

Nossa América

Revista do Memorial da América Latina nº55 | 2019



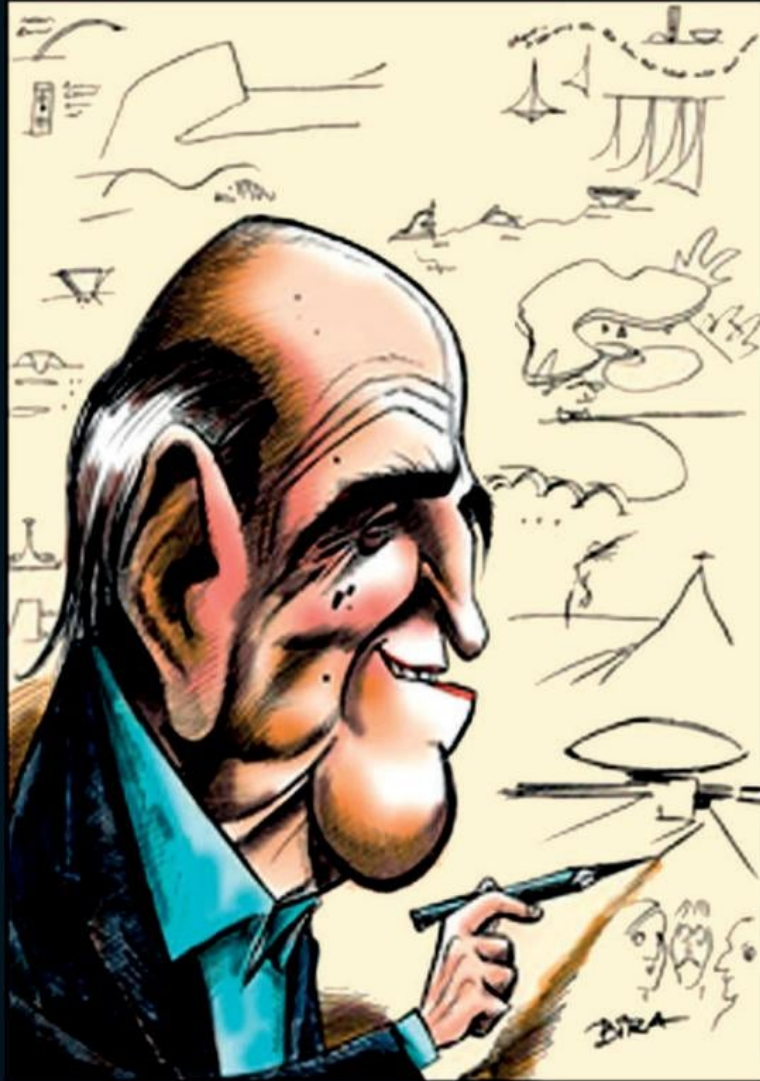
**“FIZEMOS DELE NOSSO
SONHO MAIOR”** Darcy Ribeiro

EDIÇÃO ESPECIAL

30 anos

ECONOMIA CRIATIVA Cultura milionária • **REFUGIADOS** ACNUR e o contexto urbano • **PATRIMÔNIO** Para que serve o passado? | Arte rupestre | Maquete Gepp & Maia • **LITERATURA** Ponte África América | Civilização ou barbárie | Ficção inédita
MÚSICA Belchior • **ARTE** Mário de Andrade fotógrafo | Knispel

Ilustração: Bira Damtas



“A ideia é que a monumentalidade desta arquitetura corresponda à grandeza da obra. Reunir os países da América Latina para debater seus problemas, trocar experiências e juntos lutarem melhor pelo progresso e felicidade dos seus povos”

Oscar Niemeyer

Ilustração: Alvaro Costa



Darcy Ribeiro, reflexivo. O antropólogo, educador, escritor e político se preocupou em estudar e conhecer o outro - o ameríndio, o hispano-americano, o brasileiro - para conhecer e transformar a si e ao seu país. O Memorial da América Latina é um desdobramento disso.



João Doria
Governador do Estado de São Paulo

Sérgio Sá Leitão
Secretário de Cultura e da Economia Criativa
do Estado de São Paulo

NOSSA AMÉRICA 55

CONSELHO CURADOR DO MEMORIAL

Almino Monteiro Álvares Affonso
Presidente do Conselho

Sérgio Sá Leitão
Secretário de Cultura e da Economia Criativa
do Estado de São Paulo

Patrícia Ellen
Secretária de Desenvolvimento Econômico do
Estado de São Paulo

Vahan Agopyan
Reitor da Universidade de São Paulo – USP

Marcelo Knobel
Reitor da Universidade Estadual de Campinas
– UNICAMP

Sandro Roberto Valentini
Reitor da Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho” – UNESP

Marco Antonio Zago
Presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado de São Paulo – FAPESP

Ruy Martins Altenfelder Silva
Membro do Conselho Curador

Matheus Gregorini Costa
Membro do Conselho Curador

DIRETORIA EXECUTIVA DO MEMORIAL

Jorge Damião de Almeida
Diretor Presidente

Damocles Eliezer Fernandes
Chefe de Gabinete

Antônio Eduardo Colturato
Diretor Administrativo e Financeiro

Luciana Latarini Ginezi
Diretora do Centro Brasileiro de Estudos da
América Latina

Fabício Raveli Bolzan
Diretor de Atividades Culturais

CONSELHO EDITORIAL

Jorge Damião de Almeida
Luciana Latarini Ginezi
Marco Antonio Zago
Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Eduardo Rascov

REVISTA NOSSA AMÉRICA

Eduardo Rascov
Editor

Rafael Richard Bezerra
Projeto gráfico

Beatriz Soares Benedito
Produção

COLABORADORES

Texto: Alejandro Sfeir-Tonsic, Camila Sombra, Fábio Magalhães, Gisele Netto, João Leiva, Jotabê Medeiros, Márcio Bobik Braga, Maria Beatriz Nogueira, Maria José Mazariegos, Miguel Pachioni, Paloma Vidal, Paulo Vieira, Priscila Risi Pereira Barreto, Ricardo Meirelles, Sílvia Sander, Viviane Vilela e William Laureano | **Ilustração** Álvaro Costa, Bira Danta e Laura Felgueiras Bobik Braga
Fotografia: Aline Iovasso, Carine Giovana Santos, Miguel Pachioni, Roberto Nemanis e Rômulo Fialdini | **Tradução e revisão:** Ana Maitê Lanchê Oliveira | **Revisão:** Arthur Moraes Conceição e Glaucio Farina | **Produção:** Giovanna Maria Rodrigues dos Santos, Larissa de Oliveira Lucas, Victória Furtado de Carvalho

Os textos são de total responsabilidade dos autores, não refletindo o pensamento da revista Nossa América.

É expressamente proibida a reprodução, por qualquer meio, do conteúdo da revista.

NOSSA AMÉRICA É UMA PUBLICAÇÃO DA FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA.

Redação: Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664
CEP 01156-001, São Paulo SP, Brasil, Tel.: 55 11 3823.4600
www.memorial.org.br

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – IMESP

ISSN 0103-6777

APOIO



Sumário



6

EDITORIAL

Um ano especial
Jorge Damião de Almeida



8

MEMORIAL 30 ANOS

Celebração da amizade
e do diálogo cultural
latino-americano
Eduardo Rascov



16

CRIATIVIDADE

Atividades culturais
movimentam a economia
João Leiva e Ricardo Meirelles



18

REFUGIADOS

Novas estratégias da ONU
*Escritório da ACNUR
em São Paulo*



22

PRÉ-HISTÓRIA

O amor do cônsul chileno pela
arte rupestre sul-americana
Alejandro Sfeir-Tonsic



28

GEPP & MAIA

As referências patrimoniais da
maquete do Pavilhão da Criatividade
Priscila Risi Pereira Barreto

34

BELCHIOR

Biógrafo destrincha o lado
latino-americano do cantor
Jotabê Medeiros



40

MÁRIO DE ANDRADE

Um fotógrafo aprendiz
surpreendente
Viviane Vilela



44

ARTES PLÁSTICAS

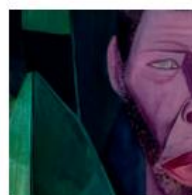
O pungente testemunho de
Gershon Knispel
Fábio Magalhães



52

LITERATURA

Civilização ou barbárie na
América Latina
Márcio Bobik Braga



56

LETRAS MIGRANTES

Conexões entre o Realismo
Fantástico e o romance africano
moderno
Paulo Vieira



62

FICÇÃO INÉDITA

Em busca do Roland
Barthes perdido
Paloma Vidal



Este meu primeiro ano na presidência coincide com as comemorações dos 30 anos da Fundação Memorial da América Latina. Trinta anos! Com a “vida adulta”, novas responsabilidades. O que nos tranquiliza é saber que temos a quem recorrer para nos orientar diante das mudanças, dos desafios e dos dilemas do amadurecimento. Os fundadores do Memorial deixaram um legado humanista que nos comove e inspira - como mostra a matéria que abre esta revista, com textos de Darcy Ribeiro. Tratamos logo de homenageá-lo. Quem visita o Memorial este ano encontra grandes imagens de Darcy Ribeiro nas colunas do Pavilhão da Criatividade, bem como trechos de seus ensinamentos.

A Fundação Memorial da América Latina – marco na luta pela integração e diálogo cultural no continente – vive um momento de importantes transformações no Estado de São Paulo. Transformações essas que visam recuperar a iniciativa e a capacidade de propor soluções para nossos problemas. No Memorial da América Latina, por sorte, isso não será difícil. Quando assumi a Fundação, percebi imediatamente a generosidade do conjunto arquitetônico e o potencial da grife Niemeyer. Com atitude proativa

e criatividade, as parcerias surgem naturalmente. Aliás, temos uma boa reflexão sobre economia criativa nesta edição.

Um exemplo maravilhoso do que estou falando, que ainda me emociona quando escrevo essas linhas, foi a comemoração do Dia dos Mortos, em 2 e 3 de novembro, com o apoio do Consulado do México e do Centro Paula Souza. Logo na entrada me deparei com uma fila de crianças, jovens e adultos aguardando, ansiosos, a hora de se transformarem em caveiras pelas mãos de hábeis maquiadoras. Muitas pessoas chegavam vestidas a caráter, como se viessem do além, para simbolicamente festejar o encontro dos mortos com os vivos. E, de quebra, participar do Concurso de Fantasia. Era de arrepiar. Não de medo, mas de alegria por ver o Memorial tomado por levas de pessoas animadas em participar da feira gastronômica latino-americana (tacos, guacamoles e tortilhas...), visitar os seis altares dos mortos, cantar e dançar ao som de *maria-chis* e bandas de salsa, além de vibrar em torno do ringue de *lucha libre*. Isso mesmo, luta livre, esse misto de esporte e teatro espalhafatoso que no México permanece uma arte viva.



Com atitude proativa e criatividade, as parcerias surgem naturalmente.

Em 2019, desenvolvemos um curso de português para pessoas em situação de refúgio em parceria com a Uninove, o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) e a Caritas Arquidiocesana de São Paulo. O desconhecimento da língua do país anfitrião acentua a vulnerabilidade do refugiado e dificulta a sua integração à sociedade. Convidamos o Escritório do ACNUR em São Paulo para contar a situação dos deslocados na América Latina para a revista *Nossa América*. Igualmente, certas matérias desta edição são desdobramentos de outras atividades desenvolvidas no Memorial da América Latina. A matéria de Alejandro Sfeir-Tonsic, Cônsul Geral do Chile em São Paulo, é um bom exemplo. Em nossos encontros de trabalho, ficou evidente sua paixão pela arte rupestre. Por isso, Alejandro assina “Mensagem gravada na pedra”, um delicado olhar sobre os nossos ancestrais.

O reflorescimento das culturas ameríndias, por sinal, não passou despercebido pelo CBEAL. Uma vez que a ONU declarou 2019 o Ano Internacional da Língua Indígena, organizamos, em parceria com a UNESCO, uma ação cultural em torno do tema da língua indígena em risco de extinção. A exposição e o seminário *Línguas Ameríndias – Ontem, Hoje e Amanhã* viraram um livro de 180 páginas, belamente ilustrado, que será lançado ainda este ano.

A partir do Memorial e via revista *Nossa América*, lançamos um olhar sobre diversos aspectos do caldeirão cultural brasileiro e hispano-americano. Investigamos a relação do Realismo Fantástico com a literatura africana de língua portuguesa, o papel de povos nativos na Guerra do Paraguai, a influência latino-americana na obra do cantor e compositor Belchior, o pungente testemunho sobre a arte e a vida do artista plástico Gershon Knispel, o redescobrimto da Maquete de Gepp & Maia e o Mário de Andrade fotógrafo. Fechando a revista, trecho inédito da sofisticada ficção da escritora argentina radicada no Brasil, Paloma Vidal. Boa leitura!

Jorge Damião de Almeida
*Presidente da Fundação
Memorial da América Latina*

Memorial 30 anos

“Fizemos dele nosso sonho maior”

📄 Eduardo Rascov

📷 Aline Iovasso

Era março de 1989. Fatos dramáticos logo mudariam a História. A Queda do Muro de Berlim, por exemplo, apontaria para uma nova ordem mundial. As primeiras eleições presidenciais brasileiras depois da longa ditadura, por sua vez, anunciariam um ciclo democrático de esperança e desenvolvimento. Ambos os fenômenos, porém, só aconteceriam em novembro. O que as águas de março traziam que prenunciavam a era de distensão política, diálogo cultural e integração econômica que se avizinhava?

Um pouco antes, havia surgido em São Paulo um projeto audacioso que começava a chamar a atenção inicialmente de intelectuais e artistas paulistas, depois de grandes nomes da cultura brasileira e, por fim, de expoentes latino-americanos. Encomendado pelo governador Orestes Quécia ao arquiteto Oscar Niemeyer, já octogenário, erguia-se na Barra Funda um gigantesco monumento à memória latino-americana. Niemeyer se entu-

Detalhe dos painéis em baixo-relevo de Poty e Carybé no Salão de Atos Tiradentes.



siasmou com a ideia. Lançando um olhar sobre a sua longa trajetória profissional, o arquiteto carioca assim resumiu o Memorial: “É a obra que mais se presta ao que eu gosto de fazer, a procura duma coisa diferente, a surpresa arquitetural”.

“Através dele São Paulo se assume como América Latina”

Oscar Niemeyer indicou o antropólogo, educador e escritor Darcy Ribeiro para desenvolver o conceito da nova instituição. Como etnólogo, ele havia vivido dez anos entre povos originários do continente, no Mato Grosso e na região amazônica. Como antropólogo, havia procurado captar o *ethos* do brasileiro e do ibero-americano. Como educador, havia criado a inovadora Universidade de Brasília e concebido reformas educacionais para o Brasil e outros países da região (como o Chile e o Peru). Como gestor, havia sido reitor, ministro e vice-governador. Para coroar essa trajetória, como exilado, havia percorrido a América Latina (do Uruguai ao México), atuando como consultor, professor universitário, ensaísta e romancista. Em todas essas “peles” (como ele dizia), Darcy não deixou de abrigar a dimensão do sonho e da ousadia que sempre o caracterizara. Dimensão essa que, evidentemente, não iria faltar na Fundação Memorial da América Latina.

Ninguém mais capacitado, portanto, para conceber o projeto cultural e a estrutura administrativa do Memorial da América Latina do que Darcy Ribeiro. O homem certo no lugar certo. O homem que jogava o grande jogo, que via a parte à luz do todo, como ele mesmo diria: “O Memorial vai ser um lugar de visita obriga-



As duas plateias do Auditório Simón Bolívar, ligadas pela tapeçaria de Tomie Ohtake.

tória, o grande orgulho dos paulistas. O que foi o Ibirapuera para comemorar o quarto centenário é o Memorial hoje. Através dele, São Paulo se assume como América Latina.” Essa declaração, que faz parte de um filme antigo sobre a Fundação, foi dada a um jornalista televisivo entre andaimes e operários trabalhando. Nesse documentário, ainda no pátio de obras, desfilam algumas das personalidades mais emblemáticas do mundo cultural brasileiro.

Tomie Ohtake, por exemplo, artista plástica japonesa radicada em São Paulo, cuja longa tapeçaria em cores primárias faria vibrar o Auditório Simón Bolívar, chegou a dizer em seu estilo lacônico que “a cidade se tornaria a





capital cultural da América Latina” através do Memorial e que “era bom poder pensar nisso”. Pietro Maria Bardi foi na mesma linha. O jornalista, escritor, crítico de arte e *marchand* italiano - igualmente radicado em São Paulo onde, a pedido de Assis Chateaubriand, criou o Museu de Arte de São Paulo (MASP), instituição que dirigiu por 40 anos - não esconde seu assombro: “Me permita dizer que isso aqui é uma obra grandiosa, é uma obra extraordinária... É a obra que neste momento o Brasil deveria fazer!”.

“Amizade latino-americana”

Era como se uma força centrípeta atraísse ao conjunto arquitetônico em construção alguns dos principais pensadores, pesquisadores e políticos - brasileiros e hispano-americanos. O escritor Jorge Amado, por exemplo, fez questão de destacar a importância do “lazer cultural”, isso ao lado de Carybé, argentino radicado em Salvador, e do paranaense Poty, ambos artistas plásticos cujas obras embelezariam o Salão de Atos, junto ao painel Tiradentes, pintura em têmpera de Candido Portinari. Mas ninguém foi mais feliz em definir a instituição que nascia do que o dramaturgo baiano Dias Gomes, ao proclamar, em alto e bom som: “Isso aqui não é um memorial, isso aqui é um Futurial”...

Espectáculo da arquitetura: A partir da “Grande Flor Tropical”, de Franz Weissmann, a esplanada do Memorial se estende em um jogo entre cheios e vazios.

Esse “Futurial” foi inaugurado em 18 de março de 1989 e desde então não cessou de interagir com aspectos da cultura latino-americana, o que inclui a brasileira, naturalmente. Pode-se dizer que em nenhum dos seus mais de 11 mil dias de vida o Memorial deixou de ser animado por certo espírito latino-americanista. Nem poderia ser diferente. O exercício da solidariedade cotidiana continental é estimulado pela “Mão”, escultura criada pelo próprio Niemeyer da qual um esboço do mapa da América Latina escorre em vermelho feito sangue. Quem resumiu muito bem o vínculo solidário que une - ou deveria unir - *los hermanos de habla castellana* e portuguesa aos falantes das centenas de línguas ameríndias foi a cantora argentina Mercedes Sosa, essa mestiça *diaguita* (palavra quechua que os incas usavam para designar os povos autóctones do noroeste da atual Argentina e norte do Chile que falavam o idioma *cacán*) que se apresentou pela primeira vez no Memorial, em 14 de julho de 1989. Ao galgar o palco do Simón Bolívar percutindo um imenso tambor, *La Negra* anunciou que faria uma “homenagem ao que significa esse Memorial, que é a amizade latino-americana... que não é uma palavra, não é uma frase, mas deve ser a realidade para todos nós”...

