa característica proporciona uma estética mais violenta e rebelde para a canção, sugerindo uma influência direta da estética do Rock n' roll deste período.

Necessitamos, neste momento, do auxílio de uma tabela para ir mais a fundo na canção. Essa abordagem mais detalhada seguida de uma "linha evolutiva" do objeto de análise é utilizada também por Ruben Lopez Caño que emprega a categoria de "Tópicos" para separar e nomear as partes da música produzindo uma conexão direta dos signos musicais com os aspectos culturais pertencentes àquele contexto. Philip Tagg também busca pensar a ideia desse tipo de detalhamento, porém com um nível mais destrinchado de sons, musemas e efeitos sonoros, fato que não nos é tão necessário neste tipo de trabalho historiográfico musical. A valorização do metadicurso musical[3] nas análises defendida por Tagg será mais válido nesse âmbito de estudo.

Apesar dessa excelente estratégia de conexão, optamos, aqui, por utilizar o conceito de "análises circundantes" para estabelecer esse tipo de relação desenvolvendo uma relação muito maior com o conceito de metadicurso musical de Tagg na compreensão dos inúmeros discursos que perpassam a canção. Através das "análises circundantes", é possível mesclar livremente a linguagem musical com os aspectos que circundam a música, ou seja, que fazem parte de alguma forma do contexto ao qual a música

3. Tagg (2011) resume o conceito de metadiscurso musical na seguinte exposição: "explicação de como as praticas musicais se relacionam com a cultura e a sociedade, incluindo abordagens da semiótica, acústica, negócios em musica, psicologia, sociologia, antropologia, estudos culturais."

influencia e é influenciada, sem a necessidade de rotular essas relações entre o sistema musical e o sistema cultural. Nessa tabela também se encontra a separação entre linguagem verbal/poética e linguagem musical, porém com a adequação por minutos, ato que confere uma descrição mais detalhada. Vamos à canção:

Minuto	Linguagem verbal/poética	Linguagem Musical	Análises circundantes
0:00 – 0:11		Solo explosivo de trombones	O aparecimento dos trombones como protagonista na década de 60 em substituição do trompete e do saxofone foram cruciais para essa nova linguagem. Alguns autores os relacionam com o som da buzina dos caminhões, aos sons urbanos mais presentes nessa realidade.
0:11 – 0:13		Intervalo dos trombones e base constante para o início dos versos	O piano assume o papel de ser a base harmônica na maior parte música, dando lugar aos sopros. Oposição clara ao Boogaloo[4] da mesma época que possui o piano como solista protagonista.
0:14 – 0:35	Um diálogo de confrontação e desmitificação de um personagem "mal" em um contexto urbano específico. Paradoxo evidente: "el malo aqui soy yo, porque tengo corazón".	Frases se intercalam com os sopros. Ritmo acelerado e constante.	O tema central passa a estar muito mais ligado à vivência cotidiana. Uma clara descrição de uma figura do gueto. A marginalidade passa por um processo paradoxal de positivação através da afirmação.
0:35 – 0:39		Convenção rítmica de transição do Boogaloo com todos os instrumentos na mesma marcação	
0:39 – 1:20	Primeira sessão do coro. Trecho imperativo e agressivo.	O coro marca o intervalo entre os pequenos solos de sopro. Improvisos por Hector Lavoe.	Os improvisos (mesmo que não improvisados) concedem um clima de descontração nas músicas caribenhas e surge no intuito de reprodução da experiência ao vivo.
1:20 – 1:37		Piano e baixo se isolam criando um clima de suspense. Percussões entram em seguida retornando a velocidade inicial da canção.	
1:38 - final	A segunda seção do coro, muita mais longa e com mais improvisos.	Trombones e coro assumem o protagonismo com solos mais altos e mais variados.	O aspecto dançante é central para essa cultura musical. Comumente, da metade para o final das canções, o coro segue junto com os sopros e uma percussão pulsante fazendo o momento dançante perdurar por mais tempo. Esse momento da canção costuma se estender ainda mais em apresentações ao vivo, pelo mesmo motivo já explicado.

4. No mesmo álbum existem diversas canções de *Boogaloo*. Gênero bem estabelecido nesse contexto com explícitas mesclas de música afroestadunidense com afrocaribenha. O piano bem marcado, a percussão caribenha, a mescla de inglês e espanhol são marcas bem definidas desse estilo.

O campo da recepção, das significações estésicas, reconhecidamente importantes pela crítica pós-adorniana e trabalhada na prática em trabalhos como da Ulhôa e Tagg serão pouco analisadas aqui, dada a dificuldade em compreender um universo de décadas atrás. Talvez, no processo de evolução da pesquisa, com o estudo numérico das audiências e/ou expressões culturais representativas da época seja possível compreender um pouco desse processo de recepção. Por enquanto, nesse campo, nos limitaremos à questão da afirmação identitária presente no interior do contexto social desses imigrantes.

Dado o exposto, percebe-se que através desses recursos, é possível entrar em um detalhamento muito mais complexo que a simples descrição generalizada. Essa canção em específico possui uma estrutura mais uniforme, porém existem algumas obras que são totalmente heterogêneas e que, portanto, o método explicativo exige uma maior separação de momentos da canção como essa realizada no quadro acima e na descrição generalizada anteriormente.

Considerações finais

Quanto maior o aprofundamento no estudo, maiores serão as dúvidas e mais numerosos serão os questionamentos. Na curta experiência deste artigo tenta-se estabelecer um equilíbrio entre os dois campos de estudo ao exercitar a interdisciplinaridade. Para além da história e da musicologia, podemos perceber que diversos outros campos podem ser inseridos na discussão, principalmente a sociologia, filosofia e antropologia. Mesmo assim, percebe-se que este esforço ainda é insuficiente para sanar todos os vícios disciplinares (possivelmente nunca sane), mas é um pequeno passo para avançar na problematização do enrijecimento das estruturas metodológicas de pesquisa e que talvez possa contribuir para a aproximação entre a história e a música.

Neste caso específico de estudo, essa necessidade urge às análises. O Caribe nunca foi um ambiente simples e bem delimitado. As suas interações culturais e regionais possuem um nível de complexidade que nos exige a multiplicidade de olhares. Por isso a insistência na busca por metodologias dinâmicas e diversificadas a fim de aprimorar as análises e descrições dos objetos e dos processos sociais.

Alcançar a totalidade de elementos no processo de análise de um objeto artístico é uma tarefa impossível. Entretanto, a busca por essa totalidade é extremamente frutífera, pois nos concede a possibilidade de entender melhor os processos que impactam e são impactados por esse objeto.

O estudo do ser humano sempre terá que lidar com a sua própria complexidade que nem sempre será bem representada no interior de uma pesquisa. Essa complexidade exige uma amplitude de abordagens que o engessamento disciplinar muitas vezes atua como limitador. Nesse sentido, a diversificação do uso das fontes no estudo de história e a consideração dos elementos contextuais no estudo da música já é reconhecidamente

necessária e exige uma interdisciplinaridade bem dialogada. O ser humano e seus produtos possuem ilimitadas características, ações e concepções, então porque o estudo destes deve se limitar a uma linha específica de abordagem?

Referências

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão na audição. In: *Os pensadores* – Adorno (Consultoria: Paulo Eduardo Arantes), Nova Cultural, São Paulo, 1996.

CAÑO, Ruben Lopez. *Más allá de la intertextualidade: Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironia y cinismo em la hibridación musical de la Era Global*. Escola Superior de Musica de Catalunya, Universidad de Valladolid. 2005.

CAPES. *Avaliação e Perspectiva*s. Comitê Multidisciplinar/Interdisciplinar, 2003.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. In: *Revista de História*, nº 119, São Paulo, 1988.

_____. *Revista de História* nº 157, p. 173-192. Entrevista concedida a José Geraldo Vinci de Moraes, 2007.

COSTA, Manuela Areias. Música e História: desafio analítico. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

GANDÍA, Nicolás Ramos. *Willie Colón: la música, los temas y las carátulas en su discografía del 1967 al 1975*. Universidad Interamericana de Puerto Rico. Arecibo. 2014.

KRAMER, Lawrence. The Musicology of the Future. In: *Repercussions*, v. 1, nº 1, 1992.

LARUCCIA, Mauro Maia; NASCIMENTO, Jarbas Vargas do; PAULON, André. Análise do discurso: Fundamentos teórico-metodológicos. In: *Revista diálogos interdisciplinares*, v. 3, nº 1, 2014.

MIDDLETON, Richard. Popular music analysis and musicology: Bridging the gap. Cambridge University Press. In: *Popular Music*, v. 12, nº 2, p. 177-190, 1993.

MISHLER, Elliot G. Cap. 5 - Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo. In: *Identidades: recortes multi e interdisciplinares*. Editora Mercado Letras, 2002.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221, 2000.

MUNHOZ, Divanir Eulália Naréssi; JÚNIOR, Constantino Ribeiro de Oliveira. Interdisciplinar e pesquisa. In: *Pesquisa social*: reflexões teóricas e metodológicas. 1ª ed. Editora TODAPALAVRA, São Paulo, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Autêntica, Belo Horizonte, 2002.

_____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. In: *Revista de história* nº 157, p. 153-171, 2007.

_____. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: *Fontes históricas*. 1ª ed., Editora Contexto, São Paulo, 2005.

NICOLESCU, Basarab. Um novo tipo de conhecimento: transdisciplinaridade. In: *Educação e Transdisciplinaridade*. Editora Triom, São Paulo, 1998.

PAREDES, Juan Rogelio Ramírez. Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. In: *Revista Sociológica*, v. 21, Universidad Autónoma Metropolitana, Distrito Federal, México, p. 243-270, 2006.

RONDÓN, César Miguel. *El libro de la salsa.* Caracas Editorial Nato, Caracas, 1980.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Companhia das Letras, 1ª ed., 2009.

TABLANTE, Leopoldo. De la salsa del barrio a la de la industria multinacional del disco. *Tese de Doutorado*. Universidade de Paris, 2001.

TAGG, Philip. Análise musical para "não-musos": a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. Faculte de Musique, Universite de Montreal, Canada. Tradução de Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte, MG). In: *Revista Acadêmica de Musica,* nº 23, 2011.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular. In: *Cadernos do Colóquio*, dezembro de 2001.

VOLPE, Maria Alice. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural, In: *Debates. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UniRio*, p. 113-137, 2004.

Links

WENTZ, Christian. Valesca Popozuda vira tema de TCC em universidade de RO e cantora elogia trabalho. Disponível em <https://tnonline.uol.com.br/noticias/entretenimento/13,182271,18,04,valesca-popozuda-e-tema-de-tcc-de-mestrado-no-rio.shtml>. Acesso em 27/01/2019.

Redação da TN Online. Valesca Popozuda vira tema de TCC em universidade de RO e cantora elogia trabalho. Disponível em <https://g1.globo.com/ro/vilhena-e-cone-sul/noticia/valesca-popozuda-vira-tema-de-tcc-em-universidade-de-ro-e-cantora-elogia-trabalho.ghtml>. Acesso em 27/01/2019.

Hace un tiempo vil en todos nosotros*

Danusa Depes Portas**

Arqueologia; Cultura Visual; América Latina

Epígrafe visual[1]

Vivemos em tempos de perguntas fortes e de respostas débeis. As perguntas se dirigem às nossas raízes, aos fundamentos que criam horizontes de possibilidades entre os quais é possível eleger. Por isso, são perguntas que geram perplexidade especial. As respostas débeis são as que não conseguem reduzir essa complexidade, mas, ao contrário, podem aumenta-la. Nesse trabalho, busco identificar algumas vias para formular uma resposta forte a estas perguntas ou, melhor, uma resposta consciente de sua debilidade.

Caja Negra recicla e reelabora um patrimônio iconográfico e estético, e destaca a dimensão apropriadora do arquivo de imagens que integram essa cultura a um só tempo contemporânea|pré-hispâ-nica. O nome do artefato cultural é um convite a ler os códigos nela inseridos para decifrar um hieróglifo da violência peruana. Os artistas

---

* Este ensaio é acompanhado por material visual que foi acessado pela tecnologia QR Code, é uma espécie de ensaio VJing na cena do reconhecimento crítico. A presença do desempenho audiovisual hoje está sendo restaurada com o uso crescente de projeções de imagens em tempo real. Ao manipular imagens ao vivo com o uso de hardwares e softwares especializados para o tratamento de imagens, as performances dos VJs trazem para o palco algo que sempre existiu a partir da ancestralidade do cinema ao vivo. O aplicativo de leitura pode ser baixado gratuitamente no seu telefone ou tablet.

** PUC-Rio, FAPERJ. E-mail: portas_dd@esp.puc-rio.br

1. Na cena, uma prostituta nua, a foto de um juiz (Sérgio Moro) e da Ministra do Supremo tribunal Federal (Carmem Lucía) afixada na fachada do Bahamas Hotel Club, prostíbulo de propriedade de Oscar Maroni, vestido de presidiário. Na platéia, uma massa de homens comemoram a prisão de um ex-presidente, São Paulo, 2018, Brasil. Isso é uma performance.

peruanos Alfredo Márquez e Ángel Valdez realizam uma arqueologia do sa-ber visual através da prospecção e montagem de tempos heterogêneos, mediante imagens animadas por uma energia expressiva e por uma enorme espessura histórico-cultural. O nome do artefato cultural é um convite a ler os códigos nela inseridos para decifrar um hieróglifo da violência peruana.

A sobrevivência de iconografias pré-hispânica em cenários contemporâneos tem sido objeto de importantes estudos – sempre a partir da noção de sincretismo ou hibridação –, dada a significativa presença des-se tecido de tempos e formas na arte e na cultura contemporânea. Gostaria de pensá-lo a partir da noção de mundo abigarrado, inspirado no trabalho do boliviano René Zavaleta Mercado, ou nos termos do argentino Henrique Dussel, um patrimônio em sua transmodernidad, a fim de entender a heterogeneidade histórica estrutural do regime do visível e do dizível na América Latina. Uma Caja Negra como no teatro. O teatro é organizar o olhar do outro. E quem organiza o olhar, organiza o mundo.

A superposição de registros sacrificiais parece reverberar na configuração da imagem de Caja Negra que ope-ra por substituição metafórica a partir da informação do antropólogo Fernando Fuenzalida Vollmar – que acompanhou a Mario Vargas Llosa a Uchuraccay para investigar o assassinato dos jornalistas ocorrido em janeiro de 1983: no altar central da igreja rural de Uchuraccay, conta-nos, que havia uma cruz de madeira artesanal pintada na qual estava crucificado não o Filho do Homem, mas a pomba branca do Espírito Santo (Mujica, 2003). A eloquência do símbolo evoca a verdadeira Guerra del fin del mundo. Esta conclusão de tom apocalíptico joga com o reconhecido título de Vargas Llosa e nos remete imediatamente aos emblemas de extermínio que caracterizam imagens hoje cuja inscrição têm um caráter fundacional e punitivo.

Carlos Bendezú, 1980

A substituição do corpo humano pelo de animais tem feito parte do uso político das imagens na situação de terror. No Peru, vários cães mortos apareceram enforcados nos postes de luz do centro de Lima, ao amanhecer do dia 26 de dezembro de 1980, marcados com cartazes que diziam "Teng Xiao Ping, hij? de perra". Com esta imagem sacrificial e fundacional, Sendero Luminoso anunciava o início da luta armada que desatou uma violenta guerra com um alto custo para a população civil. Por sua iconografia, Caja Negra constitui uma alegoria dos signos do terror vividos durante a guerra suja no Peru.

Caja Negra, 2005

A obra pictórica recicla e reelabora um patrimônio iconográfico e estético. Destaco a dimensão apropriadora do arquivo de imagens que integram essa cultura a um só tempo contemporânea e pré-hispâ-nica. O nome da peça é um convite a ler os códigos nela inseridos para decifrar um hieróglifo da violência peruana. Caja Negra constitui um paradigma essencial para o reconhecimento de outros relatos e outras imagens Americanas. O título do quadro nos adianta muito sobre o seu tema. A caja negra é aquele artefato eletrônico dentro dos aviões que registra e permite conhecer as vozes dos pilotos ou os sons do avião antes do desastre. Se a tela é a caja negra do Peru, os sons se converteram em imagens crepusculares que anunciam o fim do mundo. Ao redor desta obra se encontram todos os referentes conceituais e visuais que foram utilizados para construir esse quadro. Surpreendem as abundantes referências à pintura religiosa colonial; ou também a luta agonística entre tempos dissonantes, mas simultâneos, no analítico desdobramento sobre esta pintura monumental (240 cm x 240 cm), em cujo interior o desenho linear do dispositivo eletrônico (D) se encadeia com as formas geométricas de uma torre de alta tensão demolida (E). Este distintivo primeiro da ação maoísta nos Andes se integra a uma composição primordial, onde o Jesús Trinitario

aparece três vezes esboçado para assumir a identidade sempre oculta dos principais protagonistas da conflagração recente no Peru.

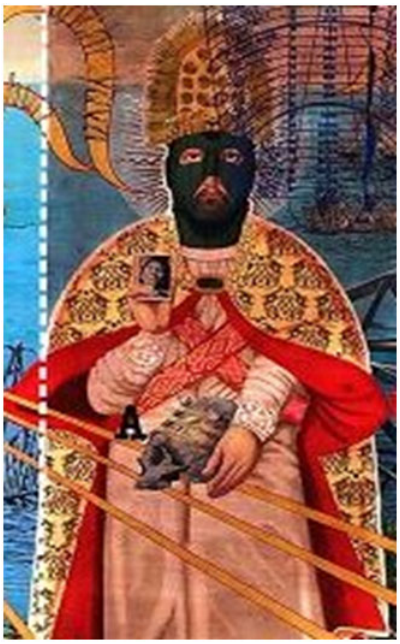
La trinidad entronizada

A referência é a *La trinidad entronizada como tres figuras iguales*, pintura anônima da escola cusqueña. No Peru, a Trin-dade foi assinalada com antecedentes na cultura pré-hispânica, mas, também, a ideia da trindade foi igualmente assinalada na "santa trindade marxista" (Marx, Mao, Lenin) que professava Abimael Guzman, líder do Sendero Luminoso. Tal articulação é decisiva, ao confrontar as violências profanas com o terror sagrado nas origens da civiliza-ção andina. E com a presença arcaica e atual de um contemplativo xamã emplumado (ao centro abaixo). Não se deve ignorar a presença sugestiva da planta ritual da coca (**G**) ao lado das legendas que decifram o sistema alfabético oferecido como ajuda didática para a identificação das imagens. Um recurso muito ao modo de certa pin-tura pedagógica colonial, mas também uma enunciação paródica da pintura como um jogo de cena. E essa poderia ser a cifra final de um quadro cujo título tecnológico alude também à condição sempre cenográfica do Peru. A história traumática em um cubo cênico, uma literal e metafórica Caja Negra. Há por parte dos artistas um desejo explícito para que esta obra rizomática seja lida de um modo preciso. Por isso, foram seguidas as técnicas empregadas pelos jesuítas na igreja cuzqueña de Andahuaylillas. Para facilitar a meditação nas imagens religiosas, estes atribuíam letras em diversos lugares da composição com pequenas legendas que ao exercitante servia de apoio visual para a memória. Na Caja Negra se emprega o mesmo sistema, mas com outro fim.

A trindade antropomórfica colonial dos três Cristos entronizados estava baseada na imagery imperial bi-zantina e mostrava três monarcas compartilhando um mesmo poder político. O Filho estava à direita do Pai, e a seu lado, o Espírito Santo. Como em um espelho, inverteu-se a ordem das Pessoas para apresentar o novo e poderoso

deus destruidor e repressivo que tem ensanguentado o Peru pós-colonial. A violência desse deus trino e neobarroco da destruição está genesica-mente predeterminada. Duas figuras na tela portam uma tiara papal onde se lê uma nomenclatura que corresponde ao código genéti-co do DNA. Todas usam máscaras, mas podemos iden-tificá-las pelas insígnias que levam em seus mantos. Na vertigem icônica desta mise-en-abyme, cada iden-tificação se torna em ultima instância intercambiável, como o sugerem as denominações quéchuas compar-tilhadas no jogo identificatório de filactérios: Sinchi Churi, Sinchi Yaya, Sichi Espíritu (Guerreiro Filho, Guerreiro Pai, Guerreiro Espírito). Os amos da Guerra.

Militantes emblemáticos de Sendero Luminoso e do Movimento Revolucionário Túpac Amaru se distri-buem assim em torno da figura central de um Sin-chi (guerreiro), cujo apelativo no dialeto quéchua dá nome ao destacamento anti-subversivo da polícia – paramilitares treinados pelos EUA. A diferença dos outros personagens, este terceiro porta não a tiara papal, mas a coroa do Senhor de Sicán, esta cultu-ra pré-hispânica (séculos VIII-XIV d.C.) de grandes celebrações sacrificiais. E entre suas mãos exibe, ao modo de cabeça-troféu, um crâneo deformado pré-co-lombiano de Paracas (**A**) junto à fotografia mortuária de uma subversiva mitificação (a senderista Edith La-gos). Mas esse gesto último poderia ser também o de quem reclama por um familiar desaparecido.



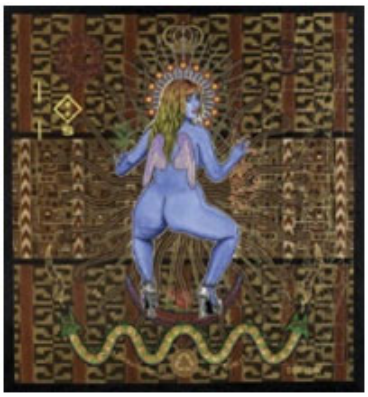
Caja Negra: Plano detalhe do Senhor de Sicán

Migrações que refulgem na acumulação de imagens sincréticas. Acima, ao centro, lê-se Verbi gratia. É inscrição que associa a hierografia europeia da corte celestial ao desenho cósmico do indígena Guaman Poma. Ou o que lo-caliza o cenário de Jesus em Jerusalém em simetria com andenerias incaicas e uma passeata dos ronderos campesinos de Huaychau (C), responsáveis do linchamento de senderistas que, por sua vez, haviam assas-sinado um líder comunitário. Antecedentes diretos do massacre de Uchuraccay na espiral de violência onde a principal ação comunicativa terminou sendo a competência do horror.

Como aquele cachorro enforcado que o deus sende-rista desse tecido suspende com posse hierática de sua mão direita (H). A configuração pictórica desse detalhe envolve Caja Negra (1) com Diego Velázquez via Francis Bacon via Herman Braun-Vega – um pintor peruano-francês que fez da citação o sistema do-minante em uma linha de trabalho por momentos dedicado também a explorar essas múltiplas violências.

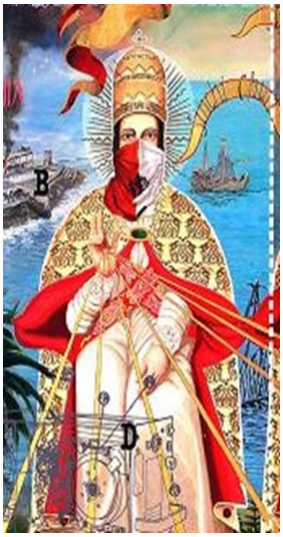
I love neutron-bomb (Velázquez) - Herman Braun-Vega, 1982

Nos mitos andinos tradicionais este animal sagrado era o encarregado de ajudar as almas a cruzar o rio da morte. Sem este guia celeste, a morte fica num limbo eterno sem desenlace. Aniquilado este intermediário de mundos, desaparecia para as vítimas andinas de Sendero toda possibilidade de transcendência. Condensações e deslocamentos que permitem a Mar-quez e Valdez propor como (neo) colonial arcanjo ar-cabucero a transnacional beleza mestiça de Jennifer López oferecendo seu insinuante quadril ao especta-dor sobre quem crava o seu olhar incitante.



Caja Negra: Plano detalhe Jennifer Lopez

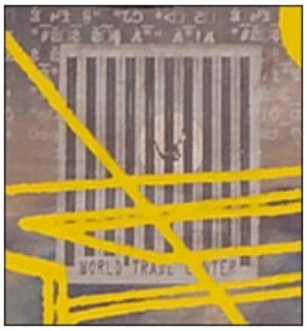
Como o fazem todos os retratos do quadro e em especial aque-les incluídos na galeria inferior de (nossas) recentes vítimas e vitimadores: assassinos e assassinados, se-questradores e sequestrados, homogeneamente dis-postos como novas cabeças-troféu sob a sequência de acompanhantes alados do deus degolador dos báculos, cuja presença define a Puerta del Sol em Tiahuanaco (**F**). Da mão do poderoso deus emerretista saem raios de luz que formam sete anjos – os do Apocalip-se – na figura de Jennifer López, o ícone da mestiça deslocada que triunfou nos EUA e Gusman Miguel.



Caja Negra: Plano detalhe

Sob a trindade, ao centro, está Gusman, o xamã alado da selva amazônica que olha, em escombros, a uma modernidade despedaçada. O índio é o conceito fun-dador dentro da escatologia de destruição neobarroca. Mais abaixo, o conjunto de rostos que encontra-mos, estão dispostos como nas pinturas coloniais do Corpus Christi em que usava-se representar num primeiro plano os espectadores individualizados que assistiam a estas festas públicas. As testemu-nhas da Última Ceia do Corpus são aqui os desapa-recidos. Igual aos jornais em que, há alguns anos, vítima e vitimadores se confundem. Na hora da morte, todos os rostos sem alma se parecem.

No oceano que separa ambos cenários, embarcações europeias e indígenas parecem inverter o sentido histó-rico de suas travessias respectivas. Vê-se a rubrica ou a caligrafia do cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala que, em seu relato em *Nueva crónica y buen gobierno* (1615), descreveu a conquista do mundo andino como uma catástrofe cósmica que havia posto o mundo do avesso. Além disso, como profeta cristão, predicava o abuso dos próprios predicadores contra os índios. Babilônia está à esquerda em chamas onde flama uma ban-deira peruana. À extrema direita está Jerusalém. Sobre ela um código de barras configurado no detalhe foto-gráfico do corpo suspendido de uma das pessoas que, antes de morrer incinerado, preferiu lançar-se ao grande



Caja Negra: Plano detalhe

vazio de uma das Torres Gêmeas de Nova York. Mas, a distância, esta foto do World Trade Center é também um código de barra – no Novo Mundo globalizado a vida e a cultura são um produto industrial descartável. O discurso utópico milenarista da colônia aqui toma uma nova forma: figuram os camponeses comuns de Huaychau (**C**) que em 1983 fizeram justiça aos terroristas com suas próprias mãos. Atitude que o Presidente Fernando Belaúde Terry celebrou antes que sucedesse o lamentável incidente de Uchuraccay. As platafor-mas andinas e as caravelas aludem ao Novo Mundo como o Paraíso ecológico perdido.

A citação da citação da citação é outro dos recursos alegóricos com que os artífices dessa rede reforçam a in-trospecção pictórica de sua obra – no gesto mesmo de abri-la a um fora ominoso e excessivamente real. Não é um detalhe menor do quadro o que

aparece dividido por pátinas diferentes e uma linha pontilhada, alusiva a um simulado processo de restauração. Um pontilhado branco divide o quadro em dois. Um lado limpo ou restaurado, outro lado obscuro que ainda não perdeu sua veladura. Em alguns processos de restauração, ao limpar o quadro, aparecem nova imagens, debaixo do original. Esse código específico e técnico é também uma referência cifrada aos termos de "restauração" e "contra-restauração" empregados pela retórica sende-rista para descrever os vaivéns do poder exercido nas altas serras pelos distintos bandos em conflito. Se os três monarcas do terror são iguais, por que o deus emerretista não usa máscara? E, ao limpar as veladuras do quadro, se descobriu que atrás do deus senderista e do deus sinchi havia um deus emerretista, o Deus pai po-deroso que teria os sete anjos sob o poder de suas mãos? É isso o que propõem os pintores de Caja Negra?

Sobre a Trindade foi pintada uma faixa-suporte análoga às que o pintor republicano Gil de Castro colocava sobre os Próceres de la Independencia para exaltar a saudação à Pátria. O quadro só simula ser uma pintura em processo de restauração. Trata-se, na realidade, de uma gigantesca tela de computador cujo ícone da in-dependência se transforma em banner cibernético de um buscador de Internet, onde, além de coexistirem as rivais marcas comerciais de Netscape e Explorer, o algoritmo de um vírus informático obnubila o horizonte. Aqui figura a barra de ferramentas do computador. O vírus deixou inoperante e disfuncional o código do terror. A palavra contaminada, a letra morta, o alfabeto quebrado, ao que parece, terminou por congelar ante nossos olhos este deus destruidor temporalmente vencido.

Caja Negra cumpre o desafio de arguir a legibilidade, metodológica e crítica, da memória inquieta das imagens, dos disparates da cultura visual e dos desastres da história, inclusive, hoje, por remontar poética e politicamente Caja Negra constitui um paradigma essencial para o reconhecimento de outros relatos e outras imagens Americanas, em sua transmodernidad. Os artistas peruanos Alfredo Márquez e Ángel Valdez realizam uma arqueologia do saber visual através da prospecção e montagem de tempos heterogêneos, mediante imagens animadas por uma energia expressiva e por uma enorme espessura histórico-cultural. A análise desses agenciamentos delineia sua inserção ambivalente na cena contemporânea onde o sistema de comunicação impõe-se como força estruturante de novas formas de socialização, através de práticas culturais e tecnologia, oferecendo enfoques inovadores à dinâmica de articulação de formas de vida e de cultura com as tecnologias de imediação. Caja Negra recicla e reelabora um patrimônio iconográfico e estético, e destaca a dimensão apropriadora do arquivo de imagens que integra essa cultura a um só tempo contemporânea e pré-hispânica.

Referência

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. In: *Nómadas*, Universidad Central, Bogotá, nº 35, p. 13-29, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. Postproduction – *La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon: Les Presses du Réel, 2004.