Mercedes Sosa cantou pela segunda vez no Memorial durante os festejos de inauguração da sede fixa do Parlamento Latino-Americano e Caribenho, o Parlatino, em 1993. Dessa vez, o palco foi montado a céu aberto, na Praça Cívica, diante de uma multidão. Fazia todo sentido um show como aquele acontecer no âmbito do Memorial da América Latina, conforme conta



*A famosa “Mão”, de Oscar Niemeyer:
Solidariedade aos povos latino-americanos
e símbolo internacional*

a jornalista Maria José Sá: “Mercedes entrou usando seu poncho vermelho e carregando seu inseparável tambor indígena. Uma figura imponente e ao mesmo tempo maternal, serena, voz forte. Ela cantou mais de dez músicas com o coro de 10 mil vozes. No final, Milton Nascimento, Tânia Libertad, León Gieco, Fito Paez e outros grandes que lá estavam entraram no palco e todos juntos cantaram “Gracias a La vida”.

O Memorial passou a ser visitado por vários chefes de Estado, como os presidentes Bill Clinton (EUA), Fidel Castro (Cuba), Andrés Perez e Hugo Chaves (Venezuela) e Juan Manuel Santos (Colômbia), entre outros. A lista de ex-presidentes que participaram de algum evento no Memorial também é grande. Dela fazem parte José Sarney, Fernando Henrique Cardoso e Luis Inácio Lula da Silva (Brasil), Mário Soares (Portugal), Raúl Alfonsín e Eduardo Duhalde (Argentina), Juan María Sanguinetti (Uruguai), Eduardo Frei Ruiz Tagle (Chile), César Gaviria e Ernesto Semper (Colômbia) e Mikhail Gorbatchov (URSS/Rússia). Até o Papa Bento XVI abençoou a América Latina ao lado da “Mão”, em 2007.

As primeiras semanas de existência do Memorial atraíam multidões simplesmente para conhecer sua arquitetura. Os seis blocos do Memorial deviam ser vistos em conjunto, como um jogo entre cheios e vazio. Era o que Niemeyer chamava de “o espetáculo da arquitetura”. Em uma cidade árida e caótica, marcada pela exploração capitalista sem dó dos países periféri-

cos, eis que surgia na Barra Funda um conjunto harmônico de formas surpreendentes - imensas ondas em concreto flutuando como que soltas no ar, cobrindo prédios cada um com uma solução arquitetônica diferente, tendo a uni-los uma sinuosa passarela, delicadamente sustentada por um arco. Era como se o conjunto arquitetônico do Memorial, plantado em um antigo pátio de manobras de trem de 84 mil metros quadrados, instalasse a utopia no coração da maior cidade da América Latina. O Belo só poderia significar que o Bom era possível e o Bem estava próximo.



*O sinuoso Auditório Simón Bolívar,
com o busto do Libertador recepcionando os visitantes*

Exaltação da cultura latino-americana

As comunidades latino-americanas residentes em Sampa logo perceberam que o Memorial poderia ser a sua segunda casa e começaram a organizar nele suas festas, como as comemorações do Dia dos Mortos e das datas nacionais mexicana, chilena, colombiana, peruana, venezuelana, uruguaia, argentina e – a maior de todas – boliviana. No 6 de Agosto, milhares de bolivianos ocupam o Memorial para reverenciar o seu país. Nesse dia, as línguas oficiais do Memorial são o quechua e o aymará, além do castelhano e o português. Para todos eles, o Memorial é a esquina da América Latina em São Paulo.

O Memorial teve um início grandiloquente, no qual a tônica foi a exaltação da cultura latino-americana, o diálogo e a integração entre povos muito parecidos, mas, por motivos geopolíticos e históricos, separados um do outro. Isso porque os habitantes do subcontinente e suas elites dirigentes estavam acostumados a olhar para a metrópole europeia ou estadunidense e não para o seu vizinho. Os primeiros shows com artistas da América Latina arrastavam multidões. Foi assim com o Balé Nacional de Cuba, a peruana Yma Sumac, os argentinos Astor Piazzolla e Libertad Lamarque, o mexicano Trio Los Panchos e os cubanos Celia Cruz e Pablo Milanez. Isso sem falar nos brasileiros Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Alceu Valença, Elba Ramalho, Duminquinhos, Beth Carvalho, Zimbo Trio, Raíces de América, Cauby Peixoto, Ângela Maria, Nelson



Frida Kahlo, Emiliano Zapata e Eva Duarte Perón: três ícones latino-americanos nos acrílicos de Bruno Portella



Mostra "Peito Aberto" no Espaço Gabo: Um dos vários espaços expositivos do Memorial

Gonçalves, Johny Alf, Marisa Monte, Belchior, Elza Soares, Paula Lima, Demônios da Garoa, Tom Jobim, entre tantos outros.

Também no campo do pensamento, o Memorial teve fundadores que lhe deram e lhe dão substância e sustentação, como o governador André Franco Montoro, entusiasta pioneiro da integração latino-americana, o vice-governador Almino Afonso, eloquente amazonense, cuja verve enfrentou o arbítrio e hoje preside o Conselho Curador do Memorial, intelectuais como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Carlos Guilherme Mota, Radha Abramo, Maria Ângela d'Incão, Aracy Amaral, Telê Porto Ancona Lopes e Otávio Ianni, entre outros. Essa *intelligentsia* está no DNA do Memorial, especialmente no Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL), que fomenta o conhecimento sobre o continente e a sua divulgação, por meio da organização de cursos, palestras e congressos, a publicação de livros e da revista Nossa América, bem como do riquíssimo acervo da Biblioteca Latino-Americana.





Maquete da América Latina

Por meio do CBEAL, o Memorial, ao longo de sua história, tem se aprofundado nas principais questões do subcontinente através de seminários, colóquios, congressos e cátedras. Vários deles se desdobraram em publicações de livros que conseguiram algum destaque e continuam a ser citados por pesquisadores. Entre eles, podemos mencionar “Fazer América – a imigração em massa para a América Latina” (co-edição com a Edusp), organizado por Boris Fausto e lançado em 1999, “Cozinha dos Imigrantes – Memórias e Receitas” (co-edição

Detalhe lateral do Auditório Simón Bolívar



com a Melhoramentos, 1998), de Marina Heck e Rosa Belluzzo, e, mais recentemente, “Retrospectiva: Os 60 Anos das Criações de Gershon Knispel - 1950-2015”, em parceria com a editora Mayaanot em 2017 (os dois últimos, ganhadores do Prêmio Jabuti).

“Isso aqui é um Futurial”

Nos anos 90, o Estado brasileiro diminuiu de tamanho como forma de enfrentar sucessivas crises econômicas. A verba destinada à cultura, em geral, e ao Memorial da América Latina, em particular, também minguou. Para se contrapor a esse problema, o Memorial implantou um programa de parcerias com empresas privadas e cessão onerosa de espaços para diversas atividades, como feiras gastronômicas e festivais de música. Devido à generosidade do seu conjunto arquitetônico, o Memorial foi procurado nos últimos anos por algumas das principais empresas de tecnologia do mundo. Assim, em 2018 e 2019, realizaram-se no Memorial importantes congressos e encontros internacionais das gigantes *Google*, *Facebook* e *Youtube*.

Se Darcy Ribeiro estivesse vivo e lhe perguntassem, trinta anos depois, que papel o Memorial ainda tem a desempenhar, é provável que ele, sem discordar da linha de raciocínio do parágrafo anterior, usasse as seguintes palavras:

“O diálogo do Brasil com os países da América Latina pode e precisa desenvolver-se mais. Atualmente, é menor do que poderia ser. Tanto no que se refere a cada país como no que se refere a grupo de países, sem falar na América Latina como um todo, esse diálogo pode melhorar muito. Certamente ganharemos todos com isso. O Brasil mantém um intercâmbio ainda limitado com os países da América Latina. Continua a colocar-se um tanto à parte, como se não fosse latino-americano; ou como se fosse um latino-americano de tipo muito especial. Há países, vizinhos e distantes, que gostariam de conhecer melhor o Brasil, ampliar e aperfeiçoar o seu relacionamento. Não é exagero lembrar que há mal-entendidos. Inclusive experiências reais penosas. Haveria muito que fazer e refazer no âmbito do intercâmbio entre uns e outros. Certamente ganhariam todos”.



*Pavilhão da Criatividade Popular
Darcy Ribeiro*

Inéditos de Darcy

Essas palavras - inéditas - estão guardadas em uma pasta chamada “Projeto Memorial – Darcy R.”, devidamente arquivada na Biblioteca do Memorial da América Latina. Elas fazem parte do documento “Seminários e Congressos” da época da fundação do Memorial. Nessa mesma pasta foi encontrada uma carta de Darcy Ribeiro ao governador Orestes Quéricia, na qual ele expressa certa apreensão. Para um pesquisador, é uma fonte primária de inestimável valor.

“Confesso, Governador, que o coração me aperta de angústia com o que pode suceder no Memorial da América Latina, tão seu. Sem sua vontade, ele não existiria. Tão nosso, de Oscar e meu, que fizemos dele nosso sonho maior. Sabe bem o governador do interesse do qual nos revestimos, Oscar e eu, para atender o honrosíssimo convite que nos fez, para ajudá-lo no planejamento e na implantação dessa obra. Oscar Niemeyer está sempre a dizer que o Memorial foi o projeto que mais o aquiesceu em seu próprio coração. Eu digo o mesmo, para

significar que gostaríamos de continuar vinculados a esse empreendimento incomparável, na condição que o iminente governador decidir. Não nos preocupam salários e ganhos, mas nos preocupa supremamente ter alguma influência sobre o andamento e o destino do Memorial, como vozes que devem ser ouvidas – ainda que não atendidas – porque ele não é só, governador Orestes Quéricia, um de seus sonhos realizados: é também um sonho nosso, que queremos ajudar a florescer e defender dos riscos de uma segura de ideias, que o faria murchar para sempre”.

Pode-se dizer que Oscar e Darcy foram atendidos. Nos últimos trinta anos, suas vozes foram ouvidas sobre o “andamento e o destino do Memorial”. E tudo indica que assim continuarão no futuro. Afinal, o sonho não é só deles, mas de todo um continente.

Eduardo Rascov • *Escritor, jornalista e
mestrando do Prolam-USP*

Cultura (também) é dinheiro

📄 João Leiva e Ricardo Meirelles

📷 Carine Santos

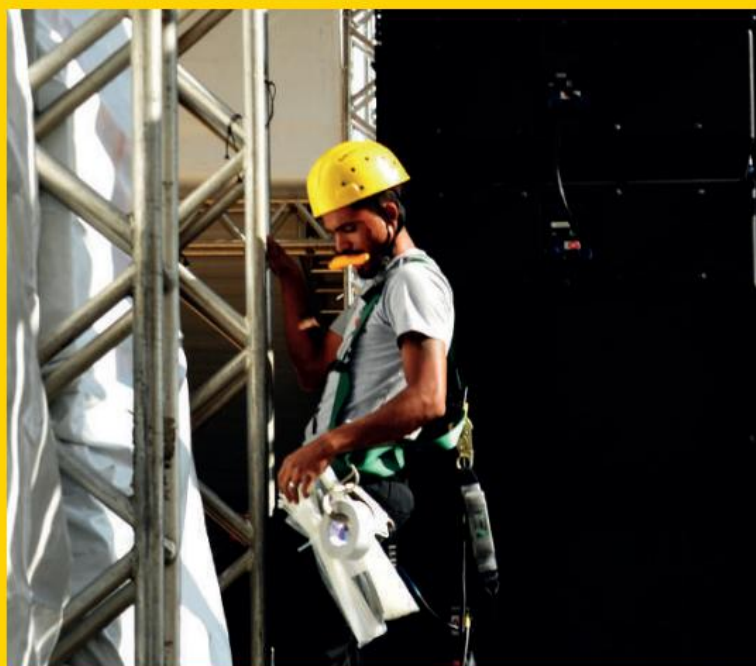
Onde ficam, nas revistas e nos jornais impressos, as páginas sobre cultura? No final. Em qual parte dos telejornais costumam ser apresentados temas ligados às artes? No final. As próprias atividades culturais são feitas no final do dia ou no final de semana.

A cultura é frequentemente vista como algo à parte do cotidiano, das práticas que “realmente interessam”. Assim, para quem faz coro na plateia durante um show ou cai na gargalhada numa comédia no teatro, possivelmente a única ligação evidente entre cultura e dinheiro seja o preço do ingresso.

No entanto, pelo menos desde a década de 1960 acumulam-se estudos e pesquisas mostrando que o setor – com todas as suas particularidades – é indissociável das coisas que “realmente interessam”. Por dois principais motivos.

Um, as atrações artísticas formam uma cadeia economicamente relevante. Afinal, por trás de cada uma delas há incontáveis bens e serviços. Uma peça de teatro envolve diversos profissionais com conhecimentos específicos, como diretor, cenógrafo, tradutor, compositor, maquiador, iluminador – e também assessor de imprensa, advogado, contador, porteiro, motorista, segurança... Parece muito? E nem estão nessa conta outras atividades envolvidas na escolha de ir ver uma peça: estacionamento (ou táxi/aplicativo), eventualmente restaurante ou mesmo hotel.

Raciocínio semelhante vale para o cinema, a música, a literatura etc. Cada um tem sua cadeia de produção específica, gera empregos e valor. No Brasil, por exemplo, o audiovisual movimentou quase R\$ 5 bilhões por ano, segundo estimativa do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES).



O segundo grande motivo é que o insumo por excelência da área cultural é justamente a criatividade, elemento fundamental no contexto contemporâneo, em que a padronização gradualmente dá lugar à diferenciação. Entra-se aqui na seara da economia criativa, que além das artes mais tradicionais engloba arquitetura, design, publicidade, moda, mídia e tecnologia da informação – trata-se de conceito relativamente novo, então as metodologias diferem e podem incluir ou excluir certos segmentos. Além da criatividade, as diversas abordagens incorporam a presença dos direitos autorais, da inovação e do conhecimento nos ciclos de produção.

Há tentativas de mensurar o peso do setor nas coisas que “realmente interessam”, por meio das contas-satélites de cultura. Quando os economistas calculam a riqueza produzida num país, o PIB, tradicionalmente separam a



Montagem de evento no Memorial. No Brasil, estima-se que a chamada “indústria criativa” represente 4% do PIB



contribuição da agricultura, da indústria e dos serviços. Mais recentemente foram desenvolvidas metodologias para medir a contribuição da cultura. Agências de estatísticas oficiais de vários países já fazem esse cálculo, mas no Brasil ainda não. A área recorre a uma estimativa da Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (Firjan), segundo a qual a indústria criativa represente 4% do PIB – incluindo arquitetura, artes cênicas, audiovisual, biotecnologia, design, editoras, expressões culturais, moda, música, patrimônio, pesquisa e desenvolvimento, publicidade e tecnologia da informação e da comunicação. A porcentagem equivale à de setores como mineração e turismo. No mundo, o percentual é de 6%, segundo a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco).

Parte importante dessas atividades é apoiada pelo Estado – no Brasil e em tantas outras nações. E há sinais inequívocos de que vale a pena. Um estudo feito pela Fundação Getúlio Vargas apontou que cada R\$ 1 de que o governo federal abre mão por meio da lei de incentivo à cultura gera R\$ 1,59. Um retorno de praticamente 60%.



Ou seja, cultura envolve dinheiro. Mas não só dinheiro. Um grupo de economistas chama atenção para outros impactos, como a melhoria dos indicadores da educação e dos tratamentos de saúde, alguns eventualmente mais relevantes do que os frutos financeiros das atividades artísticas - como o estímulo à empatia e à convivência com a diversidade.

E tem de se considerar, claro, a importância intrínseca das obras artísticas, insuperáveis e insubstituíveis em sua capacidade de nos conectar com o que há de mais elevado e nos emocionar com o que há de mais mezinho.

João Leiva • *Diretor da consultoria JLeiva Cultura & Esporte*

Ricardo Meirelles • *Diretor da produtora de conteúdo PrimaPagina*

A ACNUR e a proteção dos refugiados no contexto urbano

Agência da ONU usa de criatividade para dar respostas à recente avalanche de deslocados na capital e no interior

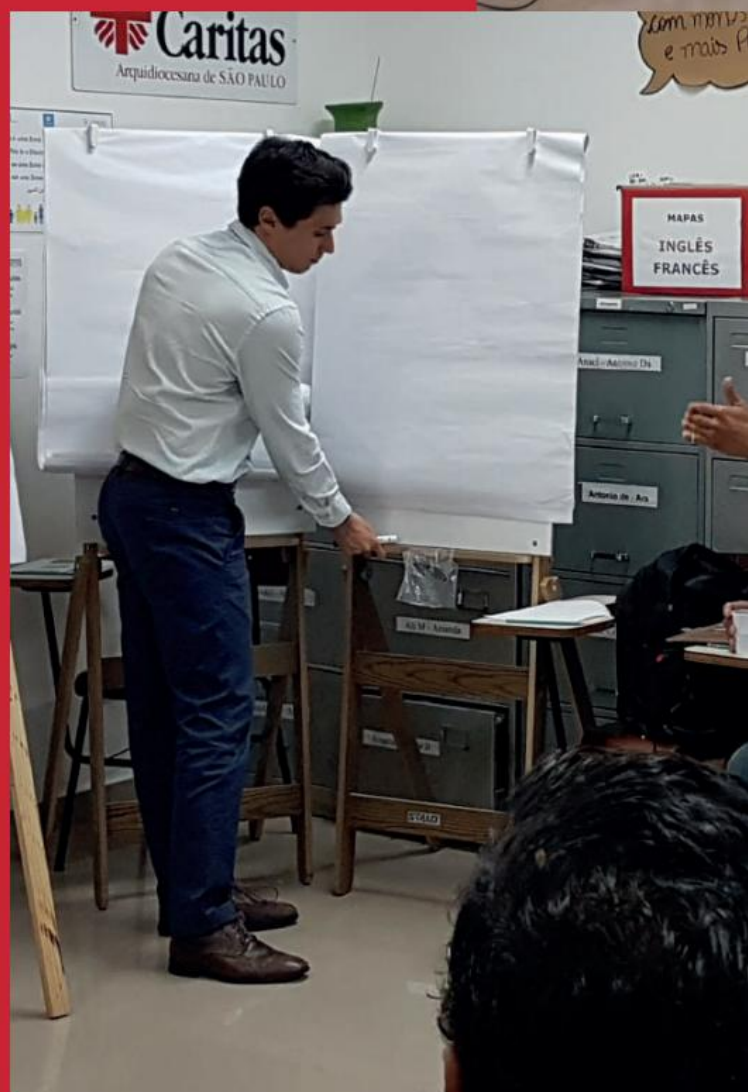
No ano passado, a cada minuto, 25 pessoas foram forçadas a fugir do seu domicílio para preservar a vida. Os dados globais de refúgio lançados anualmente pelo ACNUR¹ apontam que 70.8 milhões de pessoas sofreram algum tipo de deslocamento forçado em 2018. Destas, somente 25.9 milhões tiveram a possibilidade de sair do país em que sofreu violência - deslocados internos que podem no futuro se tornar refugiados. Segundo Filippo Grandi, Alto Comissário das Nações Unidas para os Refugiados, “o que vemos é que os números confirmam uma tendência global de longo prazo de aumento no número de pessoas que precisam de proteção contra guerra, conflitos e perseguição²”.

Refugiado é aquela pessoa forçada a abandonar o seu país para fugir de conflitos e violações de direitos humanos ou por ser perseguido por motivo de nacionalidade, raça, religião, opinião política ou grupo social proscrito. O ACNUR surgiu justamente para ajudá-las. Trata-se de uma agência da ONU - criada em 1950 e presente em mais de 130 países - que tem o mandato de proteger pessoas refugiadas e de garantir a possibilidade de superação da situação de refúgio, seja pela integração local, pela repatriação voluntária ou pelo reassentamento.

Apesar daquela imagem icônica de refugiados vivendo em campos e tendas, atualmente, mais da metade dos deslocados no mundo vive em cidades e áreas urbanas. No início do século XX, a maior parte dessas pessoas vivia em campos ou em áreas rurais. Mas isso foi mudando até alcançar, no ano passado, 61% do total mundial de refugiados e de pessoas deslocadas

1 Cf. UNHCR, **Global Trends 2018**, disponível em: <<https://www.unhcr.org/globaltrends2018/>>, acesso 15/10/2019.

2 Idem, tradução dos autores.





REGULARIZACIÓN DOCUMENTAL

Venezolanos

No ano pasado, quase 10 mil pessoas, de 115 países, se refugiaram em São Paulo. Acolhimento, abrigo e apoio para regularizar a documentação vieram de parceiras como a Caritas.

Acervo Caritas



Acervo Caritas

internamente vivendo em áreas urbanas em busca de proteção e recomeço.

O ACNUR trabalha para maximizar as habilidades, a produtividade e a experiência que as populações deslocadas trazem para essas áreas urbanas. Ao mesmo tempo em que ajuda as pessoas deslocadas a encontrar segurança e oportunidades, estimula o desenvolvimento das próprias comunidades anfitriãs em direção a um maior acesso aos direitos no território urbano. A partir das experiências desenvolvidas e identificadas desde a adoção da *Política de Proteção e Soluções para Refugiados em Áreas Urbanas*, o ACNUR passou a enfatizar abordagens inovadoras e de construção de redes que promovam a inclusão de refugiados na vida urbana, como a iniciativa *Cidades Solidárias*³.

Na América Latina, tivemos deslocamentos forçados importantes nas últimas décadas. Na Colômbia, por exemplo, pelo menos 9 milhões de pessoas foram compelidas a deixar seus lares. Na América Central, as crises de El Salvador, Honduras e Guatemala levaram a um aumento de mais de 600% no número de refugiados da região, na virada de 1988 para 1989 e até o início dos anos 1990. Embora com novos contornos e agentes perseguidores, a região segue gerando deslocamento forçado. O crime organizado e a atuação dos grupos armados fazem parte deste contexto que, atualmente, é marcado pelo deslocamento de 7 milhões de pessoas.⁴

³ Ver: www.unhcr.org/cities-of-light.html.

⁴ ACNUR. Dónde Trabajamos: Americas, disponível em: <https://www.acnur.org/americas.html>, acesso 16/10/2019.

No Brasil, a *Declaração de Cartagena* (1984), que expandiu os critérios de proteção internacional a refugiados na América Latina, foi de alguma forma incorporada pela Lei de Refúgio (Lei 9474/97). Ela tem sido aplicada principalmente para proteger sírios, que fogem da guerra civil, e venezuelanos, que fogem do caos econômico e social. Estima-se que mais de 4 milhões de pessoas tenham deixado a Venezuela⁵ nos últimos anos. Desses, pelo menos 200 mil venezuelanos permanecem no nosso país e precisam de ajuda.



Miguel Pachioni | Acervo ACNUR

Coral Coração Jolie (IKMR): Crianças refugiadas cantam no Parque Ibirapuera

Em 2018, a Polícia Federal paulista registrou 9.977 novas solicitações de refúgio por pessoas provenientes de 115 países. Com esses números, São Paulo só perdeu para Roraima (50,770) e Amazonas (10.500), que atualmente lidam com o contexto da situação venezuelana. No mesmo ano, a Caritas Arquidiocesana de São Paulo, parceira do ACNUR, atendeu mais de 6.500 pessoas em situação de refúgio de 84 diferentes nacionalidades, em especial angolana, venezuelana, congoleza e síria. Atualmente, estima-se que mais de 50% do total dos refugiados reconhecidos no Brasil vivam em São Paulo, em sua maioria concentrados na capital e região metropolitana.

A cidade de São Paulo é um exemplo global de *Cidade Solidária*, segundo o ACNUR. Dentre suas boas práticas estão a implementação da *Política Municipal para a População Imigrante* (Lei n. 16.478/2016); a criação do Centro de Referência e Atendimento para Imigrantes (CRAI), com atendimento fixo e itinerante em sete idiomas; a manutenção de mais de 700 vagas de abri-

⁵ Plataforma de Coordinación para Refugiados y Migrantes de Venezuela, disponível em: <<https://r4v.info/es/situations/platform>>, acesso 16/10/2019.

gamento específico para imigrantes; ciclos de formação para professores, assistentes sociais e atendentes dos serviços de saúde; oferta de cursos de português; realização de feiras culturais e de geração de renda; apoio ao Programa de Interiorização de Venezuelanos⁶; e a pioneira criação do Conselho Municipal de Imigrantes, que garante, de forma vinculante ao poder público, a participação de refugiados e migrantes na formulação da política pública municipal.

Referidas iniciativas, associadas ao amplo espectro de direitos assegurados a solicitantes de refúgio, refugiados e apátridas vivendo no Brasil⁷, tornam o ambiente urbano de São Paulo atraente àqueles que contam com a solidariedade do território anfitrião para conseguir retomar seus projetos de vida. É notório, entretanto, que o aumento anual da população de refugiados e migrantes no estado demanda a contínua ampliação dos esforços, investimentos e criatividade nas respostas. É necessário apoiar a ampliação das boas práticas de forma a alcançar essas populações em toda a extensa área urbana, em uma abordagem não apenas centrada nas pessoas, mas também na articulação do território urbano como forma de solução aos desafios de refugiados e imigrantes.

O ACNUR tem apoiado diversas iniciativas como, por exemplo, o curso de português oferecido pelo Memorial da América Latina. O ensino da língua é um passo essencial para a integração local dos refugiados e esse curso tem muito a oferecer à essa comunidade. Outras atividades apoiadas por nós se encontram no Centro de Integração da Cidadania (CIC) do Imigrante, hoje um espaço central por onde passam alguns serviços de solicitação e de renovação do pedido de reconhecimento de refúgio na cidade de São Paulo.

Se por muitos anos a realidade das migrações forçadas no estado exigiu que a atuação do escritório focasse seus esforços na realidade da capital, movimentos migratórios recentes nos incentivaram a atuar também no interior do estado. Assim como os sírios que, pouco a

⁶ O programa de Interiorização de Venezuelanos é uma estratégia que busca criar melhores oportunidades de integração socioeconômica para refugiados e migrantes venezuelanos. As pessoas que aderem voluntariamente à estratégia são registradas, documentadas, imunizadas e acompanhadas até as cidades de destino. O programa faz parte da Operação Acolhida, do Governo Federal. Criada em fevereiro de 2018 pelo Governo Federal, a Operação Acolhida tem o apoio de agências da ONU e organizações da sociedade civil. A iniciativa operacionaliza a assistência emergencial para o acolhimento de pessoas refugiadas e migrantes da Venezuela em situação de maior vulnerabilidade. A resposta é dividida em três eixos principais: ordenamento de fronteira, abrigamento e interiorização.



Carine Santos | Acervo Memorial

Encerramento do curso de português oferecido pelo Memorial da América Latina em parceria com a ACNUR: essencial para a integração local dos refugiados

pouco, buscaram suas residências em lugares como Guarulhos, São Bernardo do Campo e Campinas, o Programa de Interiorização de venezuelanos vem permitindo que outras cidades do interior também participem dessa troca de experiências e se solidarizem com a atual situação. Os dados mais recentes da Operação Acolhida mostram que o Estado de São Paulo lidera no acolhimento de venezuelanos, tendo recebido 2762 refugiados e migrantes venezuelanos interiorizados, distribuídos em 46 municípios: um total de 22,9% de todos os beneficiados pelo Programa⁸. Diante dessa nova realidade, a existência das Cátedras Sérgio Vieira de Mello⁹ em diversos pontos do estado faz com que as universidades se tornem um espaço de referência e apoio. Hoje, são 6 universidades que compõem a rede e que auxiliam refugiados que se encontram no interior, seja por meio do ingresso facilitado, ou por meio de projetos de extensão¹⁰.

O apoio do escritório às atividades artísticas e culturais, em suas diversas formas de manifestação, representa um importante elemento de quebra das barreiras de desconfiança, facilitando a integração pelo viés da música, dança, literatura, dramaturgia, de conhecimentos que ressaltam os talentos. Um notório exemplo da

riqueza dessa coexistência se refere à Orquestra *Mundana Refugi*. Sob direção musical de Carlinhos Antunes, este projeto artístico conta não somente com a participação de músicos refugiados da República Democrática do Congo, Irã, Síria, Palestina e Guiné-Conacri, mas também de brasileiros e de outras nacionalidades. A comunhão de ritmos, cantos e distintas referências culturais e artísticas tornam únicas as composições sonoras. A gastronomia representa, também, lugar de máxima expressão da riqueza que as pessoas refugiadas agregam ao cenário paulistano. Os pratos típicos árabes, as receitas tradicionais de alimentos latino-americanos, os temperos africanos e sabores asiáticos ampliam o repertório de sabores disponíveis ao público paulistano e reforçam o valor da presença de novas culturas na cidade.

Em suma, ao mesmo tempo em que a presença de refugiados nas cidades demanda cada vez mais os serviços existentes, as cidades se transformam e são transformadas por eles.

Autores: Maria Beatriz Nogueira, William Laureano, Sílvia Sander, Maria José Mazariegos, Miguel Pachioni, Camila Sombra, Gisele Netto
(Membros do escritório ACNUR em São Paulo)

7 A Lei n. 9.474/97 (Lei Nacional de Refúgio) e a Lei 13.445/2017 (nova Lei de Migração), bem como o conjunto de portarias e resoluções normativas relevantes à matéria, garantem a refugiados, solicitantes de refúgio e apátridas, dentre outros, o direito de estudar, acessar serviços de saúde, trabalhar de forma regular, empreender negócios próprios e acessar serviços de assistência.

8 Operação Acolhida. "ESTRATÉGIA DE INTERIORIZAÇÃO DOS VENEZUELANOS: Relatório de Movimentos Assistidos. Julho de 2019.

9 A Cátedra Sérgio Vieira de Mello promove ações de ensino, pesquisa e extensão para pessoas refugiadas. Em setembro de 2019, a iniciativa completou 15 anos. Atualmente, 22 universidades compõem a Cátedra. Ver: <https://www.acnur.org/portugues/catedra-sergio-vieira-de-mello/>.

10 As universidades do estado que compõem a rede da Cátedra Sérgio Vieira de Mello são: PUC-SP, UNISANTOS, UFABC, UFSCAR, UNIFESP e UNICAMP.

Mensagem gravada na pedra


A Arte rupestre nos sítios arqueológicos de La Silla (Chile) e Serra da Capivara (Brasil) registrada com paixão por um diplomata latino-americano.

 **Alejandro Sfeir-Tonsic**

Na minha adolescência, passei longos períodos na localidade de El Molle, na parte meridional do deserto do norte do Chile. A partir dessa experiência, desde 1978, identifiquei diversos sítios de arte rupestre. Eles estavam associados à certa sociedade humana pré-hispânica específica, descoberta justamente ali, na aldeia homônima do Valle de Elqui, no início do século passado, pelo arqueólogo EL Cornely.



O "Sacrificador", figura mitológica do mundo andino, xamã e líder social

A large rock wall covered in ancient petroglyphs and pictographs, with a person's silhouette in the foreground for scale.

Cônsul chileno “lê” mensagem dos primeiros habitantes do continente no maior sítio de arte rupestre do mundo, no Piauí



Aparato solar: ao meio dia, a sombra projetada pela rocha pontiaguda incide sobre a figura do sol gravada na pedra

O Complexo Cultural El Molle se desenvolveu entre os anos 300 a.C. e 700 d.C. na região semiárida deste país andino, o que corresponde ao período conhecido como Agroalfarero Temprano. Atribui-se a essa cultura quase 80% das manifestações rupestres localizadas no “Norte Chico” chileno. Trata-se, evidentemente, de uma sociedade humana dedicada a deixar gravado nas rochas, para as gerações futuras, sua cosmologia, divindades, iconografias e estilo de vida

Como produto dessa investigação, editei três livros de arqueologia: “Crônicas de un Viaje a Temblador” (1980); “Realizaciones del Centro Juvenil de Estudios Arqueológicos” (1982); e “Manifestaciones Rupestres en Los Palquis” (1987).

Posteriormente, como subproduto, por assim dizer, do meu trabalho diplomático em dez países, realizei diversos estudos de campo so-

bre arte pré-histórica nas rochas. Registrei com minha câmera incontáveis cenas do cotidiano do homem ancestral nos cinco continentes, seja ele americano, europeu, asiático, polinésio ou africano. Nessa atividade fotográfica, naturalmente, respeitei as normas regulamentares e éticas para a preservação do patrimônio cultural e monumental de cada lugar visitado.

Por mais de quatro décadas, estudei a arte rupestre sul-americana. Em 2007, fui convidado pelo *Observatório Astronômico Europeu ESO de La Silla*, localizado no Chile, para realizar uma investigação sobre a “arte na rocha” descoberta no sítio arqueológico que se localiza no topo da montanha que abriga o observatório, a uns 2.500 metros de altitude sobre o nível do mar. O sítio de “La Silla” foi atribuído ao “Complexo Cultural de El Molle” e deu nome a um estilo determinado de petróglifos ou gravuras sobre a pedra.



As gravuras sobre pedras encontradas no Complexo Cultural de El Mole deram nome a um estilo determinado de petróglifos

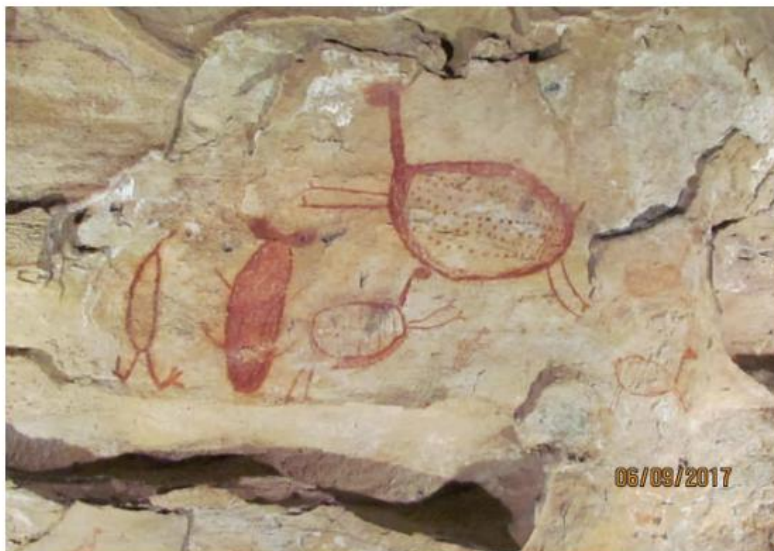
Nos petróglifos do sítio chileno há uma associação entre homem e lhama. As pedras eram queimadas para destacar as figuras

Em 2017, fui convidado pelo governo do Piauí a visitar a Serra da Capivara, o maior sítio de arte rupestre do mundo, com mais de mil lugares e grutas com pinturas rupestres. As datações rádio-carbônicas revelaram antiguidades superiores a 20.000 anos, o que revolucionou as antigas teorias sobre o primeiro povoamento americano. As evidências de origem africana são, à luz dessas novas evidências científicas, surpreendentes e incontestáveis.

A arqueóloga Niede Guidon trabalhou na Serra da Capivara por mais de 30 anos realizando interessantes descobertas e classificando a arte rupestre da região em duas tradições estilísticas: A “Tradição Agreste”, de até 10.000 anos, e a “Tradição Nordeste”, desde há cerca de 12.000 anos. Por sua vez, esta última foi subdividida em quatro estilos: Serra da Capivara; Serra Branca; Contorno Aberto; e, Miniaturas.



A Serra da Capivara guarda manifestações rupestres de uma sociedade dedicada a deixar gravado nas rochas, para as **gerações futuras, sua cosmologia, iconografia e estilo de vida**





Em setembro daquele ano, visitei 26 sítios com essas manifestações artísticas, distribuídas em três áreas: Pedra Furada, Desfiladeiro e Serra Branca. Na ocasião, fui gentilmente recebido pela arqueóloga Guidon, na Fundação do Museu do Homem Americano, e pude comprovar em campo a existência de evidências humanas superiores a 50.000 anos no sítio Toca do Boqueirão da Pedra Furada, que possui um registro de 63 datações carbônicas.

O número de desenhos artísticos dentro do Parque supera os 40.000. Predominam cenas do cotidiano, dança, sexo e de pastoreio, em uma área caracterizada pela vegetação de caatinga do sertão brasileiro. Também foi encontrada cerâmica nativa de 9.000 anos, que a coloca como a mais antiga do continente.