BUNTINX, Gustavo. Lo impuro y lo contaminado. Acesso em 15 de junho de 2019. <https://micromuseo.org.pe/rutas/loimpuro/revelaciones.html#>

CASTRO-GÒMEZ, Santiago. *La hybris del punto cero: ciência, raza e ilustración en la Nueva Granada* (1750-1816). 2ª ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2010.

DUSSEL, Enrique. *Filosofías del sur. Descolonización y Transmodernidad.* Buenos Aires: Akal, 2015.

LEÓN, Cristian. Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. In: *Aisthesis*, Pontificia Universidad Católica de Chile, nº 51, p. 109-123, 2012.

MIGNOLO, Walter. *La idea de America Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

MITCHELL, W.J.T. *Picture yheory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

MUJICA. Rámon. Barroco y nuevo milenio: políticas de la representación. In: *Hueso Húmero* 42, p. 54-61, Lima: junio de 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2010.

A cidade de Salvador por Edgard Navarro

Sérgio de Oliveira Silva*
Milene de Cássia Silveira Gusmão**

O texto aqui apresentado surgiu a partir das reflexões em torno da pesquisa em desenvolvimento no mestrado em *Memória: Linguagem e Sociedade* na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia-UESB e procura analisar como a cidade de Salvador comparece nas narrativas audiovisuais do cineasta baiano Edgard Navarro, entrecortada pelas questões de caráter sócio-histórico-culturais, dando destaque aos registros dessa cidade-memória que aparecem com mais evidência em três filmes: no média-metragem Superoutro (1989), e nos longas-metragens *Eu me lembro* (2005) e *Abaixo a gravidade* (2017).

Quem assiste aos filmes de Navarro percebe rapidamente que este cria uma ambiência própria, onde referências diversas são trazidas para dentro de suas histórias e tentam conviver harmoniosamente. Sua produção fílmica é rica em significados representativos da natureza humana, onde tudo se passa mediado pelas relações que são estabelecidas por seus personagens, e os marginalizados, os párias da sociedade sempre são apresentados de forma marcante. As narrativas se desenrolam livremente e expressam alegoricamente a vida real. Suas obras analisadas como um todo ou individualmente, expressam tanto seus anseios, que parecem trazer um Edgar Navarro gritando o tempo todo: "Acorda, humanidade!" – fala do personagem-título de Superoutro, cujo objetivo é levar o espectador a despertar, num exercício de reflexão, fazendo com que haja, no mínimo, uma inquietação.

Uma das características próprias da cinematografia de Edgard Navarro é a sua relação com a cidade. As cidades-cenário de suas narrativas são elevadas à categoria de personagem. A presença mais emblemática é a cidade de Salvador, onde se passa a maioria de suas fabulações. Uma das questões que nos chama a atenção é como Navarro retrata a cidade de Salvador, a partir de um olhar crítico, que se interessa pela cidade como lugar onde as relações sociais são estabelecidas, cuja narrativa é bem particular, de um cineasta que não está preocupado em agradar sua plateia, mas sim fazer com que esta se veja revelada na tela, que encontre a relação entre a vida

* Mestrando em Memória: Linguagem e Sociedade-PPGMLS. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia-UESB. E-mail: sergiodoliveirasilva@gmail.com
** Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia-UFBA. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia-UESB. E-mail: mcsgusmao@gmail.com

real e a vida mostrada na trama. Tal perspectiva objetiva atingir o espectador chamando-o ao pensamento sobre sua própria existência.

Entendemos que esses filmes são expressões de determinados tempos vividos, rememorados e revisitados a cada vez que um espectador os assiste e dialoga a partir de seu arcabouço de informações e de seus acervos imagéticos. Salientamos também que cada cena, cada ângulo de câmera, cada plano, cada corte, a montagem e suas trucagens, dentre outras escolhas de seu diretor, tem o propósito de orientar determinado sentido antecipadamente elaborado por Navarro em cada história, objetivando causar uma reação específica.

Nosso intento é compreender a cidade revelada por Navarro em seus filmes e perceber como ele nos revela essa cidade-fílmica, expressa em memórias, que no filme comparecem mediadas pela visão do diretor. Dessa forma, recorremos à correlação psicogênese e sociogênese, trazida por Norbert Elias, buscando compreender a relação de mão dupla entre os processos sociais e psíquicos, na tentativa de identificar como se dá o processo de criação de seus filmes, revelando como a cidade-memória atua na sua criação e como suas memórias operam durante a criação.

Para analisar os filmes e as temáticas presentes sobre a cidade em cada um deles, partimos da constatação de que Navarro se apropria da configuração própria da cidade de Salvador, para permitir a demarcação de espaços por estratos sociais diferentes, enfocando as representações simbólicas de cada espaço destacado, onde as imagens e discursos assumem uma força poderosa em suas narrativas. Sua verve destila iconoclastia, irreverência, provocação e transgressão revelando certa estrutura de valores e posicionamentos político-emocionais que marcaram a sua geração.

A cidade em Superoutro

A proposta de Navarro foi de fazer um filme que reproduzisse tudo o que estava acontecendo no presente. Ele conseguiu captar a conjuntura social que lhe era necessária para contar sua história, com cenas, em sua maioria, sendo rodadas em ambientes externos. No filme podemos ver as ruas, os "espaços" dos turistas – monumentos voltados à visitação turística, músicas da época. Em Superoutro vamos encontrar uma Salvador recortada. Aquelas imagens espetaculares que aparecem nos cartões-postais estão presentes no filme, porém, o olhar do diretor vai preenchê-las com os conflitos sociais que tangenciam as paisagens tão caras aos turistas. Como exemplo, o Mercado Modelo mostrado no filme. Percebemos aí, convivendo no mesmo espaço, pelo menos 3 grupos distintos: os turistas (para quem este espaço se conserva e se mantém); os trabalhadores desse lugar; e os excluídos. E são estes últimos que Navarro vai se preocupar em colocar em evidência. Ele dá voz aos marginalizados e aos párias da sociedade, que são frequentemente esquecidos pela grande história.

Seu personagem principal é um "maluco", que após uma confusão que envolve o exercício da violência por parte da polícia militar, é levado ao manicômio, onde é diagnosticado com esquizofrenia. Após sua saída de lá, perde seu quarto, que era alugado e passa a viver perambulando pelas ruas da cidade. A intenção de Navarro é a de colocar esse personagem frente a situações que passam aqueles marginalizados que estão na mesma condição que a dele. Assim, o que se vê daí em diante são diversos acontecimentos envolvendo esse personagem que sequer tem um nome, mas que aos poucos vai se revelando e se descobrindo.

A história se desenrola e o personagem circula pela cidade interferindo e interagindo nos cenários por onde passa. Sua desenvoltura em frente ao Relógio de São Pedro, agindo como guarda de trânsito (Frame 1) e logo em seguida dançando a música "Faraó" entre os transeuntes (Frame 2) indica que ele está deslocado daquele mundo real, e ali ele é apenas mais um maluco na multidão.

Frame 1 – Personagem no Relógio de São Pedro

Fonte: Fotograma extraído do filme Superoutro

Frame 2 – Personagem dançando

Fonte: Fotograma extraído do filme Superoutro

Em outra cena vemos o personagem que, ao pretender dar um presente à Yemanjá, entra na Igreja do Bomfim e rouba um colar e sai correndo para fazer sua oferenda. Não parecendo querer defender qualquer religião em cena posterior o personagem aparece comendo algo que foi deixado num despacho enquanto pensa e diz: "Meu pai me traiu. O pássaro da eternidade não existe. Deus está louco!", numa referência clara ao filme *A Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha. A partir daí seu surto fica cada vez mais em evidência.

Em determinada sequência aparece o desfile do 7 de Setembro, que por conta de dificuldades com prazos para a produção do filme, as imagens foram gravadas durante o desfile do 2 de Julho, data que marca a independência da Bahia. Vemos aí o desfile seguindo seu curso sob o olhar da estátua do poeta Castro Alves, na praça que leva o seu nome e o personagem surge gritando: "Arrependei-vos!". A partir daí são mostradas várias inserções e o diretor chama a atenção para várias faixas que foram levadas pelos espectadores daquele evento, revelando um forte conteúdo político relativo ao

momento, conforme se pode ver nos Frames 3 e 4. Além disso, na sequência seguinte, novamente aos pés do poeta Castro Alves, logo após o personagem se transformar no Superoutro e fazer seu discurso, anunciando que vai voar se jogando do Elevador Lacerda, aparece um personagem que se assemelhava fisicamente ao então pré-candidato à Presidência da República Luís Inácio Lula da Silva, proferindo um discurso inflamado (Frame 5). E então ao som do Hino da Independência do Brasil vemos o Superoutro, a cavalo, cumprir o seu destino.

Frame 3 – Faixa no 7 de Setembro

Fonte: Fotograma extraído do filme Superoutro

Frame 4 – Faixa no 7 de Setembro

Fonte: Fotograma extraído do filme Superoutro

Frame 5 – Personagem discursando

Fonte: Fotograma extraído do filme Superoutro

O que poderia ser apenas a narrativa pura e simples de um maluco perambulando na Salvador nos finais do século passado, se transforma num poético discurso libertário, que grita até hoje: "Acorda humanidade!". Nessa busca por sobreviver imerso no caos, a Geraldo Sarno, Edgard Navarro revela: "A minha maior inveja é a inveja do Superoutro, porque eu gostaria de ser grande como ele, mas não sou […] alimento a esperança de um dia alcançar esse voo de uma forma simbólica, ou não." (*O Canto da Sabiá*, 2018).

A cidade em Eu me lembro

É possível perceber que durante o processo de criação de Eu me lembro, Edgard Navarro, usando sua intuição, direciona sua percepção para dentro de si, expressando o que aprendeu sobre si mesmo, transmutando essas imagens em novas representações na tela do filme. Por outro lado, não podemos deixar de considerar que essa intuição se dá com a participação efetiva da inteligência, ao combinar durante o processo de escrita de seus roteiros: suas memórias vividas, as socialmente partilhadas, as reveladas no que foi aprendido, que são apropriadas de modo muito singular e mescladas com a fantasia e o imaginário, como instrumento primordial de sua criação, o que lhe permite uma intervenção criativa para, a partir de suas escolhas, conceber algo singular.

Eu me lembro conta a história do personagem Guiga, alter ego de Edgard Navarro. No filme o diretor promove um resgate da Salvador dos anos 1950, 60 e 70, num registro histórico e poético, nos transportando para viver em sua cidade, criada a partir da reconstrução concretizada pela cenografia fílmica. Neste filme vemos uma recomposição da paisagem urbana e dos costumes da época, evocando um passado que nos remete a crer que tudo aconteceu daquela forma. Percebemos que há uma reconstituição da cidade vivida no passado, porém completamente representada agora com o olhar e o desejo do presente, fazendo com que o passado esteja em constante relação com o presente. E aqui podemos compreender como a memória do diretor está diretamente ligada aos espaços onde viveu, juntamente com os grupos com os quais se relacionou.

Neste aspecto, em que nossas memórias estão interferindo todo o tempo na percepção da imagem cinematográfica, nos fazendo lembrar aspectos cotidianos de nossa própria vida, onde emergem conceitos como família, religião, relações sociais, consciência, etc., nos vemos envolvidos numa teia onde somos impedidos de fugir, e assim, somos obrigados a relacionar todo o repertório de imagens que trazemos em nós mesmos com as imagens exibidas na tela, convergindo num movimento que faz com que ao ver determinada cena, logo nos recordamos de algo familiar a nós mesmos, num fluxo constante de coexistência. Nesse aspecto ainda, temos a memória (filme) que está a todo tempo interferindo e mediando nossa percepção. O filme inicia mostrando uma série de filmagens caseiras, exibindo costumes cotidianos das famílias da sociedade soteropolitana da época.

Colocando luz sobre a temática de *Eu me lembro*, André Setaro aponta que:

> Estruturado através de fragmentos de memória, Eu me lembro não possui uma narrativa para aqueles que buscam a instalação do conflito clássico in progress ou páginas de viradas explosivas. Se há conflito, este se instaura no interior dos fragmentos e na obra como um todo como o conflito de um realizador com suas lembranças. O corpus, portanto, do filme de Edgard Navarro, é um corpus pleno de fragmentos, estilhaços do que se lembra de mais essencial na formação de uma personalidade. Mas o que se

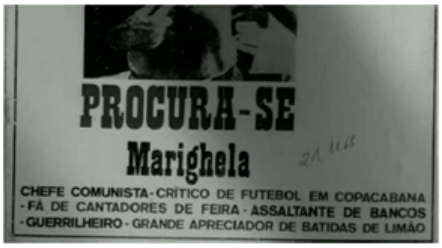
> possa ver como individualismo se espraia numa perspectiva universalista, porque a obra navarriana é, na verdade, o inventário poético de toda uma geração". […] (Setaro, 2012, p. 150).

O cinema irá se utilizar de um mecanismo de identificação que faz com as imagens projetadas na tela sejam automaticamente reconhecidas pelos espectadores. Veremos cenas repletas de símbolos que imediatamente são assimiladas, facilitando a compreensão da ideia que o diretor quer transmitir, possibilitando um exercício em que o espectador possa encontrar elementos de seu mundo fazendo parte do filme. Assim, a sequência que traz um olhar sobre os problemas da ditadura militar no Brasil, após a contextualização da situação por um dos personagens que se tornará um desaparecido, é preenchida também por imagens de arquivo, um mix de músicas e narrações da época que já figuram no imaginário da sociedade brasileira (Frames 6,7,8 e 9). Algumas imagens possuem conteúdo tão intenso que fazem com que, pelo menos essa temática, seja de fácil compreensão para outras sociedades que passaram pelo mesmo infortúnio, com cada plateia ressignificando seu conteúdo a partir de suas próprias memórias e com interações que podem ser repensadas na atualidade. O desejo do diretor, que não fica escondido na tela, é que não esqueçamos desse trágico período, permitindo uma preservação da memória de sua geração, que assim, transmite essas lembranças às gerações seguintes.

Frame 6 – Imagem de arquivo

Fonte: Fotograma extraído do filme Eu me lembro

Frame 7 – Imagem de arquivo



Fonte: Fotograma extraído do filme Eu me lembro

Frame 8 – Imagem de arquivo

Fonte: Fotograma extraído do filme Eu me lembro

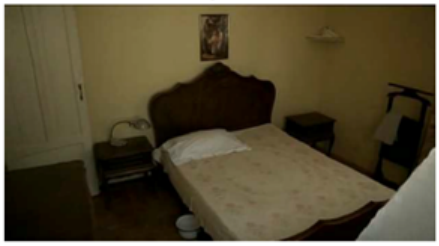
Frame 9 – Imagem de arquivo

Fonte: Fotograma extraído do filme Eu me lembro

Outras situações presentes no filme evocam a memória coletiva sobre as instituições sociais, particularmente, a Igreja Católica, a Escola e a Família. Essas cenas são exibidas, recontando a história vivida por Navarro, demonstrando que fatos que aconteceram no passado e que continuam vivos na memória daquele que recorda. E tem como objetivo, no longa-metragem, de fazer emergir elementos problematizadores, que compelem os espectadores ao aprofundamento reflexivo sobre o presente. E não há como deixar de contemplar a forma como Navarro mostra estas instituições compondo um perfil memorialístico da cidade de Salvador em seus filmes.

Uma cena que merece destaque é a que é retratada após a morte da mãe do personagem Guiga. Navarro se esmera por mostrar, através das imagens e de uma música que entoa "cadê mamãe cadê, me deixou chorando", o vazio que ficou na casa e em sua vida. Os Frames 10 e 11 ilustram essa passagem.

Frame 10 – Quarto da mãe



Fonte: Fotograma extraído do filme Eu me lembro

Frame 11 – Objetos da mãe

Fonte: Fotograma extraído do filme Eu me lembro

A cidade em Abaixo a gravidade

A história do filme gira em torno do personagem Bené que vive tranquilamente numa comunidade no interior da Bahia. Após mostrar como é a vida dele lá, vem a necessidade de colocá-lo em contato com a cidade grande. Com problemas de saúde e apaixonado pela personagem Letícia, Bené segue com ela para a capital. A primeira imagem da chegada deles à Salvador já traz logo o contraste com sua antiga morada: o trânsito caótico e as obras do metrô são o cartão de boas-vindas. A sensação que se tem ao assistir a Abaixo a gravidade é encontrar uma Salvador que se desenvolveu desordenadamente ao longo do tempo e assim nos damos conta dos impactos do seu crescimento para sua população. A cidade mostrada nesse filme é ressignificada pelo diretor, está modificada, "cresceu demais" como diz um de seus personagens. Saem os pontos turísticos e vemos uma cidade mais próxima do "real". O filme traz um certo desencanto do diretor, que parece se resignar com a persistência das contradições no contexto das questões sociais, econômicas e culturais atualmente, apesar de toda a problemática trazida e discussões propostas através de suas histórias. Em algumas entrevistas Navarro revelou que "trata-se de um filme da maturidade, quando as

correntes impacientes e revoltas das cascatas já procuram a calma do remanso, antes de se fundir ao mar...” (Carvalho, 2017). Como se tudo aquilo que foi apontado nos filmes anteriores não tivesse conseguido atingir seus objetivos. Como se a humanidade não tivesse acordado. É um misto de nostalgia e frustração. Navarro parece não se identificar mais com essa nova cidade.

Muitas cenas trazem o personagem Bené perambulando pela cidade, com o espaço da rua aqui ganhando destaque: ruas, vielas e becos sujos, contrastam com casarões e muros grafitados, conforme os Frames 12 e 13. Chama a atenção a forma como diversas expressões culturais estão espalhadas pelas vias urbanas, representando os focos de resistência das artes, como forma de tornar a realidade mais suportável. E é nesse espaço da rua que Bené vai encontrar um mendigo, chamado Galego, que será responsável por lhe trazer certa lucidez e um pouco da realidade que os cerca. E claro, os excluídos ainda encontram seu espaço, que nesse filme é bastante ampliado.

Frame 12 – Grafite

Fonte: Fotograma extraído do filme Abaixo a gravidade

Frame 13 – Grafite

Fonte: Fotograma extraído do filme Abaixo a gravidade

O espaço das religiões traz o sincretismo muito mais à vista. É num templo da Igreja Católica que Bené, uma espécie de curandeiro, encontra sua paz. A cena é mostrada com ele, sozinho, em frente ao altar, em posição de meditação. (Frame 14). Noutra cena, podemos ver a inscrição na parede externa de outro templo católico: *Exu te ama*. (Frame 15).

Frame 14 – Meditação da Igreja

Fonte: Fotograma extraído do filme Abaixo a gravidade

Frame 15 – Exu te ama na parede da Igreja

Fonte: Fotograma extraído do filme Abaixo a gravidade

Numa determinada sequência Bené caminha pela cidade e avista um barbeiro trabalhando no início do dia, num espaço aberto com cobertura de lona, ao retornar

pra casa, já à noite, Bené passa pelo mesmo local e o barbeiro ainda está lá. A cena é mostrada ao som de música cantada por uma vendedora de doces, que também aparece na rua, a letra diz: "a ópera do trabalho é a força do amor, trabalha o homem e a mulher, porque é trabalhador, trabalha homem trabalha, com esperança e com amor, trabalha homem trabalha e mostra assim seu valor". A montagem dessa sequência, apesar do seu conteúdo, é bem sutil e pode passar despercebida para olhares desatentos.

A violência pura e crua é representada no filme a partir de um assalto sofrido por Bené e outros passageiros dentro de um ônibus. E é realçada com uma fala de Galego, que após se ouvir uma série de tiros, fala a Bené: "mataram mais de cinco dessa vez, pra mim isso é coisa de polícia ou então, coisa de playboy […] É isso véi, reza, tomara a Deus sua reza dê certo, porque até agora eu num vi resultado foi nenhum". Outro aspecto destacado é a violência contra os moradores de rua. (Frame 16).

Frame 16 – Manchete de jornal

Fonte: Fotograma extraído do filme Abaixo a gravidade

A relação com a sétima arte, que nos outros filmes ainda mostravam os cinemas de rua, aqui é estabelecida através de uma série de cartazes espalhados pelos mais diversos locais, com a programação de vários filmes, como: *Teorema* (1968), *Asas do desejo* (1987) e *Voar é com os pássaros* (1970), cujo local de exibição é o Cineclube Mário Gusmão, projeto de extensão da Universidade Federal do Recôncavo Baiano, na cidade de Cachoeira – BA. Essa indicação parece apontar os cineclubes como locais de resistência para a sobrevivência do cinema.

Embora o tom de arrefecimento, em *Abaixo a gravidade*, Navarro não perde a irreverência. Direcionando seu olhar para questões da política e retomando uma pichação que aparece em *Eu me lembro*, aqui ele traz: "ACM NUNCA MAIS" (Frame 17). Noutra questão, ele vai rebatizar o aeroporto de Salvador com seu antigo nome: Dois de julho (Frame 18).

Frame17 – ACM nunca mais

Fonte: Fotograma extraído do filme Abaixo a gravidade

Frame 18 – Aeroporto Dois de Julho

Fonte: Fotograma extraído do filme Abaixo a gravidade

Considerações finais

Procuramos evidenciar aqui um percurso analítico que objetivou descortinar e revelar as inquietações do diretor Edgard Navarro, em relação à cidade de Salvador, em seus filmes. Durante as análises fílmicas diversas questões sobressaíram auxiliando o processo de compreensão, que foi ganhando contornos diversos e, ao mesmo tempo, possibilitou a percepção de novos olhares sobre a potência inspiradora produzida pelo cineasta Edgard Navarro.

Não obstante, nessa empreitada compreendemos um pouco mais desse cineasta que concebe suas histórias criando narrativas próprias, que promovem nos espectadores uma reflexão forçada da vida real, fazendo-nos pensar através do cinema. Nessa invenção, manifestando não estar alienado de seu impulso criador, nos obriga a fazer uma análise de nosso passado, confrontado com o presente, no esforço de possibilitar um futuro possível de ser vivido, com fim à liberdade. Seus filmes transbordam afeto, onde Navarro exerce todo o seu poder que exprime a finalidade de sua vida: a criação, para que o homem seja ultrapassado, e quem sabe, chegar ao Superoutro.

Nas ficções analisadas aqui vemos uma preocupação de Navarro em fazer uma reconstituição dos contextos sócio-cultural-históricos de cada época assinalada e ao compararmos por exemplo, o filme que se passa em meados do século passado e o filme mais contemporâneo, perceberemos que há mais semelhanças que diferenças. E assim, as ficções que tratam da realidade são imersas num mosaico de temas reflexivos que nos levam a pensar em nossa própria história de vida. Além disso, outra questão que se revela é que essas histórias só puderam ser contadas a partir das articulações que foram possíveis com as vínculos estabelecidos por Navarro, no âmbito de suas relações em Salvador. Não foi à toa que ele insistiu e permaneceu exercendo seu ofício na cidade, a realização do sonho de fazer cinema na Bahia, sendo impossível dissociá-lo desse ambiente. Diante disso, podemos dizer que Navarro incorporou uma série de aprendizados potencializados pelas suas relações sociais e significados através de seu desenvolvimento individual, numa relação onde é possível se perceber ter causado forte impacto nas narrativas de seus filmes.

Edgard Navarro vem sendo estudado e homenageado em uma série de eventos ultimamente, revelando que e que este trabalho está longe de dar conta de um personagem tão complexo. Que tantas outras pesquisas possam se debruçar sobre essa riquíssima entidade que Navarro se tornou. Aqui direcionamos nosso olhar à cidade, porém há tantos outros olhares possíveis e instigantes em sua cinematografia. Apresentamos interpretações passíveis de novas apreciações sob outras perspectivas. A pesquisa aqui empreendida não esgota o tema e há a necessidade de maior aprofundamento para dar conta de um objeto tão multifacetado.

Navarro expõe suas memórias, reapresentadas e recriadas em suas narrativas, transmitindo como estas repercutem em seu imaginário. Entendemos ainda que estes filmes aqui analisados, objetos riquíssimos para compreensão de um estado de coisas, passam também a constituir arquivos pulsantes dessa memória, possibilitando que esta seja preservada e vá se conservando cada vez mais. Os filmes acabam se tornando um importante meio de registro das memórias e da própria história, e assim, esses filmes podem ser considerados, eles mesmos, memória. Trabalhar com suas memórias foi a forma que ele encontrou para estar no mundo e de enfrentar a própria realidade, sendo congruente consigo mesmo em todo esse processo, mesmo com tantas adversidades, permanece fiel a sua proposta. Suas histórias transbordam afeto, onde Navarro exerce todo o seu poder de criação e expressão de um artista que grita o tempo todo: ***Acorda humanidade***!

Referências

ABAIXO a gravidade. Direção: Edgard Navarro. Truque Produtora de Cinema. Brasil, 2017. 109min. Ficção. Colorido. Digital.

CARVALHO, Rafael. Entrevista Edgard Navarro. In: *A Tarde*, Salvador, Caderno 2, p. 1, 21 set. 2017.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1995.

EU me lembro. Direção: Edgard Navarro. Pandora Filmes. Brasil, 110min. Ficção. Colorido. 35mm, 2006.

O CANTO da sabiá. A Linguagem do Cinema II. Direção: Geraldo Sarno. Saruê Filmes. Salvador: TVE Bahia, 55min. Programa de TV, 18 de outubro de 2018.

SETARO, André. RIBEIRO, Carlos (Org.). *Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico*. Salvador: EDUFBA: Azougue Editorial, v. 2, 2010.

SUPEROUTRO. Direção: Edgard Navarro. Lumbra Cinematográfica. Brasil, 45min. Ficção. Colorido. 35mm, 1989.

Arte contemporânea e processos sociais: práticas comunitárias no Sul da América do Sul

Paola Mayer Fabres*

Na argentina, próximo ao Rio de La Plata

Os anos 1990 abriram o campo da experimentação artística direcionada a localidades específicas. Propagam nesse momento trabalhos que partem de um determinado território, de seus sintomas e características imanentes, e que corroboram um vínculo intrínseco com a paisagem social da qual insurgem. Em geral, não apresentam requisitos quanto à forma e vem transformando a relação convencional da arte com o mundo social. Ala Plástica, coletivo argentino fundado por Alejandro Meitin, artista, advogado e ativista ambiental, junto com Silvina Babich e Rafael Santos é um exemplo. O projeto nasce em 1991 na região de La Plata e se volta a observar e a atuar junto à situação social e ambiental costeira que beira o Rio de la Plata, zona afetada pelo alto índice de extração mineral desde as últimas décadas. Vale lembrar que os anos de 1990 foram marcados pela voracidade dos métodos extrativistas, tornando as ameaças aos ecossistemas ainda mais agudas. O local é habitado em grande parte por comunidades nativas ribeirinhas e assinala tensões dadas ao embate entre moradores e processos de exploração natural. Ainda, grande parte da área costeira vem sendo utilizada para a produção agropecuária, o que prejudica a rentabilidade da economia local. Somado a isso, o Rio de la Plata, cujo curso atinge também o Brasil, Uruguai e Paraguai, também enfrentou episódios de derramamento de óleo, o que acirrou a condição da poluição fluvial e a degradação da costa.

O grupo vem atuando até os dias de hoje e já ganhou notoriedade da crítica internacional ao longo dos seus anos de ativação. O projeto buscou explorar as maneiras de se repensar projetos artísticos e ativistas, apostando na colaboração entre artistas, cientistas e técnicos avançados de áreas da geografia, hidrologia, biologia, direito ambiental e ecologia. Mais do que um levantamento sobre as diferentes iniciativas propostas pelo grupo nos ultimos anos, interessa aqui comentar alguns dos princípios norteadores de Ala Plástica, bem como um dos seus trabalhos principais. Junco:

* Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte, Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: paola.fabres@gmail.com

especies emergentes, ou The reed: emergent species, conforme sua página virtual, apresentada exclusivamente em inglês, é um dos trabalhos mais emblemáticos do grupo, realizado no ano de 1995. Ativou o solo degradado da região a partir do plantio de junco, planta aquática que atua na regeneração e colonização rápida do solo através de suas raízes que criam redes rizomáticas subterrâneas. A partir de técnicas de crescimento induzido e instalações temporárias com fibras naturais, o junco, cuja propriedade de depurador d´água, atuaria como um filtro e purificador natural, reduziria a contaminação local e criaria novos territórios. Os projetos propostos pelo coletivo costumam acionar uma arena de discussões mais ampla entre os participantes de Ala Plástica e outros agentes externos. Nesse caso, o projeto encabeçou uma série de encontros, debates e palestras com representantes locais, cientistas argentinos e internacionais, pescadores, estudantes. Buscavam, portanto, o "desenvolvimento de fóruns coletivos voltados a imaginar, avaliar, planejar e arquivar ações sociais e ambientais" (Cereijido, p. 259, 2018).

Junco: espécies emergentes, região costeira do Rio de La Plata, Argentina. Fonte: sítio virtual do coletivo Ala Plástica, disponível em: <https://alaplastica.wixsite.com/alaplastica/photos> acesso em Jun. 2019

A partir desse processo, uma nova paisagem havia sido construída. Não pintada, registrada ou representada. Uma nova paisagem havia sido concebida, real e fisicamente. O cultivo no local e sua consequente afetação nos leva a recordar de ações como Five Sisters, do grupo inglês APG (Artist Placement Group, fundado por Barbara Steveni e John Latham). O coletivo também voltou sua atenção em 1975 a uma área vulnerável localizada nas montanhas escocesas, contaminada com grandes pilhas de resíduos da mineração. Aquela zona de descarte que espalhava detritos pela região levou os artistas a agirem sobre a situação. No entanto, diferente de Ala Plástica, em que o plantio do junco servia como um planejamento de interferência naquele microbioma, com o intuito de estabelecer um processo de reequilíbrio ambiental, no caso do grupo APG nenhuma modificação concreta foi realizada na paisagem. O grupo defendia a função

artística como um dispositivo de recursos humanos. Preocupavam-se com os sintomas provocados pela exploração das grandes organizações industriais e buscavam alternativas partindo da premissa de que, para qualquer melhoria, o que deve ser modificado, em primeira instância, é o próprio olhar. Assim, alastraram pelo terreno sinalizadores visuais e deram um novo sentido àquele local, batizando-o como um espaço de arte. A partir de então, *Artist Placement Group* reverte uma zona de descarte, desabitada pela comunidade, para um local de interesse cultural e de visitação artística. Ironicamente, eles o fazem sem qualquer intervenção propriamente dita: propuseram, somente, uma nova forma de percepção.