Nesta oportunidade, é possível mostrar interessantes imagens da arte rupestre sul-americana, de dois sítios arqueológicos localizados

Cenas de culto, caça, dança e sexo no semiárido: antigas sociedades bem adaptadas ao ambiente

a mais de 4.000 quilômetros de distância um do outro, mas com sinais claros do extraordinário esforço do homem primitivo para registrar graficamente seu mundo, meio ambiente, rituais, flora, fauna e suas atividades cotidianas.

É evidente que a atividade artística pré-hispânica na América nos revela a existência de sociedades extremamente antigas e muito bem adaptadas ao ambiente semiárido, que alcançaram altos níveis de desenvolvimento conceitual e humano. É o que revela uma das manifestações mais bela e complexa do ser humano - a arte rupestre.

Alejandro Sfeir-Tonsic • Cônsul Geral do Chile em São Paulo

Tradução: Ana Maitê Lanchê Oliveira

As anotações do cônsul: paixão adolescente



PIAUÍ 04 SEPT 2017 - **SERRA DA CAPIVARA (6.950)**

PARQUE SERRA DA CAPIVARA
Zoológico (Cultura) da Humana (Arte) pela UNESCO. Niède Guidon
Mandacões Pregoas com fenequistas
Com Mandacão e Pigrama.

BRASIL - PI

PI

PARQUE SERRA DA CAPIVARA S.C.
Cariacás, Cuchos, bromélias, arbores que perdem as folhas, ornate a seco.
JUNCEIRO, NÍDEE GUIDON - ARG.

FUNDAM. - Museu do Homem Americano.

INSCRIÇÃO ROCHOSA subdivida em:
a) Serra da Capivara - 12.000 ANOS
b) Serra de Brama - 12.000 ANOS
c) Cuchos do Inácio - 12.000 ANOS
d) Mandacão - 12.000 ANOS

INSCRIÇÃO ARGENTINA 10.000 ANOS

20 REPERTE EN SITIOS ARGENTOL
DIA 1 - SERRA BRANCA (10.000 ANOS) - 6 SEPT
- SERRA BRANCA (10.000 ANOS) - 6 SEPT
- SÍTIO EN QUERUBA CON LIGERES (10.000 ANOS) - 6 SEPT
- TOLA DO BOQUEIRO - TOLA DO BOQUEIRO II - TOLA DO BOQUEIRO III - TOLA DO BOQUEIRO IV - TOLA DO BOQUEIRO V - TOLA DO BOQUEIRO VI - TOLA DO BOQUEIRO VII - TOLA DO BOQUEIRO VIII - TOLA DO BOQUEIRO IX - TOLA DO BOQUEIRO X - TOLA DO BOQUEIRO XI - TOLA DO BOQUEIRO XII - TOLA DO BOQUEIRO XIII - TOLA DO BOQUEIRO XIV - TOLA DO BOQUEIRO XV - TOLA DO BOQUEIRO XVI - TOLA DO BOQUEIRO XVII - TOLA DO BOQUEIRO XVIII - TOLA DO BOQUEIRO XIX - TOLA DO BOQUEIRO XX

DIA 2 - SERRA BRANCA
- SERRA BRANCA (10.000 ANOS) - 7 SEPT
- TOLA DO BOQUEIRO - TOLA DO BOQUEIRO II - TOLA DO BOQUEIRO III - TOLA DO BOQUEIRO IV - TOLA DO BOQUEIRO V - TOLA DO BOQUEIRO VI - TOLA DO BOQUEIRO VII - TOLA DO BOQUEIRO VIII - TOLA DO BOQUEIRO IX - TOLA DO BOQUEIRO X - TOLA DO BOQUEIRO XI - TOLA DO BOQUEIRO XII - TOLA DO BOQUEIRO XIII - TOLA DO BOQUEIRO XIV - TOLA DO BOQUEIRO XV - TOLA DO BOQUEIRO XVI - TOLA DO BOQUEIRO XVII - TOLA DO BOQUEIRO XVIII - TOLA DO BOQUEIRO XIX - TOLA DO BOQUEIRO XX

DIA 3 - SERRA BRANCA
- SERRA BRANCA (10.000 ANOS) - 8 SEPT
- TOLA DO BOQUEIRO - TOLA DO BOQUEIRO II - TOLA DO BOQUEIRO III - TOLA DO BOQUEIRO IV - TOLA DO BOQUEIRO V - TOLA DO BOQUEIRO VI - TOLA DO BOQUEIRO VII - TOLA DO BOQUEIRO VIII - TOLA DO BOQUEIRO IX - TOLA DO BOQUEIRO X - TOLA DO BOQUEIRO XI - TOLA DO BOQUEIRO XII - TOLA DO BOQUEIRO XIII - TOLA DO BOQUEIRO XIV - TOLA DO BOQUEIRO XV - TOLA DO BOQUEIRO XVI - TOLA DO BOQUEIRO XVII - TOLA DO BOQUEIRO XVIII - TOLA DO BOQUEIRO XIX - TOLA DO BOQUEIRO XX

DADOS GERAIS 190 000 000
Fundação Museu do Homem Americano
Coordenadas: 8°25' / 42°20'

RAMONDO MONTE

RAMONDO MONTE
Niède Guidon 50.000 anos (imprescível)
Sítio Toca do Boqueirão da Pedra Furada
RCA: 50.000 a 5000 anos (63 fotos)
Copa Vermelha esculpido em calcário
entre 17.000 - 25.000 anos A.P.
Pedra Furada: 20.000, datações em
C-14, com limitações de estandarte
químico (MAZÉ) PINURAS PUPINZEIRAS,
- 40.000 fósforos de oleo em escamas coloridas, saço, dança, pulso, etc.
- 84 tipos de vestimenta
- Cerâmica de 9.000 anos (mas antigas peças)
- Venenhas, pedras (única no mundo)

SERRA BRANCA
- 10.000 ANOS
- Humano de fronteira
- Mulher grávida de perfil
- Mestizo

Para que serve o passado?

Representações do patrimônio cultural ameríndio na Maquete de Gepp & Maia

 Priscila Risi Pereira Barreto

 Roberto Nemanis

Num estudo que entremeia os campos da História da Arte e da História Cultural, a Maquete da América Latina do Pavilhão da Criatividade Popular, também conhecida como Maquete de Gepp & Maia (Haroldo George Gepp e José Roberto Maia), pode ser compreendida como uma forma de comunicação visual, de significados socialmente compartilhados, em que sob um viés chargista, centenas de miniaturas aludem aos países latino-americanos representando cidades, monumentos, particularidades da fauna e da flora e manifestações culturais regionais.

Percebendo os diferentes agentes que fazem parte dos sentidos atribuídos a estes “lugares de memória” (Pierre Nora, historiador francês), e compreendendo que as formas de reconhecimento, os sentidos de valor atribuídos, bem como os discursos de memória intervêm na constituição de agentes centrais para a formação de identidades modernas, é possível relativizar certas leituras reiteradas por uma historiografia tradicional. Nesse caminho, a maquete pode nos oferecer ricos subsídios para o debate crítico acerca do que pode ser considerado patrimônio por diferentes grupos sociais, quem o define e valora e de que maneira para, nesse contexto, podermos encaminhar sua tutela.¹

1 Reflexão a partir do artigo *Representações do patrimônio cultural ameríndio na Maquete de Gepp & Maia: Pavilhão da Criatividade Popular, Memorial da América Latina* publicado na Revista *Restau*, n.3, 2018. Disponível em: <http://web.revistarestau.com.br/representacoes-do-patrimonio-cultural-amerindio-na-maquete-de-gepp-maia-pavilhao-da-criatividade-popular-memorial-da-america-latina/>. Acesso em: 09/12/2018.

Detalhe da maquete flagra o tradicional mergulho de Acapulco, no momento em que o alegre mergulhador salta do penhasco La Quebrada. No fundo, pequeno oratório cristão. Alto turismo, descontração e religiosidade no Pacífico mexicano.





Divindade mesoamericana e cena bucólica com afrodescendentes: a diversidade do continente na arte de Gepp & Maia

Numa observação panorâmica, percebe-se certa ênfase na representação dos bens patrimoniais edificados – indicando uma possível recorrência às referências patrimoniais consagradas –, além de reiterar a concepção expositiva do Pavilhão da Criatividade Popular, pautada pela ênfase de Darcy Ribeiro às ‘grandes civilizações’ Incas, Maias e Astecas². Por outro lado, na representação das manifestações imateriais, deu visibilidade (já em 1989) a bens que somente mais tarde assumiriam valorização como patrimônio cultural, com a criação dos instrumentos de salvaguarda do patrimônio imaterial. Além disso, muitas expressões ali representadas ainda não foram oficialmente reconhecidas como patrimônio em nenhuma instância e algumas delas, inclusive, como o culto a *San Simón (Maximón)* na Guatemala e no México, ocasionalmente são mal interpretadas, sendo consideradas profanas.

Refletindo sobre o papel das práticas museológicas e de reconhecimento patrimonial para a afirmação identitária de comunidades ameríndias contemporâneas, nos perguntamos como a maquete representa essa diversidade cultural e quais expressões e referenciais imagéticos fundamentam essa interpretação. Sabemos que, numa exposição museográfica, projetamos o objeto em uma categoria de arte, dentro de “moldes ocidentais de apreciação e valorização estética”, sendo que, em muitos casos, esta categoria não é partilhada pela própria comunidade produtora do objeto³. Como alertaria Néstor Canclini, faz-se necessário evidenciar os contextos em que se põem em cena a arte indígena, seja como “espiritualização esteticista ou ritualização histórica e antropológica”⁴.

2 BISILLIAT, Maureen. Pavilhão da Criatividade Popular: Memorial da América Latina, Brasil. São Paulo: Empresa das Artes, 1999.

3 DIAS, José Antônio Braga Fernandes. Arte, arte Índia, artes indígenas. In AGUILAR, Nelson (org.). Mostra do Redescobrimto: artes indígenas. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p.40.
4 CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa, 3ª edição. São Paulo: EDUSP, 2000.



A Maquete oferece subsídio para o **debate** acerca do que pode ser considerado **patrimônio cultural**

Na atual lógica de mercado globalizado, a circulação e consumo de bens simbólicos inviabilizam o mito da originalidade e, neste sentido, as pesquisas relacionadas ao tema não devem se limitar ao resgate de objetos 'autênticos', mas voltar-se para a compreensão dos processos de sua materialização e representatividade socio-cultural. Para Ilana Goldstein⁵, as formas tradicionais de apreensão da cultura material de sociedades tradicionais se mostram problemáticas, evidenciando as relações de poder envolvidas na aquisição dos objetos, além do problema da autenticidade numa era dos "souvenirs étnicos neotradicionais". Torna-se premente avaliarmos os juízos de valor que atribuímos a estas manifestações culturais, considerando seus processos históricos dinâmicos e seus próprios interlocutores como agentes de memória.

Na maquete, vemos que as expressões relativas às comunidades ameríndias em grande parte relacionam-se ao acervo circundante, e,

as representações dos Yanomamis e do Xingu, por exemplo, têm uma possível relação com o trabalho de Claudia Andujar e dos Villas Boas.

Um dos aspectos que nos chama atenção na maquete é a particular atenção dada à representação das Missões Jesuíticas Guarani, ilustrando ao seu redor a presença dos Guaicurus, com referência direta à gravura de Jean Baptiste Debret. Representados sobre os seus cavalos numa ação guerreira, os Guaicurus são ali indicados com os elementos mais destacados pelos cronistas, viajantes e militares que passaram na região durante o século XIX. Essa representação também pode ter sido influência de Darcy Ribeiro, que no fim dos anos 1940 realizou pesquisa de campo entre os Kadiwéu (pertencente à família linguística Guaikurú).

Quando fala sobre as "culturas híbridas", Canclini diz que a representação do indígena sem traços de modernidade e sem objetos industriais, em sua expressividade anterior às ocupações europeias, limita o reconhecimento das formas híbridas que o étnico tradicional assume em meio ao desenvolvimento socioeconômico e cultural capitalista. É preciso lembrar que, no Brasil, os povos indígenas comumente

5 GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 14, n. 29, 279-314, 2008. (P279) Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v14n29/a12v14n29.pdf>> Acesso em: 15/07/2015.



são identificados com o passado pré-colonial, carregados da sensação de dominação hegemônica que decorre a partir do contato com as sociedades envolventes. Esse fato gera um paradoxo no qual o indígena é representado como um ser 'extinto', mas que, ao mesmo tempo, se apresenta enquanto formador da nacionalidade. Todavia, é sabido que as culturas indígenas, que alguns consideram em desaparecimento, estão, pelo contrário, presentes, ativas e em pleno desenvolvimento, e nada justifica o "pessimismo ocidental" que supõe a extinção dos nativos, reinventando seu passado na medida em que manipula seu suposto exotismo⁶.

Num verbete da importantíssima "Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil" (Instituto Socioambiental - ISA) Maria Inês Ladeira diz que os Guaranis carregam o estigma de "índios aculturados" por conta do uso de vestimentas e bens industrializados, por vezes considerados como índios errantes ou nômades. Essa leitura também estaria relacionada a uma distorção na significação do hábito de deslocamento no espaço geográfico dessas comunidades, esquecendo que são agricultores que migram em determinadas condições que assim o exigem, e que não são considerados nômades ou sem residência fixa. Para a antropóloga, esta interpretação serve a interesses fundiários e econômi-

cos especulativos, pretendendo descaracterizar a ocupação territorial Guarani, assim negando-lhes o direito à terra.

Não é difícil ouvirmos alguém dizer "índio que usa celular não é índio", ou que se o artesanato é de pena artificial e miçangas de plástico, não são "autênticos", ou ainda que "lugar de índio é na aldeia". Indo mais a fundo, se olharmos por um viés histórico político, percebemos que a identidade indígena vem sendo boicotada desde o primeiro momento de ocupação (invasão) das Américas e que, neste sentido, em diferentes tempos, mas pelos mesmos motivos, negar sua existência e sua resistência tem sido prática recorrente. Classificações estáticas, conceitos discriminatórios e hierarquizações

"O velho e o mar": citações literárias, aspectos geográficos e referências arquitetônicas inspiraram a maquete



⁶ SAHLINS In: HERNÁNDEZ LÓPEZ, J.J., Et Al. Patrimonio y cultura en América Latina: Nuevas vinculaciones con el estado, el mercado y el turismo y sus perspectivas actuales. México: Universidad de Guadalajara, 2010. p.157. Disponível em: <<http://repositorio.cualtos.udg.mx:8080/jspui/handle/123456789/247>> Acesso em: 15/01/ 2016.

culturais, nunca ingênuas, são extremamente prejudiciais para a promoção de uma diversidade cultural democrática.

Percebemos que, tanto em relação ao acervo do Pavilhão, em geral, como à maquete, em específico, há possibilidade de desmistificação na representação da cultura ameríndia; seja refletindo sobre a iluminação e enfoque estético na expografia dos objetos étnicos, seja pela ênfase nas 'grandes civilizações mesoamericanas' (valorizadas pelo alcance tecnológico), ou pela representação romantizada dos ameríndios na maquete Gepp & Maia em sua expressão pré-colonial. Ainda assim, é justo valorizar a presença e sobrevivência deste acervo, essencial contribuição para as memórias das artes da América Latina. No discurso do Pavilhão como um todo, chama-se atenção para a arte popular latino-americana e sua "artesanía tradicional, nativa, originária"; mas, de todo modo, valorizada de forma resistente, sobrevivente e apaixonada, como o era para Darcy Ribeiro, sendo difícil não criar empatia com essa América Latina "sem males".


Apoiando-nos nas lúcidas considerações de Tzvetan Todorov sobre "*Los abusos de la memoria*", concluímos que, neste contexto incerto da modernidade, a repetição do ritual não repercute sobre os processos de limpeza étnica, que se produzem ainda nos dias de hoje. Atrelando-se memória à justiça, tanto o seu elogio incondicional como a sua condenação ritual são problemáticas e, neste sentido, "erigir um culto à memória pela memória; sacralizar a memória é outro modo de fazê-la estéril", sendo mais importante considerar que "uma vez reestabelecido o passado, a pergunta deve ser: para que pode servir e com que fim?".

Priscila Risi Pereira Barreto • Mestre em História da Arte (Unifesp) e professora de História e Filosofia



Eu sou apenas um rapaz latino-americano

O mergulho de Belchior na cultura
de nossos vizinhos deixou raízes

 Jotabê Medeiros

*Tentar o canto exato e novo
Que a vida que nos deram nos ensina
Pra ser cantado pelo povo
Na América Latina
(Voz da América, Belchior)*

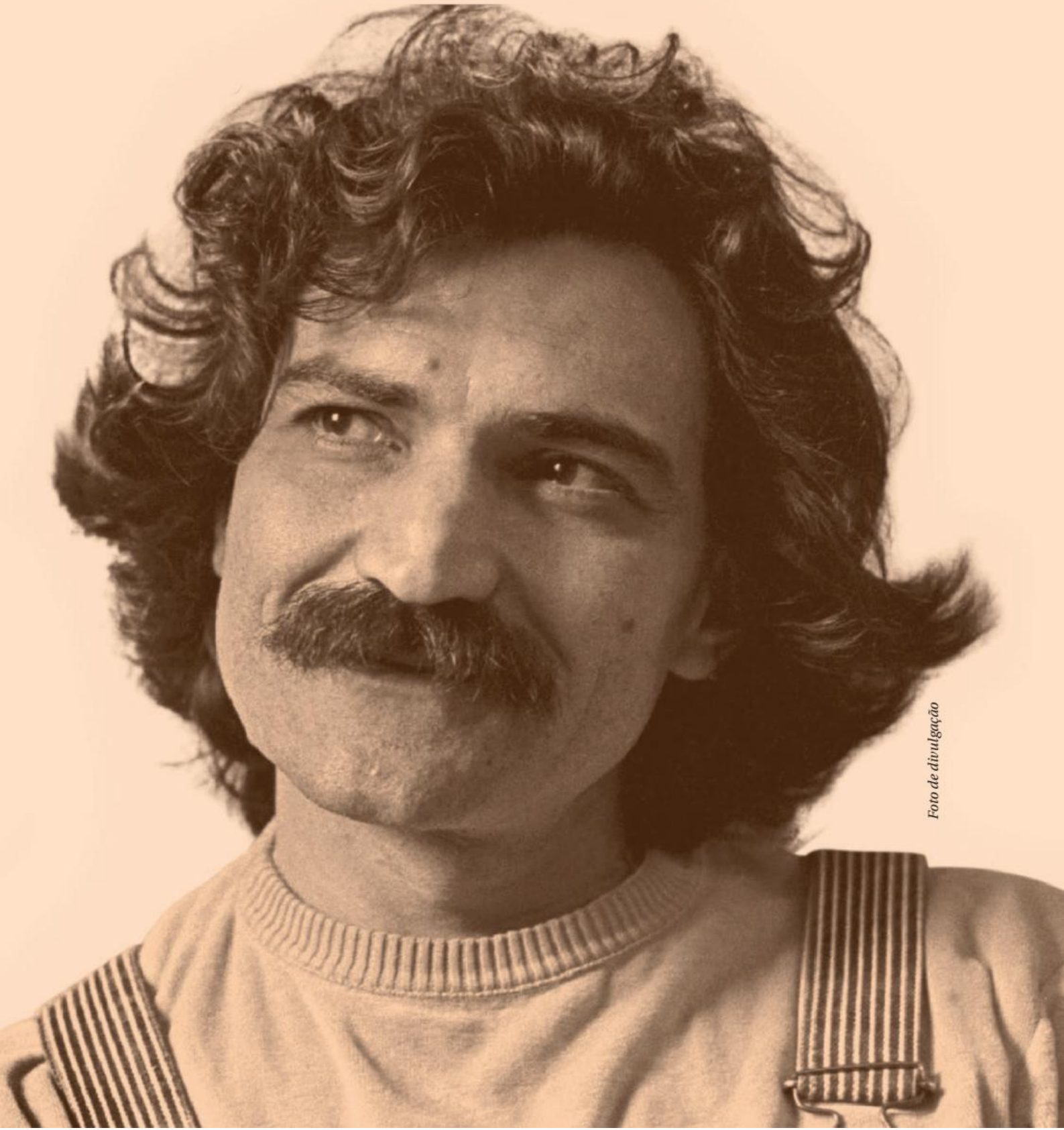


Foto de divulgação

O poeta carioca (de constituição francamente matogrossense) **Douglas Diegues** lançou há alguns anos um manifesto chamado *Portunhol Selvagem*, preconizando um tipo de interlíngua mestiça, de suave mobilidade antropológica e desinibição fronteiriça, unindo o Brasil a seus vizinhos latino-americanos. Ato contínuo, autores que já nasceram talhados para o diálogo “selvaje”, como o poeta **Glaucio Mattoso** e os escritores **Xico Sá**, **Marcelino Freire** e **Joca Reiners Terron** engajaram-se no movimento, cuidando de espriar sua suavidade ativista.

É certo que o cantor cearense **Antonio Carlos Belchior** (1947-2017) não teve tempo de pedir sua filiação ao clube de Diegues, dado que ficou 10 anos desaparecido (entre 2007 e 2017), mas sua obra está plena da antevisão aglutinadora dessa corrente. Como na quase nunca mencionada *Ploft*, canção do disco *Cenas do Próximo Capítulo*, de 1984:

*O Nordeste, sentado na esquina do mapa
Olvidado de los Reyes del mundo en un siglo
de luces
Se mira no Atlântico: Américas, Áfricas
Índios, pobres e jovens, tudo um negro blues*

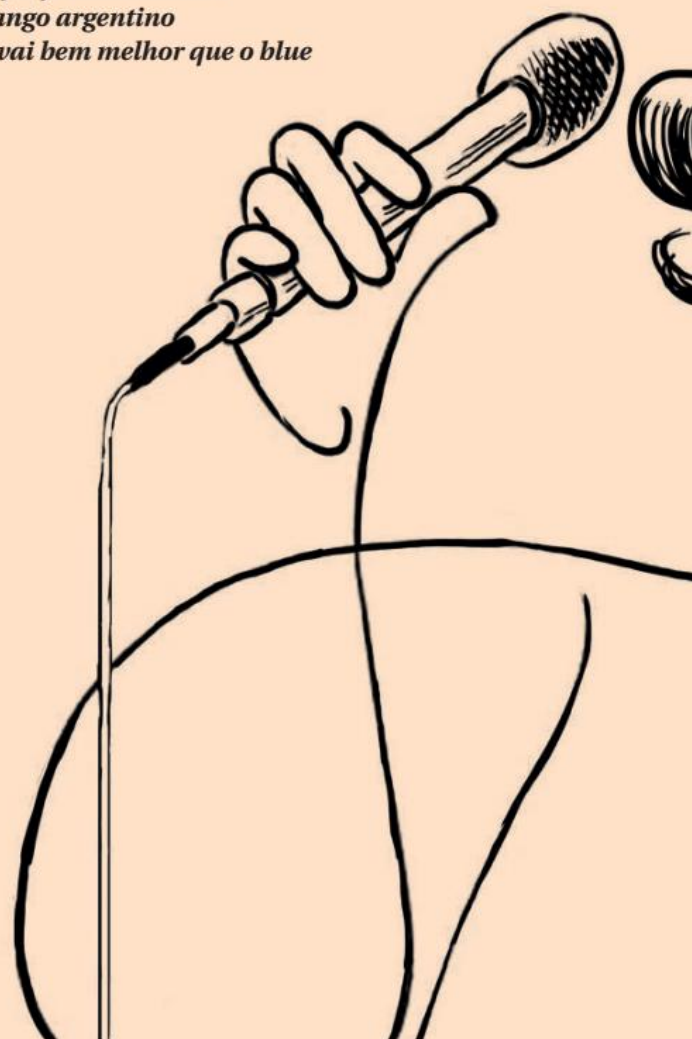
Ou como o cantor e compositor cearense demonstra desbragadamente nos versos de *Bucaneira*, canção do álbum *Melodrama*, de 1987.

*Bucaneiras e Guantanamo de José Martí!
Mi corazón guarani,
Peri beija Ceci
Índios, blancos, criollos – los colores de la
amistad
la libertad com tesón e voluntad!*

Belchior tinha, além da alma literária, uma compreensão revolucionária da cidadania. Ninguém cita impunemente **José Martí** (1853-1895), um pensador e político cubano que dedicou sua vida à escrita e à ação política na luta

pela independência de seu país. Para Belchior, a condição artística latino-americana era também nordestina e miscigenada, e nunca poderia estar totalmente desvinculada de nosso destino comum. Lá em seu primeiro disco, em 1974, a canção *A Palo Seco* já carregava a marca dessa opção:

*Tenho vinte e cinco anos
De sonho e de sangue
E de América do Sul
Por força deste destino
O tango argentino
Me vai bem melhor que o blue*



É evidente que Belchior é o cantor brasileiro por excelência da afirmação cultural latino-americana, porque é dele simplesmente o maior hino dessa condição, *Apenas um rapaz latino-americano* (do álbum *Alucinação*, de 1976).

Além do tom de apropriação ladina e elogio do pastiche dessacralizador, o material com o qual ele alimenta sua obra de propulsão latino-americana é feito de flertes musicais com o reggae caribenho, a rumba cubana, a guarânia paraguaia. A chaga da cultura sob ditaduras sanguinárias o fustigava, deixava agoniado, e ele investia contra a injustiça e o arbítrio de



formas até temerárias, como é o caso de *Voz da América* (do disco *Era uma Vez um Homem e o Seu Tempo*, de 1979). Ele compôs essa canção em 1975, em um momento tenso da ditadura militar. Nessa música, Belchior fala da **Opera-**

ção Condor, investida repressiva em conjunto dos vários regimes militares da América do Sul (Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai em colaboração com a CIA norte-americana) que funcionou ativamente entre 1970 e 1980.

El Condor pasa sobre os Andes e abre as asas sobre nós
Na fúria das cidades grandes eu quero abrir a minha voz

“El Condor Pasa” disfarçava-se em citação a **Simon & Garfunkel** ou **Daniel Robles**, autores do sucesso original. A letra de Belchior era prenhe de indignação, mas, principalmente, era uma afirmação na crença de que a humanidade venceria a barbárie, que o carinho seria maior do que a brutalidade: “Quem teve que partir para um país distante: não desespere da aurora, recupere o bom humor”.

É possível afirmar até que **Raimundo Fagner**, o antagonista/duelista de Belchior (na vida e no espectro político), tenha sido mais efetivo na convocação popular do canto misto entre português e castelhano. A parceria de Fagner com a argentina **Mercedes Sosa**, em *Años*, é um dos mais pungentes casos de desobstrução cultural de toda a saga da MPB. Mas o mergulho de Belchior é mais profundo, carrega consigo um desejo de dissipar fronteiras, não de exaltá-las. Em 1993, ele lançou, por exemplo, um álbum que é muito pouco conhecido, mas de amplidão estética formidável: *Belchior & Larbanois-Carrero*, com participação especial da cantora **Laura Canoura** (que canta a versão *Como Nuestros Padres*). Foi lançado em CD pelo selo Eldorado e firmou a “Conexão Uruguiaia” de Belchior. São 14 canções do cearense, sete em espanhol e sete em português. O duo uruguaio Larbanois-Carrero já tinha, àquela altura, quase 20 anos de atuação e dividido o palco com **Pablo Milanés**, **Juan Manuel Serrat**, **Paco Ibáñez**, entre outros. **Mario Carrero** era

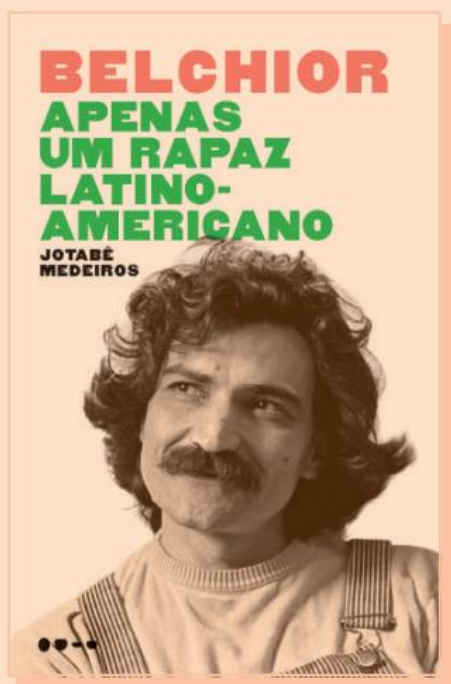


Foto de divulgação

de Florida, Eduardo Larbanois era de Tacuarembó, o mesmo departamento uruguaio que abrigaria Belchior e sua mulher Edna Prometeu no auto-exílio uruguaio até muito recentemente.

Os compositores uruguaio e seu companheiro cearense forjaram duas canções para o disco, em parceria: *La Vida es Sueño* (Belchior e Larbanois) e *1992 (Quinhentos años de que?)*, assinada pelos três. “Eram só três caravelas/ valerem mais que um mar/ Quanto aos índios que mataram /Ah! Ninguém pôde contar”, cantam os parceiros de Belchior, para arrematarem, no refrão: “Há motivos para festa? /Quinhentos anos de quê?”.

Nesse disco, Belchior cuidou diligentemente de cada versão de suas canções, que viraram *Gallos*, *Noches y Quintales*, *Donde Está Mi Corazón*, *A La Hora del Almuerzo* e *No Lleve Flores*. A intenção das versões, evidente, era prestar um tributo aos colegas continentais, irmãos em ativismo e sonho, como **Victor Jara**, **Mercedes Sosa**, **Atahualpa Yupanqui** e **Violeta Parra**. Curiosamente, as sete outras músicas que Belchior grava para o disco não têm conexão evidente com a temática musical latinista. Ele escolheu o caminho

Belchior sentia-se intimamente ligado a seus irmãos latino-americanos e seu destino revolucionário



Arquivo Jorge Mello

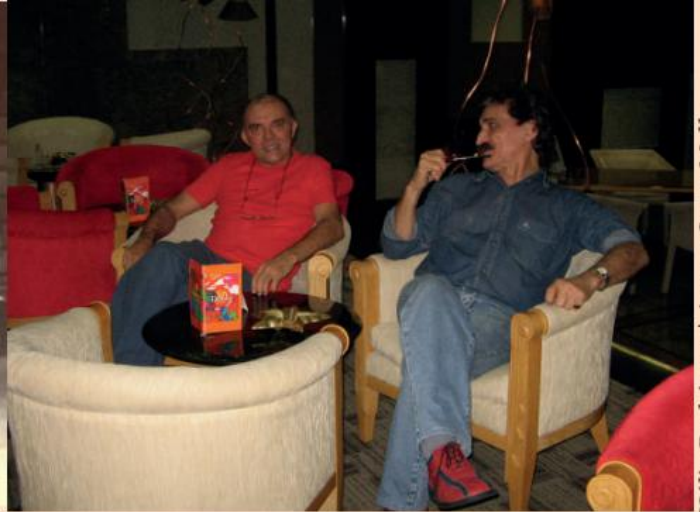
Jorge Mello, Cirino, Belchior e Fagner moravam juntos em Copacabana, Rio de Janeiro, em 1971

da contaminação mútua: *Ouro de Tolo* e *Beijo Molhado* são da tradição roqueira; e *Tudo Outra Vez* e *Comentário a Respeito de John* são baladas universais. Belchior perseguia a integração, mas não um ilusório ideal de pureza cultural. Pelo contrário: era no *mélange*, no cruzamento das influências e no delírio da assimilação que ele via a autenticidade, a legitimidade. Como cantou em *Beijo Molhado*, de 1982:

*Moças, bonecas de louça, fofinhas, dores de mi pasión
Oh! Diana suburbana, sul-americana, suja de batom*



Jorge Mello e Belchior, no Teatro do Sesi, antes de se apresentarem no espetáculo O Morro do Ouro, em 1972



Hélio Rodrigues | Acervo Jorge Mello

Os dois em um hotel de Fortaleza, onde fizeram um show no Teatro José de Alencar, em 2005.

Ou na absurdamente sincrética *Tambor Tantã* (do disco *Elogio da Loucura*, de 1988), que ele inicia citando o grande clássico *La Adelita*, música recolhida do folclore mexicano e gravada, ao longo da história, por **Trini López, Nat King Cole, Gipsy Kings, Cuco Sanchez, Amparo Ochoa, Jorge Negrete**, entre dezenas de outros:

***Oh! Adelita, amor civil,
Quando a guerra acabar
Explodirei, com mais de mil,
Em um trem militar
E quem vier a fim de mim
Se ligue em meu canal!
Em reggae, em rumba, em Cuba, enfim
Na América Central***

Belchior defendeu que seu destino estava intimamente ligado ao de seus irmãos latino-americanos – uma obviedade para muita gente, mas infelizmente uma revelação para muitos brasileiros. Belchior iria citar Victor Jara, expoente da Nova Canção Chilena e defensor do folk latino-americano, em uma outra canção conhecida, *Caso Comum de Trânsito*, de 1977. Victor Jara foi preso pela ditadura de Pinochet após o golpe de 1973, levado ao Estádio do Chile, torturado barbaramente e depois teve o corpo largado num cemitério de Santiago e enterrado sem inquérito. As pessoas gritavam nas ruas: “Victor Jara, presente!”. O bardo de Sobral guardou um verso sob as dobras do blusão para o índio herói de Santiago:

– E aquele poeta, moreno e latino, que, em versos de sangue, a vida e o amor escreveu... Onde é que ele anda?

– Ninguém sabe dele...

– Fez uma viagem ?

– Não, desapareceu.

Ao finalmente refugiar-se no Uruguai, em 2008, fugindo de um Brasil que já anunciava sua rendição à barbárie fundamentalista miliciana, Belchior (que farejava longe) foi viver em San Gregorio de Polanco, entreposto de uma residência cultural que nunca será devidamente explicada ou compreendida. Mas ali mesmo em San Gregorio ele cuidou de aprofundar seu *coté* latino-americano. “Ele tinha uma cultura geral muito ampla e se interessou pela literatura uruguaia, especialmente por Eduardo Galeano. Passou dias inteiros lendo-o, depois continuou com Juan Carlos Onetti. Durante sua estadia, nossa vida foi trocar livros e música”, contou o senhorio de Belchior, que o abrigou por alguns anos.

Trocava livros e música e tocava música como se ouve nos livros, e assim o fez toda a vida. Seu afeto continental explicava docemente também sua condição de cidadão e poeta. Não por acaso, haverá muitos livros por aí autografados por ele que o proprietário vai notar, tardiamente, a forma como ele autografou, com sua frase preferida, seguindo um ritmo andino:

“Abrazos y canciones Belchior!”

Jotabê Medeiros • jornalista, crítico musical e autor dos livros O Bisbilhoteiro das Galáxias – no lado B da cultura pop e Raul Seixas: Não Diga que a Canção Está Perdida



Mário de Andrade, fotógrafo aprendiz

 Viviane Vilela

 Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP

Mário de Andrade dispensa apresentações. É um dos personagens fundamentais da cultura que se produziu no Brasil na primeira metade do século 20. Sua produção literária, seus estudos sobre música e folclore e, sobretudo, sua atuação seminal no modernismo brasileiro são bastante conhecidos. Há, porém, uma faceta de Mário que não muitos identificam: sua atividade como fotógrafo.

A produção dele é significativa. Contempla mais de 900 imagens, entre positivos e negativos. O acervo está preservado e disponível a quem o deseja conhecer e estudar graças ao trabalho do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Durante três anos, dediquei-me a percorrer a trajetória imagética produzida por Mário, que também se estende a textos em que ele manifesta interesse e conhecimento tanto pela técnica, quanto pela linguagem fotográfica.

A atividade mais intensa de Mário de Andrade como fotógrafo aconteceu em duas viagens que ele fez ao Norte e ao Nordeste do país. No Norte, mais particularmente à Amazônia, entre 7 de maio e 15 de agosto de 1927, e no Nordeste, entre 27 de novembro de 1928 e 24 de fevereiro de 1929.

Foram as mais extensas e de maior duração na vida do escritor, conhecidas em sua trajetória como as viagens do “Turista Aprendiz”, expressão que deu origem ao nome do livro em que Mário relata o dia a dia daquela experiência. Em 2015, uma nova edição com texto apurado, anotada e acrescida de documentos d’O Turista Aprendiz, por Telê Ancona Lopez, Ta-

tiana Longo Figueiredo e Leandro Raniero Fernandes, oferece informações relevantes quanto à atuação do fotógrafo.

Ao que se supõe, Mário obteve sua primeira câmera, uma Kodak Autographic carinhosamente apelidada de “Codaque”, em 1927, pouco antes de iniciar a viagem à região Norte. Foram suas companheiras na investida Olívia Guedes Penteado, aristocrata do café e mecenas dos modernistas; a sobrinha dela, Margarida Guedes Nogueira, a Mag; e Dulce do Amaral Pinto, a Dolur, filha de Tarsila do Amaral.