Na argentina, noroeste da província de Buenos Aires

Irene Serra, artista argentina, foi uma das participantes da Residência de Arte Contemporânea Comunitária, programa voltado à articulação entre arte e processos sociais. Durante a residência, permaneceu no povoado de Triunvirato, pequeno município situado ao noroeste da Província de Buenos Aires. A região de Lincoln, local onde se situa Triunvirato, é rodeada por pequenas cidades e vilarejos que vem enfrentando processos bastante drásticos de decrescimento demográfico. As localidades, anteriormente acessadas e abastecidas a partir da antiga linha férrea, sistema rodoviário que permitia acesso aos vilarejos, hoje sofrem com a ausência do trem. Triunvirato, que chegou a ter mais de 2.000 habitantes em sua organização, conta atualmente com cerca de 100 moradores.

Nesse sentido, o povoado se esforça atualmente para garantir sua própria existência. Destituído de hospitais, supermercados, padres, missas, escolas de nível médio ou de qualquer tipo de ensino técnico e superior, o pequeno distrito organiza-se de forma quase autônoma. A independência que a localidade alcançou com relação à produção alimentícia foi uma das primeiras questões que chamou a atenção de Irene Serra. A distribuição de guarnecimentos e utilidades ocorria, com sorte, uma vez por semana por um pequeno caminhão que vinha da cidade, o que levou a comunidade a se dedicar a agricultura de subsistência. Apesar da cultura carnívora que marca a Argentina de modo geral, Triunvirato empenhava-se com as plantações de leguminosas, já que as próprias vacas e porcos da região foram aos poucos sendo domesticados e cuidados pelos habitantes. Era curioso perceber o amplo uso de enxadas, foices e arados nos terrenos das próprias casas e dos espaços baldios, enquanto toda área que rodeava o distrito exibia uma estrutura impactante de maquinários e tratores que otimizavam a produção monocultura da soja. Havia algum descompasso temporal e tecnológico entre a pequena área urbana, aparentemente estacionada no passado, e a grandeza rural e agrícola atualizada que circundava aquele distrito. Irene Serra se interessou nos fatores simbólicos e culturais implicados nessa fronteira.

Observou com atenção a presença que a cultura tradicional exercia nos hábitos locais. As milongas, cumbias e bachatas soavam nas rádios, os trajes gauchos eram utilizados corriqueiramente no dia a dia e o mate circulava constantemente. Depois de algum tempo, atentou-se à cinta de tecelagem que se usava na cintura da indumentária gaúcha. Os desenhos dessas cintas remetiam aos grafismos geométricos herdados pelos povos nativos e acionavam um passado ancestral que perdurava até hoje na vestimenta da população rural. Até onde se sabe, cada tipo de grafismo remetia a tribos e a agrupamentos familiares. O nome dado à cinta era Guarda Pampa. Foi da convergência da estética dessa indumentária específica com aquela paisagem e aquele território que nasceu o trabalho elaborado por Serra.

A artista voltou-se ao limite que circundava o vilarejo em meio ao pampa. Nessa divisa que marcava a vizinhança entre o distrito e os tantos hectares de plantio de soja, a artista decidiu deixar uma marca sobre o solo, um aviso que denotava um estado de atenção. Usa, desse modo, a própria enxada – ferramental habitual de Triunvirato – como uma goiva de gravura que poderia deixar um gesto de incisão. Nos limites que dividiam aquele pequeno vilarejo da imensidão rural do pampa, a mão do homem deixava sua marca sobre a terra.

Irene Serra, Guarda Pampa! Comunitária, Triunvirato, Argentina, 2018. Fonte: Irene Serra

Assim, trouxe para o solo um aceno oriundo de povos nativos. Ao trazer o grafismo das guardas que simbolizavam o passado histórico daquela comunidade – seus costumes, sua cultura e seu modo de produção – a artista estabelecia um contraposto preciso entre a dinâmica do pequeno produtor rural em contraste com a produção monocultora que assolavam as planícies da região e que garantiam seu monopólio.

Concebida por ela e pelos moradores do vilarejo, aquela grande cinta de padrões geométricos atuava quase como um muro simbólico protetor assentado na divisa entre a organização urbana e a vastidão dos campos da produção rural.

A palavra guarda era utilizada para se referir à pessoa que controlava os boletos dos passageiros nos trens. A bainha da foice de poda é chamada de guarda, assim como o cabo de uma arma branca. No jogo de cartas, guarda é a carta baixa que serve para reservar a melhor qualidade. Guarda! é uma expressão lunfarda, usada para se referir à miscigenação. É também coloquialmente usada como uma chamada de alerta, calma lá! ou como um grito de aviso para ficar em estado de alerta. Assim, em frente aos pampas verdes e férteis que desaparecem após as formas de cultivo intensivo e após os processos de despovoamento causado pelos jovens que migram, Guarda Pampa! aparece como um grito. Aponta um lugar e assinala uma urgente preservação daquele modo de organização camponês, baseado em relacionamentos espontâneos e acordos tácitos [Depoimento da artista, após o encerramento do programa de residência] (Serra, 2018).

Irene Serra sabia que a manutenção daquele trabalho exigiria um cuidado bastante recorrente das pessoas que habitavam o local. Sabia que o tempo faria a grama crescer. Sabia que ocultaria aquele código, nativo, que havia sido gravado ali. O trabalho de Serra não se esforçou em melhorar o ferramental obsoleto que acompanhava as atividades produtivas de Triunvirato. Não documentou em minutas ou manifestos os logros ou riscos que o monocultivo pode disparar para os entornos sociais e econômicos. Tampouco homenageou os esforços de quem persiste na labuta diária de garantir a subsistência de um povoado e de acompanha-lo até as últimas consequências. O gesto da artista, que fora impresso naquele solo enquanto o tempo lhe permitisse, condensou em si mesmo os próprios riscos e urgências que o contexto ao seu redor lhe apresentava.

No Sul do Brasil, no município de Arroio dos Ratos (Rio Grande do Sul)

Maria Helena Bernardes, artista brasileira, passou meses entre Porto Alegre, local onde habitava, e o pequeno município de Arroio dos Ratos. Arroio dos Ratos havia um dia sido a primeira mina de carvão da América Latina, área pioneira da mineração. “Até a princesa Isabel havia vindo de lá [...] para inauguração. Viajou toda essa distância” – disse um fazendeiro local, contemplando as ruínas restantes (Bernardes, 2003, p. 12). Contudo, hoje apresenta um dos menores índices demográficos da região carbonífera – algo diferente da realidade encontrada nos tempos áureos da extração do carvão mineral. Aquela região – assim como povoados do interior da argentina – já assistia seu próprio declínio produtivo.

Ao chegar na pequena cidade, Maria Helena Bernardes, imersa na paisagem de planícies e coxilhas, localiza um grande campo inócuo entre outros ainda férteis. Este especificamente havia sido por muito tempo área de depósito de um tipo de carvão

considerado imprestável para a queima na Usina. Hoje, era apenas uma vaga em um campo de rejeitos.

O local era uma espécie de campo mineral, de solo batido e granulado, limpo como se fosse pedra. Aquele foi o primeiro dado que me intrigou, o chão pedregoso, sem nada verde e que, visto de longe, parecia coberto de brita. [...] O campo à nossa frente foi uma área de minas no passado. Uma rede de túneis vazava o subsolo situado abaixo de nossos pés. (Bernardes, 2003, p. 12)

Ao observar esse campo improdutivo, volta-se a indagar sobre o sentido de funcionalidade que normalmente aplicamos a nossas experiências e expectativas habituais. Esperamos o resultado da produção em tudo aquilo que vemos. Uma terra, um dia ativa, sem qualquer serventia, acionava o sentido do fracasso. Em frente à terra infértil, mas ciente que todos aqueles campos à época da extração do carvão deram corpo à estrutura urbana de Arroio dos Ratos, a artista se direcionou à cidade. Queria observar se seria possível encontrar na estrutura do município algum local como aquele – uma vaga na urbe de Arroio dos Ratos.

Nela, buscou terrenos que pudessem se equivaler ao campo inútil. O que seria um espaço inútil dentro de um pequeno município? Vagas de estacionamento? Terrenos baldios? Calçadas de pedestres? Todos esses traziam consigo algum tipo de utilidade, diferente daqueles hectares mapeados por Maria Helena Bernardes. Ao longo de meses e meses em contato com a comunidade, avista uma pequena área, cimentada, junto à rodoviária central. Algo entre uma laje em despropósito e uma praça sem qualquer sinal de praça jazia, sem jeito, entre a estação de ônibus e a Câmera dos Vereadores. Era um pedaço de terreno triangular que para nada servia. Antigamente, servia para os caminhões descarregarem a carne, na época em que a rodoviária era uma açougue. Depois disso, havia alguns moradores que planejavam tentar construir uma peixaria naquele local. Enquanto nada disso acontecia, não era nada, não rendia nada, e não prestava para ninguém.

Com o intuito de apreender aquele canto e de estudar aquele espaço, mediu-o cautelosamente. Anotou diagonais, perímetros, áreas e inclinações, apreendendo aquele vazio. Compreendeu aquela superfície da melhor forma que pode e a replicou sobre o campo de rejeito. Despejou sobre o terreno rural algumas toneladas de cimento, construindo uma área sobre a outra. Levou a vaga da cidade ao campo, acomodando-a gentilmente sobre outra vaga. Era um grande monumento ao vazio, uma calçada sem qualquer destino, ou uma vaga de estacionamento em meio à fazenda, que para nada servia. Restou ali uma ode às inutilidades, um elogio a coisas rejeitadas.

Maria Helena Bernardes, Vaga em Campo de Rejeito, Arroio dos Ratos, RS-Brasil, 2001-2003. Fonte: Maria Helena Bernardes

Considerações finais

Os trabalhos aqui mencionados deram luz a aspectos particulares das localidades nas quais foram desenvolvidos. Ainda assim, assinalam similitudes. De certa forma, partem, todos eles, de organizações sociais que vem sofrendo as consequências do êxodo rural, os efeitos da busca desenfreada pelo crescimento econômico, as sequelas dos impulsos desenvolvimentistas do projeto moderno e as violentas decorrências que os antigos e atuais modos da exploração de recursos naturais ainda ocasionam. O confronto entre as diferentes propostas apresentadas, como método para se ampliar a compreensão e a discussão sobre esses trabalhos, poderia se dar a partir de muitos fatores – processos de pesquisa, contato e escuta em relação à comunidade, modos

de anotação, de planejamento, de realização, de apresentação de proposta, etc. Mas já que esses paralelos exigiriam um maior fôlego, tanto de levantamento e apresentação de dados, como de análise, o presente artigo limita-se a propor algumas reflexões gerais, em especial, sobre o modo como foi tensionada a fronteira entre o campo artístico e o contexto sociocultural maior. Por assim dizer, busca ponderar sobre as noções de finalidade e eficiência, em geral acionadas quando o assunto é o binômio arte-sociedade.

O projeto Junco: especies emergentes atuou, conforme comentam os próprios idealizadores, como uma "ativação metafórica". Utilizou-se de conhecimentos próprios da botânica e da biologia para modificar uma paisagem em risco e para acionar modos de resistência, tanto no plano abstrato, como no material. É inegável que o trabalho abre espaço para um debate bastante rico no tocante ao tema da paisagem, bem como aos modos – naturais ou humanos – pelos quais ela pode vir a ser constituída. Todavia, de qualquer forma, trata-se de uma operação reparatória. O cenário que espelhava as consequências duras do impacto ambiental, facilitadas pela permissibilidade do poder público e pela incisiva ação das cooperativas privadas multinacionais, demandava regulamentação estatal. Demandava ainda intervenções a partir projetos de assistência e de amparo que pudessem remediar a contaminação provocada pelas dinâmicas de extração do entorno. A partir desse aspecto, tal cenário recebe, em alguma medida, uma solução do próprio coletivo. Ou seja, mesmo compreendendo que o trabalho Junco de Ala Plástica não teria como solucionar em absoluto a problemática que cercava a região costeira do Rio de la Plata – dada sua complexidade e extensão –, ainda assim é possível afirmar que se obteve, a partir dele, uma minimização de danos e uma soma de esforços em nome da melhoria local. Atuou, portanto, em uma brecha aberta pelo Estado, cuja responsabilidade de ação imediata passa longe de ser aquela do campo artístico.

Por outro lado, exemplos de trabalhos como Vaga em campo de rejeito e Guarda Pampa! Comunitaria assinalam estratégias bastante opostas, nas quais o gesto reparatório é inexistente. Causavam, inclusive, surpresa e incompreensão por parte da comunidade local que se esforçava em tentar encontrar alguma finalidade ou serventia em grafismos desenhados sobre a grama ou em vagas geométricas cimentadas no campo, em meio ao nada. Como coloca André Severo, "toda ação não-funcional" encontra atualmente no intelecto coletivo motivos para ser rejeitada ou condenada, "assim como seus opostos fundamentados encontram motivos para serem defendidos e exaltados" (Severo, 2003, p. 74). A gritante disfunção que caracteriza esses trabalhos sublinha mecanismos bastante diferentes do que aqueles utilizados por Ala Plástica. Sem qualquer pretensão de se emitir juízos sobre uma ou outra alternativa, vale indagar qual o resultado imediato do nosso embate criativo com o mundo e o que sobra deste encontro (2003, p. 75). Vale perguntar se cabe à arte a reposição da falência social ou se tal reposição seria uma forma de acobertar desassistências. É importante comentar que

cada vez mais se observa o surgimento de trabalhos artísticos que intentam agir no campo do agenciamento concreto de vetores políticos. Projetos voltados aos processos sociais valorizam-se atualmente, cada vez mais, como uma forma de prestígio e servem um modelo que interessa às políticas públicas. Como comenta Jorge Sepúlveda, crítico chileno, a eficiência dessas práticas mostrou-se evidente, bem como sua rentabilidade política (Sepúlveda; 2007, p. 1).

A aparente racionalidade de nossas ações parece invadir todas as coisas e exigir também do campo da arte retornos eficazes e objetivos. No entanto, sem o intuito de rechaçar toda e qualquer prática que experimente o contrário, destaca-se no presente artigo um voto de credibilidade às propostas e linguagens que evitam o reparo enquanto intuito prioritário e que apostam na dissidência, no estranhamento e no pensamento não linear como uma alternativa para se gerar a reflexão.

Referências

BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de Rejeito*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003. (Documento Areal; 2)

MEITIN, Alejandro; BABICH, Silvina; SANTOS, Rafael. Sítio virtual do coletivo ALA PLÁSTICA, disponível em: <https://alaplastica.wixsite.com/alaplastica/photos> acesso em Jun. 2019.

SEPÚLVEDA, Jorge T.; BUSTOS, Guilhermina. Todo triunfo es una advertencia. Residencias de arte y prácticas colaborativas en Latinoamérica. Córdoba, Curatoria Forense editorial, presente em <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=2747> com acesso em Ago. de 2018.

SEVERO, André. In: BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de Rejeito*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003. (Documento Areal; 2)

Coletivismo modernista e coletivismo atual na América Latina: o Taller de gráfica popular e as editoras cartoneras

Nicole Palucci Marziale*

Este trabalho parte da observação de dois projetos coletivos situados em contextos históricos distintos: o Taller de Gráfica Popular (TGP), cuja fase principal de atuação data entre 1937 e 1960, e as editoras cartoneras, que surgem em diversos países da América Latina, a partir da criação de Eloísa Cartonera, na Argentina, em 2003. O objetivo é apresentar o contexto e propostas desses coletivos e seus aspectos comuns, para depois localizá-los em duas esferas distintas do coletivismo, primeiramente no contexto do modernismo, no qual se encontra o TGP, e o coletivismo atual, no que tange às editoras cartoneras, de modo que abordaremos as características de cada um.

O TGP foi fundado em 1937, no México, pelos artistas Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Raúl Anguiano e Luis Arenal, tendo, posteriormente, incorporado diversos outros membros, como Alfredo Zalce, Ángel Bracho, Roberto Berdecio, Antonio Pujol, Francisco Dosamantes, Mariana Yampolsky, Betty Catlett, Fanny Rabel e Celia Calderón. Diversos membros, como Méndez, O'Higgins, Arenal e Anguiano, haviam feito parte, previamente, da Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (LEAR), ativa entre 1933 e 1938, na Cidade do México, e cujo propósito era reunir artistas e intelectuais de esquerda para agir em prol dos interesses da classe trabalhadora e a crescente ameaça do fascismo no México e fora dele (Caplow, 1999).

De acordo com seu estatuto fundador, de março de 1938, a criação do Taller teve como objetivo estimular a produção gráfica em beneficio dos interesses do povo do México, e, para tanto, propunha reunir o maior número de artistas em torno de um trabalho de superação constante, principalmente através do método de produção coletiva. O trabalho coletivo dos membros era discutido e preparado em reuniões semanais, todas as quintas-feiras à noite, das quais participavam dirigentes sindicais, escritores e amigos do Taller (Bustos, 2017). Segundo O'Higgins, uma das maiores preocupações do coletivo era a de como conectar a arte gráfica com os problemas imediatos do México. Isso fez com que eles procurassem por conteúdos políticos em várias partes do país, que seriam usados como base para o TGP e levados, da forma mais aberta

* Mestre em Estudos Culturais – EACH/USP. E-mail: nicolepmarziale@gmail.com

possível, para amplos setores da sociedade (O'Higgins *apud* Caplow, 1999). O Taller tinha seu foco sobre a ideia de coletividade e movimentos populares, como sindicatos de trabalhadores, e apoiava as políticas da administração de Lázaro Cárdenas, como a nacionalização da indústria do petróleo e as reformas agrária e educacional (Caplow, 1999). Vale destacar que diversos membros do TGP, como Méndez, O'Higgins e Arenal, faziam parte do Partido Comunista Mexicano. Entre as influências artísticas para o TGP estiveram os trabalhos de José Guadalupe Posada (1852-1913), conhecido por suas gravuras satíricas e os motivos de caveiras; o movimento muralista mexicano, sendo que vários artistas do TGP participaram em projetos de murais, enquanto pintores muralistas colaboraram em projetos gráficos; artistas europeus como Francisco de Goya, Honoré Daumier e Kathe Kollwitz, em sua intenção de retratar lutas populares e denunciar diversos tipos de opressão e violência contra os menos favorecidos (Caplow, 2019). Mais à frente, veremos também a influência de propostas da Bauhaus sobre a produção do TGP.

Considerando o contexto histórico em que foi criado, entre os propósitos do TGP estava também a produção de material contra o fascismo, por meio de ilustrações e exposições gráficas, além de uma campanha de produção de cartazes pró-soviéticos. Destaca-se também a série Estampas de la Revolución Mexicana, realizada em 1947, que consiste em oitenta e cinco gravuras que narram a história mexicana, dividida em três fases: a ditadura de Porfírio Diaz (1879-1910); a Revolução Mexicana, que tem início em 1910; o período que a sucede. Também eram colados e distribuídos pelas ruas pôsteres, flyers e panfletos com suas mensagens, produzidos em larga escala (Avila, 2013). Esses eram feitos principalmente a partir de linóleo. O trabalho coletivo ao longo do processo envolvia a divisão de responsabilidades para cada estágio de produção, de modo que diferentes artistas eram responsáveis pelo desenho da imagem, gravação do material-base e a supervisão da reprodução técnica (Yampolki *apud* Avila, 2013). Para Theresa Avila (2013), o conceito da "oficina" tradicional foi transformado pelo TGP em um lugar para a produção e treinamento artísticos motivados por um senso de ação política. Ademais, ela defende que o espaço físico do TGP operou como um local significativo no México para a vida intelectual, onde houve contemplação, debate e produção da ideologia política e da cultura visual mexicana (Avila, 2013).

O período mais prolífico da produção do TGP ocorreu entre 1937 e 1960, e pode ser dividido em três fases: o primeiro período vai de 1937 a 1949, marcado pela fundação da organização e publicação do catálogo-álbum Taller de Gráfica Popular: *Doce Años de Obra Artìstica Colectiva*; a segunda fase vai de 1949 a 1957, e é concluída com a publicação Taller de Gráfica Popular, *Vida y drama de Mexico: 20 Años de Vida del Taller de Gráfica Popular*; a terceira fase, de 1957 a 1960, é marcada pela partida de vários membros fundadores, como Leopoldo Méndez e Pablo O'Higgins. O TGP permanece em operação no presente e, embora alguns membros

ainda realizem sua produção, o foco do workshop mudou para o treinamento de jovens artistas (Avila, 2013).

O TGP recebeu diversos artistas e interessados de outros países, como, por exemplo, exilados da Europa que foram recebidos pelo México. Nesse sentido, para Noack (2018), o TGP pode ser entendido como uma esfera transnacional revitalizada e transformada pela chegada de migrantes da Europa, países da América Latina, como Equador e Guatemala, e dos Estados Unidos, de modo que cada um agregou experiências de suas terras natais e lugares visitados. Desse modo, o Taller se estabeleceu como um lugar de encontros transitórios e coexistência. Nesse contexto, destacamos a chegada de Hannes Meyer, que havia sido o segundo diretor da Bauhaus, e Lena Bergner, designer têxtil formada pela Bauhaus e sua esposa, ao TGP, em 1942. No mesmo ano, Meyer foi comissionado a projetar um livro sobre os terrores do regime Nacional Socialista, por meio de uma colaboração entre o TGP, o Bewegung Freies (Movimento por uma Alemanha Livre), o Heinrich Heine Club, foco dos migrantes do Partido Comunista Alemão, e a editora El libro libre. Assim surgiu El libro negro del terror nazi en Europa, que contou com 32 desenhos de dez membros do coletivo e do qual foram feitas 10.000 cópias, além de diversos artigos de políticos, professores universitários, diplomatas, jornalistas, entre outros, que representavam a opinião antifascista. Também em 1942, foi publicado o romance La séptima cruz, de Anna Seghers, simultaneamente no México e nos Estados Unidos, com capa ilustrada por Leopoldo Méndez, ainda em colaboração com a editora El libro libre (Noack, 2018).

Meyer e Bergner aportaram diversas contribuições ao TGP, sobretudo alinhadas aos princípios da Bauhaus. Eles utilizaram modelos influenciados pela escola para aprimorar o layout e design tipográfico dos pôsteres, folhetos, livros e portfolios de arte gráfica publicados pelo Taller. A tipografia de Meyer combinava os princípios básicos da Bauhaus, mediando entre homem e máquina, unindo arte e tecnologia de maneira sem precedentes (Noack, 2018). A fonte Grotesque, uma fonte sem-serifa propagada pela Bauhaus, foi projetada para simbolizar uma sociedade industrial socialmente preocupada, a solidariedade proletária, o progresso e o internacionalismo (Noack, 2018). Outro aporte trazido foi a oferta de livros e portfólios de arte gráfica, além da organização de cursos de verão como forma de atenuar o problema da falta de fundos do Taller, o que propiciou, em 1943, a fundação do selo editorial La Estampa Mexicana. De modo geral, o método de trabalho coletivo, um dos princípios que guiaram o TGP desde sua concepção, foi agregado pela ideia de "bauhaus und gesellschaft" (bauhaus e sociedade): a arte imaginada como manifesto e mediadora de uma sociedade coletiva (Meyer *apud* Noack, 2018).

Caplow (1999), explica como ao longo de suas carreiras, os artistas do TGP dirigiram-se a um público dual: ao passo que tentavam satisfazer as preocupações estéticas de um público intelectual, sua intenção principal era criar arte para as classes

trabalhadoras. A autora observa que trabalhos como Taller de Gráfica Popular, de Méndez, demonstram sua dedicação ao público da classe trabalhadora, enquanto outros, como Incidentes Melódicos del mundo irracional, foram vendidos para colecionadores, museus e bibliotecas do México e dos Estados Unidos. Assim, apesar de críticas, os trabalhos do TGP teriam logrado atingir uma audiência de massa durante um longo período de tempo, enquanto o estilo do Taller tornou-se inextricavelmente ligado à ação política de esquerda e à expressão artística (CAPLOW, 1999).

No presente trabalho, trazemos a atuação de outro projeto coletivo e colaborativo, as editoras cartoneras, dessa vez no contexto contemporâneo. A primeira delas, Eloísa Cartonera, é fundada em 2003 pelo escritor Washington Cucurto e os artistas Javier Barilaro e Fernanda Laguna, em meio à crise econômica argentina, como uma editora de livros independente que, com o aumento do preço do papel, recorre ao papelão como matéria-prima. A iniciativa inspirou a criação de outras editoras ao longo da América Latina. A primeira delas foi La Sarita Cartonera, criada em Lima (Peru), em 2004, por Tania Silva e Milagros Saldarriaga, seguida de Animita Cartonera em Santiago (Chile), em 2005, Mandrágora e Yerba Mala Cartonera, na Bolívia, em 2005 e 2006, Dulcineia Catadora, em São Paulo (Brasil), em 2007, La Cartonera e La Rueda Cartonera, no México, em 2008 e 2009, entre muitas outras.

No Brasil, o coletivo Dulcineia Catadora foi organizado após a experiência de trabalho colaborativo de Lúcia Rosa e Peterson Emboava junto a integrantes do Eloísa Cartonera por ocasião da 27ª Bienal de São Paulo. Atualmente, funciona dentro da Cooperativa de Materiais Recicláveis do Glicério, com a participação de Andréia Emboava, Maria Dias da Costa, Eminéia dos Santos e Lúcia Rosa, que trabalham diariamente na reciclagem. O catálogo de Dulcineia conta com mais de 140 títulos, da poesia às ciências sociais, das intervenções sociais aos livros de artista (Dulcineia Catadora, 2018).

De modo geral, são projetos coletivos e colaborativos que buscam ampliar o acesso do público à literatura e dar oportunidade de publicação a autores fora do circuito editorial comercial, permitindo a experimentação de linguagens e a inclusão de subjetividades minoritárias no campo da literatura, encarada como lugar de resistência e criação. É importante notar também que as atividades das cartoneras se transformaram em cada contexto, de forma que o modelo social de trabalho com os coletores de papelão foi adaptado para abarcar outros grupos marginalizados ou vulneráveis (Flynn; Bell, 2018). Nesse sentido, Animita trabalha com grupos de jovens e donas de casa em situação de risco, Mandágora organiza atividades para crianças com problemas de audição, La Cartonera desenvolveu uma duradoura colaboração com comunidades indígenas de Morelos, com o objetivo de proteger suas línguas maternas. Ou seja, cada cartonera iniciou suas atividades de acordo com seus recursos e interesses, segundo as necessidades das comunidades locais, e colocando em prática suas próprias técnicas de encadernação e intervenção artística, que se adaptam a cada contexto de trabalho (Flynn; Bell, 2018).

Em 2018, foi realizada, em São Paulo, na Casa do Povo, a exposição Cartoneras – releituras latino-americanas, dedicada à trajetória do movimento cartonero, com base na pesquisa do curador e antropólogo Alex Flynn e da professora de Estudos Culturais Lucy Bell, pesquisadores britânicos que atuam no Brasil e no México, respectivamente. A mostra contou com cerca de 320 exemplares, fruto do trabalho de diversas editoras cartoneras oriundas de países como México, Brasil, Peru, Bolívia, Paraguai, Chile e Argentina, além de três títulos europeus. Os livros expostos formam um acervo que será adquirido pela British Library, pela Senate House Library e pela biblioteca da Universidade de Cambridge, inaugurando, assim, a segunda biblioteca cartonera fora da América Latina e a primeira na Europa (Casa do Povo, 2018).

A exposição contou também com um ciclo de oficinas ministrado pelo coletivo Dulcineia Catadora e um seminário internacional, do qual participaram de integrantes e fundadores de editoras atuantes na Argentina, México e Brasil (Casa do Povo, 2018).

Exemplares expostos em Cartoneras – releituras latino-americanas, Casa do Povo, 2018. Fonte: autoria própria (2018).

Exemplares expostos em Cartoneras – releituras latino-americanas, Casa do Povo, 2018. Fonte: autoria própria (2018).

Exemplares expostos em Cartoneras – releituras latino-americanas, Casa do Povo, 2018. Fonte: autoria própria (2018).

Os casos do TGP e das cartoneras foram trazidos, neste trabalho, em primeiro lugar, por trazerem certas aproximações: trata-se de projetos coletivos e colaborativos, baseados no meio impresso e voltados para as camadas populares. No entanto, localizam-se em contextos históricos diferentes e carregam objetivos e modos distintos de atuação, situando-se em espectros distintos do coletivismo, em termos teóricos. Desse modo, podemos localizar o TGP no espectro do coletivismo no contexto do modernismo. Isso porque é possível visualizar, no modus operandi do Taller, e de acordo com a classificação de Stimson e Sholette (2007), a intenção em atuar como agentes de forças supraindividuais, em prol e em nome de uma "força", que, nesse caso, é a classe trabalhadora. Desse modo, a adoção modernista de uma voz coletiva tinha a ambição de falar em nome de uma nação, de uma classe ou, ainda, da humanidade, com o objetivo de dar forma a determinado grupo[1]. Outra característica importante de movimentos modernos de vanguarda como o construtivista, em que se destacam as Vkhutemas[2], além da proposta da Bauhaus, era o objetivo de integrar a arte à sociedade,

1. *The modernist adoption of the form of collective voice had different local ambitions and self-conceptions, of course-to speak in the name of a nation, or a class, or humanity was driven by very different intentions and had very different con- sequences-but, in one way or another, it maintained a consistent aim to give form to some variety of group being* (Stimson, B; Sholette, G. Introduction. Periodizing Collectivism: In: Stimson, B; Sholette, G. *Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945*. University of Minnesota Press, 2007, p. 5).
2. Ateliês Superiores Teìcnico-Artiìsticos Estatais – instituições especializadas em arte, arquitetura e design estabelecidas na União Soviética em 1920, durante os primeiros anos da Revolução Russa, com o objetivo de preparar artistas, professores e diretores para trabalhar na indústria e na educação. Ali se desenvolveram teorias de vanguardas como o suprematismo e o construtivismo, bem como cumpriu-se "o papel histórico de transpor para a estética os ideais e práticas revolucionários, bem como as contradições, dos primeiros anos da Revolução Russa" (Matias; Dos Santos, 2014, p. 41).

embaralhando arte e vida, e "estetizando o real" (Fabbrini, 2012, p. 32), bem como a importância dada ao trabalho coletivo, colaborativo e horizontal. De acordo com Fabbrini (2012), "as vanguardas positivas, com sua fé na máquina, visavam, pela estandardização dos protótipos formais criados pelos artistas, disseminar a arte no cotidiano" (p. 32). Ademais, buscava-se "ideais de transformação da realidade e dos 'modos de vida', onde uma revolução estética deveria andar lado-a-lado com a revolução social e política" (Matias; Dos Santos, 2014, p. 44).

No que tange ao coletivismo atual, Stimson e Sholette (2007) realizam certas marcações que o diferencia do coletivismo no contexto do modernismo. Para os autores, o campo remanescente de ação para os coletivos é o engajamento direto com as forças de produção. Assim, os coletivos atuais atuam dentro e são constituídos pela mesma força global que visam perturbar: o poder hegemônico do capitalismo global. Trata-se do engajamento com a vida social como o próprio meio de expressão: um coletivismo mais extensivo e difícil de se localizar com precisão, pois habita diversos espaços da vida social. Dessa forma, esses novos coletivos dão sua própria interpretação à bandeira de seus predecessores vanguardistas de transformar "arte em vida" (art into life) (Stimson; Sholette, 2017).

Assim, se os artistas do TGP eram movidos por um impulso revolucionário de transformação estética, política e social, visando diluir a arte na realidade ao difundir suas mensagens para a classe trabalhadora, no caso das cartoneras, opera-se dentro de uma lógica capitalista, embora não a ela se conformando, mas sim buscando subvertê-la, ao buscar alternativas ao campo editorial tradicional e mercadológico, visando a publicação de obras muitas vezes sem apelo comercial, criando oportunidades para autores e leitores à margem desse sistema, bem como toda uma rede colaborativa que abarca diversos atores em cada contexto.

Referências

AVILA, M. T. Chronicles of Revolution and Nation: El Taller de Graìfica Popular's 'Estampas de la Revolucioìn Mexicana' (1947). *Dissertação* (Doutorado em História da Arte) - Universidade do Novo México, 2013.

BUSTOS, A.G. La Fundación. In: HÍJAR, Alberto. *Taller de Gráfica Popular – 80 años*. Cidade do México: Secretaria de Cultura de la Ciudad de México, Museo Nacional de la Revolución, 2017.

CAPLOW, Deborah. El Taller de Gráfica Popular: Vida y Arte. Palestra com Deborah Caplow (56m47s). 13 jan. 2019. Disponível em: http://www.dixon.org/the-dixon-post/posts/tgp. Acesso em 14/02/19.

CAPLOW, Deborah. Leopoldo Méndez, Revolutionary Art, and the Mexican Print: In Service of the People. *Dissertação* (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Washington, 1999.

CASA DO POVO. Cartoneras – releituras latino-americanas. 2018. Disponível em: https://casadopovo.org.br/cartoneras. Acesso em: 14/02/19.

DULCINEIA CATADORA. Dulcineia Catadora. In: FLYNN. A.; BELL, L. (Orgs.). *Cartoneras em tradução*. São Paulo: Dulcineia Catadora, 2018.

ESTATUTOS del Taller de Gráfica Popular aprobados en la Asamblea General del 17 de marzo de 1938, Fotocópia. Arquivo Francisco Reyes Palma, Cidade do México, 1938.

FLYNN, A.; BELL, L. *Cartoneras – releituras latino-americanas*. São Paulo: Casa do Povo, 2018.

MATIAS, I. A. A; DOS SANTOS, L. N. Muito aleìm de uma "Bauhaus Soviética": o legado de Vkhutemas/Vkhutein (1920-1930). In: *Cadernos Cemarx*, Campinas, nº 7, p. 39-54, 2014.

NOACK, Karoline. The "Workshop for Popular Art" in Mexico: Bauhaus Travels to America. Bauhaus Imaginista. 2018. Disponível em: http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2444/the-workshop-for-popular-graphic-art-in-mexico-bauhaus-travels-to-america?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=02db84m2j6fo52njgg9aueo8s6 . Acesso em 14/02/19.

STIMSON, B; SHOLETTE, G. Introduction. Periodizing Collectivism: In: STIMSON, B; SHOLETTE, G. *Collectivism after modernism: the art of social imagination after* 1945. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Ósmosis - Fase 4: presença de coletivo costarriquenho em Brasília

Marcella Nicoli Sousa Imparato*

A exposição Ósmosis-Fase 4 resultou do trabalho realizado pelo coletivo costarriquenho formado por Carolina Parra, Rafael Chamorro e Xavier Villa Franca, que atuam em conjunto desde 2013. Tratou-se de uma exposição itinerante que já havia percorrido outros três lugares de seu país de origem e teve como premissa abarcar as experiências, vestígios e ressignificações que haviam sido geradas nos momentos que antecederam a quarta fase.

A mostra foi realizada na galeria acervo da Casa da Cultura da América Latina (CAL/UnB), uma extensão da Universidade de Brasília, que se configura como espaço de desenvolvimento artístico e cultural gratuito, situado no centro comercial da cidade. Para além de promover residências para artistas e discussões sobre arte abertas ao público em geral, a instituição conserva ainda um considerável acervo de arte moderna, contemporânea e etnográfica. Ósmosis – Fase 4 ocorreu no contexto do 3º ciclo de exposições da Casa, entre abril e maio de 2018, que selecionou quatro projetos por meio de uma convocatória realizada no ano anterior, e foram supervisionadas pela então coordenadora dos espaços expositivos da CAL, a curadora Ana Avelar.

Ósmosis – Fase 4, Casa da Cultura da América Latina, 2018. Foto: Marcella Imparato.

* Mestranda no Programa de Pós-graduação Interunidades Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: marcellaimparato@usp.br

Ósmosis – Fase 4, Casa da Cultura da América Latina, 2018. Foto: Marcella Imparato.

Enquanto que, individualmente, as obras provinham de diferentes origens — em termos de linguagem ou natureza –, sua força conectora apresentava-se na capacidade de trazer à luz o imaginário inconsciente e rememorações coletivas por meio de artefatos vernaculares. Coletivamente, o trabalho buscou propiciar uma investigação tanto acerca das operações mentais concernentes à psique humana, a partir de suas manifestações materiais e imateriais, quanto da participação do público.

Dada a saturação de práticas excessivamente estetizantes voltadas para a construção de objetos a serem consumidos passivamente, a exposição inseriu-se num contexto de ampliação perceptiva e de experimentação das possibilidades de engajamento na arte.

Pensando sobre como lidar com os excessos da imagem e a "neutralização" das obras de arte no museu, Theodor Adorno, em *Museu Valéry Proust* publicado em 1953, analisa as condições e possibilidades de fruição estética, tensionando os modelos propostos pelos escritores Paul Valéry, baseado na publicação do texto *O problema dos museus* e de Marcel Proust, a partir da obra *Em busca do tempo perdido*. Por um lado, Valéry, ao reconhecer no museu do Louvre o caos gerado pelo excesso de imagens que disputam o olhar e empobrecem a experiência do observador, aposta numa "atitude do expert". Por outro, Proust opera a partir de "associações subterrâneas" que recaem sobre um "olhar rememorativo", isto é, na capacidade que as obras teriam de suscitar, por meio do olhar distraído do observador, associações psíquicas ligadas à "memória involuntária". Este modelo proustiano "ingênuo", como aponta Adorno, de um observador "amador", que "flana pela exposição", transfere a nível secundário a "pergunta pela qualidade estética":

> Proust [...] está inteiramente livre do fetichismo inevitável do artista que produz, ele próprio, as coisas. Para ele as obras de arte são, desde o início, além de algo especificamente estético, algo de diferente, um pedaço da vida daquele que as observa e um elemento de sua própria consciência. Com isso ele conserva nelas uma camada bem diferente daquela regida pela lei formal das obras (Adorno 1998, p.180).

A perspectiva proustiana, dessa forma, prescindiria do olhar especializado do fruidor, primando pela sua subjetividade, ao passo que Valéry, reivindicaria a objetividade da obra de arte, a qual deveria ser entendida "em si" (Adorno, 1998). Nesse sentido, seria possível aproximar o modelo de Proust à proposta de Ósmosis, uma vez que os elementos da exposição almejavam justamente sugerir uma espécie de "choque rememorativo" e ativar o engajamento do público no sentido de uma intervenção por associações sem a necessidade do olhar do "especialista", permitindo assim uma fruição, a princípio, mais livre e distraída.

Ósmosis - Fase 4 encorajou a agência ativa de seu público, correspondendo ainda à ausência de títulos das obras, no intuito de incentivar que o participante interviesse com associações ou nomeações frente a cada objeto. Essa abordagem buscou contestar a tríade artista – objeto de arte – espectador, discutindo também as noções de autoria, consumo e participação artísticos.

Essa perspectiva engajada sobre a arte encontrou paralelo no texto de Claire Bishop *Participation and Spectacle: Where are we now*? (2012) em que a autora reivindica a noção de arte participativa como estratégia de contraposição à passividade do sujeito "espectador" produzida pelo capitalismo contemporâneo e ressalta o posicionamento de Guy Debord, em sua obra *The Society of the Spectacle* (1967), acerca da importância da participação:

> *it re-humanizes a society rendered num and fragmented by the repressive instrumentality of capitalist production. This position, with more or less Marxist overtones, is put forward by most advocates of socially engaged and activist art*. (Bishop, 2012, p. 35).

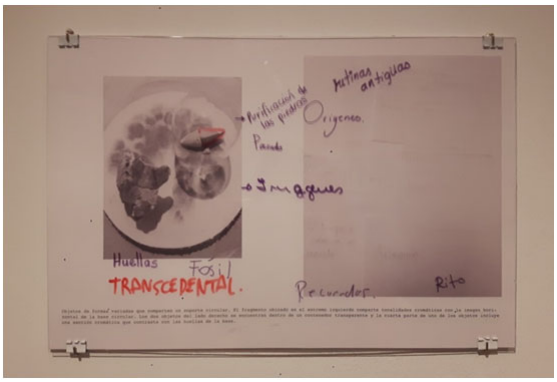
A autora prossegue em busca de compreender o sentido do "espetáculo" dentro da história e da crítica de arte, acentuando as nuances com que autores debatem o conceito e que perpassariam desde a relação do corpo com a obra às ações museais orientadas pela lógica corporativista.

É partindo do pressuposto de que se vive em uma realidade fragmentada e saturada por imagens feitas para o consumo, que o coletivo propôs apresentar elementos diversos – em termos de linguagem e natureza – entre os quais se encontravam aquarelas, desenhos, esculturas e objetos, que em sua técnica recordavam as práticas de associação e colagem das vanguardas artísticas das duas primeiras décadas do século XX. A partir disso, os artistas buscaram despertar o público não apenas para a contemplação desses elementos, mas para a participação direta com a mostra.

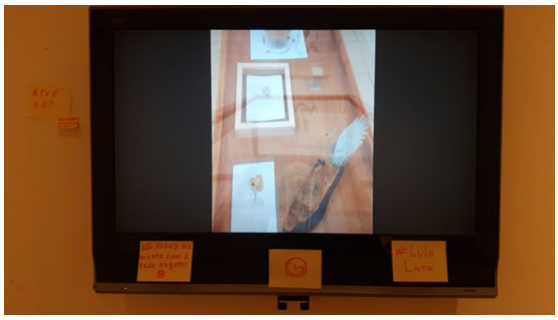
É possível evidenciar ainda uma aproximação às propostas expositivas de certas vanguardas históricas, sobretudo as dadaístas, na medida em que a mostra apresentou operações concernentes, em alguma medida, ao "acaso", permitindo adicionar materiais recolhidos da rua, como folhas, areia, pedras etc. A exposição buscava assim chamar a atenção do público por um instante para que então novas possibilidades de transformação

no espaço fossem agenciadas. Logo na entrada, o público era provido de materiais, como canetas, marcadores, blocos de anotações e post-its, que permitiam a interferência de forma livre e direta "até que sua vontade de participação" fosse "saciada", como descrevia um pequeno informativo que orientava sobre as interações possíveis, mas não necessariamente obrigatórias, com as obras.

De forma geral, partiu-se do pressuposto de que novas imagens poderiam surgir a partir dessas interações, que, por sua vez, já haviam sido reorganizadas e ressignificadas ao longo das três outras versões da mostra na Costa Rica. Era possível ter uma ideia dessas fases anteriores a partir de um vídeo fornecido pelos artistas com cenas das exposições e dos objetos que as integravam, já que nem todos foram levados à exposição da CAL e outros foram pensados especificamente para esta última fase. Inclusive, contavam entre os objetos presentes, oito reproduções impressas de obras produzidas pelo coletivo que já continham alguns escritos feitos pelo público costarriquenho e que também poderiam receber novas inscrições.



Detalhe da exposição. Impressão com inscrições das fases anteriores (em azul) e da fase 4 (em vermelho). Foto: Marcella Imparato



Detalhe da exposição: vídeo e intervenções inseridas no televisor e paredes. Foto: Marcella Imparato.

Detalhe da exposição com intervenções do público. Foto: Marcella Imparato.

Havia ainda pequenas esculturas de madeira, que se assemelhavam a artefatos arqueológicos; pedras de diferentes texturas; plantas; além de desenhos e aquarelas também produzidos pelo coletivo. Outros materiais de papelaria e construção, como gesso, cimento e madeira foram dispostos entre as obras, interferindo com possíveis alusões acerca da composição material e simbólica dos objetos que estavam em volta. Uma das propostas era incitar processos rememorativos e investigar a imagem enquanto símbolo e a partir de suas "incongruências".

Mesa com objetos produzidos pelos artistas e outros materiais adicionados.
Foto: Marcella Imparato.

Mesa com alguns materiais sugeridos pelos artistas e incorporados na exposição. Foto: Marcella Imparato.

Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte, mas cuja prática também se estende à curadoria, pensa em sua produção como "desconstruir clichês"[1] da imagem. Grosso modo, parte-se do entendimento de que a imagem é "sobredeterminada", "impura", isto é, atravessada por tempos heterogêneos que a anacronizam e a complexificam, para além das categorizações técnicas da obra de arte (como, por exemplo, autor, data, técnica, estilo, etc.) (Didi-Huberman, 2017a). O autor afirma que a montagem seria uma forma de compreender a imagem de forma dialética. Mas, ao contrário da dialética hegeliana, que teria um pressuposto teleológico de verdade última ou síntese, a montagem desempenharia uma função quase oposta, no sentido de fabricar

> heterogeneidades, com vistas a dis-por a verdade numa ordem que não é mais precisamente a ordem das razões, mas a das 'correspondências' (para falar com Baudelaire), das 'afinidades eletivas' (para falar com Goethe e Benjamin), das 'rasgaduras' (para falar com Georges Bataille) ou das 'atrações' (para falar com Eisenstein) (Didi-Huberman, 2017b, p. 87).

Seria possível dizer que Ósmosis – Fase 4 também operava no sentido de uma montagem na medida em que almejava criar, a cada novo movimento e associação, uma nova forma de entendimento e percepção da imagem, abrindo essas possibilidades a partir do "re-" ou des-ordenamento de seus próprios elementos. As decisões quanto às obras e objetos que seriam expostos, o posicionamento destes no espaço expositivo também levaram em conta as experiências ocorridas nas versões anteriores e a mediação que foi sendo construída entre o público e as obras. Isso encontra um paralelo possível com a ideia de art without audiences (Bishop, 2012, p. 36) descrita por Bishop em

1. Entrevista publicada na Página/12, em 19 de junho de 2017. Tradução de André Langer. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/568830-as-imagens-nao-sao-apenas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>. Acesso em 17 de março de 2019.

que, no limite, o espectador seria suprimido e todos poderiam se tornar produtores, muito embora, a autora reconheça o caráter utópico dessa condição.

O fato de que as obras não possuíam fichas técnicas nem títulos, também instigava a ativação do público não apenas no sentido de fazê-lo contribuir com possíveis nomes, mas também com impressões e reações sobre as obras, sem mediações que pudessem de alguma maneira comprometer a livre associação. Essa atitude visava o deslocamento do espectador de seu estado de alienação e de passividade e parte da premissa de um engajamento da arte na esfera da vida.

Detalhe dos mostruários na abertura da exposição. Foto: Marcella Imparato.

Intervenções. Foto: Marcella Imparato.

Detalhe da parede da exposição na penúltima semana da exposição.
Foto: Marcella Imparato.

Por fim, em comparação às versões costarriquenhas, o coletivo destacou que a versão no Brasil contou com uma participação mais incisiva do público, a partir não só de possíveis nomenclaturas para os objetos apresentados, mas também de desenhos, notas e deslocamentos físicos dos mesmos, propondo uma nova configuração não prevista, mas também não impedida na participação. De fato, a exposição na Casa da Cultura da América Latina permitiu uma aproximação efetiva do público às obras, buscando de maneira experimental borrar os limites entre a autoria e espectador, além de buscar uma participação ativa e colaborativa. Nesse sentido seria possível afirmar que a exposição se aproximou da noção de arte participativa de Claire Bishop, na medida em que ela afirma que

> *This desire to activate the audience in participatory art is at the same time a drive to emancipate it from a state of alienation induced by the dominant ideological order – be this consumer capitalism, totalitarian socialism, or military dictatorship. Beginning from this premise, participatory art aims to restore and realize a communal, collective space of shared social engagement*. (Bishop, 2012, p. 36)

Referências

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, p. 173-185, 1998.

BISHOP, Claire. *Participation and Spectacle: Where* are we now? In: THOMPSON, Nato (Org.) *Living as form: Socially engaged art from 1991-2011*. Ed. MIT Press, p. 34-45, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2017a.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história, I. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017b.

O caso da região da luz sob o aporte da criminologia cultural: uma análise latino-americana dos grafites*

Julia de Moraes Almeida**

Transitando no campo da interdisciplinaridade, esta pesquisa se propõe, de forma crítica a debater as recentes obras urbanas realizadas próximas a região da Luz, na cidade de São Paulo. A pesquisadora possui orientação pela Faculdade de Direito e coorientação pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Para realizar esta análise, escolheu-se o estudo de caso dos grafites que se fazem presentes na região da luz. Assim, revisão bibliográfica seguida de pesquisa de campo compõe a metodologia aqui aplicada. Foi necessário observar como os grafites estavam dispostos no entorno da região em disputa pelo mercado imobiliário. A ideia deste ensaio preliminar é conceber o grafite enquanto arte política, necessária para reivindicação de melhorias, sejam elas urbanas ou de direitos humanos básicos faltantes. Partimos da hipótese de que a manifestação no território de pesquisa deste trabalho é entendida enquanto reivindicação para área conhecidamente esquecida: o mercado lembra da região central para especulação imobiliária e gentrificação, entretanto, as ocupações da região mereceriam atenção principalmente dos órgãos de saúde e habitação.

Aqui, pretendemos adentrar o debate sobre ocupação cultural do espaço tratando da expulsão dos moradores, bem como sua arte latino-americana. As descobertas são ilustradas pelas fotos tiradas na região e conceitos trazidos da criminologia, do planejamento urbano e da geografia. Esta é uma análise crítica que visa à emancipação cultural e territorial.

---

* O presente trabalho é resultado de pesquisa em desenvolvimento elaborado pela autora durante do mestrado acadêmico.

** Mestranda em criminologia com orientação na FDUSP coorientação FAU. Advogada também pela USP, é aluna da Université de Lyon. Coordenadora nacional da Rede Brasileira de Saberes Descolonais. Monitora na Pós-Graduação da FGV Direito. E-mail: juliamoraesalmeida@gmail.com

Criminologia cultural e o sul global

Somos o único país que divide sua arte de rua com três nomenclaturas: pixo, pixe e grafite (Altamirano, 2018). Ainda, podemos tratar de quarta definição estética denominados painéis artísticos que contam para sua confecção com equipes de dezenas de pessoas que auxiliam o artista principal a construir a arte.

Neste sentido, tratando-se de subdivisões da arte de rua, conseguimos compreender que os tipos estéticos para apreciar as artes contidas nos muros da cidade de São Paulo são diversos. Ou pelo menos a nomenclatura legal se pretende distinguir entre tipos diversos; pensando que a norma diz que grafite pode ser arte enquanto que o pixo é crime. Exatamente este o ponto crucial do presente trabalho: como definir o que é arte? Como definir o que é grafite, o que é pixo/pixe? Como entender o que deve ou não ser valorizado socialmente? A quem serve esta definição de tipos de arte ou estilos? Nos é interessante debater sobre como na região da luz esta perspectiva estética tem se transformado. Se, de um lado, o centro de São Paulo se apresenta com estes diversos tipos de manifestação de arte nos muros, devemos compreender que o grafite não é próprio da cidade de São Paulo. Não há grafite, lambe-lambe e arte mural nas periferias (Altamirano, 2018). Há, sim, pixação nas periferias de São Paulo. A pixação – e não o grafite – é a identidade de São Paulo.

Partindo desta perspectiva, o questionamento sobre a estética é o foco. Precisamos aceitar as reivindicações e o que a arte de periferia representa. A arte reivindicatória aqui representada pelo pixo. Pensar na identidade de São Paulo é pensar em como diversos tipos de manifestação artística estão presentes na cidade e, principalmente, onde estão presentes. Sob esta perspectiva: se na periferia da cidade não tem grafite e ele é o único sob o manto da leganidade, toda a arte mural que não se enquadra nas elucubrações estéticas deste tipo devem ser criminalizadas e apagadas?

Para completar esta análise, fundamental se faz trazer conceito norte americano. O conceito de criminologia cultural nos é interessante, conforme será exposto. Entretanto, ainda mais fundamental é compreender em contexto sócio estrutural como a cidade de São Paulo se concebe enquanto cidade latina e, aqui, em especial, como a região da luz se consagra. sobre o que criminologia cultural funciona como mecanismo para que possamos compreender analisando:

> A criminologia cultural, nesse diapasão, emerge por meio da análise das expressões multiculturais advindas de outras sociedades, bem como das manifestações culturais urbanas em caráter de resistência e confrontação da estética cultural dominante. Busca-se entender o ethos de tais manifestações, que particularmente sofreram (ou sofrem) repressão penal, aplicando-lhes os subsídios teóricos da criminologia principalmente da criminologia cultural, destarte, buscam compreender os mecanismos que legitimam e explicam o seu tratamento penal (Furquim, 2014, p. 11).

O tratamento penal, por este ângulo, deve levar em consideração o nosso contexto de sul global:

> A perspectiva cultural na criminologia projeta, portanto, um olhar dos desvios puníveis desde o contexto mais abrangente possível. Amparada nos estudos culturais (cultural studies), sobretudo nas técnicas de investigação advindas da antropologia (etnografia) e da sociologia (observação participativa), a criminologia cultural resgata e atualiza os estudos do labeling approach (paradigma do etiquetamento), notada mente a perspectiva empregada por Becker. Procura, pois, observar os grupos e interagir com as subculturas ou as tribos desviantes, sobretudo com aquelas que integram a urbe, de forma a compreender as suas práticas e os seus rituais nos seus espaços de realização. O resgate da teoria do etiquetamento (etnometodologia e interacionismo simbólico) induz, de igual forma, a adaptação das metodologias à complexidade da vida contemporânea, tarefa que implica, sobretudo na pesquisa criminológica europeia continental e latino-americana, a superação da racionalidade jurídica instrumental e a imersão na inconstância do real. (Carvalho, 2009, p. 162)

A criminologia cultural nos ajuda a entender por que determinadas manifestações artísticas são criminalizadas (Suecaira, 2018), ou, pelo menos, a entender quais elementos podem ser tidos como fora da normatividade. Esta normatividade social pode ser ditada por vários entendimentos. Um destes é a estética. O que me é esteticamente agradável, aquilo que consigo referenciar é bonito. Entretanto, aquilo que não consigo absorver e entender como parte do meu cotidiano é feio e não deve ficar exposto. Sob esta perspectiva o Direito atua como mecanismo de barragem. Assim, temos as leis que excluem o pixo dos centros urbanos; deixando apenas o grafite que é esteticamente agradável.

Porém, a distinção estética é muito complexa. Isso implica aceitar a origem daqueles que deixaram a mensagem. Em situação latino americana implica ente der nossas desigualdades a nossa produção artística reivindicatória. Ainda, falando da região da luz, caminha a percepção de contexto histórico em que ela está inserida. Cria o senso crítico: onde estas pessoas que aqui transitam moram? Por que os pixos dessa região são escritos desta maneira? Por que a ideia era incomodar e poluir? São questionamentos do meio ambiente urbano central da cidade de São Paulo. O simbolismo advém de marcos da cidade.

Podemos compreender, portanto, que os grafites são marco reivindicatório e de contestação do centro da capital paulista, onde estão os mais diversos instrumentos estatais: a prefeitura, o poder judiciários, os transportes. As desigualdades se manifestam onde há a concentração de aparatos Estatais. Em especial. A região da luz consegue transparecer toda esta desigualdade: Principalmente da região em voga. Porque repetidamente apagamos e/ou criminalizamos estas manifestações artísticas?

Território em disputa: a expulsão dos grafites

As operações urbanas realizadas na região da luz nas últimas décadas visaram a mudança do público da área (Brito; Lima; Martin; Mendonça; Rolnik, 2017). Desta maneira, os empreendimentos, os aparatos governamentais e toda a política empregada na região tentam substituir o público ali vivente.

Esta requalificação do público teve como causa o interesse imobiliário. A estética urbanística criada, os modelos de empreendimentos planejados e o novo ambiente almejam garantir ao investidor da região lucro. O foco é o empreendedor e não a população. Este lucro pretendido advém da gentrificação: novos empreendimentos, com diversos projetos de mirabolantes de revitalização urbana pretendem destacar a região daquilo que é: território de populações vulneráveis.

Entretanto, necessário salientar que para a gentrificação ocorra, o Estado tem papel fundamental: para o investidor, com forte interesse mercadológico, se fez necessária intervenção estatal; criando aparatos sociais diferentes daqueles que a região necessita (Ferreira; Maricato; Villaça, 2007). Se a população local precisava de saúde, política de contenção de danos, habitações coletivas, recebeu expulsão, internação compulsória e violência. Este público não conseguia consumir a proposta mercantil imobiliária para a região e, então, teve – e tem – que ceder espaço. Este espaço também se deve as artes. O pixo não pode ali permanecer. O pixo incomoda, reivindica, contesta as escolhar das políticas givernamentais. Traz o sujo, o inacabado, as mazelas. Assim, para a rentabilidade ser elevada a gentrificação é necessária. A gentrificaçao, no enfoque deste trabalho, é a mudança estética das artes presentes na região da luz.

Entretanto, a gentrificação não é o resultado mas sim o mecanismo para que esse sistema mercantil imobiliário opere, expulsando a população de baixo poder aquisitivo. Em áreas de valorização, a pobreza não pode estar presente, ela deve sair:

No momento em que o Lower East Side sofreu o assalto da gentrificação as obras de arte que saiam desse bairro nos anos oitenta viram sua conotação subir na cena internacional, deixando evidente a imbricação das globalizações econômica e cultural, da qual a gentrificação local era, ao mesmo tempo, o estímulo e a expressão (Smith, 1991, p. 69).

A pesquisadora que elabora este trabalho frequentou a região da luz em março do ano de 2019 com o intuito de empiricamente verificar a atual situação da arte na região. Foram percorridas a Avenida Duque de Caxias, Alameda Glete, Rua Helvétia e Alameda Cleveland. (Figura 1). A partir desta experiência foi traçado panorama sobre quais artes tendem a ser expulsas e quais não, seguindo padrão estético escolhido pelo mercado.

As imagens abaixo ilustram o contraste entre a arte de rua da luz. De um lado, a pixação presente resiste e faz frente ao abandono político. De outro, o poder imobiliário que segrega e gentrifica, expulsando a arte local e adentrando arte que pode ser

consumida pelos possíveis novos habitantes da região. Estes consumirão apartamentos de médio poder aquisitivo, dando-se melhor com grafite[1].

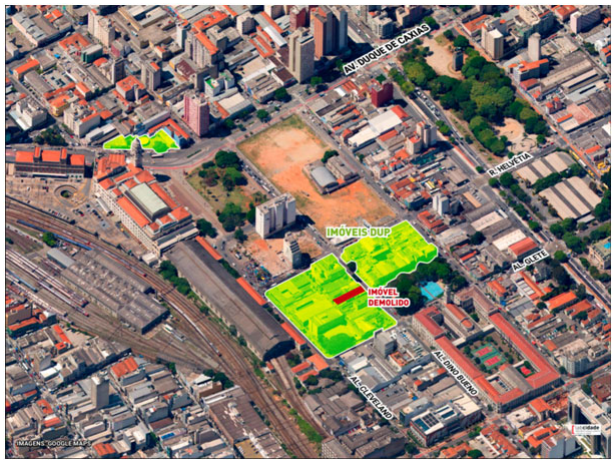


Figura 1: Fonte LabCidade. 2017.

As fotos aqui em par salientam a arte de rua. O abandono é painel para reivindicações e mensagens.

Figuras 2 e 3: Autoria própria. Tiradas em março de 2019.

1. Necessário salientar, ainda, que as impressões sobre as simbologias são próprias da autora e carregam subjetividades advindas de concepções artística. A intenção é, exatamente, debater: o que é arte? O que não o é? E qual a razão? Assim, dedicamos parte desta pesquisa em questionar sensos estéticos; principalmente no Direito.

O processo gentrificador pode ser muito exemplificado e descrito na região com as áreas compradas pela Porto Seguro. Onde há prédios da referida empresa, apenas existem no entorno grafites. O pixo é totalmente extinto, dando vasão a figuras coloridas, de fácil consumo. Figuras e desenhos estes que podem ser facilmente vendidos como arte. Não há contestação, apenas a arte posta, simples.