Se a aproximação com o equipamento e a técnica apenas despontava, o talento do artista nunca esteve ausente das viagens. Em suas fotos, Mário registrou pessoas e lugares que eram o retrato do Brasil real, autêntico, pouco conhecido à época. O que as páginas de sua literatura exprimiam, suas fotos reproduziam. Homens do povo, paisagens e situações de trabalho são a tônica das imagens produzidas por ele enquanto turista fotógrafo. O fotógrafo demonstra talento ao não descuidar do enquadramento e ao buscar ângulos muitas vezes inusitados.



*Foto e Legenda MA. “Almoço da 3ª classe/ Baependi – Ao largo
Diafragma 1, Sol 1 das 10h./ Em terceira vora-
cidade. 6 de agosto, 1927.*

*“Bom Futuro bonita./ O II é um igreja gótico/ Ver
as sumaúmas dos 2 lados/
Rio Madeira, 6 julho, 1927/ Água de Narciso”.*

“O que nós chamamos de arte fotográfica é ainda aquilo em que as palavras **arte e ofício se confundem...**”

Na primeira viagem, as fotografias revelam-se mais experimentais, exprimem liberdade e descontração e transmitem bem a atmosfera entre o escritor e suas companheiras de aventura. Mas o olhar atento do pesquisador está presente no conjunto de fotografias produzidas tanto neste quanto no período seguinte, traduzidas em instantâneos de forte caráter etnográfico, sobretudo no Nordeste.

O poeta e cronista se manifesta também nas legendas das fotos. “Ritmo”, “A Vênus do milho”, “Amor e Psiquê no Solimões” são algumas delas, unindo literatura e imagem. Revela-se aí um Mário espirituoso e que se remete com frequência às suas referências intelectuais. Histórias vividas na primeira viagem despontariam com força marcante em “Macunaíma”, o clássico publicado em julho de 1928, portanto entre as duas incursões do fotógrafo.

Na viagem ao Nordeste, em 1928, Mário vai sozinho para se dedicar especialmente ao trabalho etnográfico a fim de recolher gravações

e imagens das danças dramáticas e a música dos cantadores da região. É nessa ocasião que o viajante conhece o cantor de cocos Chico Antônio, do interior do Rio Grande do Norte. O encontro renderia a publicação do retrato do artista na revista fluminense *Para todos...*, em agosto de 1929, acompanhada de um pequeno texto, também de Mário de Andrade.

Do que se sabe até agora, apenas seis fotos concebidas por Mário foram publicadas, todas da viagem ao Nordeste, em periódicos que prestigiam a arte fotográfica. Cinco estão em números de 1929 da revista editada por J. Carlos, *Para Todos...*, e uma está em edição de 1939 do *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*.

Entre os textos de Mário de Andrade que abordam a fotografia, vale destacar a “A arte photographica”, publicada no *Diário Nacional* e considerada sua primeira crítica sobre o assunto. Trata-se de uma crítica à exposição do fotógrafo Benedito Junqueira Duarte, em que fica evidente o conhecimento e o interesse de



Foto e Legenda MA. “A bordo do São Salvador no Solimões”.
Ritmo, julho, 1927.



Foto e Legenda MA. “A bordo do São Salvador no Solimões”. “Amor e Psiquê no Solimões”,
junho, 1927. *Canova* 1927



Foto e Legenda MA. “Boniteza Tapuia. De fato era mais bonita que o retrato”.
“A Vênus do milho”. São Salvador, 1 de julho, 1927.



“Rio Madeira/ Retrato da minha sombra trepada na tolda do
Vitória! julho, 1927 Que-dê o poeta?”

Mário por questões atinentes à fotografia: seu caráter documental ou artístico, o modo como as possibilidades eram exploradas à época.

“O que nós chamamos de arte fotográfica é ainda aquilo em que as palavras arte e ofício se confundem: uma arte aplicada e utilitária cuja finalidade é perpetuar o natural, quando muito pelos seus aspectos mais agradáveis ou originais”, escreve ele, na edição de 29 de janeiro de 1931 do jornal.

Em 1939, Mário faz uma reflexão crítica sobre o trabalho de fotomontagens do amigo, poeta e artista, Jorge de Lima, percebendo nelas qualidades estéticas inovadoras. O texto é publicado no Suplemento em Rotogravura¹, do jornal O Estado de S. Paulo.

Ainda no Suplemento em Rotogravura, em janeiro de 1940, Mário, em “O homem que se achou”, analisa o artista Jorge de Castro:

“Pois o sr. Jorge de Castro é o homem que se achou, desta crônica. Andou algum tempo, de Seca em Meca, pelas artes plásticas, ora se dedicando ao desenho, ora avançando pintura adentro, até que um dia encontrou o meio de expressão em que podia revelar a sua sensibi-

lidade artística. Era ainda um processo a duas cores, porém ao mesmo tempo, ainda mais realístico e ainda mais fantasmagórico que o desenho: era a fotografia”.

Ciente da importância das fotos como registro de memória e pesquisa, entre fevereiro e julho de 1938, Mário coordenou a Missão de Pesquisas Folclóricas. O objetivo era registrar manifestações da cultura popular onde elas ainda estavam intactas, conservadas. Reconhecendo-lhes o valor, fundamental para a cultura brasileira, a missão – composta por uma equipe de pesquisadores chefiada por Luís Saia – percorreu os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, totalizando 28 cidades, empenhada em fotografar, filmar e gravar. A atividade de Mário de Andrade como fotógrafo pode ter se estendido até 1932 ou 1937, conforme diferentes fontes. Mas nunca mais foi tão profícua quanto nas viagens ao Norte e ao Nordeste – ele morreu em 1945.

Bibliografia • Andrade, Mário de. *O Turista Aprendiz / Mário de Andrade; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador* – Brasília, DF: IPHAN, 2015.

Viviane Vilela • Jornalista, editora e mestre em cultura e identidade brasileira pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP

¹ ANDRADE, Mário de. *Fantasia de um poeta*. Suplemento em Rotogravura de *O Estado de S. Paulo*, a.9, nº 13. São Paulo, 2ª quinzena, novembro de 1939.



Rómulo Fialdini

Gershon Knispel

A arte e seus espinhos

📄 Fáblio Magalhães

📷 Livro *Knispel*
Retrospectiva 1950-2015

Falecido há pouco mais de um ano, em 7 de setembro de 2018, o artista Gershon Knispel foi incansável militante a favor da paz. Sua arte é um testemunho eloquente de seu tempo. Tempos terríveis de genocídios, de guerras, de violências e de intensas lutas sociais. Gershon nasceu em 1932 numa Europa conturbada. Com três anos de idade emigrou com sua família para a Palestina, antes da criação do Estado de Israel. Desde jovem, engajou-se com o ideário socialista e ingressou no Partido Comunista, do qual naquela época faziam parte árabes e judeus. Destacou-se como artista em Haifa, na década de 1950, e se tornou um dos fundadores do Movimento Realista do país que havia acabado de nascer. Movimento este que denunciou o drama do Shoá (Holocausto), mas privilegiou os temas sociais em Israel e a dramática saga das famílias que sobreviveram ao nazismo e procuraram a Palestina, na esperança de construir um futuro melhor em território bíblico. Neste tempo as utopias socialistas eram o fermento para a pátria a ser construída.

A arte de Gershon Knispel ganhou projeção internacional com a premiação na União Soviética e com o convite de Helene Weigel para ilustrar o poema *Cruzada das Crianças 1939*, de Bertolt Brecht, cumprindo assim o desejo de seu marido, recém-falecido. Em sua obra a denúncia do holocausto foi um tema recorrente. Seu objetivo era impedir que esse terrível acontecimento fosse aceito como *'coisas do passado'*, assunto apenas de interesse histórico, como já havia ocorrido com os fatos absurdos e criminosos da Inquisição.

O artista se via como um operário das artes e se impunha uma rígida disciplina de trabalho no seu belo ateliê de Santana, zona norte de São Paulo



A comunista Olga Benadion é levada pelo soldado fascista. Knispel criou a série de serigrafias Por um mundo melhor, junto com Oscar Niemeyer

Homem de fortes convicções, Gershon Knispel manteve suas posições políticas e sociais distantes e discrepantes da política oficial de Israel, mesmo sendo obrigado a pagar um alto preço por elas. Apesar disso, mostrou-se incansável em sua atividade artística e em sua luta por justiça social. Produziu sempre uma arte engajada com os acontecimentos de seu tempo. Humanista e pacifista, sua expressão artís-

Agência de emprego: pintura dos anos 50 que se tornou histórica em Israel por ser a primeira vez, na arte do novo país, que o árabe era apresentado como pessoa comum



tica mostrou-se, tantas vezes, indignada com a exorbitância dos poderosos e com as soluções de resolver conflitos pela força militar.

Alguns acontecimentos trouxeram Knispel ao Brasil. Ele já havia demonstrado grande interesse pela arte pública e pelos muralistas mexicanos, mas também admirava o brasileiro Candido Portinari, que, em 1956, viajou para Israel, convidado pela Associação de Museus e pelo Centro Cultural Brasil-Israel. Portinari realizou inúmeros desenhos sobre as pequenas comunidades locais, tanto de palestinos quanto de judeus, e retratou a vida comunitária nos *kibutzim*. Os desenhos e pinturas de Portinari tinham parentesco com a tendência realista de Gershon Knispel. Contudo, em depoimento ao jornal *O Estado de S. Paulo*, ele nos conta que: “Em 1958, Nina, que tinha sido minha namorada em Israel e veio para o Brasil com a família, me avisou de um concurso promovido pela TV Tupi, para a execução de um mural... me inscrevi, mandei um croqui e venci”.

O concurso, instituído por Assis Chateaubriand, previa a realização de um painel de 7 metros de altura para o edifício-sede do mais importante canal da televisão brasileira, instalado no bairro do Sumaré, o lugar mais alto da cidade de São Paulo. Em março de 2012, o edifício da TV Tupi e o painel de Gershon Knispel foram tombados pelo Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.

Embora vivesse em Israel e exercesse intenso trabalho em Haifa, o artista viajou para o Brasil e permaneceu em São Paulo até 1964, ano em que o golpe militar interrompeu um momento de grandes transformações. O governo do presidente Juscelino Kubitschek tornara o Brasil um verdadeiro canteiro de obras. Brasília, a nova capital, estava sendo construída no planalto central e a arquitetura de Oscar Niemeyer ganhava projeção internacional. Kubitschek adotou medidas desenvolvimentistas nas mais diversas regiões do país e implantou a indústria automobilística em São Paulo. Esse fato provocou o surgimento de uma classe operária. Ao mesmo tempo, havia grande efervescência cultural com o filme *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos (1955), que criou o movimento chamado Cinema Novo, e, no mesmo período (1958), a canção “Chega de Saudades”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, lançou o movimento musical da bossa nova. Houve uma grande transformação na dramaturgia brasileira, com



influência do teatro de Bertolt Brecht. Knispel, ao chegar a São Paulo, logo se uniu ao grupo do Teatro de Arena, que desempenhava, naqueles anos, um papel renovador da cena brasileira, com peças como *Eles Não Usam Black-Tie*. Vale dizer que, em 1963, Gershon Knispel ganhou o prêmio de livro ilustrado na 7ª Bienal de São Paulo, com desenhos para o poema de Brecht.

Recém-chegado, foi bem recebido pela crítica e, em seguida, recebeu convite para expor na Galeria Ambiente, que, naqueles anos, era uma das mais importantes da cidade. Knispel cativou o ambiente cultural brasileiro com sua arte e suas ideias. Em pouco tempo, fez inúmeros amigos. Conviveu com Pietro Maria Bardi (1900-1999), diretor do Museu de Arte de São Paulo, com o físico Mario Schenberg, com os arquitetos Villanova Artigas e Oscar Niemeyer, com o ator Juca de Oliveira e com os criadores do Teatro de Arena, Augusto Boal e Gian Francesco Guarnieri. Integrou-se de tal forma na vida cultural brasileira que era constantemente requisitado para expor suas obras, ilustrar livros e produzir gravuras e cartazes para os movimentos sociais. Assim, realizou diversos desenhos para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo e para os Centros Populares de Cultura organizados pela União Brasileira de Estudantes – UNE.

Em 1964, com o golpe militar que implantou uma ditadura que durou 21 anos, até 1985, Knispel, que era membro do Partido Comunista Brasileiro, foi perseguido e obrigado a regressar a Israel, deixando no Brasil muitos amigos e uma obra significativa.

A produção do artista demonstra amplo domínio no manejo das mais diversas técnicas. Desenhista, gravador, pintor, muralista e escultor. Impressionam-nos a linguagem vigorosa de sua expressão plástica, a contundência no tratamento dos temas e a sólida construção do espaço compositivo que estrutura a representação dramática da figura. Mesmo nos trabalhos de pequeno formato, sentimos a monumentalidade de sua plástica.

Em 1995, dez anos depois de restaurada a democracia, Gershon Knispel voltou a São Paulo, onde viveu e trabalhou. Entretanto, manteve sempre intenso contato com Israel e viajou com frequência para Haifa, onde foi conselheiro de arte da prefeitura.

No Brasil, Knispel retomou seus contatos e suas amizades. Aproximou-se outra vez de Oscar Niemeyer, depois de ter participado, em 1964, como membro da equipe do arquiteto em Israel, para desenvolver o projeto da Universidade de Monte Carmel. Desse modo, não teve dificuldades de inserir-se novamente no ambiente cultural brasileiro. Em 1998, foi convidado para realizar, na cidade de São Paulo, um monumento em comemoração aos 50 anos de criação do Estado de Israel. Nesse mesmo ano, editou um álbum, *Labirinto*, com seis serigrafias sobre o holocausto e com o poema “O Labirinto de Gershon Knispel”, de Haroldo de Campos.

Em 2000, para comemorar os 446 anos da fundação da cidade de São Paulo, Knispel expôs no antigo prédio do Dops – que serviu como sede da polícia política do regime militar, atualmente transformado em Memorial da Resistência – um conjunto impressionante de 25 painéis: *Quando os Canhões Trovejam as Musas Não se Calam*, relembrando trágicos episódios que marcaram o século que findava. Além dos grandes temas internacionais, o artista incluiu personagens e fatos da história recente do Brasil – Operação Condor, Olga Benário e Vladimir Herzog. Segundo o artista, o mural reflete aspectos de sua história pessoal, e, quando surgiu o convite para expor no edifício do Dops, sentiu que não havia lugar mais propício para essa mostra, já que os direitos humanos haviam sido totalmente desrespeitados naquele espaço. Inclusive, naquele mesmo edifício, alguns de seus amigos foram presos e torturados. “Vamos tirar todos os espíritos maus que ainda existem por ali”, disse o artista.

Os painéis foram construídos a partir de cenas reais, muitas delas provenientes de matrizes fotográficas, inclusive retiradas de jornais. Os temas se desenvolvem através de várias camadas de cor, linhas e planos sobrepostos que constroem e articulam as figuras, num embaite formal entre ordem (geometria) e desordem (gestualidade), o que intensifica o caráter dramático e tumultuado das cenas. Junto aos pai-

Passagens bíblicas também foram abordadas pelo artista, como a da Filha de Jefté, que vai dançando ao encontro do pai sem saber que a espera um destino trágico

1971 קינגסטון בת יפית





néis de Gershon Knispel, foram expostos os poemas de Haroldo de Campos, especialmente escritos para aquele conjunto de obras. Segundo Gershon Knispel, o poeta, ao ver os painéis, começou a escrever os poemas, na mesma hora.

Recentemente, o rabino Y. David Weitman, da sinagoga Beit Yaacov, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, convidou-o para realizar um painel para o grande salão da Associação Ten Yad. Knispel criou quatro grandes relevos escultóricos com os temas: Inquisição, Renascimento, Holocausto e Levante do Gueto de Varsóvia. Nesse último tema, procurou mostrar a resistência e a coragem de enfrentar e vencer um inimigo armado e feroz. A revolta do Gueto serviu como expressão da rebeldia, da insurreição, espécie de canto que anuncia um novo tempo para os judeus, no qual eles não serão mais subjugados.

Para a realização desse conjunto escultórico, o artista se viu obrigado a mergulhar no passado da sua produção artística e vasculhar na memória seus personagens. O artista impôs um desafio a si mesmo, não bastaria realizar uma nova interpretação dos temas, tantas vezes tratados. Pretendia incorporar nesse conjunto escultórico, nos seus personagens, toda a experiência acumulada de vida e de artista. Trabalho concluído, Gershon Knispel retomou suas atividades de pintor e surpreendeu-se com os no-

vos resultados. Percebeu que sua pintura havia mudado, que o esforço criativo para as esculturas da Associação Ten Yad haviam transformado sua expressão artística e introduzido uma nova espacialidade na sua linguagem visual. Sua pintura recente incorporou a expressão tridimensional e os personagens pintados habitam territórios mais complexos, com maior densidade plástica. Gershon Knispel foi cidadão do mundo – israelense e brasileiro.

O Memorial da América Latina realizou em 2013, na Galeria Marta Traba, uma grande exposição de Gershon Knispel, denominada “Testemunho”. E contribuiu para a edição de um belíssimo livro com um amplo registro de grande parte de sua imensa obra, realizada entre 1950-2015. O livro venceu o Prêmio Jabuti de 2016 na categoria Ilustração.

Homem doce, afável, generoso e pacifista; mas, ao contrário da fruta do cacto (Sabra) o artista produziu em seu interior uma arte cheia de espinhos, porque sua poética espelha o mundo ainda dominado pela violência.

Fábio Magalhães • artista plástico, crítico de arte e curador. Como gestor cultural, dirigiu o Memorial da América Latina, a Pinacoteca e o Masp, entre outras instituições

Na série de gravuras Cruzada das Crianças 1939, Knispel ilustra um poema de Bertolt Brecht sobre um grupo de crianças desaparecidas no início da Segunda Guerra Mundial



Quando a Pena se Torna a Espada

Literatura, Política e Sociedade na América Latina do Século XIX

📄 Márcio Bobik Braga

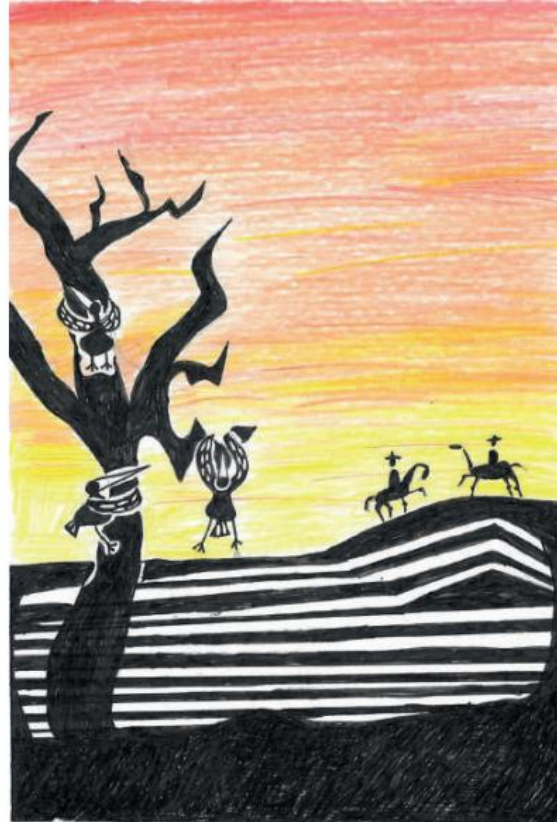
📷 Laura Felgueiras Bobik Braga

*La Patria según mi cuenta
Es lo mismo que el banquero
Que por precisión se lleva
La plata de enero a enero.*

Bartolome Hidalgo

No prólogo em uma edição da obra *Facundo ou Civilização e Barbárie*, do escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento, Jorge Luis Borges apresenta um provocante argumento: “*não direi que Facundo é o primeiro livro argentino; as afirmações categóricas não são caminhos de convicção, mas de polêmica. Direi que, se o tivéssemos canonizado como o nosso livro exemplar, outra seria a nossa história, e melhor*”¹. Borges denunciava, em seu prólogo, a canonização do poema *O Gaucho Martín Fierro*, do escritor também argentino José Hernández. Para Borges, *Martín Fierro* seria um símbolo dos caminhos equivocados trilhados pela Argentina ao longo da sua história. Sarmiento havia denunciado a barbárie que teria caracterizado a vida no campo e que se expandia para os domínios de toda a Nação, com seus caudilhos e gauchos (aqui sem o acento) e proposto um processo civilizatório a partir das ideias e modos de vida da cidade de Buenos Aires, que refletia a *civilização* da cultura

¹ Borges, Jorge Luis. *Prólogo, com um Prólogo de Prólogos* (Tradução de Josely Vianna Baptista). São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010, p. 189. Esse prólogo foi concebido para uma edição argentina de *Facundo* de 1974 (último ano do segundo mandato presidencial de Juan Domingo Perón).

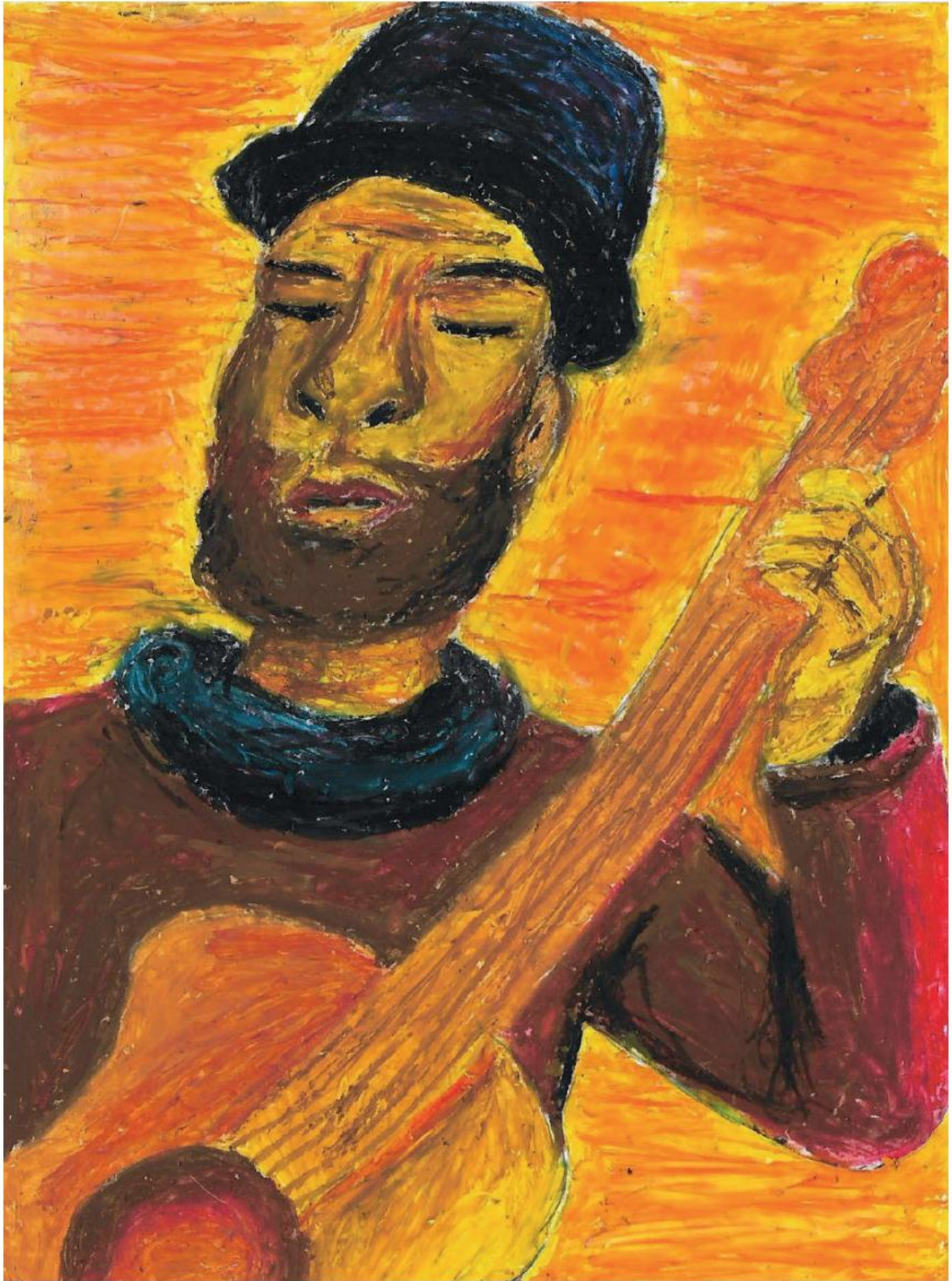


O poema *O Gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, que celebra o herói dos pampas, contribuiu para o ethos argentino

européia. Já Hernández, em seu poema, teria construído um argumento oposto ao denunciar as desventuras impostas às populações dos pampas pelas elites políticas e econômicas da cidade portuária.

A provocação de Borges e o debate entre Sarmiento e Hernández revela uma característica que prevaleceu na América Latina durante o século XIX: a militância política presente na literatura. Essa militância pode ser explicada em grande parte pelo contexto da independência. A emancipação política, segundo muitos, não teria alterado o quadro socioeconômico dos novos países. Era necessário então conhecer melhor as estruturas e propor alternativas para as mudanças necessárias. A liberdade política demandava ações que pudessem consolidar os interesses das classes dominantes e convencer a opinião pública a optar por um processo civilizatório moldados por essas classes; e havia demandas de todo o tipo. Algumas eram urgentes e outras estruturais. Isso foi bem percebido pelo crítico literário peruano Antonio Cornejo Polar:

A declaração da independência pressupôs certa definição nacional, mas ao mesmo tempo implicou a abertura de um





vasto espaço problemático. Nele se mesclavam situações de fato, sobre as quais havia que tomar decisões quase imediatas, com outra que apontavam para o futuro da nova pátria, segundo as diferentes alternativas ideológicas postas em jogo, mas que requeriam decisões rápidas e urgentes. (...). Não há dúvida, viver então era decidir dia a dia o futuro nacional e buscar construí-lo com instrumentos que muitas vezes não significavam mais do que a vontade, o desejo ou o sonho (mas também, está claro, os interesses) de uns poucos.²

O crítico literário uruguaio Ángel Rama acrescentou um ponto importante nessa interpretação. Para ele, as intenções dos autores latino-americanos guardam relação com o surgimento da imprensa no final da colonização:

Quando, na segunda metade do século XVIII, a palavra impressa começou a competir com a palavra oral, juntou-se outra tradição singular com que contava a Colônia e que, para ela, não obstante, tinha passado despercebida: o ensaio moral, político, educativo religioso, científico, histórico, ou seja, o modo adulto e responsável

de lidar com o texto escrito nascido de uma sacralização soterrada em povoados coloniais, para os quais a palavra escrita era sinônimo de lei. Ao irromper a Independência, esses seriam os dois instrumentos capitais do discurso literário e continuariam sendo por todo o século XIX.³

Pode-se aqui perceber que os autores latino-americanos exerceram o papel de interpretes da realidade política e social dos seus países e consideraram algumas soluções e caminhos, combinando o exercício periodista com a prática da ficção. De fato, vários escritores foram jornalistas, como no caso de Sarmiento e Hernández (e a grande maioria dos grandes escritores brasileiros). Muitas obras, aliás, foram publicadas na forma de folhetim na imprensa, como no caso de *Facundo*. Os textos se destinavam a uma pequena elite letrada que representava as classes políticas e econômicas dominantes (com exceção de Hernández e José Martí, dentre outros).

Há outra característica que se pode encontrar no século retrasado. Os escritores também atuaram como políticos ou funcionários públicos. Foram secretários, deputados, senadores,

2 Cornejo Polar, Antonio. *O Condor Voa: Literatura e Cultura Latino-Americanas* (organização de Mário J. Valdés; tradução de Ilka Valle de Carvalho). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000, p. 38-39.

3 Rama, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina* (organizadores Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos, tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasporotto). São Paulo: Editora da USP, 2001, p. 43.

governadores ou mesmo presidentes, como no caso de Sarmiento. Na América Espanhola, alguns chegaram a participar de conflitos armados em prol da organização dos Estados Nacionais. Ou seja, no limite, a pena tornou-se a espada. O prólogo de Borges serve para atestar a persistência dessa militância.

Outra evidência importante a ser ressaltada diz respeito à formação intelectual desses escritores. Muitos eram formados nas escolas de Direito, onde, além do ensino jurídico, eram apresentados temas de Filosofia, História e alguns princípios de Economia Política, que se consolidavam a partir das obras dos economistas clássicos.⁴ Ou seja, havia grande capacidade intelectual que “legitimava” as intenções interpretativas e de militância.

Esses argumentos servem para mostrar que, poemas, contos ou romances, de forma implícita ou explícita, contemplavam aspectos reais das estruturas políticas e sociais. Essa constatação é importante pois existe hoje, na História, na Teoria Literária e mesmo na Filosofia, a tendência de se considerar a leitura da obra de ficção como método de investigação da realidade. Essa relação não é nova e pode ser encontrada em um passado remoto, como na obra *Poética* de Aristóteles, que considerou o conceito de *verossimilhança* para a poesia e que, com alguns cuidados e qualificações, pode ser estendida para o conceito geral de literatura de ficção. A abordagem aristotélica, aliás, tem sido referência para inúmeros críticos literários latino-americanos. Na década de 1960 do século passado, por exemplo, o sociólogo e crítico Antonio Candido propôs esse conceito para a personagem do mundo imaginário da ficção.⁵ No livro, que resultou dessa proposta, podemos encontrar um interessante argumento do filósofo alemão Anatol Rosenfeld:

O termo “verdade”, quando usado como referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa

4 Essa hipótese foi defendida por Amaury Patrick Gremaud, em sua tese de doutorado apresentada na Universidade de São Paulo, no ano de 1997.

5 Essa proposta, que foi objeto de um seminário no início da década de 1960 na Universidade de São Paulo, resultou no livro *A Personagem de Ficção*, que contou, além de texto de Antonio Candido, com contribuições de Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes. Ver Candido, Antonio et.al *A personagem de Ficção*, 13ª. Edição (reimpressão), São Paulo: Editora Perspectiva Ltda., 2017.

*com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade.*⁶

Ou seja, a *verossimilhança* estaria na possibilidade de se estabelecer uma relação entre o real e o *comportamento* fictício da personagem, como no caso do gaúcho *Martín Fierro*. Mas qual personagem? Qual autor? Qual obra de ficção? Essas não são perguntas de respostas fáceis. Mas um olhar atento para o século XIX permite estabelecer alguns critérios de escolha. Além da época em que a obra foi concebida, podemos considerar a formação do autor, suas intenções e seu conhecimento em torno de uma determinada região que contextualiza a história em torno da personagem de ficção.

As experiências literárias que ocorreram na América Latina do século XIX servem para afirmar que nossa região se constitui em um espaço fértil para boas escolhas. Basta lembrar do poema *Alocución a la Poesía*, do venezuelano Andrés Bello, que conta a história de uma musa que abandona a Europa e se dirige à América; a obra *Ariel*, do uruguaio José Henrique Rodó, que toma emprestado a personagem da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare; o conto *El Matadero*, do argentino Esteban Echeverría, que também relata a dicotomia civilização e barbárie na Argentina; as *Tradiciones Peruanas*, do peruano Ricardo Palma, que *fantasia* a história do Peru; ou ainda o romance *Memórias de Um Sargento de Milícias*, do nosso Manuel Antônio de Almeida, cujos personagens caricatos representam a ordem e a desordem do império brasileiro. Lembro ainda de *Iracema*, de José de Alencar, um anagrama da palavra América.

Márcio Bobik Braga • Professor do Departamento de Economia da Universidade de São Paulo, do campus de Ribeirão Preto, e do PRO-LAM/USP.

6 Candido, Antonio et.al., *Op. cit.*, p. 18.



Realismos Fantásticos

A literatura de língua portuguesa da África e suas muitas pontes com a América Latina

 Paulo Vieira

*Bananal, pintura
de Lasar Segall (1927, óleo sobre
tela, 87 x 127cm)*



Acervo Pinacoteca

Quando veio ao Brasil, em abril de 2014, convidado pela 2ª Bienal do Livro de Brasília, o escritor e biólogo moçambicano Mia Couto, talvez o mais celebrado escritor africano de língua portuguesa do mundo, autor de obras como *Terra Sonâmbula* e *Na Berma de Nenhuma Estrada*, referiu-se assim ao colombiano Gabriel García Márquez, que havia morrido no dia anterior: “Ele terá que morrer várias vezes, porque a vida dele está na obra”.

Sobreviver à própria morte é a ambição de qualquer artista, e não deve ser por acaso que escritores são chamados de imortais. García Márquez, que teve sua vida convencional encerrada aos 87 anos, deixou um legado tangível e intangível impressionante. A morte terrena bateu-lhe à porta na Cidade do México, onde morava, mas Macondo, tida como a recriação literária de sua Aracataca natal, ganhou o mundo por meio de uma obra que não para – e não parará – de ser lida, *Cem Anos de Solidão*.

Com bananeiras e implacáveis formigas, Macondo/Aracataca opõe uma velha dicotomia do pensamento ocidental – homem e natureza. Aqui, contudo, o homem vive o pesadelo do iluminista, sucumbindo à natureza copiosa e sua inexorável reprodutibilidade. Essa natureza copiosa é um dos cenários preferenciais do chamado realismo fantástico, ou realismo mágico, o movimento literário latino-americano por excelência do século 20, para o bem ou para o mal.

Mas também poderia não ser tal cenário preferencial, já que esse estilo literário se caracteriza, principalmente, por uma ruptura imediata com a verossimilhança. A verdade é que para o mercado editorial global, do qual somos indubitavelmente a periferia, pega bem que literaturas exóticas se deem em meio a formigas predadoras, gorjeios de aves ancestrais, aparições de sereias e batuques tribais. Funcionaria muito bem, aliás, na África de Mia Couto.

O continente negro, com suas savanas e florestas, é outro cenário mítico, uma cocanha para a qual a civilização ocidental sempre deitou um olhar ao mesmo tempo lânguido e grosseiro, confundido por cores e temperaturas saturadas e também pela tal natureza copiosa. Ter sido também o berço da raça humana, nesse contexto, parece um detalhe.

A verdade é que para o mercado editorial global, do qual somos indubitavelmente a periferia, pega bem que literaturas exóticas se deem em meio a formigas predadoras, gorjeios de aves ancestrais, aparições de sereias e batuques tribais

Mia Couto reconhece ter bebido no realismo fantástico de García Márquez, mas fábulas e mitos, se eles fossem mesmo muito necessários para construir sua poética, já estavam, de toda sorte, à sua volta. Em sua persona biólogo, que jamais aposentou, tem de viajar cotidianamente por Moçambique para produzir relatórios de impacto ambiental. Nessas andanças, vez por outra, bate com pessoas e histórias que parecem talhados para a ficção, como o cego que rastreia animais e que “vê quando escreve”, ou a tragédia das mulheres dizimadas por leões no norte do país, música incidental de *A Confissão da Leoa*. Com esses animais, no livro, as vítimas mantêm identidade e cumplicidade.

Embora seja canônico dizer que os escritores estão sempre a visitar o tempo de infância em seus livros, e a infância é o lugar próprio do maravilhoso, mitos, fabulações, árvores falantes e feitiçaria não definem sozinhos, por certo, a obra de Mia Couto. É lícito ver na escrita do moçambicano ecos de Guimarães Rosa, mas muito mais pelo estilo do que pela irrupção do extraordinário. Se há expressivas afinidades temáticas entre os dois, como na trajetória dos personagens de *A Confissão da Leoa* e de *Meu*





*Menino com lagartixa, pintura
de Lasar Segall (1924, óleo
sobre tela, 98 x 61cm)*

Acervo Pinacoteca

Mia Couto, Pepetela, Agualusa, Luandino Vieira, são várias as letras africanas em diálogo com o realismo fantástico, como a obra do Prêmio Nobel Gabriel García Márquez e a literatura brasileira

Tio o Iauaretê, existem também sólidas pontes estilísticas e o gosto comum por criar neologismos e flexionar substantivos. Prova-o essa passagem retirada quase ao acaso de *Terra Sonâmbula*: “A canoa se ondeava, adormentada em águas perdidas”. Couto não faz segredo de que leu muitos autores brasileiros, mas, curiosamente, seu primeiro contato com o Brasil se deu pela música. “Morava em uma cidade de praia quando pequeno e, da nossa varanda, eu

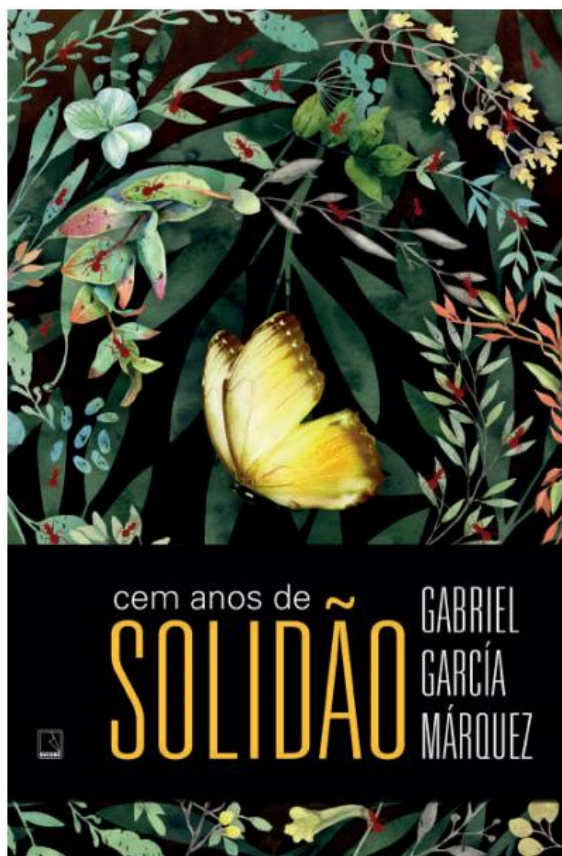


Foto de divulgação

escutava Dorival Caymmi. Esse sotaque me fazia pensar no mar, pensava que ali estava escrito não só uma variante da nossa língua, mas uma musicalidade que só a voz podia ter”, disse na Bienal de Brasília.