Os seguranças que permanecem no entorno destes empreendimentos demonstraram estranheza com o registro fotográfico. Ainda, há postura extremamente agressiva e de dominação territorial: o que é propriedade da Porto não deve ser entendido de outra forma. Podemos perceber que a hostilidade espanta tudo aquilo que contesta. Os grafites ficam, o pixo sai.

Abaixo, foto do segurança em frente a uma destas propriedades. O banco na esquina demonstra exatamente o que é feito: fiscalização da rua todo o tempo. Nada acontece sem que a empresa saiba ou consiga controlar. O espaço não é público, o espaço é privado: desde o terreno até as vias públicas.

E mais: o controle fiscalizatório ultrapassa a esfera privada. Se os mudos no entorno são públicos ou privados, o controle fica a cargo de empresa estranha. Assim, a esfera repressora e criminalizante transcende (Zaffaroni, 2007). A criminalização do pixo caminha juntamente com os empreendimentos imobiliários novos da região.

Figura 4: Autoria própria. Tirada em março de 2019.

Figura 5: Autoria própria. Tirada em março de 2019.

América latina: o que é arte?

A região da luz sofre mudança estética. Essa mudança advém de políticas públicas e de políticas econômicas. Isso significa que o pixo está sendo apagado, conforme demonstramos nas imagens anteriores.

Podemos compreender que o grafite é considerado arte enquanto o pixo, crime. A legislação municipal vem administrativa e penalmente criminalizando as artes reivindicatórias e, o pixo, na região da luz sobre este mesmo processo. Isso se justifica pela falta de compreensão sobre a produção artística do Sul Global. Precisamos entender nossas identidades, problemas e deficiências, sem comprar especificamente com o Norte.

LEGISLAÇÃO MUNICIPAL RELACIONADA AOS TEMAS PICHAÇÃO E GRAFITE	
NORMA	FINALIDADE
Lei nº 11.378/1993	Proíbe a venda de tintas em spray a jovens menores de 18 anos de idade.
Decreto nº 37.568/ 1998.	Dispõe sobre a veiculação de propaganda eleitoral nas vias e logradouros públicos e nos próprios municipais.
Lei nº 13.903/2004	Institui o Dia do Grafite.
Lei nº 14.451/2007	Institui o Programa Antipichação.
Lei nº 16.612/2017	Institui o Programa de Combate às Pichações.
Decreto nº 57.616/2017	Regulamenta o Programa de Combate às Pichações.

Figura 6: (Almeida; Mantelli, 2017)

O pixo é arte reivindicatória que traz elementos de nosso contexto. Contexto sócio econômico, de desigualdades e de perspectivas violentas. Estas violências urbanas advêm de políticas empregadas no território desde a época colonial (Santos, 2014). A terra arrasada, pronta para ser ocupada e entregue ao mercado é ideia constante e centenária em nosso meio. E, essa dificuldade em identificar o que é nosso, leva a conceitos estéticos sobre bonito, arte, cidade muito controversos (Quijano, 2000, p.158).

O grafite apenas é diferenciado do pixo quando elementos artísticos do Norte Global se repetem. Quando visualizo uma obra de arte questiono refer6encias. Nossas referências culturais não são nacionais. Pelo contrário: sempre fomos ensinados, desde a época das grandes navegações, a descartar o que é nos é próprio. Arte é tudo aquilo validado pelos filmes, músicas e novelas de fora do país; principalmente dos ditos países "desenvolvidos". O desenvolvimento é sinônimo de avanço, colocando nosso contexto sempre em atraso. Esta condição nada mais é que perspectiva de dominação: não reflete a realidade, apenas um ponto de vista. O ponto de vista dos países que se consideram desenvolvidos; segundo seus próprios critérios.

Nosso atraso se reflete em tudo: não conseguimos perceber nossas particularidades, sendo elas sociais, artísticas ou organizacionais (Santos, 2014). O grafite apenas consegue ser entendido como arte quando diagnosticado pertencente a categorias estéticas Norte Americanas, de bairros de cidades globais como Nova Yorke, Berlin e Paris. O grafite se diferencia esteticamente do pixo por noções estéticas completamente colonizadas. Este movimento acontece em toda a América Latina: nosso processo histórico econômico e social nos une.

Evidente se mostra a necessidade de compreensão identitária local. Para além do mercado, o argumento artístico deve ser revisionado. A Lei é embasada por parâmetro subjetivo; em contesto cultural passível de discussão e aprimoramento. Este no sentido de empoderamento local e fortificação de nossa produção.

Conclusão

Em suma, o presente artigo argumenta pela necessidade de se pensar o que é arte urbana e o meio ambiente de forma crítica. Nele, apresentamos o caso da região da luz na cidade de São Paulo e buscamos compreender como gestões com tendências neoliberais atuam na capital paulista. Relacionando grandes projetos urbanos a tendências mundiais empreendedoras, à luz de abordagens críticas do Sul Global, percebemos de que o foco governamental se dá em prol do lucro. Concluímos que a perda no campo do desenvolvimento social é notória, indicando que a solução esteja na criação local de conceitos artísticos e sociais próprios, aplicáveis ao contexto latino-americano. O pixo não deve ser criminalizado mas sim compreendido enquanto arte reivindicatória.

Referências

ALMEIDA, J. M.; MANTELLI, G. A. S. *Grafite/arte, pichação/crime? Análise do caso paulistano à luz do direito ambiental e da criminologia cultural. Teoria e Empiria no Direito*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, v. 10. 140p, 2017.

ALTAMIRANO, Micaela. A pixação na paisagem de São Paulo: o risco com o construção do sentido da vida urbana. 2018. 300 f. *Dissertação* (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

AZEVEDO, Plauto Faraco de. Direito, justiça social e neoliberalismo.In: *Revista dos Tribunais*, São Paulo, 1998.

BARROSO, Luís Roberto. Dez anos da Constituição de 1988. In: *Revista de Direito Administrativo*, v. 214, p. 1-25, 1998.

BRITO, Gisele; LIMA, Pedro; MARTIN, Isabel; MENDONÇA, Pedro; ROLNIK, Raquel. *Região da Luz em Disputa: Mapeamento dos processos em curso*. LabCidade. 2017.

CANO, Wilson. América Latina: do desenvolvimento ao neoliberalismo. In: FIORI, José Luis (Org.). *Estados e moedas no desenvolvimento das nações*. Petrópolis: Vozes, p. 287-326, 1999.

CARINHATO, Pedro Henrique. Neoliberalismo, reforma do Estado e políticas sociais nas últimas décadas do século XX no Brasil. In: *Revista Aurora*, ano 2, nº 3, p. 37-46, dez. 2008.

CARTA CAPITAL. Em 100 dias, João Doria acelera com choque de marketing. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/em-100-dias-joao-doria-acelera-com-choque-de-marketing/>. Acesso em 5 jan. 2019.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

FERRACIOLI, Paulo. João Doria é populista? Elementos de populismo na campanha à prefeitura de São Paulo de 2016. In: *Temática*, v. 14, nº 10, p. 77-91, out. 2018.

FERREIRA, João Sette Whitaker; MARICATO, Ermínia; VILLAÇA, Flávio. *O mito da cidade-global: o papel da ideologia na produção do espaço urbano*. Vozes, 2007.

FIX, Mariana. *Cidade global: fundamentos financeiros de uma miragem*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. São Paulo: Leya, 2014.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

JACOBI, Pedro. Meio ambiente urbano e sustentabilidade: alguns elementos para a reflexão. In: CAVALCANTI, Clovis (Org.). *Meio ambiente, desenvolvimento sustentável e políticas públicas*. São Paulo: Cortez, p. 384-390, 1997.

KLINK, Jeroen; SOUZA, Marcos Barcellos de. Financeirização: conceitos, experiências e a relevância para o campo do planejamento urbano brasileiro. In: *Cadernos Metrópole*, v. 19, nº 39, p. 397-406, 2017.

MARICATO, Ermínia. *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

MASCARO, Alysson Leandro. *Crítica da legalidade e do direito brasileiro*. São Paulo: Editora Quartier Latin do Brasil, 2003.

MUKAI, Toshio. A proteção ambiental do meio ambiente urbano. In: *Revista Magister de Direito Ambiental e Urbanístico*, nº 13, p. 5-13, 2007.

NOBRE, Marcos. Teoria crítica: uma nova geração. In: *Novos Estudos-CEBRAP*, nº 93, p. 23-27, 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. O Estado e o urbano no Brasil. In: *Espaço & Debates*, São Paulo, v. 2, nº 6, p. 36-54, 1982.

PASINATTO, Rubiamara. Apagaram tudo, pintaram o "muro de cinza": uma análise das ações do governo Dória em São Paulo. In: *Di@logus*, Cruz Alta, v. 6, nº 3, p. 44-58, set./dez. 2017.

PIRES, Elena Moraes; SANTOS, Fábio Alexandre dos. A cidade de São Paulo e suas dinâmicas: graffiti, Lei Cidade Limpa e publicidade urbana. In: A*nais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 26, p. 1-37, 2018.

QUIJANO, Anibal. Coloniality of power and Eurocentrism. In: *Latin America. International Sociology*, v. 15, nº 2, p. 215-232, 2000.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislac'aÞo, poliìtica urbana e territoìrios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 1997.

_____. *Guerra dos lugares: a colonizacão da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

ROSARIO, Mariana. Corredor verde na 23 de maio deve ser concluído nesta semana. 2017. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/muro-verde-23-de-maio-inauguracao/>. Acesso em 5 jan. 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paulo. *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2014.

SMITH, Neil. A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à "regeneração" urbana como estratégia urbana global". In: BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine. *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, p. 59-87, 2006.

SHECAIRA, Sérgio Salomão. *Criminologia.* Livraria RT. 2018

TOPALOV, Christian. Os saberes sobre a cidade: tempos de crise. In: *Espaço e Debates*. São Paulo, v. 11, nº 34, p. 28-38, 1991.

VAINER, Carlos. Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro. In: *Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional* (ANPUR), 14, 2011, Rio de Janeiro. Anais (on-line). Rio de Janeiro: ANPUR, 2011. Disponível em: <http://memoriadasolimpiadas.rb.gov.br/jspui/handle/123456789/193>. Acesso em 15 dez. 2018.

WATSON, Vanessa. Shifting approaches to planning theory: Global North and South. In: *Urban Planning*, v. 1, nº 4, p. 32-41, 2016.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. *O inimigo no direito penal.* Revan, 2007.

Um arquivo sobre arte latino-americana: experiências de pesquisa na graduação

Patricia Leal Azevedo Corrêa*

Desde 2015 o projeto Arte nas Américas: teorias e historiografias vem sendo desenvolvido junto a estudantes de graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no bacharelado em História da Arte. Enquanto docente permanente nessa instituição, sou encarregada de lecionar disciplinas de História da Arte na América Latina desde 2011 e, notando o interesse dos estudantes pelo tema, sua vontade de aprofundamento e certo senso de responsabilidade por sua viabilização, busquei estruturar um projeto de pesquisa que pudesse abrigar tais iniciativas. Assim, este foi concebido especialmente para oferecer oportunidades de iniciação à pesquisa sobre o tema, em complementação ao conteúdo das disciplinas regulares e possível enriquecimento das perspectivas trabalhadas em sala de aula. A definição do projeto também tomou partido da importância de se promoverem entre os estudantes oportunidades de pesquisa em acervos documentais e com fontes primárias, entendida como experiência formativa para o futuro historiador da arte cujo trabalho compreende a constante contraposição entre obras de arte e documentos, seja em operações de eucronia (Panofsky, 2007) ou anacronia (Didi-Huberman, 2008). Tratava-se de encontrar condições para o contato sistemático dos estudantes com um arquivo que pudesse corroborar essa perspectiva metodológica da história da arte.

O projeto se desenhou como um campo amplo de possibilidades de pesquisa sobre a produção discursiva de artistas, intelectuais, críticos e historiadores da arte atuantes nas Américas no século XX, suas relações e possíveis conexões poéticas, teóricas e históricas. No contexto americano, essa produção discursiva está frequentemente ligada à fundação de museus e grandes mostras de arte, à expansão das estruturas de ensino e pesquisa da arte, à criação de periódicos e associações e à formação de coleções privadas, mas também a redes de afinidades pessoais, colaborações, trocas e acirrados debates (Ades, 1997; Hughes, 2006). Tais dinâmicas caracterizam, decerto, toda a produção moderna, porém o interesse aqui recai sobre relações interamericanas, isso é, privilegia relações entre agentes, circuitos e instituições nas Américas em detrimento

* Doutora em História pela PUC-RJ. Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: patricia.la.correa@gmail.com

de estudos eurocêntricos que sempre destacaram processos de circulação, transferência, adaptação e transculturação de fontes visuais, práticas artísticas, matrizes e conceitos provenientes da Europa a partir da colonização. Com isso, é claro, não se negam vínculos artísticos-culturais europeus ou africanos, determinantes nas formações americanas, tampouco outras perspectivas globais; apenas se destacam nexos e processos interamericanos.

Foi certamente o século XX que deu fôlego a essa mudança de eixo na arte, mesclada aos discursos das artes nacionais e das vanguardas, do desenvolvimentismo, do imperialismo e da resistência – século marcado pela "crise da arte como ciência europeia" (Argan, 1992, p. 507): a crescente projeção artística dos Estados Unidos e o redesenho do mundo da arte no segundo pós-guerra. Porém, mais do que recortes geográfico-culturais, a definição do que seriam arte americana, arte latino-americana e mesmo arte brasileira abre problemas conceituais enquanto enquadramentos teórico-historiográficos atravessados por relações de poder, formações institucionais e pautas de mercado (Mosquera, 2010). Assim, levando-se em consideração essas questões, foi proposto aos estudantes que desenvolvessem recortes temáticos mais específicos, de menor escopo e a partir de documentos com os quais pudessem indicar, e abrir à investigação, relações entre agentes do meio de arte nas Américas no século XX. Analisados, contextualizados, esses documentos poderiam dar a ver projetos, processos, repertórios e dilemas correlatos, talvez antagônicos ou confluentes entre diferentes agentes, mas em todo caso deveriam engajar os pesquisadores em seus estudos individuais.

Determinante para a viabilização e para a própria definição desse projeto foi o contato com o arquivo digital *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, desenvolvido pelo International Center for the Arts of the Americas-ICAA, centro de pesquisa do Museum of Fine Arts-Houston, nos Estados Unidos. Integralmente digital e de livre acesso online, esse arquivo conta 8.664 documentos no momento da redação deste texto e pode ser acessado pelo endereço http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/. Entre seus documentos digitalizados encontram-se cartas, cartazes, panfletos, manifestos, catálogos, recortes de periódicos, recibos, enfim, manuscritos e impressos diversos e todo tipo de memorabilia relacionados à arte produzida e pensada nas Américas, a partir de uma identificação "latina", ou seja, relacionada aos países de colonização ibérica na América e à presença de migrantes e descendentes de migrantes latino-americanos nos Estados Unidos – este o significado do termo latino art. Como o próprio nome do arquivo indica, o interesse do ICAA recai sobre possibilidades de se pensar a perspectiva "latina" nos Estados Unidos, seja pela presença expressiva, inclusive política e economicamente determinante, de população de origem hispano-americana dentro dos Estados Unidos, seja pela premente e sempre candente questão das relações e trocas com os vizinhos continentais, ora tingida por estratégias de boa vizinhança, ora com explícitos sentidos de controle e conflito. A formação desse

impressionante e valioso arquivo é a própria expressão das relações culturais ambíguas entre os Estados Unidos e a América Latina, que se pautam pela dependência, pela apropriação e pelo enriquecimento mútuos.

Esse arquivo, que é certamente o maior arquivo especializado em arte latino-americana do século XX hoje existente, além de o mais dinâmico, pois em rápida e contínua expansão, tem sua história ligada à criação do International Center for the Arts of the Americas em 2001, sob a direção da pesquisadora e curadora Mari Carmen Ramírez, que compõe o quadro de curadores do Museum of Fine Arts-Houston e é especializada em arte latino-americana. O projeto de construção do arquivo digital é a principal iniciativa do ICAA e também envolve um projeto de publicação de uma série de livros com seleções de documentos e traduções ao inglês segundo diversos recortes temáticos, a C*ritical Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* Book Series, distribuída pela Yale University Press. Essa série já conta com um volume publicado em 2012, *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?,* e tem previsão de lançamento de mais dois volumes, *National Imaginaries, Cosmopolitan Identities*, previsto para 2019, e *New World Geometric and Constructive Utopias*, ainda em preparação. É marcante sua ambiciosa proposta: serão publicados, ao todo, treze volumes que, considerando-se a extensão de 1160 páginas do primeiro, terão uma imensa abrangência sobre o conteúdo do arquivo digital. A série de traduções se propõe a "permitir que pesquisadores e estudantes estadunidenses consultem materiais que são de acesso excessivamente difícil em arquivos ou repositórios na América Latina e nos Estados Unidos", além de também fornecer "contextualização histórica, artística e intelectual para as fontes digitalizadas, assim como diretrizes de orientação para futuras pesquisas" (ICAA). É inevitável considerar que iniciativas como essas têm ações determinantes sobre o conhecimento que se produz a respeito dessa arte, um tipo de *soft power* certamente: um museu nos Estados Unidos reúne, sistematiza, traduz e publica o maior acervo documental existente sobre arte latino-americana, e o disponibiliza em plataforma digital para livre acesso.

Muitos desses documentos seriam de fato inalcançáveis, ignorados por pesquisadores, sem o arquivo do ICAA. É importante destacar o modo como se dá a recuperação dessas fontes primárias. O projeto de recuperação dos documentos teve início em 2002, um ano após a fundação do ICAA, e também foi concebido por Mari Carmen Ramírez, que divide sua direção com um Comitê Editorial hoje composto por dezesseis estudiosos, curadores e historiadores da arte latino-americana. Esse Comitê foi responsável por definir as treze categorias editoriais que orientam toda a estrutura do arquivo – e se refletem nas temáticas da coleção de treze livros a ser publicada. Como logo veremos, essas treze categorias procuram captar conceitos e debates consolidados ou emergentes no meio artístico latino-americano, de modo a mapear correntes de sua produção e seu pensamento no século XX. Para o processo de levantamento e

recuperação dos documentos, foram criadas dez equipes de pesquisadores espalhadas entre os Estados Unidos e países da América Latina, associados a instituições de preservação, pesquisa e ensino da arte, como universidades e museus. Essas equipes trabalham orientadas pelas treze categorias editoriais, analisadas pelos pesquisadores e adaptadas a seus contextos locais para a busca e localização de documentos físicos afins e relevantes, que são então escaneados, tratados digitalmente e enviados à plataforma do ICAA. Entre essas equipes, podemos identificar grupos sediados na Universidad de los Andes em Bogotá, no Museo de Arte de Lima, na University of California em Los Angeles e na Universidade de São Paulo.

O lançamento do arquivo para acesso público e gratuito pela internet ocorreu em 2012, com a disponibilização de 2.500 documentos que já se apresentavam indexados por palavras-chave e pelas treze categorias editoriais. Como o projeto de recuperação continua em andamento, o arquivo não parou de crescer desde então, chegando aos mais de 8.000 documentos hoje disponíveis. Na plataforma do projeto, os objetivos do arquivo são assim descritos:

> Essa iniciativa responde ao atraso endêmico no campo da história, da pesquisa e do ensino da arte latino-americana/latino, fornecendo acesso a escritos de artistas, movimentos artísticos, críticos e curadores do México, América Central e do Sul, Caribe e Estados Unidos. Não existe e nunca se tentou um projeto editorial com o aqui escopo definido para o campo da arte latino-americana. Atravessando limites nacionais e culturais, o projeto fornece mais que necessários fundamentos intelectuais para a exibição, coleção e interpretação da arte produzida ao longo desse eixo cultural. Do mesmo modo, nenhum outro empreendimento em artes visuais tentou fazer uso da mais avançada tecnologia para permitir o acesso a materiais de arquivo e, simultaneamente, conectar pesquisadores e outros produtores de conhecimento geograficamente dispersos. De fato, um dos objetivos básicos do projeto de documentos ICAA é o de estabelecer uma ponte intelectual entre artistas latinos ao norte e ao sul do Rio Grande. (ICAA)

Há imenso mérito na iniciativa do ICCA, pois seu arquivo vem de fato mitigar grandes dificuldades e vácuos de documentos e informações sobre as condições de produção e circulação, sobre os debates e o contexto da arte latino-americana. Sua contribuição para o campo é única e inestimável. Por isso mesmo, e pelo fato de ter se configurado como um arquivo de livre acesso público, é preciso que se considere seu sentido político, pois creio que um bom uso desse arquivo inclui a contínua reflexão crítica sobre sua proposta e estrutura. Para começar, é preciso lembrar algumas coisas que já há muitos anos estudiosos ligados à arquivologia vêm reconhecendo e debatendo: um arquivo não é uma reunião passiva ou neutra de documentos, pois sua formação não é imparcial ou objetiva; ao criarem sistemas de indexação, ao adicionarem ou não um documento e ao trabalharem para sua preservação e divulgação, os arquivistas interpretam e modelam os arquivos, tornando-se parte integral do desenho do passado.

Afinal, arquivos têm um grande poder sobre a definição de histórias privilegiadas ou marginalizadas, constituindo-se como espaços onde forças sociais são negociadas, contestadas ou confirmadas. Já não restam dúvidas sobre as relações de poder existentes entre o arquivo e a sociedade:

> Poder para registrar certos acontecimentos e ideias e não outros, poder de nomear, identificar e ordenar registros para atender a necessidades de negócios, de governos ou pessoais, poder para preservar e registrar, poder para mediar o registro, poder sobre o acesso, poder sobre direitos e liberdades individuais, sobre a memória coletiva e a identidade nacional. (Schwartz, Cook, 2002, p. 5)

Um dos aspectos interessantes dessa revisão crítica dos fundamentos da arquivologia reside no reenquadramento conceitual da proveniência, isto é, o que convencionalmente se compreendia por local ou entidade de origem de um documento. Considera-se, hoje, que a proveniência de um documento deve ser compreendida como o processo e o discurso de sua criação enquanto documento. Ao invés da ligação fixa com uma origem, adota-se a definição mais elástica do processo que levou ou conduziu ao registro por entre agentes, organizações e interações em constante mudança, de modo que "proveniência está ligada à função e atividade e não à estrutura e lugar. A proveniência se torna mais virtual do que física" (Cook, 2012, p. 23). Essa revisão "pós-modernista" acaba por "tirar o foco teórico (e prático) da ciência arquivística do registro e colocar o foco no ato criativo ou invenção de autoria ou processo ou funcionalidade por trás do registro" (Cook, 2012, p. 26). Esse exemplo já nos serve para considerar as ressonâncias políticas de um arquivo como o do ICAA. Estudar um de seus documentos significa estabelecer ligações com os locais e contextos históricos em que ele foi produzido, porém também significa estabelecer ligações com seu vir-a-ser documento dentro da funcionalidade do arquivo ICAA, o que envolve as relações de poder que também lhe são inerentes. Tal constatação abre infinitas questões para a pesquisa e seu desafio é colocado para os estudantes que se propõem a trabalhar com esse arquivo.

Nunca sai de nosso horizonte o fato de ser esse arquivo sediado em um importante museu estadunidense, no Texas, portanto em região de fortes ressonâncias hispânicas, e que abriga em seu acervo valiosíssimas coleções de arte pré-colombiana, colonial, moderna e contemporânea originárias dos atuais países latino-americanos. Em larga medida, o ICAA é uma instituição que reforça o poder do museu ao mesmo tempo em que cumpre um papel fundamental de pesquisa e difusão de seu acervo. Vale mencionar, nesse sentido, a aquisição da coleção Adolpho Leirner entre 2005 e 2007: a maior coleção de arte construtiva brasileira, que pertencia ao colecionador brasileiro e se transformou em um dos principais núcleos do acervo do museu e de produção do ICAA. No arquivo, a coleção Adolpho Leirner se faz presente de várias maneiras, através de documentos e categorias editoriais, de modo que sua função e atividade se conectam à estrutura da instituição.

Para se pensar criticamente a proveniência do arquivo, um ponto de partida é certamente a análise do teor de suas treze categorias editoriais. Afinal, como consta declarado na plataforma do arquivo, as diretrizes de trabalho, levantamento, seleção e indexação dos documentos pelas equipes de pesquisadores espalhadas pelas Américas estão desde o início pautadas nas treze categorias. Ou seja, todo o processo de vir-a-ser dos documentos se orienta por essas categorias, que previamente direcionam leituras do sentido dos documentos, sugerem caminhos de investigação e colocam problemas conceituais e teóricos para os pesquisadores. Essas categorias são as seguintes: 1) Resistir às categorias: Latino-americano e/ou Latino?; 2) Abstratos vs. Figurativos durante o período da Guerra Fria; 3) Arte, ativismo e mudanças sociais; 4) Assuntos de raça, classe e gênero; 5) Conceitualismos e arte não-objetual; 6) Exílio, deslocamento, diáspora; 7) Globalização e seus des/contentes latino-americanos; 8) Em busca da democracia: artes gráficas e construção comunitária; 9) Suprarrealismo, realismo mágico e o fantástico; 10) Imaginários nacionais e identidades cosmopolitas; 11) Meios de comunicação de massa, tecnologia e arte; 12) Reciclagem e hibridismo; 13) Utopias geométricas e construtivas.

De um modo geral, as categorias condensam debates importantes da crítica e da historiografia da arte latino-americana do século XX, e muitas vezes são baseadas em relações de identidade e/ou alteridade entre Estados Unidos e América Latina. Um caso interessante a se destacar é o da categoria 5) Conceitualismos e arte não-objetual. A identificação de um conceitualismo latino-americano é uma operação crítica bastante recente que envolveu diretamente a diretora do ICAA e fundadora do arquivo, Mari Carmen Ramírez. Uma das primeiras a pensar, ainda na década de 1990, no que seria a particularidade desse conceitualismo, Ramírez (2001; 2007), lhe atribuiu um sentido político específico e mais explícito, ausente na arte conceitual anglo-saxã das décadas de 1960 e 70, que estaria mais preocupada com jogos de linguagem sobre o próprio conceito de arte. Na América Latina, ao contrário, o conceitualismo daria resposta ao contexto opressivo das ditaduras militares, ao imperialismo e à precariedade social e institucional desses países. Através de publicações e marcantes exposições nos Estados Unidos e na Europa, ela e outros estudiosos como Luis Camnitzer (2007), acabaram por fixar a concepção de que este teria sido um conceitualismo político, em contraposição à arte conceitual, que fora predominantemente autorreferente e tautológica.

A categoria do arquivo ICAA que faz menção direta ao conceitualismo também deve ser analisada, portanto, à luz dessa operação crítica que afeta o processo e a funcionalidade da criação de todos os registros indexados sob seu escopo. Assim, boa parte do debate que segue a essa operação a identifica como uma nova tentativa de controle do centro sobre a periferia do sistema da arte, na medida em que trata de atribuir e delimitar propriedades ideológicas ou estéticas entre diferentes produções, a partir de premissas mais uma vez oriundas do hemisfério rico (López; Watson, 2010).

A criação do arquivo ICAA é certamente parte dessa operação e dá sustentação a seu debate – isso deve estar no horizonte de quem pesquisa documentos indexados sob essa categoria. A própria definição de um conceitualismo latino-americano estaria, então, profundamente ligada à raiz de um "furor de arquivo": compulsão de arquivar nada neutra, que tenta assegurar-se como voz normativa sobre um campo complexo e potente de experiências, tentando transformá-las em fetiches, "objetos privilegiados de instrumentalização a serviço da produção de capital" (Rolnik, 2009, p. 105).

O desenvolvimento de atividades de iniciação à pesquisa com estudantes de graduação a partir do arquivo ICAA implica que sejamos capazes de abrir essas questões e tramas de forças à percepção e que possamos convertê-las em tema de estudo, análise e reflexão. Com essa finalidade, adotamos uma orientação metodológica pautada nas seguintes etapas, que se desdobram em um cronograma com duração de 9 a 10 meses: a) Estudo da proposta, da estrutura e do acervo do arquivo ICAA; b) Definição do recorte temático e levantamento documental correspondente; c) Estudo, análise e discussão dos documentos levantados; d) Problematização e contextualização dos documentos selecionados; e) Pesquisa bibliográfica complementar; f) Produção de um texto síntese da pesquisa para divulgação. Essas atividades contam com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro e tem seus resultados parciais e finais apresentados pelos estudantes na Semana de Integração Acadêmica (SIAC/UFRJ), em sessões de comunicações orais. Assim, a experiência da pesquisa envolve um processo completo de produção científica, o que lhe confere um relevante sentido formativo.

Menciono a seguir trabalhos individuais que foram realizados dentro do projeto Arte nas Américas: teorias e historiografias entre 2015 e 2018. No primeiro ano do projeto, a estudante Ludmila Oliveira Chaves desenvolveu a pesquisa Arte Construtiva Brasileira no arquivo digital ICAA. Seu foco recaiu sobre a história da compra da coleção Adolpho Leirner, que reunia obras de arte fundamentais da produção abstracionista, concreta e neoconcreta brasileira. Ludmila levantou a incidência de documentos relacionados à coleção Leirner entre as categorias do arquivo e estabeleceu seu recorte documental nas correspondências trocadas entre Leirner e diversos curadores, críticos e administradores de museus durante o período em que foi proprietário da coleção, já que ao vendê-la ao Museu de Houston, também cedeu seu arquivo pessoal referente à formação da coleção, que foi digitalizado e incluído no arquivo ICAA. Posteriormente, seu estudo se concentrou em duas cartas de curadores estrangeiros dirigidas a Leirner: uma do crítico inglês Guy Brett redigida em 20 de junho de 1988 em Londres, outra do curador do MoMA de Nova York Waldo Rasmussen, dirigida ao colecionador e a sua esposa Fulvia Leirner e redigida em Nova York em 18 de maio de 1993. Ambas as cartas são relativas a empréstimos de

obras para exposições e foram analisadas como indicativas da crescente importância e circulação internacional da coleção, o que nos ajuda a entender sua aquisição pelo Museu de Houston.

Em 2017, houve a participação de duas estudantes no projeto e nós decidimos que cada uma escolheria uma das categorias editoriais do arquivo como foco de pesquisa, em um esforço para compreendermos, através de levantamentos, seleção de documentos e pesquisa complementar, os termos pelos quais o arquivo pauta a delimitação conceitual de cada categoria. Bárbara de Andrade Silva realizou a pesquisa Arte, ativismo e mudança social: as ações do grupo 3Nós3 no arquivo digital ICAA, em que se concentrou na categoria Arte, ativismo e mudanças sociais. Seu interesse recaiu sobre publicações que abordam a arte urbana dos anos 80 no Brasil e o debate que essa arte mobiliza sobre sua autonomia política, logo seu caráter crítico, provocador ou transformador, com relação ao sistema de arte institucionalizado. Para investigar os conceitos de artivismo e intervenção, a estudante chegou a três documentos sobre o grupo de artistas 3Nós3: um texto coletivo de 1981 em que os componentes do grupo Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França apresentam sua trajetória e seu conceito de Interversão urbana; um texto crítico de Stella Teixeira de Barros com o título "Out"-arte? e outro texto crítico de Aracy Amaral com o título Arte na rua, esses dois últimos publicados no mesmo número da Arte em revista, em 1984. Bárbara se dedicou a compreender em que medida o debate travado entre esses três textos revela nexos com os conceitos de ativismo e mudança social propostos pelo arquivo.

A estudante Letícia Luiz Moreno de Souza, por sua vez, escolheu a categoria editorial Em busca da democracia: artes gráficas e construção comunitária e, após estudos preliminares, optou por se concentrar em um tema que denominou Comunidade, expressividade gráfica e a xilogravura brasileira no arquivo digital ICAA. Ela realizou um levantamento de documentos que abordassem a xilogravura brasileira, com o objetivo de encontrar elementos para pensar conexões entre o conceito de comunidade e as artes gráficas. Os documentos selecionados foram um texto crítico de Roberto Pontual, Notas sobre a xilogravura popular brasileira, publicado na Revista de Cultura Vozes em 1964; um texto de autoria de Riolan Metzker Coutinho intitulado A gravura na Bahia, publicado por ocasião da Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas em 1967; e um texto de Gilmar de Carvalho publicado em 1999 com o título A nova gravura de Juazeiro do Norte. Os estudos de Letícia levaram-na a uma reflexão sobre o sentido regionalista que se poderia associar à ideia de comunidade nos textos de Coutinho e Carvalho, que se detiveram sobre expressões da gravura em grupos de artistas na Bahia e em Juazeiro do Norte, no Ceará. No entanto, esses autores enfatizam sentidos diferentes de comunidade, o primeiro pelo vínculo da formação acadêmica e da prática coletiva de gravadores; o segundo mais pelo sentido de uma cultura popular compartilhada, com destaque para a tradição da xilogravura de cordel. Já o texto de

Pontual, crítico mais atuante no eixo Rio-São Paulo, também se aproxima de um sentido popular e tradicional da xilogravura, sugerindo seu sentido comunitário através de grupos de cordelistas.

Finalmente, em 2018 o estudante Pedro Santana de Oliveira se dedicou à pesquisa Enredos entre arte e política: a figura do revolucionário russo León Trotsky no arquivo digital ICAA. O interesse por Trotsky foi estimulado por sua relação com o surrealismo no México, que estudamos na disciplina de graduação Arte na América Latina. Pedro então realizou levantamento no arquivo em busca de referências a Trotsky e encontrou alguns documentos, porém não o que esperava encontrar, o famoso Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente, redigido em 1938 no México pelo revolucionário russo e pelo poeta francês André Breton. Como se sabe, o manifesto não foi assinado por Trotsky, que se encontrava exilado naquele país, mas sim pelo pintor Diego Rivera. Chamou a atenção de Pedro que o documento se encontrasse no arquivo ICAA sem menção ou identificação da autoria de Trotsky. Ele então decidiu se concentrar nos documentos que encontrou, dentre os quais: uma carta de Trotsky dirigida a Diego Rivera, redigida na cidade de Buyuk Ada, na Turquia, em 07 de junho de 1933; um artigo do periódico La Jornada Semanal publicado na Cidade do México em 31 de agosto de 1986, celebrando o centenário de nascimento de Diego Rivera com a reprodução de sua declaração de adesão ao trotskismo em 1929, que então levou à sua expulsão do Partido Comunista Mexicano; e outro artigo publicado em 1968 em Buenos Aires no periódico Política Obrera, intitulado Rebelion de los artistas plásticos, um protesto coletivo contra um prêmio de arte concedido pela embaixada da França em Buenos Aires, que privilegiou uma obra com as cores da bandeira francesa. Pedro pôde então analisar o que lhe pareceram as ausências e presenças de Trotsky no arquivo: as relações latentes entre esses documentos, especialmente no documento de 1968, que menciona o famoso manifesto de Trotsky-Breton como exemplo de engajamento crítico e independência da arte. Como as demais pesquisas, esta também procurou traças linhas de reflexão por entre as tramas de forças do arquivo ICAA.

Referências

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.

COOK, Terry. A ciência arquivística e o pós-modernismo: novas formulações para conceitos antigos. InCID: *Revista de Ciência da Informação e Documentação*, Ribeirão Preto, v. 3, nº 2, p. 3-27, jul./dez. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Apertura: La historia del arte como disciplina anacrónica. In: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 31-97, 2008.

HUGHES, Robert. *American Visions: The Epic History of Art in America*. New York: Knopf, 2006.

ICAA. Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art: A Digital Archive and Publications Project at the Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em: http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/. Acesso em: 10 de maio 2019.

LÓPEZ, Miguel; WATSON, Josephine. How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like? In: *Afterall: A journal of Art, Context and Enquiry*, nº 23, p. 5-21, Spring 2010.

MOSQUERA, Gerardo. Against Latin American Art. In: *Contemporary Art* in *Latin America*. London: Black Dog Publishing, p. 12-23, 2010.

PANOFSKY, Erwin. A História da arte como disciplina humanística. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, p. 19-46, 2007.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, nº 8, p. 155-163, 2001.

_____. Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América Latina. In: *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, nº 15, p. 184-195, 2007.

_____.; YBARRA-FRAUSTO, Tomás; OLEA, Héctor (eds.). *Resisting Categories: Latin American and/or Latino? Critical Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2012.

ROLNIK, Suely. *Furor de arquivo*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, nº 19, p. 96-105, 2009.

SCHWARTZ, Joan; COOK, Terry. Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory. In: *Archival Science* nº 2, p. 1-19, 2002.

Arte latino-americana na educação básica: uma proposta para o ensino decolonial

Simone Rocha Abreu*

O curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul prevê em sua matriz curricular estágios obrigatórios na educação básica, esse trabalho reflete sobre experiências em estágios obrigatórios na disciplina de Artes em dois níveis de ensino: no nível médio e no ensino fundamental, os programas de estágios aos quais este texto se refere foram desenvolvidos em escolas públicas da cidade de Campo Grande (MS), sob a orientação da autora[1]. O objetivo maior nessas experiências de estágio foi estabelecer estratégias para o estabelecimento da multiculturalidade e interculturalidade no ensino de arte, oportunizando um exercício com a temática da Arte Latino-americana na escola e desenvolvendo a identidade de latino-americano nos alunos.

O estágio no nível escolar médio foi desenvolvido em duas partes, a primeira etapa se destina à observação, vivência e coleta de dados na escola, e a segunda refere-se à regência de uma oficina de arte teórico-prática com duração de quinze horas/aula no contra turno escolar. Durante a primeira etapa foi observada a ausência de referências latino-americanas nas aulas de artes, que se limitaram aos artistas europeus e norte-americanos. A intervenção pedagógica durante o período regencial do estágio pretendeu colaborar para a mudança dessa realidade observada e a promoção da identificação do aluno da educação básica como indivíduo latino-americano.

A partir da definição da proposta de intervenção, passou-se a definir o planejamento da oficina que atendeu também a demanda da comunidade escolar por uma pintura nas paredes da sala de aula de artes. A oficina foi programada com aulas teóricas e com práticas-poéticas. A primeira aula teórica aconteceu na área externa da escola que tem um imenso gramado (fig. 1).

* UFMS. E-mail simone.rocha.abreu@ufms.br

1. Os acadêmicos do Curso de Artes Licenciatura estagiários são: Flora Lira de Morais, Bianca Maine Pereira, Laura Holsbach dos Santos e Marcos Roney Hardoim Simões, estágios realizados durante o segundo semestre de 2017 e primeiro de 2018, sob orientação da professora Simone Rocha de Abreu.

Fig. 1. Aula no gramado da escola. *Livro Popol Vuh* na mão de um dos estagiários do grupo que desenvolveu o estágio no nível Médio. Foto da autora.

Essa aula centrou-se em duas perguntas de sondagem, "quais são os países da América Latina?" e "Quais artistas Latino-Americanos vocês conhecem?". As respostas confirmaram a problemática encontrada, anteriormente citada. A aula prosseguiu trazendo aos alunos referencias relevantes sobre os diversos países que compõem a região, abordando os códices mesoamericanos e a mitologia dos povos Pré-colombianos. Em seguida apresentamos para os alunos a obra "Nuestro norte é o Sul" de Joaquim Torres Garcia (fig. 2) e seu contexto histórico, e por fim solicitamos, para o próximo encontro, que eles pesquisassem artistas Latino-Americanos e para que começassem a pensar a pintura das paredes da sala, sob o tema "Somos Latinos".

Fig. 2. Alunos em oficina com a reprodução da obra *Nuestro norte es el sur* (O nosso norte é o sul) de Joaquim Torres Garcia, 1943. Foto da autora.

As duas aulas seguintes aconteceram na sala de artes. Nessas aulas conversamos sobre a pesquisa anteriormente solicitada e para ampliar o repertório do alunato levamos referências de obras de Frida Kahlo, produções pré-colombianas e do Muralismo

Mexicano, os alunos foram estimulados a pensar que elementos poderiam compor a pintura nas paredes da sala de aula para resultar em uma pintura que recebesse o título "Somos Latinos, selecionaram: o milho, as pirâmides Maias, o mapa da América do Sul sobreposto a um coração, lhamas, mandalas e Caveiras Mexicanas. Os alunos foram orientados para que iniciassem os desenhos, ou seja, que colocassem essas ideias no papel (fig.3 e 4).

Fig. 3. Alunos produzindo desenhos

Fig. 4. Alunos produzindo desenhos.

Os desenhos dos alunos, após uma seleção feita por eles mesmos, o que possibilitou novos debates sobre o que poderia ou não compor a parede sob o título "Somos Latinos", foram projetados e com o auxílio desse recurso os desenhos passaram às paredes, como pode ser observado na Fig.5, 6 e 7.

Fig. 5. Uma das alunas fazendo a marcação do desenho usando o projetor.

Fig. 6. Alunas iniciando o processo de pintura da parede lateral.

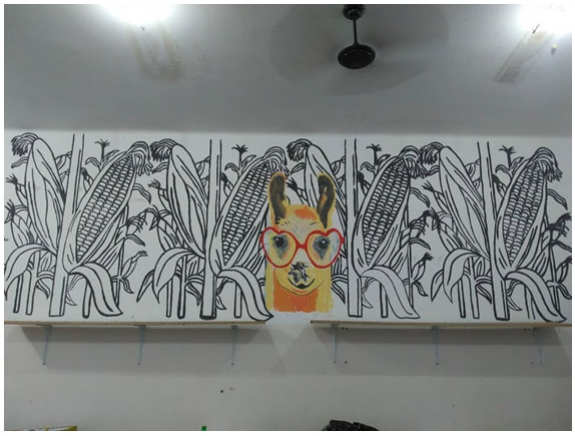


Fig.7. Pintura da parede lateral finalizada.

As experiências nos dois programas de Estágio junto ao nível escolar Fundamental II, também se dividiram em duas partes, sendo a primeira observação, vivência e coleta de dados e a segunda regência de 16 horas/aula. Novamente durante a etapa de observação foi observada a ausência da arte latino-americana e que a tendência nas escolas concedentes do estágio é a realização do que Chalmers (2011), denominou de multiculturalidade "celebratória" e não crítica.

Os dois planos de intervenção pedagógica elaborados para os estágios foram baseados na abordagem de três momentos: os povos ameríndios, a colonização do imaginário e a tentativa de romper essa colonização do imaginário, buscando estabelecer o resgate das características próprias para além do colonizador, ou seja o modernismo latino-americano.

Na intervenção pedagógica cuja temática foram os povos ameríndios foi trabalhado com os alunos o conceito do encontro entre o mundo europeu e o americano, forma apresentados alguns dos Povos Originários, aprofundando sobre os Mesoamericanos e em especial os Códices mostrando referências, mote para a proposta prático-poética que foi a construção de um códice pelos alunos.

Já a intervenção referente ao período colonial, abordou o Barroco na América Latina, abordado o contexto histórico, e as tendências da arte daquele período e as influências trazidas pelos europeus para o Brasil. Em referência ao período da busca por parte dos artistas de resgate de características de seus países, independentes dos seus colonizadores, foi abordado o Muralismo Mexicano, após o contexto histórico e as leituras de imagens de obras do Muralismo, a aula prosseguiu refletindo como esse movimento resgatou as culturas ameríndias e valorizou a história do México. Como proposta poética, foi solicitado aos alunos que fizessem uma pintura mural percorrendo o caminho do reconhecimento do entorno, podendo este ser o imediato entorno, como a rua ou o bairro, ou o do país.

A reflexão sobre as experiências nesses três programas de estágios obrigatórios indicam que a temática das aulas que abordaram o Movimento Muralista Mexicano foram aquelas nas quais houve uma mais consistente construção nos alunos de uma percepção crítica do entorno, reforçando assim as suas identidades. Podemos observar isso principalmente nas produções feitas em grupo (fig. 8, 9). Esses resultados parecem apontar na direção de reconhecer o ensino do Muralismo Mexicano como relevante conteúdo para a construção de ensino de arte decolonial.

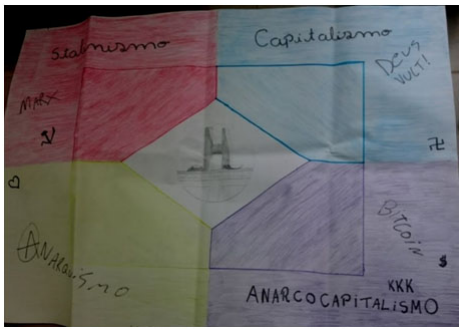


Fig. 8. Produção em grupo de alunos do 8º e 9º ano.

Fig. 9. Produção em grupo de alunos do 8º e 9º ano.

Referências

ABREU, Simone Rocha de. Frida Kahlo e Ismael Nery: Aproximações e divergências. *Dissertação de Mestrado* apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2008.

CANDAU, Vera M. F. Diferenças culturais, cotidiano escolar e práticas pedagógicas. In: *Currículo sem fronteiras*, v. 11, p. 240-255, 2011.

CHALMERS, F. Graham. Seis anos depois de celebrando o pluralismo: transculturas visuais, educação e multiculturalismo crítico. In: BARBOSA, A. M. *Arte/Educação contemporânea*. Consonâncias Internacionais. São Paulo: Cortez, 2005.

CHIPP, H B. *Teorias da arte moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

OLIVEIRA, M. O. de. O estágio curricular como campo de conhecimento e suas especificidades. In:_____; HERNÁNDEZ, F. *A formação do professor e o ensino de artes visuais*. Santa Maria, Ed. UFSM, p. 57-72, 2005.

RICHTER, Ivone Mendes. Multiculturalidade e interdisciplinaridade. In: BARBOSA, A. M. *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, p. 85-93, 2002.

VENCHIARUTTI, Larissa Clarete Muniz. Murais Mexicanos: um paralelo entre os murais modernos e os murais Zapatistas. *Trabalho de conclusão de curso* apresentado á Faculdades Metropolitanas Unidas – UFMU, São Paulo, 2015, orientação Simone Rocha de Abreu.

TV infantil e pública: agendas sociais na televisão latino-americana para crianças

Giovana Rafaela Botti Resende*

Este trabalho, apresentado no Seminário de Pesquisa O Patrimônio Cultural Latino-americano nas Mídias: Identidades, Integração e Desenvolvimento, do I Congresso Internacional Pensamento e Pesquisa sobre a América Latina (I CIPPAL), em São Paulo, tem origem na pesquisa de mestrado Janelas de empatia: elementos identitários da América Latina em programas infantis de TV da Argentina e da Colômbia, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina – PROLAM/USP[1].

No desenvolvimento da referida pesquisa e no mapeamento de programas infantis produzidos em outros países da América Latina, principalmente a partir da primeira década deste século, com construções narrativas de representação de marcas culturais da região, constatou-se também que as iniciativas de TVs públicas de visibilizar as infâncias plurais, de identidades regionais, apontaram para representações de temas pouco usuais na televisão feita para crianças[2], atravessada pelo viés educativo, pelo entretenimento não escolarizante e pela produção local, com oferta mais diversificada de repertório audiovisual. Além da promoção de elementos identitários latino-americanos expressos em roteiros, marcas e representações de personagens, paisagens e discursos, emergiram, durante o trabalho de pesquisa, exemplo de programas em cujos projetos ecoavam questões conectadas com agendas sociais e históricas que atravessam as infâncias latino-americanas, tais como: reinserção social em contexto de conflito armado, discriminação racial, desigualdade social, processos migratórios, efeitos de regimes autoritários, a cultura de paz contra a violência, entre outras temáticas contemporâneas comuns em países da região.

* Mestra e doutoranda em Ciências da Integração da América Latina. Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM/USP). E-mail: giovanabotti@usp.br

1. Dissertação defendida em 2018 no PROLAM/USP.

2. Aplica-se neste trabalho a definição da Convenção sobre os Direitos da Criança, adotada pela Assembleia Geral da ONU em 20 de novembro de 1989. A Convenção considera como criança todo ser humano com menos de 18 anos de idade.

Novos temas na TV infantil

No dia 23 de abril de 2018 aconteceria em Bogotá o primeiro debate presidencial dirigido ao público infantil. Promovido pelo Canal Institucional y Señal Colombia, com apoio da Rádio Nacional, o debate *Presidente, ¿qué harías tú?* seria um desdobramento do programa infantil *¿Qué harías tú?*, transmitido por Señal Colombia, que transporta dilemas éticos e grandes tensões sociais nacionais para situações do cotidiano das infâncias, e convida o público a pensar no que faria se estivesse na situação dos personagens da ficção infantil.

> *Nuestra intención con este encuentro es demostrar que los dilemas de un niño y los de un presidente – si bien son diferentes - tienen el mismo origen, dejando claro que las decisiones que un niño toma en su cotidianidad van a influir en el adulto que será*. (Institucional Señal Colombia-2018)

O programa/evento, que tinha como propósito gerar um compromisso do próximo presidente da Colômbia com ações de garantias aos direitos da criança, foi cancelado por falta de adesão de candidatos à presidência do país, mas a proposta da TV pública de promover a interlocução com crianças sobre temas sociais e urgentes nacionais estava dada.

> *¿Estaremos listos para hablar de corrupción, reinserción, indiferencia, discriminación, y de otros temas de nuestra actualidad, con los niños? A veces creemos que esas realidades no los tocan o que las problemáticas por las que atraviesa nuestro país son temas de adultos. Pero en ¿Qué harías tú? (¿QHT?), la nueva serie de Mi Señal, pensamos que sí es el momento*. (Institucional Señal Colombia, 2018)

Foi assim que Señal Colombia anunciou o programa que estreou em junho de 2018 na programação infantil da emissora pública. Os tópicos dos episódios poderiam ser considerados como "temas de adulto", como o da reinserção social de envolvidos no conflito armado, abordado em um dos capítulos, mas a condução do roteiro transporta o conflito social para a cotidianidade do público e leva à tela crianças colombianas de diversas partes do país para opinar sobre a resolução dos dilemas. Como o programa também pode se tornar ferramenta de debate em família e na escola, o canal produziu um guia pedagógico de uso para cada episódio.

No Equador, a promoção do diálogo e da cultura de paz foi o mote do programa do Multimediando, com episódios para a TV, no canal Educa, e microvídeos para a web, plataforma online e game interativo. O programa envolveu escolas e comunidades na resolução de conflitos diários com exercícios lúdicos de escuta e mediação para crianças e jovens de 8 a 12 anos de idade. As experiências de Multimediando foram realizadas na fronteira norte do Equador e sul da Colômbia, região de vulnerabilidade social e que sofre por efeitos do conflito armado colombiano.

A produção foi desenvolvida pela Oficina da UNESCO em Quito e Representação para Bolívia, Colômbia, Equador e Venezuela, pelo Instituto Iberoamericano do Patrimônio Natural e Cultural (IPANC) e pela produtora IMAN. O programa teve como proposta a resolução pacífica de conflitos e a adoção da não-violência no cotidiano desde a infância. Com esse temática e abordagem, Multimediando conquistou o projeto TAL (Televisión América Latina) de 2017 como melhor produção interativa regional.

Em El Salvador, o Ministério da Educação lançou em 2018 o projeto de televisão educativa Tatuka, faixa de programação emitida pelos canais 8 e 10 do país. Entre os lançamentos da programação de Tatuka, que conta com outras produções latino-americanas como da Argentina e da Colômbia, está a série de animação *Historias en Juego*, concebida pelo Instituto de Formación Docente (INFOD), de El Salvador. A série sobre memória histórica aborda episódios recentes do país, como a Guerra com Honduras e a Guerra Civil, para desenvolver a cultura de paz, de resolução de conflitos e a defesa de direitos humanos. Dirigida a crianças de 13 a 15 anos, *Historias en Juego* conta com guias metodológicos para uso de professores. Ademais da abordagem de passagens históricas, o protagonismo do eixo central da série é de Santiago, pré-adolescente envolvido em questões do cotidiano escolar e de situações familiares, entre elas a da migração.

Na TV infantil pública argentina Pakapaka, criada em setembro de 2010, no contexto da aprovação da Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual 26.522, conhecida como *Ley de Medios*[3], o menino Zamba tornou-se célebre personagem de animação do canal. Zamba, criado como um garoto perguntador da província de Formosa e que adora comer chipá, é o protagonista da série de animação infantil que remonta episódios dos últimos 200 anos da Argentina, incluídas a Guerra das Malvinas e a última ditadura cívico-militar do país. Nos episódios, que ambientam excursões escolares para conhecer espaços culturais, o menino viaja no tempo, de modo mágico, para encontrar heróis da história e revisitar momentos singulares da Argentina e da América Latina. Desde seu lançamento em 2010, a série *La asombrosa excursión de Zamba*, realizada pela produtora El Perro en la Luna, e suas particularidades regionais, suas interpretações históricas e suas subjetividades, foram tema de diversas pesquisas acadêmicas (Duek,

3. A lei 26.522 foi promulgada em 10 de outubro de 2009 pela então presidenta Cristina Fernández de Kirchner. Redigida com base no documento 21 Pontos por uma Nova Lei de Radiodifusão para a Democracia, de organizações populares, instituições acadêmicas e distintos representantes do sistema de meios e comunicação da Argentina, reunidos na iniciativa chamada Coalizão por uma Radiodifusão Democrática (Paulino; Santos, 2015). A nova lei visava a democratização audiovisual em contraposição ao monopólio dos meios de comunicação no país. Em 2010, PakaPaka, até então faixa de programação do canal cultural público Encuentro, passou a se configurar como canal próprio de TV, exclusivamente infantil, do Ministério da Educação. Em dezembro de 2016, já na gestão do presidente argentino Mauricio Macri, Pakapaka passou a pertencer ao *Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos*, órgão criado para gerir canais públicos argentinos.

2013; Duek, Enriz, Tourn, Muñoz Larreta, 2011; Murolo, 2013; Linare, Cuesta, 2015; Canale, Álvarez-Ruiz, 2016; Sabich, 2017), mas além das questões sobre elementos simbólicos da cultural local na TV infantil, *Zamba* sinalizava a inserção de temas e conflitos sociais que atravessavam a abordagem de passagens e personagens históricos. Na porosidade da ficção audiovisual, temas como desigualdade social e disputa agrária, tão marcantes para países latino-americanos, passaram a aparecer na TV infantil.

Novo olhar na interlocução da TV

As citadas iniciativas públicas de TV latino-americana vêm tateando a representação de temas sociais da contemporaneidade em conteúdos audiovisuais dirigidos a crianças, e muitas vezes produzidos com crianças em formatos de não ficção.

Em comum, esses programas falam para crianças que são vistas como capazes de produzir cultura e conhecimento, como agentes sociais relevantes para as sociedades contemporâneas. E como a televisão é reconhecida como produto da cultura do nosso tempo (Machado, 2000), o valor social da TV infantil se intensifica em tempo de consumo midiático cada vez mais precoce entre crianças. Nesse contexto, um canal público infantil pode ter valor social massivo se contribuir para a qualidade da educação e do aprendizado socioemocional entre as crianças (Fuenzalida, 2016), o que justifica um olhar complexo de análise sobre conteúdos inovadores que rompem tabus e relativizam fronteiras das infâncias.

Mas a inserção da complexidade das pautas da contemporaneidade na interlocução com crianças não garante, por si só, a qualificação do espaço da TV infantil como reconhecedora do público infantil como sujeito de direitos, principalmente do direito à comunicação de qualidade. Entre os critérios de qualidade sintetizados por Valerio Fuenzalida (2016, p. 221) para a produção infantil, está a representação da criança competente dentro do contexto audiovisual, com motivações próprias, e que estabelece novas forma de relação com a audiência, estimulada à interatividade, aos questionamentos e à participação.

Fuenzalida também destaca novas formas de abordagem em narrativas e roteiros. A qualidade na construção de histórias está relacionada à segmentação do público infantil e suas características próprias de acordo com a fase de desenvolvimento. Está conectada ainda à representação lúdica da diversidade e à capacidade de interação com outras plataformas.

O fator entretenimento é especialmente importante na TV infantil. Fuenzalida (2017) relaciona estudos da neurociência que mostram as emoções positivas como marcadores de aprendizagem, o que, portanto, valoriza a fruição lúdica da criança frente ao programa de TV. A busca por esse equilíbrio entre o educativo e o entretenimento desafia produtores audiovisuais dos projetos de iniciativa pública para o público infantil.

Considerações finais

Este trabalho apresentou alguns exemplos de produções audiovisuais infantis como experiências de visibilidade de conflitos sociais mobilizadores e dilemas éticos na TV latino-americana pública. O trânsito dessas agendas sociais na televisão feita para crianças sugere a importância formativa da TV no plano não escolarizante para um público cada vez mais precocemente consumidor de mídia, a fim de estimular o aprendizado crítico e socioemocional sem abdicar da fruição lúdica dos programas infantis televisivos.

O potencial da contribuição cognitiva não-formal da TV para crianças vai de encontro a teorias pessimistas como a de Postman (2012)[4], para quem o acesso à informação eletrônica – principalmente ao conteúdo da televisão – teve efeitos profundos em fronteiras culturais demarcadas entre adultos e crianças. Segundo ele, esse impacto alimentaria uma deterioração do ambiente informacional que sustenta a infância. Postman defendeu a ideia de infância como um produto cultural da Renascença, surgida com o ambiente informacional da imprensa e da alfabetização socializada. Assim, a inserção de um novo mundo simbólico, desenvolvido com as "revoluções eletrônica e gráfica" (Postman, 2012, p. 87), teria abalado o estatuto da infância. Na televisão, segundo ele, poder-se-ia ver com clareza essas "revoluções" que afetaram a linha divisória entre a infância e a idade adulta, que até então sustentava hierarquias sociais e intelectuais. A superação de fronteiras entre temas considerados de adultos e de crianças reforçariam, portanto, ameaças à infância como construção cultural, mas o que os conteúdos infantis de TV apresentados neste trabalho apontam são novas formas de abordagem e de reconhecimento do público infantil.

A leitura cultural dessas produções audiovisuais e de suas representações, dos discursos em destaque, e dos protagonismos dos sujeitos levados às telas poderão ajudar a compreender como esses projetos estão sendo levados a cabo, mas o que essas iniciativas já sinalizam é a valorização de crianças como protagonistas na narração de histórias, e na ação desencadeadora de buscas por metas e superações, e o reconhecimento da TV infantil como espaço relevante do debate público.

4. "Desaparecimento da infância" é a expressão usada por Neil Postman para defender que a ideia de infância surgida no século XVI como estrutura social estaria sendo reprimida pelo novo ambiente informacional.

Referências

ARENAS, Paula. *El futuro de la televisión pública educativa y cultural.* El caso de Señal Colombia. Boletín Cultural y Bibliográfico, v. XLIX, nº 87, Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 2015.

BARBERO, Jesús Martin; RINCÓN, Omar; REY, German. Televisión pública, cultural de calidad. In: *Revista Gaceta,* nº 47. Bogotá: Ministerio de Cultura. Diciembre 2000, pp. 50-61 (Arquivo Marcela Benavides). Disponível em <http://www.robertosuarez.es/webs/comunicacionymedios/comunicacion/television/textos/martin_barbero_tvpublicacalidad.htm>. Acesso em 6 out. 2015.

BORDIEU, PIERRE. *Sobre a televisão.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CARLI, Sandra Niñez. El problema de la representación. Balances y dilemas. In: *Infancias y adolescencias*. Teorías y experiencias en el borde. BsAs: Coedición Noveduc-CEM. Colección Ensayos y Experiencias, 2003.

FUENZALIDA, Valerio. Cambios em la relación de los niños com la televisión. In: *Comunicar Revista Científica de Comunicación y Educación*, Espanha, v. XV, nº 30, p. 49-54, 2008.

_____. *¿Es socialmente útil un canal infantil de TV*? El Mercurio, Santiago, 12 ago. 2016.

_____. *La nueva televisión infantil.* Santiago: FCE, 2016.

_____. Quality Criteria in Narrative and Scrip Writing for Children's Television (Ages 0-6). In: *Communication Research Trends*. V. 36, nº 2, 2017.

GÖTZ, Maya. *What constitutes a good preschool programme?* Some ideas for TV producers drawn from research. Journal TelevIZIon 20/2007 Muchich: 2007

GRUPO DE ESTUDOS sobre sociologia da infância e educação infantil. *Relatório de pesquisa infância e ociologia da infância*: *entre a invisibilidade e a voz.* Faculdade de Educação da USP. Coordenação Maria Letícia Barros Pedroso Nascimento. São Paulo: FEUSP, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

IZI, Instituto Internacional para a Televisão Infantil e educacional (Alemanha). Centro de Estudos alemão, especializado em infância e meios – *What is Quality in Children's Television*? Journal TelevIZIon 22/2009 Muchich: 2009.

LINARE, C; CUESTA, V. Incursionando en el asombroso mundo de Zamba. El Toldo de Astier, 6 (10), 92-100. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6528/pr.6528.pdf>, 2017.

MEDINA, Cremilda. *A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano.* São Paulo: Summus, 2003.

_____. Leitura crítica. In: *Rumos* [do] *Jornalismo Cultural*. Felipe Lindoso (org). São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.

MIKOS, Lothar. *Quality is a matter of perspective.* Journal TelevIZIon 22/2009 Muchich: 2009.

MINISTÉRIO DE CULTURA COLOMBIA. *De ocho a diez, Un acercamiento a niñas y niños colombianos para hacer televisión.* Proyecto de Televisón Infantil Cultural. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2009.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo.* Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. A necessidade de um pensamento complexo. In: *Representação e Complexidade*. Org.: Candido Mendes. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. *O problema epistemológico da complexidade.* Lisboa: Publicações Europa-América, 2002.

MUROLO, Norberto. *La asombrosa excursión de Zamba*. Un viaje animado por la historia en la televisión pública argentina. Chasqui, 122. Disponível em <http://chasqui.ciespal.org/index.php/chasqui/article/view/75>

OROZCO-GÓMEZ, Guillermo. Audiencias, Televisión y Educación: uma deconstrucción pedagógica de la "televidencia" y sus mediaciones. In: *Revista Iberoamericana de Educación*, nº 27, p. 155-175, Espanha: 2001.

_____. *Televisión, audiencias y educación*. Buenos Aires: Norma, 2001.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade; contradições da modernidade-mundo*. São Paulo, Boitempo, Editorial, 2015.

OTONDO, Teresa Montero. Televisão pública na América Latina: para quê e para quem?*,* 2008. *Tese* (Doutorado em Integração da América Latina) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PNUD Argentina*.* Informe nacional sobre desarrollo humano 2017. PNUD Argentina - Información para el desarrollo sostenible. Argentina y la Agenda 2030. Disponível em <http://www.ar.undp.org/content/argentina/es/home/mdgoverview.html> Acesso em 10 out. 2017.

POSTMAN, NEIL. *O desaparecimento da infância.* Trad. Suzana Menescal de Alencar Carvalho, José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 2012.

RESENDE, G. Janelas de empatia: elementos identitários da América Latina em programas infantis de TV da Argentina e da Colômbia. 147 f. *Dissertação* (Mestrado em Integração da América Latina) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RINCÓN, O. Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar. In: *Comunicar*, nº 36, pp. 43-50, 2011.

SABICH, María A. Infancias, genocidios, memorias. Representaciones discursivo-pedagógicas de procesos genocidas en el programa infantil La asombrosa excursión de Zamba (Pakapaka). In: *Estudos em Comunicação*, nº 25, vol. 1, 79-96. Dezembro de 2017.

SANTOS, Ana Cristina; PAULINO, Fernando O. Políticas de comunicação na Argentina: como a atuação da Coalização por uma Radiodifusão Democrática e os cinco anos de vigência da Ley de Medios podem ser úteis ao Brasil**.** V Colóquio Brasil-Argentina de Ciências da Comunicação, XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3934-1.pdf>. Acesso em 2 de set. de 2017.

UNICEF. *Convenção sobre os direitos da criança*. Assembleia Geral das Nações Unidas, 1989.

As novas mídias e a ampliação das fronteiras da comunicação

Tânia Maria de Oliveira Teixeira Pinto*

"Quando uma mulher negra, pobre, viveria de poesia?", com este questionamento Mel Duarte abriu sua palestra para jovens comunicadores em São Paulo[1]. A resposta ao questionamento foi simples, isto é possível, atualmente, porque vivemos na era da digital. As novas mídias quebraram os monopólios das grandes indústrias de arte e comunicação e deram, literalmente, a palavra para todos gerarem conteúdo, superando as barreiras burocráticas como afirma Manuel Castells (2003):

> A história da criação e do desenvolvimento da Internet é a história de uma aventura humana extraordinária. Ela põe em relevo a capacidade que têm as pessoas de transcender metas institucionais, superar barreiras burocráticas e subverter valores estabelecidos no processo de inaugurar um mundo novo. Reforça também a ideia de que a cooperação e a liberdade de informação podem ser mais propícias à inovação do que a competição e os direitos de propriedade. (Castells, 2003, p. 13).

Antes de 1999, com o surgimento do Napster, software que permitiu o armazenamento e compartilhamento de músicas em computadores pessoais, para alguém ter sua canção divulgada para algumas centenas de pessoas, era necessário ter um contrato com uma grande gravadora e ceder para ela quase metade da sua obra. Agora, com o compartilhamento digital, não só por streaming[2] como Spoty, iTunes, mas também por aplicativos de mensagens via telefone, uma pessoa tem sua obra divulgada em poucos segundos, como ocorreu com a cantora e compositora Ana Vilela em 2016 quando teve sua canção "Trem Bala" distribuída em grupos de amigos através do celular. Atualmente,

* Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo - ECA / USP. Professora nos cursos de jornalismo e relações públicos na Faculdade Cásper Líbero. Professora nos cursos de relações públicas e publicidade e propaganda na FECAP – Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado. E-mail: taniapi@gmail.com

1. Palestra proferida durante a Semana da Comunicação 2017 do Centro Universitário FECAP – Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado, localizado em São Paulo, no dia 10 de maio de 2017.
2. Forma de transmissão de som e imagem (áudio e vídeo) através de uma rede qualquer de computadores sem a necessidade de efetuar downloads do que está se vendo ou ouvindo. Fonte: O que é Streming. Interrogação Digital. Disponível: <http://www.interrogacaodigital.com/central/o-que-e-streaming/>. Acesso: 31 maio. 2017.

a canção de Vilela, que foi cantada até pela modelo Gisele Bundchen, está com quase 13,9 milhões de visualizações[3].

Em entrevista ao site Administradores (2016), a jovem de 19 anos, que trabalhava em um projeto social de musicalização para crianças em Londrina (PR), contou que ficou surpresa com a rapidez que sua canção atingiu as pessoas:

> De maneira alguma! Foi uma surpresa imensa para mim. Quando eu compus a música, gravei de uma maneira simples e mandei para umas cinco pessoas e um grupo. Nunca imaginei que um mês depois isso tudo aconteceria. Eu nem pedi para ninguém espalhar. (Vilela, 2016, Site Administradores).

As novas mídias permitiram a ampliação do conhecimento e a troca de informações sem intermediários, o que forma uma grande rede de pessoas conectadas e interessadas nos mesmos assuntos, como afirma Manuel Castells (2003):

> Uma rede é um conjunto de nós interconectados. A formação de redes é uma prática humana muito antiga, mas as redes ganharam vida nova em nosso tempo transformando-se em redes de informação energizadas pela internet. As redes têm vantagens extraordinárias como ferramentas de organização em virtude de sua flexibilidade e adaptabilidade inerentes, características essenciais para sobreviver e prosperar num ambiente em rápida mutação. É por isso que as redes estão proliferando em todos os domínios da economia e da sociedade, desbancando corporações verticalmente organizadas e burocracias centralizadas e superando-as em desempenho. (Castells, 2003, p. 13).

A revolução digital propiciada pela internet traz consequências sociais, culturais e econômicas. McLuhan (1979) compreendia esta evolução tecnológica como um aprimoramento dos sentidos, da inteligência, da produção e da memória.

Esta distribuição do conteúdo digital auxilia a divulgação de vários tipos de artes, não só a música, outro exemplo é a divulgação de poesias e de locais onde há declamação desta obra por poetas ainda não publicados, na sua maioria.

Através de uma busca simples na internet com as palavras "Poema Verdade seja Dita", de autoria de Mel Duarte, encontramos 161 mil resultados[4], destes 17.900 vídeos de pessoas ou da própria poetisa recitando seus versos. O poema foi escrito após o então deputado federal Jair Bolsonaro (PP-RJ) atacar a também deputada federal Maria do Rosário (PT-RS).

Formada em jornalismo, Mel lê poemas desde criança, aos 18 anos descobriu um movimento existente na periferia de São Paulo onde as pessoas liam o que escreviam, a partir de então, começou a frequentar saraus existentes na periferia da cidade e a divulgar sua arte. Em 2013, de forma totalmente independente, publicou seu primeiro

3. Vilela, Ana. Trem Bala. Youtube, publicado em 22 de out de 2016. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=TEjqASLuRGw >. Acesso em: 12 fev. 19.

4. Google. Poema Verdade Seja Dita. Disponível em: < https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=Poema+Verdade+seja+Dita>. Acesso em: 24 de maio de 2017.

livro, *Fragmentos Dispersos*. Em 2016, publicou seu segundo livro, *Negra, Nua e Crua* pela Editora Ijumaa, voltada para a publicação de escritores negros.

Há alguns anos, na periferia de São Paulo surgiram vários locais onde as pessoas que simplesmente amam a poesia poderiam se encontrar e conversar sobre o assunto, os mais corajosos, declamam e divulgam suas obras. Com 16 anos de existência, na zona sul de São Paulo, o Bar do Zé Batidão, no Jardim Guarujá, realiza eventos voltados para a poesia, é o "Sarau da Cooperifa", que divulga sua agenda através da página no Facebook que tem mais de 23 mil seguidores. O Sarau da Cooperifa – Cooperativa Cultural da Periferia – foi criado pelos poetas Sérgio Vaz e Marco Pezão, moradores da região que, em entrevista à Lucía Tennina, justificaram a criação do evento por falta de espaços culturais na periferia:

> Não tem espaços culturais na periferia, não tem nada. Mas em todas as periferias sempre tem um bar e a gente ocupou esse espaço e o transformou em nosso espaço, onde ouvimos nossa voz, diz Sérgio Vaz. (Tennina, 2015)

A Cooperifa é considerada a pioneira do movimento que se expandiu pela periferia de São Paulo, alguns são realizados em bares, outros são itinerantes, como o coletivo Poetas Ambulantes, contemplados pelo prêmio Todos por um Brasil de Leitores, do Ministério da Cultura, em 2015. O coletivo que oferece poesia aos passageiros dos transportes públicos da cidade, não só declamadas, mas também entregando poemas de própria autoria ou de autores consagrados em diversas linhas de ônibus, trens e metro. Com mais de 17 mil seguidores, a agenda é divulgada também na rede social Facebook.

Desde 2004 o Sarau do Binho, localizado em Campo Limpo, zona sul de São Paulo, realiza toda segunda-feira, sua noite da poesia. O Facebook, com mais de 7 mil seguidores, também foi o meio encontrado pelo fundador, Binho e sua esposa, Suzy Soares, para divulgar a agenda.

Como definido pela professora Lúcia Tennina, os saraus da periferia substituem os centros culturais nestes locais:

> Os saraus das periferias podem ser definidos, de um modo breve, como reuniões em bares de diferentes bairros suburbanos da cidade de São Paulo, onde os moradores declamam ou leem textos próprios ou de outros diante de um microfone, durante aproximadamente duas horas. Muitos bares – espaços nos quais normalmente acontecem os episódios que se transformam em estatísticas posteriormente (os assassinatos e o alcoolismo) – funcionam, desde então, também como centros culturais. (Trennina, 2015).

A periferia, com este movimento, ainda conforme a professora Tennina, torna-se um mapa cultural da cidade:

> Portanto, pode-se afirmar que é possível pensar a periferia já não como um espaço delimitado a partir de valores econômicos e socioestruturantes, mas como um mapa afetivo traçado a partir do circuito de saraus e seus frequentadores. Nesse sentido, os estigmatizados bairros do Capão Redondo, Campo Limpo e Brasilândia, por exemplo, passam a ser chamados de "o bairro do Sarau da Vila Fundão", "o do Sarau do Binho", "o do Sarau Poesia na Brasa". (Tennina, 2015).

Além dos saraus, cresce também em algumas capitais do país, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília, os chamados slam ou poetry slams, encontros de poesia falada e performática, geralmente em forma de competição, onde um júri popular, escolhido espontaneamente entre o público, dá nota aos salmmers (poetas), levando em consideração principalmente dois critérios: a poesia e a desempenho. Este formato atrai mais o público jovem que se identifica com a performance e o clima de competição.

Durante três minutos dois poetas se enfrentam em três rodadas recitando poesias autorais quando são avaliados por um júri popular composto pela plateia do evento que analisam, além da poesia falada, a performance e o desempenho dos artistas durante as apresentações. A maior nota vence.

Este tipo de competição poética surgiu em novembro de 1984, em Chicago (EUA), com Marc Smith que criou em seu bar o Monday Night Poetry Reading. Desde julho de 1986 até hoje, Smith passou a dirigir o Uptown Poetry Slam, um show de três horas de slam de poesia.

No Brasil o primeiro registro de poetry slam ocorreu nos anos 2000, com o Zona Autônoma da Palavra, organizado pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, um Coletivo Paulistano de Teatro Hip-Hop. Segundo o Nexo Jornal, estima-se que atualmente exista 30 slams por todo Brasil.

No final de 2016, entre os dias 15 a 18 de dezembro, aconteceu, em São Paulo, a terceira edição do Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, o SLAM BR, que reuniu os campeões estaduais brasileiros. A poetisa Luz Ribeiro conquistou o título de melhor poetisa do país, sendo a primeira mulher a ter esse feito no concurso. Com esse resultado foi classificada para a Copa do Mundo de SLAM de Poesias, em Paris, França, em 2017 que aconteceu entre os dias 22 a 28 de maio de 2017. No Brasil as pessoas acompanharam ao vivo pelo site da Federação Francesa de Slam de Poesias e comentaram nas redes sociais as performances e poesias apresentadas.

Luz Ribeiro lançou em 2013, seu primeiro livro *Eterno Contínuo*, publicado pelo independente Selo do Burro. A jovem de 28 anos, frequentou os sarais comunitários existentes na periferia de São Paulo onde conheceu artistas e poetas que a ajudaram a se expressar. Integrante do Coletivo Poetas Ambulantes, Luz Ribeiro é a criadora do SLAM do Treze, batalha que acontece toda última segunda-feira de cada mês no Largo 13 de Maio, em Santo Amaro (SP).

Um mês antes do SLAMBR, aconteceu no Rio de Janeiro, o Rio Poetry slam, primeiro campeonato de poesia falada da América Latina, durante a Flupp – Festa Literária das Periferias. A competição recebeu poetas de 16 países diferentes e teve como campeã Mel Duarte.

O Poetry Slam também está presente em alguns países latino-americanos, como Argentina[5], Chile[6], México[7], Colômbia[8] e Peru. Assim como no Brasil, os participantes usam as redes sociais para divulgar seus eventos e promover sua poesia.

Na Argentina, a poeta e ativista Mariana Bugallo é uma das coordenadoras do Slam Argentino de Poesia Oral, criado em Buenos Aires no ano de 2011. A poeta já organizou várias batalhas de poesia na Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, no Festival Internacional de Poesia de Buenos Aires e na Bienal de Arte Joven de Buenos Aires. Foi a representante argentina no Slam Internacional do Rio de Janeiro, na FLUPP (Festa Literária das Periferias), em 2015, e participou igualmente em dois Slams no Nuyorican Poets Café em Nova Iorque.

O colombiano Arjan Álvarez[9] foi o vencedor em 2018 do Poetry Slam Barcelona, campeonato regular de slam realizado desde 2010, usa a poesia para falar sobre desigualdades sociais. Com a divulgação de sua arte nas novas mídias, consegui publicar um livro de poemas, *Tras tres lustros*, pela editora espanhola Carena.

Utilizando estas novas mídias, a poesia ganhou ainda mais força em um aplicativo que surgiu originalmente para a fotografia, o Instagram. Jovens poetas apropriam-se deste meio para a divulgação da sua obra ou de poetas já consagrados. Esta apropriação do meio visual pelo literário é explicado pelo sociólogo espanhol Manuel Castells:

> ...a internet é uma tecnologia particularmente maleável, suscetível de ser profundamente alterada por sua prática social, e conducente a toda a uma série de resultados sociais potenciais – a serem descobertos por experiência, não proclamados de antemão. (Castells, 2003, p. 04).

O acesso às fontes permitido pela internet libertou o conhecimento da formalidade, segundo Pierre Lévy (1999), possibilitando o surgimento de um meio incontrolável,

---

5. Slam Argentino de Poesia Oral. Disponível em: http://slamargentina.blogspot.com. Acesso em: 12. Fev. 2019.
6. Poetry Slam Chile. Disponível em: <https://www.facebook.com/poetryslamchile/>. Acesso em: 12. Fev. 2019.
7. Poetry Slam México. Disponível em: <https://www.facebook.com/POETRYSLAM.MX//>. Acesso em: 12. Fev. 2019.
8. Slam de Poesía en Colombia. Disponível em: <https://slamdepoesiaencolombia.wordpress.com/que-es-un-slam-de-poesia/>. Acesso em: 12. Fev. 2019.
9. Poetry slam, el arte de hacer crítica social. Metropoli Abierta. Disponível em: <https://www.metropoliabierta.com/latinoamerica/colombia/poetry-slam-arte-critica-social_4974_102.html>. Acesso em: 10. Out. 2018.

diferente da televisão e da imprensa, instrumentos de manipulação, já que impõe uma visão própria e proíbe a resposta.

Pedro Gabriel escrevia seus poemas em um guardanapo e os fotografava, as imagens foram publicadas em seu perfil do Instagram: Eu me chamo Antônio que possui 677 mil seguidores. Em 2016, após três anos divulgando seus poemas no Instagram lançou seu primeiro livro pela editora Intrínseca em 2016. Em 2015, o publicitário Lucas Candão lançou seu primeiro livro de poesia, *É Cada Coisa Que Escrevo Pra Dizer Que Te Amo*, após ter seus poemas divulgados no Instagram Blogdolucao e conquistar 420 mil seguidores.

As novas mídias moldam a sociedade e estabeleceu novas formas de relacionamento, como afirma MacLuhan (1979):

> Cada produto que molda uma sociedade acaba por transpirar em todos e por todos os seus sentidos, ou seja, somos influenciados por aquilo que nos rodeia. A internet trouxe inúmeras facilidades, como maior acesso à pesquisa e à comodidade. (Macluhan, 1979, p. 207).

O uso da internet para popularizar as artes serve para multiplicar as oportunidades, mas não para substituir o real, tanto que, os objetivos dos novos poetas é a publicação em papel da sua obra. O teórico francês Pierre Lévy (1999) deixa claro que o virtual não substitui o real, mas uma extensão do potencial humano na busca por novas audiências. A virtualização condiciona a sociedade e a cultura, mas não as determina, ou seja, abrem-se algumas possibilidades que podem se efetivar ou não.

Em sua obra A Galáxia da Internet, Manuel Castells observa o aumento dos usuários da internet no consumo de artes e esportes:

> A Internet parece ter um efeito positivo sobre a interação social, e tende a aumentar a exposição a outras fontes de informação. Di Maggio, Hargittai, Neuman e Robinson (2001) relatam resultados de levantamentos de participação pública que mostram que usuários da Internet (após o controle das demais variáveis) frequentavam mais eventos de arte, liam mais literatura, viam mais filmes, assistiam mais esportes e praticavam mais esportes que não usuários. (Castells, 2003)

Os novos meios de comunicação propiciam as pessoas unirem ideias e recursos em torno de interesses compartilhados, valorizando elos informais em detrimento das estruturas hierárquicas. Como o artista inglês Jim Clark usa o canal Poetry Reincarnations[10] no Youtube para divulgar obra de escritores consagrados. Utilizando fotografias e áudio de leituras, ele dá vida a poetas mortos há alguns séculos. Com mais de 5 mil inscritos, seu canal atrai jovens para a obra de Emily Dickinson, T.S. Eliot e Edgar Allan Poe, entre outros.

10. Clark, Jim. Poetry Reincarnations. Youtube, 26 maio. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCZT0grhJ-VQDPLoV14F-ivQ>. Acesso em: 25 maio. 17.

Conclusões

A liberdade de expressão e, principalmente, divulgação de obras, conteúdos trazidos pela internet é primordial para a expansão e fortalecimento de ações culturais que surgem na periferia das cidades ou de indivíduos que antes não tinham acesso ao *mainstream*.

Ações locais tornam-se universais e ganham audiência e projeção independente das grandes organizações que controlam a comunicação. Os slams, por exemplo, contribuem para a divulgação da poesia, para competir, a pessoa não precisa ser rapper ou poeta com obra publicada, basta ter coragem para apresentar sua poesia em público. A maioria dos competidores falam sobre suas experiências pessoas, como preconceitos sofridos, violência, política, genocídio, machismo, colonização, diferenças sociais. Levando sua mensagem para além das fronteiras de um bairro, um município.

Segundo Décaudin, a Apollinaire e Marinetti lançaram o slogan "a poesia está em toda parte do mundo e que basta saber captá-la, assim como o receptor da telegrafia sem fio capta as ondas invisíveis e, no entanto, presentes ao redor de nós.

Não só a poesia, mas a arte em geral, os movimentos sociais, com o advento das novas mídias, rompem barreiras e tomam toda a parte do mundo, seja na periferia do Brasil, da Colombia, em Barcelona ou Buenos Aires. A fala, expressões e performances podem agora romper barreiras, sair dos veículos de divulgação tradicional e encontrar um lugar para se propagar, junto com uma audiência qualificada e interessada.

Foi assim que duas mulheres pobres e negras, ganharam o mundo e foram representar o Brasil na França, caso de Luz Ribeiro, e em Angola, caso de Mel Duarte que em 26 de maio de 2017 participou do Festival de Literatura Luso-Afro-Brasileira como representante da poesia contemporânea do Brasil. Foi assim também que o estudante colombiano chegou até Barcelona. As novas mídias ampliam as fronteiras e propagam vozes que antes não tinham lugar de fala.

Referências

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLOG DO LUCÃO. Perfil Instagram, 2017. Disponível em: <https://www.Instagram.com/blogdolucao/>. Acesso em: 22 maio 2017.

CASTELLS, Manuel. *A Galáxia Internet: reflexões sobre a Internet, negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CLARK, Jim. Poetry Reincarnations. Youtube, 26 maio. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCZT0grhJ-VQDPLoV14F-ivQ>. Acesso em: 25 maio 2017.

COELHO, Karol. Sem sede há 4 anos, Sarau do Binho cresce ocupando escolas e centro culturais. Nexo Jornal. Produção on-line, 2016. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/12/20/O-que-s%C3%A3o-slams-e-como-eles-est%C3%A3o-popularizando-a-poesia>.Acesso em: 24 maio 2017.

COOPERIFA OFICIAL. Perfil Facebook, 2017. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/Cooperifaoficial/>. Acesso em: 22 maio. 2017.

DÉCAUDIN, Michel. *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française* (1895-1914). Paris: Champion. 2013.

DUARTE, Mel. *Negra, nua e crua*. São Paulo: Ijumaa, 2016.

_____. *Fragmentos dispersos*. São Paulo: Independente - Na Função, 2013.

_____. Participação em entrevista ao site Alma Preta em 07 abril 2017. Disponível em: <http://almapreta.com/editorias/da-ponte-pra-ca/mel-duarte-lista-7-slams-de-poesia-que-voce-precisa-conhecer>. Acesso: 23 maio 2017.

_____. Participação em entrevista ao site Gente IG em 07 setembro 2016. Disponível em: <http://gente.ig.com.br/cultura/2016-09-07/mel-duarte-poesia.html>. Acesso: 23 maio 2017.

EU ME CHAMO ANTONIO. Perfil Instagram, 2017. Disponível em: <https://www.Instagram.com/eumechamoantonio/>. Acesso em: 22 maio. 2017.

GABRIEL, Pedro. *Ilustre poesia. Eu me chamo Antônio: Eu me chamo Antônio*. Rio de Janeiro: Intrinseca, 2016.

GOOGLE. Poema Verdade Seja Dita. Disponível em: <https://www.google.com.br/?gws_rd=ssl#q=Poema+Verdade+seja+Dita>. Acesso em: 24 de maio de 2017.

GRANDS SLAM NATIONAL ET COUPE DU MONDE. Perfil Facebook, 2017. Disponível em: < https://fr-fr.facebook.com/grandslamnationaletcoupedumonde/>. Acesso em: 22 maio 2017.

ISTO É. Saraus de poesia encantam a periferia de São Paulo. Disponível em: <http://istoe.com.br/saraus-de-poesia-encantam-a-periferia-de-sao-paulo/>. Acesso em: 22 maio 2017.

LÉVY, P. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Juliana D. Nexo Jornal. Produção on-line, 2016. O que são slams e como eles estão popularizando a poesia. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/12/20/O-que-s%C3%A3o-slams-e-como-eles-est%C3%A3o-popularizando-a-poesia> Acesso: 23 maio 2017.

LUCÃO. *É cada coisa que escrevo só pra dizer que te amo*. São Paulo: Benvirá, 2015.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P. *et al*. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

McLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

O QUE É STREAMING? Interrogação Digital. Disponível em: <http:// www.interrogacaodigital.com/central/o-que-e-streaming/>. Acesso em: 31 maio. 2017.

POETAS AMBULANTES. Perfil Facebook, 2017. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/PoetasAmbulantes/>. Acesso em: 22 maio. 2017.

POETRY SLAM BRASIL. Perfil Facebook, 2017. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/POETRYSLAMBRASIL/>. Acesso em: 22 maio. 2017.

POETRY SLAM CHILE. Disponível em: <https://www.facebook.com/poetryslamchile/>. Acesso em: 12. Fev. 2019.

RECUERO, R. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RIBEIRO, Luz. *Eterno contínuo*. São Paulo: Independente - Selo do Burro, 2013.

_____. Perfil Facebook, 2017. Disponível em: <http:// www.facebook.com/ luzribeiropoesia/>. Acesso em: 22 maio. 2017.

SARAU DO BINHO. Perfil Facebook, 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/ SarauDoBinho/?fref=ts>. Acesso em: 22 maio. 2017.

SERVA, L. P. *Babel: a mídia antes do dilúvio e nos últimos tempos*. São Paulo: Mandarim, 1997.

SLAM ARGENTINO DE POESIA ORAL. Disponível em: http:// slamargentina.blogspot.com. Acesso em: 12. Fev. 2019.

SLAM DE POESÍA EN COLOMBIA. Disponível em: <https:// slamdepoesiaencolombia.wordpress.com/que-es-un-slam-de-poesia/>. Acesso em: 12. Fev. 2019.

SLAM. POETRY: A HISTORY. Huff Post, 2016. Disponível em: <http://m.huffpost.com/ us/entry/4944799>. Acesso: 29 maio 2017.

SLAM.POETRY, EL ARTE DE HACER CRÍTICA SOCIAL. METROPOLI ABIERTA. Disponível em: < https://www.metropoliabierta.com/latinoamerica/colombia/poetry-slam-arte-critica-social_4974_102.html>. Acesso em: 10. Out. 2018.

POETRY SLAM MÉXICO. Disponível em: < https://www.facebook.com/POETRYSLAM.MX//>. Acesso em: 12. Fev. 2019.

SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2010.

TENNINA, Lúcia. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. On-line version ISSN 2316-4018. Estud. Lit. Bras. Contemp. no.42 Brasília July/Dec. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182013000200001#end> Acesso em: 24 maio 2017.

UM CARTÃO. Perfil Instagram, 2017. Disponível em: https://www.Instagram.com/umcartao/>. Acesso em: 22 maio. 2017.

VILELA, Ana. Trem Bala. Youtube, 24 maio. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCLYHckv6c8Eky4Z02B6v34w>. Acesso em: 24 maio. 17.

_____. Participação em entrevista ao site Administradores em 25 outubro 2016. Disponível em: <http://www.administradores.com.br/noticias/entretenimento/quem-e-a-autora-da-musica-trem-bala-que-viralizou-no-whatsapp/114534/> Acesso: 22 maio 2017.

WIKIPEDIA. Marc Smith (poet). Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Marc_Smith_(poet) >. Acesso em: 29 maio. 2017.

Interfaces da pintura em artistas de Corumbá: peculiaridades de uma identidade fronteiriça

Bianca Maine Pereira*
Paulo César Antonini de Souza**

Entendendo a obra de arte como fruto da existência humana, essa pesquisa visa, a partir do entendimento histórico e cultural da cidade de Corumbá/MS, compreender como o fazer artístico de artistas bidimensionais populares residentes no local dialogam com os elementos que constituem a cidade em sua região fronteiriça. A metodologia utilizada foi de natureza qualitativa com abordagem fenomenológica, e o trabalho de campo aconteceu durante o 14º Festival América do Sul Pantanal, na cidade de Corumbá/MS. Dada a ausência de artistas visuais bidimensionais atuando nas ruas da cidade, a pesquisa se voltou para o trabalho de quatro artistas, apresentados como populares e reunidos na exposição "Conexão Santa Cruz – Corumbá" no Centro de Convenções Miguel Gomez. Nos trabalhos analisados foi possível identificar a representação de fenômenos culturais que integram o imaginário humano em Corumbá, como o banho de São João e os mitos envolvendo o rio Paraguai e a cultura pantaneira, indo ao encontro da premissa de que a totalidade da experiência de mundo vivido dos artistas se encontra materializada em suas produções. Os trabalhos que encontramos na exposição são reflexo do registro de uma identidade cultural marcada pela experiência vivida às margens do Rio Paraguai. No entanto, consideramos que ainda há aspectos a se desvelar na materialização artística da região fronteiriça do Mato Grosso do Sul, principalmente na expectativa de identificar fenômenos que caracterizem a singularidade dessa região.

A presente investigação, desenvolvida na cidade de Corumbá/MS, é resultado de PIBIC Voluntário desenvolvido no biênio 2017/2018 e integra as atividades de pesquisa do projeto "Arte de fronteira: significações de artistas populares nas relações latino-americanas" (Souza, 2014), cujo principal objetivo é compreender o processo de criação estética de artistas bidimensionais que realizam, comercializam ou expõem seus trabalhos nas ruas e espaços públicos de acesso gratuito, como ruas e praças. Uma das bases significativas para essa investigação, vai ao encontro do pensamento de Pellegrini (2010), quando o autor aponta que:

* Licenciada em Artes Visuais pela FAALC/UFMS. E-mail: biancamainep@gmail.com
** Doutor em Educação pela PPGE/UFSCar e professor nos cursos de Artes Visuais Licenciatura e Bacharelado da FAALC/UFMS. E-mail: paulo.antonini@ufms.br

> Na fronteira de Mato Grosso do Sul com a Bolívia e o Paraguai, uma cultura múltipla e vigorosa revela séculos de história e integração. Nela se fundem línguas, valores, crenças e costumes que se sobrepõem a quaisquer conflitos inerentes às regiões fronteiriças (p. 17).

Em Corumbá/MS, essas integrações culturais da região de fronteira com a Bolívia, dada sua localização, se mesclam com a cultura pantaneira (Eaton; Santos, 2014, p. 4).

Entendendo a obra de arte como fruto da existência humana e necessidade de comunicação (Vásquez, 2011), essa pesquisa visa, a partir do entendimento histórico e cultural da cidade, compreender como o fazer artístico de artistas bidimensionais populares residentes no local dialogam com os elementos que constituem a cidade em sua região fronteiriça. Corroborando com Ariano Suassuna (Morais, 2003) que define a arte popular como "[...] aquela criada pelo povo mais pobre, pela imensa maioria de analfabetos e semi-letrados [...]" (Morais, 2003, p. 88), ao articular esta com a condição autodidata dessas pessoas, os artista populares desenvolvem trabalhos que

> "[...] refletem em suas obras elementos ou características que tornam visível a relação com o pano de fundo de sua existência, cuja extasia na Arte é compartilhada em contextos de rua" (Souza, 2014, p. 35).

O Pantanal como conhecemos está sendo transformado pelo homem, o que tem gerado vários problemas ambientais (Eaton; Santos, 2014). Além do aporte artístico, esse trabalho potencializa um registro das identidades humanas do Pantanal antes que o mesmo perca suas características naturais, resultantes do impacto humano descontrolado sobre o local.

A metodologia utilizada foi de natureza qualitativa (Bogdan; Biklen, 1994) com abordagem fenomenológica (Merleau-Ponty, 2011) envolvendo "[...] a obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares e processos interativos pelo contato direto do pesquisador com a situação estudada [...] (Godoy, 1995, p. 58)". Portanto, para compreender a estética dos artistas populares corumbaenses, devemos primeiro desbravar sua localização, compreendendo historicamente a cidade de Corumbá/MS e sua relação de fronteira, a partir de levantamento bibliográfico.

A segunda parte da pesquisa envolveu o trabalho de campo realizado durante a 14ª edição do Festival América do Sul Pantanal (FASP), evento artístico e cultural sediado em Corumbá/MS – com intervenções em Ladário/MS e nas cidades bolivianas Puerto Quijarro e Puerto Suárez –, de 24 a 27 de maio de 2018, visitando exposições com obras feitas pelos artistas populares corumbaenses, e em contato com os próprios artistas, turistas e moradores.

Nesse sentido, no contato com a arte do povo, reunindo dados da produção artística local, esperamos desconstruir o pensamento ainda calcificado de que a história da arte eurocêntrica, preferencialmente erudita, é superior às demais manifestações artísticas.

Notas sobre Corumbá

Com 64.961 km², Corumbá é o maior município do Mato Grosso do Sul, com área urbana ainda em fase de desenvolvimento e cerca de 70% do território do município constituído de pantanais (Banducci Junior, 2012). Nesse contexto, a fim de compreender a presença humana em Corumbá, suas manifestações culturais, históricas e fronteiriças, é necessário lançar um olhar para seu bioma mais característico, o Pantanal:

> O Pantanal é uma das maiores extensões úmidas contínuas do planeta e localiza-se no centro da América do Sul [...]. Sua área envolve territórios da Bolívia e do Brasil [...] como uma grande planície de inundação que alterna períodos de cheias e de secas. As variações do nível das águas comandam o desenvolvimento dos ecossistemas na região, em suas diversas paisagens, habitat e micro-habitat (Corrêa; Corrêa, 2013, p. 14).

A riqueza do Pantanal se deve em parte a sua fauna e flora abundante, com diversas espécies endêmicas: que se desenvolveram e existem exclusivamente ali.

Com informações que consideram há oito mil anos (Corrêa; Corrêa, 2013) a presença humana na região, sítios arqueológicos revelaram artefatos em pedra e fragmentos cerâmicos, estruturas antigas de habitação, gravuras e pinturas, além de restos alimentares calcificados. É significativo apontar que os grupos humanos que se desenvolveram nessa região compõem três categorias: grupos de caçadores/pescadores e coletores, grupos de ceramistas com agricultura incipiente e as populações indígenas no período da colonização europeia, sendo esse último grupo uma fonte referencial para o imaginário popular em Corumbá.

A pluralidade cultural das populações indígenas é apontada por Banducci Junior (2012) ao destacar a relevância dessas nações presentes no estado de Mato Grosso do Sul, as famílias linguísticas e as relações econômicas e de identidade que cada povo carrega:

> Trata-se, desse modo, de um contexto cultural complexo e diversificado comumente abordado, seja por parte da mídia ou pelo senso comum, a partir de uma perspectiva unificadora e reducionista (Banducci Junior, 2012, p. 10).

Intimamente ligada com sua localização à beira do Rio Paraguai – que sempre teve um papel muito forte no imaginário coletivo dos habitantes –, inicialmente conhecida como povoação de Albuquerque, Corumbá foi fundada em 21 de setembro de 1778 pelo capitão general Luiz de Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres (Ribas, 2000; Corrêa; Corrêa, 2013):

> Fundada para garantir o avanço da fronteira do Império do Brasil sobre terras espanholas, demonstra, desde sua origem, uma estreita ligação com questões estratégicas militares de ocupação e povoamento da fronteira oeste (Ito, 2000, p. 17).

Cenário estratégico para a dominação dos portugueses sobre os espanhóis (em uma clara ruptura ao Tratado de Tordesilhas assinado em 1494, que dividia o território americano recém descoberto entre as duas coroas), controle da navegação do Rio Paraguai e ponto de apoio às tropas de Forte Coimbra, Corumbá era uma vila militar. Naquele período:

> A cidade dividia-se em duas partes, uma que estava sobre a elevação calcárea, onde se encontravam as casas de bazar, bijuterias, relojoarias, bebidas, modas, drogarias, farmácias, livrarias e papelarias [...]. A outra parte estava situada embaixo da elevação, com a qual se comunicava através de duas ladeiras, sendo a elevação de mais ou menos 60 metros. Esta parte, em contato com as águas do rio, é o Porto Geral: era aí que estava o alto comércio e onde existiam as casas maioristas de importadores e exportadores (Ribas, 2000, p. 5).

O Porto Geral, portanto, dadas as atividades portuárias e os serviços de exportação e importação, teve papel fundamental na formação de Corumbá e em seu processo de urbanização. Posteriormente, com a invasão das tropas paraguaias na região em 1865 e as batalhas sangrentas travadas na cidade durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), os moradores de Corumbá enfrentaram saque, fome e doenças, sobrando apenas um território em ruínas e destruído. Esse quadro se reverte com a expulsão dos paraguaios em 1867 e o fim da guerra, com Corumbá se reerguendo e voltando a ter o porto de maior movimentação comercial de Mato Grosso (Ito, 2000; Corrêa; Corrêa, 2013). Em 1914, com a construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (EFNOB)[1], ligando Corumbá a Porto Esperança e sua posterior ampliação em 1954:

> [...] proporcionou maior facilidade e rapidez ao transporte de carga e de passageiros dos principais centros econômicos do Brasil a Mato Grosso. A viagem do Rio de Janeiro a Corumbá, que normalmente tomaria 30 dias, com a ferrovia reduziu-se a dois dias e meio [...] (Ito, 2000, p. 80).

Com esse novo meio de transporte, o porto começa a entrar em decadência e a função de Corumbá como entreposto comercial com o resto do país passa a ser exercida por Campo Grande. Economicamente, a cidade passou a caráter secundário, principalmente após 1977 com a divisão de estado de Mato Grosso, que tornou Campo Grande a capital do Mato Grosso do Sul. A cidade precisou remodelar-se e a relação estabelecida com a Bolívia, para sua própria sobrevivência, se tornou comercial (Ito, 2000). Atualmente, além do comércio "formiga"[2] e local, a cidade de Corumbá

1. Atualmente, a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, que possui 1600 km de extensão, é conhecida como Rede Ferroviária Federal (RFFSA), popularmente chamada na região de Mato Grosso do Sul como Trem do Pantanal (Ito, 2000). Nos dias de hoje, o Trem do Pantanal não faz mais o transporte de passageiros.
2. O comércio "formiga" é um intercâmbio comercial que acontece em regiões de fronteira em duas modalidades: quando o cidadão atravessa a fronteira atrás de produtos para uso pessoal (de forma legal), e quando há o contrabando, tornando-o uma atividade ilegal (Ferreira; Senhoras, 2015).

investe no turismo feito no Pantanal (Ito, 2000), na mineração e na agropecuária (Lamoso, 2012).

Com uma arquitetura influenciada pelo ecletismo europeu, foi "[...] desenhada [...] em 1859, segundo modelos ainda em voga, com planta ortogonal e proteção de muralhas [...]" (Ribas, 2000, p. 3), possuindo muitas praças e ruas largas, sendo uma das primeiras cidades planejadas do Brasil.

Na parte baixa de Corumbá às margens do Rio Paraguai, na Rua do Porto, as construções que desempenhavam a função original de armazém, depósito, comércio e residência, construídas a partir de 1879 foram, como conjunto edificado, colocadas sob a proteção de tombamento federal em 1962. Corumbá, ao todo, possui mais de 200 edifícios considerados como Patrimônio Cultural Brasileiro sob a proteção de tombamento federal e estadual, em especial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em estilo eclético, os edifícios apresentam características neoclássicas, neogóticas, art-nouveau, entre outros. Várias dessas edificações, no entanto, possuem um estado de conservação precário (Ribas, 2000; Marques, 2001).

Segundo Banducci Junior (2012), aproximadamente 96.343 pessoas habitam a localidade e seus habitantes desenvolvem uma relação muito próxima com a cidade, principalmente através de festas tradicionais, como o carnaval e o Banho de São João de Corumbá (Fernandes, 2012). Segundo Ribas (2000):

> Corumbá nos festejos juninos é transformada em um verdadeiro arraial. Constam da programação a queima de fogos, apresentação de grupos folclóricos, como as tradicionais Quadrilhas, o Siriri e o Cururu. A louvação a São João tem seu ponto máximo no Banho do Santo, realizado nas águas do Rio Paraguai, no Porto Geral (p. 23).

Em acordo com Fernandes (2012), o Banho de São João de Corumbá é uma manifestação popular com princípios religiosos, mesclando a religião católica e religiões de matriz africana. Realizada por mais de 100 comunidades de festeiros registradas e espalhadas pela cidade, tem como principal característica o:

> [...] pagamento de promessa por uma graça alcançada ou [...] agradecimento ao santo do catolicismo popular, São João Batista, sincretizado nos terreiros de Umbanda e de Candomblé pela entidade sobrenatural denominada Xangô (Fernandes, 2012, p. 19).

Esse sincretismo religioso faz parte da constituição histórica da cidade, graças à presença espanhola, portuguesa e africana escravizada, que na manifestação de suas tradições ancestrais, enraizou-se em novas construções culturais. Outros traços culturais presentes na cidade vêm através da cultura boliviana, principalmente na alimentação, potencializada pela fronteira Corumbá/Puerto Quijarro.

Metodologia de trabalho em campo

A abordagem qualitativa escolhida para o desenvolvimento dessa investigação, se ordenou visando aproximações com o tema, campo e objeto do projeto de pesquisa que sustenta o presente trabalho, considerando que: "Nessa abordagem valoriza-se o contato direto [...] do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo estudada" (Godoy, 1995, p. 65). Nesse contexto, buscando compreender a abordagem fenomenológica, foram organizados estudos junto ao Núcleo de Investigação de Fenomenologia em Artes – NINFA/UFMS para ampliação do repertório teórico e, por meio do diálogo com seus demais integrantes, compreender conceitualmente os processos investigativos que seriam utilizados no trabalho de campo.

Destacamos que, dadas as condições propícias oferecidas durante Festival América do Sul Pantanal – FASP, foi este o momento escolhido para o trabalho de campo em Corumbá. Assim, em maio de 2018, um grupo de pesquisadores em formação, com incentivo e apoio para transporte, estadia e alimentação totalmente financiada pela Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, dirigiu-se à cidade com o intuito de realizar pesquisas na área de artes visuais e cultura. O instrumento escolhido para a coleta de dados foi o diário de campo (Bogdan; Biklen, 1994), compreendendo este com o meio mais adequado para registro das observações e descrição dos fenômenos envolvendo a presença de artistas visuais bidimensionais.

Em Corumbá, após nos instalarmos no hotel e discutir o cronograma que desenvolveríamos nos próximos dias, partimos para a cidade a fim de um primeiro reconhecimento e sondagem. Esse processo levou dois dias, ao fim dos quais constatamos a ausência de artistas visuais bidimensionais criando, expondo ou comercializando seus trabalhos nos espaços de visitação pública.

Em razão dessa situação, optamos por visitar o Centro de Convenções Miguel Gomez, localizado na região portuária de Corumbá, onde se encontrava instalada a exposição *Conexão Santa Cruz – Corumbá*, em cujo material de divulgação, os artistas eram identificados como "populares". Após visitarmos a mostra, registrar em fotografias as produções ali expostas e selecionar entre os artistas, aqueles nascidos em Corumbá, foi realizada uma investigação online para identificar quais deles se enquadravam no perfil original da pesquisa: originalmente autodidata, ter a figura humana presente nas obras, trabalhar com poéticas bidimensionais (desenho, pintura, gravura, colagem, etc.) e compartilhar suas produções em espaços públicos como ruas, praças, feiras, etc.

Nenhum dos artistas respondia ao quarto critério, então, optamos por ficar com aqueles que na imagem visível de seus trabalhos naquela exposição, trouxessem figuras humanas, resultassem de algum trabalho bidimensional e fossem criação de artistas originalmente autodidatas. Assim, selecionamos os artistas visuais: Adelino Junior, Jamil Canavarros, Leo Giordano e Vitor Hugo Souza.

Discussão e análise dos trabalhos

Considerando os fundamentos da linguagem visual em sua contribuição estrutural e metodológica para a realização da leitura de produções artísticas, selecionamos um trabalho de cada artista presente na exposição "Conexão Santa Cruz – Corumbá". Nesse contexto da análise é significativo destacar que:

> Na interpretação pessoal, nosso subjetivo junta-se ao objetivo, pois cada um de nós entra com sua própria experiência de vida, seus valores e suas aspirações. E como cada pessoa constitui um ser único, com uma experiência de vida também única, as interpretações que dará serão sempre diferentes das de outras pessoas (Ostrower, 1983, p. 25-26).

Adelino Junior, nascido em Corumbá, em 1995, apresenta uma paleta de cores com tonalidades "vivas", retrata em suas pinturas, animais e aspectos culturais que perpassam sua experiência de vida em Corumbá. O trabalho selecionado para essa investigação apresenta um festejo típico de Corumbá: a tradicional festa de São João (Fig. 1).

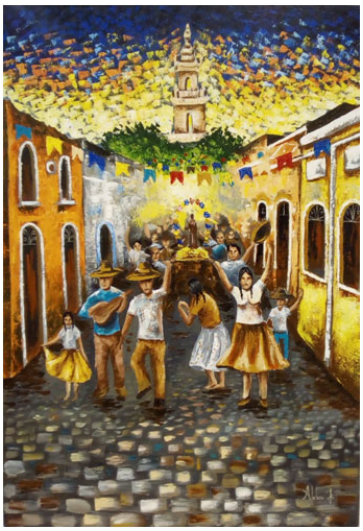


Fig. 1: Adelino Junior (Corumbá, 1995). *Fé e devoção, viva São João*, s/d. Acrílica s/tela, c.100x70cm. Fonte: acervo pessoal.

A pintura de Adelino Junior, tem uma profusão de tonalidades de amarelo e azul, acentuando o movimento que as personagens humanas carregam em suas formas. Um grupo de homens, mulheres e crianças percorrem os paralelepípedos da rua à frente de um agrupamento de formas que remetem também a pessoas, onde se percebe um andor, aparentemente carregado pelo grupo, que traz a imagem que intuímos ser

de São João, uma vez que o nome do santo está presente no título da obra. A combinação das linhas que se insinuam na composição, colabora para essa percepção, pois:

> Embora o movimento visual se condense em determinadas áreas do plano, as linhas não se detêm nunca; dessas áreas de condensação surgem impulsionadas e novamente se dissolvem em ritmos amplos, quase que movimentos de respiração de espaços infinitamente cantantes. (Ostrower, 1983, p. 15).

Nesse contexto, a postura das pessoas ali representadas, em movimentos que podem ser traduzidos como simulacro de dança, tem o instrumento musical que se assemelha a uma viola, como indicativo de que o momento é de alegria e comemoração. A confirmação de que a comemoração está sendo realizada nas ruas da cidade pode ser atribuída às formas retangulares no chão, fazendo alusão a uma pedra chamada granito rosa, detalhe arquitetônico que reveste as principais ruas, fortalezas, casas e templos religiosos de Corumbá (Ribas, 2000).

Com um trabalho que, tematicamente, dialoga com as pinturas de Adelino Junior, o artista Jamil Canavarros, funcionário público em Corumbá, nascido em 1962, retrata em suas telas memórias de sua aproximação cultural com a cidade (Fig. 2).

Fig. 2: Jamil Canavarros (Corumbá, 1962). *Se São Sebastião que hoje é seu dia*..., 2018. Acrílica s/tela, c.100x80cm. Acervo pessoal.

Canavarros trabalha nesta pintura com uma linguagem que, apesar de se distanciar do realismo, ainda carrega uma figuração.

É possível observar no plano central da composição quatro figuras verticais com características humanoides dispostas em uma fila entre duas linhas horizontais que sustentam uma quinta imagem onde se percebe uma figura poligonal que remete à uma almofada com franjas sob um arco com flores estilizadas. As quatro figuras humanoides que se apoiam ou sustentam na estrutura horizontal, demonstram um movimento em direção ao lado direito da composição, que pode ser observado pela representação das linhas em curva que as compõem. Na extremidade superior das figuras podemos perceber

uma construção que remete a chapéus, enquanto na inferior, podemos ver seus pés sob uma construção de blocos que, como na análise anterior, podemos atribuir ao granito rosa (Ribas, 2000).

Remetendo ao Banho de São João, uma das manifestações populares que se realizam junto às festas juninas de Corumbá, observamos a alusão a essa prática social nas imagens presentes no segundo plano da pintura, cujas formas remetem às tradicionais bandeirinhas festivas. Ao contrário da primeira imagem (Fig. 1), cujo ritmo é perceptível pelo movimento das figuras, nesta composição (Fig. 2), a construção das imagens se ordena por outras formas, compreendemos assim, que:

> A referência para o conteúdo expressivo é direta - na arte ou na vida. Não precisamos de símbolos intermediários para podermos entender. Quando vemos, por exemplo, uma pessoa inquieta e outra calma, de imediato transpomos essa percepção para nossa experiência de ritmos de vida, para situações de conflito ou de paz (Ostrower, 1983, p. 25).

Com trabalhos em grande escala, Vitor Hugo, natural de São Bernardo do Campo/SP e residente em Corumbá desde 2001, também produz murais e instalações, além de ser proprietário e designer de uma grife de roupas pintadas à mão. Seu contato com as artes visuais teve início na infância, incentivado por sua mãe. Graduado em Artes Visuais, além de possuir duas outras formações acadêmicas na área de humanas, o artista já exerceu curadoria de exposições em Corumbá e tem trabalhos de sua autoria no Japão e Alemanha.

Ritmo, simbolismo e movimento recebem outros tratamentos na obra de Vitor Hugo Souza (Fig. 3). Segundo o artista, a influência da paisagem corumbaense em seu trabalho aconteceu de modo autônomo, quando as pessoas passaram a perceber alusões ao Rio Paraguai em suas pinturas. O artista, que nasceu em 1988, destaca o dia a dia na cidade como fonte de inspiração, além do contato com o trabalho de outros artistas locais.

Fig. 3: Vitor Hugo Souza (São Bernardo do Campo, 1988). *Santa Ceia em tons*, 2014. Acrílica s/tela, 128x187cm. Fonte: acervo pessoal.

Em sua representação da última ceia bíblica, Vitor Hugo moderniza a representação clássica das figuras presentes na obra. Utilizando um estilo visual que empresta qualidades de uma composição em vitrais, sua pintura encontra-se mesclada com padrões florais que remetem a tecidos de uso popular, como a chita. A estrutura retangular da composição tem sua organização tradicional quebrada pela agudeza das formas que compõem as figuras humanas, e o realce das cores contrastantes entre as personagens e o cenário floral da pressuposta mesa de jantar.

Podemos perceber que cada escolha técnica da elaboração do trabalho tem uma função, dirigindo nosso olhar e "[...] orientando-nos pelos vários caminhos que podem ser percorridos no quadro – evidentemente, a partir das indicações colocadas pelo artista" (Ostrower, 2004, p. 18).

Essa mesma abordagem compositiva é observada no trabalho de Leo Giordano (Fig. 4), artista corumbaense e artesã, que tem no universo feminino e nas representações místicas – principalmente aquelas que remetem às suas origens às margens do Rio Paraguai, tema central de suas pinturas. Integrante de um grupo formado por outras três artistas locais, Leo Giordano realiza experimentações plásticas e produz escultura em papel machê.

Fig. 4: Leo Giordano. *A fauna e a flora*, s/d. Óleo s/tela, 80x80 cm.
Fonte: acervo pessoal.

Sua composição, que remete às formas utilizadas para valorização da feminilidade, é reforçada pela paleta de cores, predominantemente carregada por cores frias: tons de verde e azul, em contraste demarcado pela figura em tons quentes no lado esquerdo da obra. O movimento circular da composição se repete na disposição dos elementos no quadro, principiando pelas tonalidades de branco das imagens que remetem a aves no canto inferior esquerdo, subindo pela representação do braço em tons de amarelo

que se mistura às penas da cauda de outra ave e se dispersam no colorido de aves que parecem compor um cocar de penas, ou mesmo os cabelos esvoaçantes da imagem feminina esquerda.

O olhar desta personagem encaminha o fruidor para o rosto de sua companheira, tendo continuidade na representação do braço que é quebrada por uma forma que lembra uma folha, retomando o caminho circular para a outra mão da personagem, no centro deslocado da composição e que conduz o caminho em uma espiral até o centro do corpo da personagem, onde na altura anatômica do umbigo, encontramos uma flor. No plano de fundo da composição, percebemos uma luz amarelada que se esconde atrás de outro círculo verde azulado, que sugere a folha de uma vitória régia.

Fonte importante de referência existencial para a população ribeirinha, os mitos aquáticos do Pantanal são comuns em Corumbá. Essa representação, que na crença dos mitos tem uma conversa próxima com a religiosidade dos povos, também pode contribuir para que percebamos quão significativas são as representações das manifestações simbólicas da cultura popular local para as criações artísticas.

Considerações

Tendo em vista que "[...] os artistas têm na arte uma forma de expressão de suas vidas, materializando a totalidade de sua experiência no mundo por meio de seus trabalhos [...]" (Souza, 2016, p. 132), ao analisarmos o que é produzido artisticamente, devemos ter em mente que:

> A estreita relação das novas manifestações artísticas com as transformações sociais torna evidente algo que é válido para a arte de todas as épocas: a necessidade de analisa-la junto com seu contexto histórico. [...] Em síntese, trata-se de descentrar o estudo da arte, afastando-o da obra, ou de uma beleza idealizada, e de passar a analisar a arte como um processo social e comunicacional (Canclini, 1984, p. 3).

Ao realizar a análise das pinturas selecionadas da exposição *Conexão Santa Cruz – Corumbá*, foi possível observar que não existe de modo claro, uma abordagem coesa das manifestações culturais por parte dos artistas. Como era de se esperar, cada homem ou mulher que trabalha artisticamente por meio da linguagem bidimensional, elabora suas produções de um modo singular, utilizando instrumentos, técnicas e estilos que lhes sabem melhor.

Na busca pelas informações biográficas dos artistas selecionados na exposição, foi possível perceber que mesmo entre suas próprias criações, cada artista se reinventa plástica e visualmente, no entanto, as manifestações simbólicas de sua existência, do modo como se percebem no mundo a partir de Corumbá, das proximidades do Rio Paraguai e da paisagem pantaneira, são uma constante.

Os trabalhos que pudemos encontrar na exposição são reflexo do registro de uma identidade cultural forte, marcada pela experiência vivida na região fronteiriça localizada

às margens do Rio Paraguai. Pudemos observar a ênfase dada nos trabalhos à arquitetura da cidade, seus aspectos culturais entrelaçados ao sincretismo religioso, assim como a presença recorrente de representações da fauna e da flora características do Pantanal.

Duas situações vivenciadas na pesquisa apontam caminhos possíveis para uma investigação futura: a ausência de artistas visuais trabalhando nas ruas da cidade e a ausência de registros sobre a presença negra na cidade, principalmente considerando-se a quantidade significativa de afro-brasileiros no local e sua influência simbólica na cultura popular ainda manifesta em Corumbá.

O fato de não encontrarmos artistas criando, expondo ou comercializando seus trabalhos nos espaços públicos da cidade, justamente durante um dos eventos artísticos e culturais que mais oportunizam esse tipo de contato entre arte e público, tem se revelado uma constante nas regiões já visitadas no âmbito do projeto de pesquisa que orienta essa e outras investigações na área. Desse modo, os aspectos estéticos que ordenam a materialidade dessas obras se encontram no ambiente de espaços formais de exibição, de certo modo, mantendo uma distância relativa entre a obra e o espaço lugar carregado em sua representação visual.

Referências

BANDUCCI JUNIOR, A. O Pantanal e sua gente: diversidade étnica e cultural. In: BANDUCCI JUNIOR, A.; MORETTI, E. C. (Org.). *Pantanal: territorialidades, culturas e diversidade*. 1ª ed., Campo Grande: Editora UFMS, 2012.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari K. I*nvestigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. 1ª ed., Porto: Porto Editora, 1994.

CANCLINI, N. G. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. 2ª ed., São Paulo: Cultrix, 1984.

CÔRREA, L. S.; CÔRREA, V. B. (Org.). *A história do Pantanal contada pelo MUHPAN*. 1ª ed., São Paulo: Via Impressa Edições de Arte, 2013.

EATON, D. P.; SANTOS, M. C. A. Você conhece as características geográficas do Pantanal? In: *Revista Ciência Pantanal*. Campo Grande: v. 1, nº 1, p. 4-6, 2014.

FERNANDES, H. D. *Deus te salve João Batista: uma contribuição sobre o Banho de São João de Corumbá*. 1ª ed. Corumbá: FCMS, 2012.

FERREIRA, M. A. A.; SENHORAS, E. M. Marcos de teorização sobre comércio formiga fronteiriço. Nicoya: UMA, 2015. Disponível em: <https://works.bepress.com/eloi/385/download/>. Acesso em: 24 jun. 2018.

GODOY, A. S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. In: *Revista de Administração e empresas*. São Paulo: v. 35, nº 2, p. 57-63, 1995.

ITO, C. A. *Corumbá: o espaço da cidade através do tempo*. 1ª ed. Campo Grande: Editora UFMS, 2000.

LAMOSO, L. P. Reflexões sobre a Corumbá-MS do início do século XXI. In: BANDUCCI JUNIOR, A.; MORETTI, E. C. (Org.). *Pantanal: territorialidades, culturas e diversidade*. 1ª ed. Campo Grande: Editora UFMS, 2012.

JUNIOR, A.; MORETTI, E. C. (Org.). *Pantanal: territorialidades, culturas e diversidade*. 1a ed. Campo Grande: Editora UFMS, 2012.

MARQUES, R. M. C. *Trilogia do patrimônio histórico e cultural Sul-Mato-Grossense: Tomo III - Ladário*, Corumbá, Forte de Coimbra. 1ª ed., Campo Grande: Editora UFMS, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 4ª ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MORAIS, F. *O Brasil na visão do artista: o país é sua cultura*. 1ª ed., São Paulo: Sudameris, 2003.

OSTROWER, F. *Universos da Arte*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983.

PELLEGRINI, F. Cultura e fronteira: identidade histórica. In: *Revista Cultura em MS: Cultura sem fronteiras*. Campo Grande, v. 1, nº 3, p. 17-36, 2010.

RIBAS, M. M. (Coord.). *Corumbá: história construída no Pantanal*. 1ª ed., Brasília: CAIEMA, 2000.

SOUZA, P. C. A. A extasia da estética latino-americana: um enfoque epistemológico dos saberes populares. In: *O olhar em formação: processos de criação e princípios epistemológicos das Artes Visuais*, SOUZA, P. C. A.; GHIZZI, E. B.; CAMARGO, I. A. (Org.). 1ª ed., Curitiba: CRV, p. 129-145, 2016.

SOUZA, P. C. A. O mundano e o promíscuo na arte latinoamericana: a prática social de pintores populares. 2014. 320p. *Tese* (Doutorado em Educação) – Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2014.

_____. *A. Arte de fronteira: significações de artistas populares,* 2015. 15 p. Projeto de Pesquisa – Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2014.

VÁZQUEZ, A. S. *As ideias estéticas de Marx*. 1ª ed., São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.