Outro autor de destaque da África lusófona é José Eduardo Agualusa, que recentemente viveu no Rio, onde, aliás, mantém uma editora em sociedade com outras duas pessoas, a Língua Geral. Amigo de Mia Couto, ele disse ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, de São Paulo, que se inclina pelo absurdo, não pelo maravilhoso. Seria difícil, com efeito, filiá-lo a uma hipotética variante em África do realismo fantástico. Em seus romances e, principalmente, nos contos, como os de *Manual Prático de Levitação*, ele sabe mais a Italo Calvino ou mesmo ao catalão Enrique Vila-Matas do que a García Márquez. Não obstante, ele vê em Luanda, a capital de sua Angola natal, um lugar em que não há fronteiras claras entre a realidade e o maravilhoso. Metrópole de 3 milhões de habitantes que se expande rapidamente como tantas outras pelo mundo, Luanda é, segundo o escritor, local de aparição de sereias – os exegetas que andam por ali e as veem e as ouvem, com efeito, são chamados de kilambas.

É conhecida a visita de García Márquez a Angola, nos anos 1970, patrocinada por Fidel Castro, que deu suporte militar ao presidente Agostinho Neto, um dos líderes da independência do país. O escritor colombiano registrou a história desse apoio, no que ficou conhecido depois como *Operação Carlota*, mas importa aqui dizer que em Luanda teriam voltado a García Márquez seus “pesadelos de infância”. Segundo Agualusa, em Angola García Márquez descobriu que o maravilhoso não era prerrogativa da América Latina.

Se tivesse que escolher uma obra modelar de um escritor dos Palop (como são chamados os países africanos de língua oficial portuguesa) para inseri-la no escaninho do realismo fantástico, o professor de literatura africana de língua portuguesa da USP Mário César Lugarinho ficaria com *A Geração da Utopia*, do também angolano Artur Pestana dos Santos, o Pepetela. O escritor, que militou no MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) junto com Agostinho Neto e depois se tornou ministro de educação de seu gabinete, serve-se, como se sabe, da história contemporânea de seu país em sua poética, algo definitivamente pouco

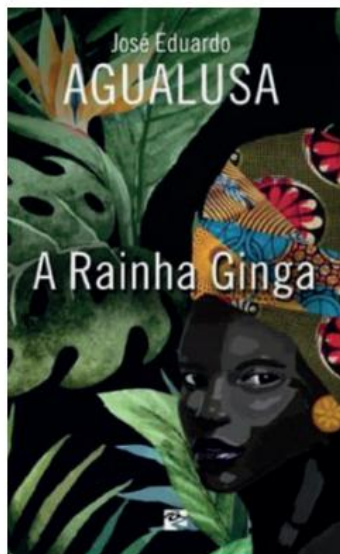


Foto de divulgação

Agualusa vê em Luanda, a capital de sua Angola natal, um lugar em que não há fronteiras claras entre a realidade e o maravilhoso

“fantástico”. Nesse livro, contudo, segundo Lugarinho, Pepetela leva ao paroxismo uma técnica comum à escola latino-americana. “Pepetela passa uma enorme parte do romance descrevendo exaustivamente a busca a um peixe. Essa obsessão, em que é borrada a verossimilhança, está no limite do realismo mágico”, disse, em entrevista à Nossa América. O acadêmico também vê no moçambicano Mia Couto uma “lógica narrativa que não precisa se ancorar no mundo exterior” e um “encanto em produzir encanto”, características da escola. Mas ressalta que essa é uma catalogação etnocêntrica, europeia, “para se distinguir do realismo de matriz principalmente francesa do fim do século 19”. “García Márquez surgiu para os europeus mais ou menos ao mesmo tempo em que o nigeriano Wole Soyinka, ambos prêmios Nobel, e os críticos europeus não estavam acostumados com aquele modo de fazer literatura. Era preciso enquadrá-los de alguma forma.”

É curioso pensar que a literatura dos Palop tem em sua genealogia uma marca forte do realismo socialista. Com mercados editoriais inexpressivos, Angola, Moçambique e Cabo Verde viveram suas guerras de independência muito recentemente, pouco depois ou em simultâneo à necessidade de afirmação, por seus escritores, de uma expressão, uma identidade nacional. Pepetela e, antes dele em Angola, o cultuadíssimo José Luandino Vieira, que também jamais escondeu sua filiação a Guimarães Rosa, fizeram, com isso, uma literatura de corte nacionalista, ou, mais ainda, de corte militante.

Com Agualusa e Mia Couto, que amplificaram a audiência da literatura dos Palop no mundo, essa militância se dissolveu, mas não deixa de ser irônico que eles prestem reverência ao camarada Jorge Amado, a quem tantos criticam o estilo e as escolhas poéticas. Para Couto, “Amado encontrou a África no Brasil, e com isso fez aquilo que os escritores africanos queriam fazer e ainda não sabiam ser possível”. Agualusa não é menos enfático: “Ele nos mostrou que dava para produzir romance a partir do universo africano.”

Paulo Vieira • *Jornalista e editor do site jornalistasquecorrem.com*



Não escrever

 Paloma Vidal



Um texto são muitos textos. O que escrevemos é feito de textos que lemos, histórias que ouvimos, lembranças que resgatamos, versões que descartamos. Este, em especial, foi sendo escrito de várias maneiras, concomitantes: um texto em versos, para ser lido em uma performance; uma série de anotações para aulas na universidade; um diário que conta uma viagem para a França, para investigar o romance não escrito por Roland Barthes, "Vita nova". Morei lá durante 6 meses, em um apartamento alugado de uma professora que havia se mudado para o Japão, país que Barthes visitou várias vezes e que estava ligado para ele à possibilidade de escrever. Escrevi esses textos entre 2015 e 2018, a partir de uma inquietude relacionada aos momentos em que, por motivos pessoais, por motivos políticos, por motivos difíceis de entender ou de explicar, se torna impossível continuar escrevendo. O que apresento aqui é um fragmento de um desses textos – o diário. A todos dei o nome de "Não escrever".

Recebi a notícia do nascimento do filho da M., Victor. P. achou graça da coincidência com o nome do seu autor favorito. Ela enviou a foto do bebê vestido com um quimono. Imagino M. nesse lugar, tento ao menos. Imagino sobretudo uma série de dificuldades, com a língua, com os métodos, com a comida. Mas é provável que ela não sinta nada disso. Ela escreveu: "Roland Barthes se encontrou deslocado em um mundo em que seus próprios códigos culturais não eram mais eficientes. Despojado de sua capa cultural, o sujeito Barthes, submetido a uma transformação profunda, se integra com leveza como um material maleável em um universo de representação". Será que ela se integra com leveza? A palavra em francês é *souplesse*. Duvido ao traduzi-la. Maciez, flexibilidade, maleabilidade, brandura? O som de nenhuma dessas palavras dá a ideia de "sopro", à qual remonta "*souple*". Em todo caso, M. não é *souple*. Eu não a descreveria assim, ao menos. Ela é sólida. Dura. Mas ela tem também uma agilidade, na fala e nos movimentos, que é sem dúvida uma espécie de leveza. Ela me parece ter uma leveza sistemática, se é que isso é possível. Como será que está se organizando com o bebê? Não consigo imaginar. Vou até a cozinha, até o mapa que ela deixou colado na parede, um mapa de Kyoto, ao lado do qual eu colei um mapa de Paris. O mapa não me diz nada. Tenho me impressionado com minha incapacidade para ler mapas. O de Paris mesmo. Como seria então eu capaz de ler, à distância, um mapa de uma cidade japonesa? E mesmo se eu fosse capaz, se eu entendesse onde está o norte, o sul, onde está Kyoto dentro do Japão, onde está a casa de M. dentro de Kyoto – mesmo se eu fizesse isso, o que isso me diria sobre o dia a dia dela ali, com seu bebê recém-nascido? "No Japão, a cotidianidade está estetizada", escreve Barthes. Segundo M., há para ele "uma certa estética do cotidiano feliz reencontrada no Japão". O que será que ela encontrou, ou reencontrou, no Japão? Escrevo isso e penso o pouco que essa pergunta tem a ver com ela, com o que eu sei dela. De repente me vejo biógrafo. "Se eu fosse escritor, e estivesse morto, como eu gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigável e desenvolto, a alguns detalhes, a alguns gostos, a algumas inflexões",



escreve Barthes. Como será que M. gostaria que alguém contasse o nascimento do seu filho, Victor, no Japão?



Começo. Recomeço. Desta vez, recomeço, com certa solenidade, a ler a biografia de Barthes escrita por Tiphaine Samoyault. Com notas, índices, créditos, tem 715 páginas. Duvido da minha capacidade de chegar ao fim, mas não vou falar disso agora. Tenho pela frente, hoje, um prólogo e uma introdução. Ela começa pelo fim. Pela morte. Pelos detalhes da morte. Entendo então que, com uma biografia, a gente aprende. A gente finalmente fica sabendo. Os detalhes. Os fatos. Como um romance, só que é verdade. É verdade e é como um romance. Tiphaine imagina o dia do acidente: “Depois ele se prepara, sem saber necessariamente bem o que o conduziu a aceitar esse almoço”. Ela entrevista, ela lê. Ela se apropria das ficções dos outros: Sollers, Kristeva. “Ela lhe diz ainda assim que vai ajudá-lo, que devia a ele seu primeiro trabalho em Paris, que foi ele que lhe ensinou a ler, que eles iam partir de novo juntos, ao Japão, por exemplo”, diz Olga em *Les Samouraïs*, romance de Kristeva. Talvez ele duvidasse disso. Talvez ele duvidasse desse amor. E se escrever fosse, afinal de contas, para ser amado? E se a incerteza de conseguir “bloqueasse a vontade de viver?”, pergunta Tiphaine. É para falar da morte que Barthes continua escrevendo. “A morte conduz à escrita e ela justifica o relato da vida”. Uma questão que se coloca para a biógrafa é como contar a vida de alguém que já escreveu tanto sobre sua própria vida. Nesse momento, ela cita o trecho citado por M., sobre o biografema. Traduzo de novo: “Se eu fosse escritor, e estivesse morto, como eu gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigável e desenvolvido, a alguns detalhes, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de todo destino e vir tocar, ao modo dos átomos epicurianos, alguns corpos futuros, reservados à mesma dispersão”. Ele próprio fez isso em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Ela dispõe então uma longa lista de textos que se debruçaram sobre a relação entre vida e obra em Barthes, dos romances que o tem como personagem (Sollers, Kristeva, Thomas Clerc, Jorge Volpi) a ensaios críticos (Bernard Comment, Philippe Roger). Qual seria então a diferença do seu trabalho? Talvez sim-

plesmente uma insistência na linearidade e na unidade, um “do início ao fim” apoiado em um trabalho consistente e aprofundado sobre os arquivos. E uma diferença importante: não ser contemporânea de Barthes. Não tê-lo conhecido, ter nascido em 1968, ter lido *Diário de luto* em 2009. Estar lendo esse livro em fevereiro de 2009, quando sua própria mãe morreu. É isso que faz seu trabalho começar. Ela então começa por sete folhas “perdidas em uma caixa de documentos biográficos e administrativos”, no arquivo do autor. Sete folhas e uma breve cronologia escritas por ele. Uma tentativa de biografia, que começa em 1915, em Cherbourg. No ano seguinte, a morte do pai, marinheiro, e uma confusão de datas: “1915 (sic) – 1924: viúva, minha mãe se retira a Bayonne”. Ela então começa pelo mar, de Cherbourg e de Bayonne. E pela ausência do pai: “Perdendo-se no mar, seu pai não o priva somente de autoridade e de força de oposição, ele o coloca em desequilíbrio”. Ela começa pelo mar: *mer/mère*. O pai se perde no mar e o deixa com a mãe. Esse abandono cria a necessidade de se recriar a si mesmo, apoiado na âncora materna.



Não sei se M. imagina até que ponto sua casa foi invadida. É muito possível que ela não veja as coisas desse modo. Será que ela imagina que eu coleei o mapa de Paris ao lado do seu mapa de Kyoto? Será que ela imagina que eu escrevo com sua caneta laranja? Que me fantasio dela, usando seu casaco de veludo verde e seu chapéu marrom de feltro? Que passo horas diante da sua biblioteca reorganizando os livros segundo os meus desígnios? Será que ela imagina que leio *O império dos signos* no seu volume das obras completas e não começo pelo texto de Barthes, mas pelos post-it laranja colados na parte superior das páginas, com pequenas notas? “*Le plan de Tokyo – les adresses – centre vide*”. “Vazio” está sublinhado duas vezes. O livro de Barthes é de 1970. Está dedicado a Maurice Pinguet, nome que M. acompanha de um ponto de interrogação. Depois ela destaca a apresentação inicial em que Barthes propõe que o texto não “comenta” as imagens e as imagens não “ilustram” o texto. M. sublinha “vacilação visual”, movimento que Barthes associa ao *satori* do Zen. A palavra aparece muitas vezes no seminário de *A preparação do romance* para pensar o que ele quer do seu “Vita nova”. No “Epílogo” de *A aventura do romance*,

de Claudia Amigo Pino, encontro uma frase que me chama a atenção: “Barthes pensava em não publicar o romance em si, mas os fragmentos de uma grande obra inacabada, justamente o romance ‘Vita nova’”. Ele queria publicar o percurso e não o resultado. Por quê? Penso que talvez porque ele não quisesse escrever um romance no sentido de terminar um romance, mas no sentido de estar escrevendo, de se manter na escrita, de poder continuar a escrever. E aí, quem sabe, a questão mais urgente: qual é a vantagem disso? O que isso lhe dava? Claudia cita um trecho sobre o Tao, da *Preparação*: “Método = caminho (Grenier, Tao = Caminho). O Tao é ao mesmo tempo o caminho e o fim do percurso, o método e sua realização. Assim que encontramos o caminho, já o percorremos.) Tao: o importante é o caminho, o andar, não o que se encontra no fim – a busca da Fantasia já é uma narrativa. ‘Não é necessário esperar para empreender nem triunfar para perseverar’”. Me dou conta de que não é uma pulsão negativa de não escrever, mas uma pulsão vital de não terminar. Quer dizer, Barthes escreveu o romance, mas não o terminou. Por causa da morte real, mas isso talvez não faça tanta diferença afinal de contas. Será isso? Me dou conta também da importância de que o que se escreve tenha uma verdade em relação à vida, que seja a possibilidade de encontrar o “momento de verdade”: o *satori*. Isso também interessa a M., no trecho mais longo que ela sublinha do livro: “um tênue filete de luz que busque, não outros símbolos, mas a fissura mesma do simbólico. Essa fissura não pode aparecer no nível dos produtos culturais: o que é apresentado aqui não pertence (pelo menos o desejamos) à arte, ao urbanismo japonês, à cozinha japonesa. O autor jamais, em sentido algum, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o irradiou com clarões múltiplos; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escrita. Essa situação é aquela mesma em que se opera um certo abalo da pessoa, uma reviravolta das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significativo, desejável. A escrita é, em suma, e à sua maneira, um *satori*: o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o

conhecimento, o sujeito: ele opera um *vazio de fala*. E é também um vazio de fala que constitui a escrita; é desse vazio que partem os traços com os quais o Zen, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, as casas, os buquês, os rostos, a violência”.



Do bar onde me sento depois de deixar os meninos na escola, é possível ver, ao fundo da rua de Fontarabie, o Cité Adrienne. Ainda não contei a K. que o prédio onde moramos se chama assim. Não é um prédio, como faz questão de esclarecer A. cada vez que uso esse termo: é um condomínio. Na verdade, esse termo também não nos parece muito apropriado, e é A. que acrescenta: não é bem um condomínio. São vários prédios, de diferentes tamanhos, mais baixos, mais altos, ocupando boa parte da quadra entre as ruas de Bagnolet, des Pyrenées e de Fontarabie. Logo que cheguei no apartamento da M. achei entre suas coisas um livro sobre este bairro. Separei. Ali ninguém fala do Cité Adrienne. É um livro sobre a história do 20ème arrondissement, que tem origens operárias. Em que momento o que havia ali desapareceu para dar lugar a estes blocos geométricos? Sim, são blocos geométricos, mas ao mesmo tempo totalmente dissimétricos. Da janela do apartamento, da janela do bar, fico tentando desenhar mentalmente essa geometria, mas fracasso porque sua lógica parece se contradizer: as formas são muito bem definidas em cada pedaço, mas entre um pedaço e outro, a lógica que as constrói muda, e mesmo dentro de cada pedaço. Há geometria sem simetria e eu não consigo dissociar uma da outra. A cidade, em geral, penso, não consegue dissociar uma da outra. Nesse sentido, o Cité Adrienne desafia tudo o que eu poderia ter imaginado sobre este lugar. Tudo o que eu imaginei sobre ele e sobre mim nele. M. me disse em algum momento por email: “espero que você goste da nossa casa tanto quanto nós”. Será possível gostar do Cité Adrienne? Uma vez por dia me posiciono em alguma janela, da sala, da cozinha, e tento fazer um desenho. Faço isso em um caderno marrom que achei em uma das gavetas de M.. Faço isso

com uma caixa de lápis de cor que achei em outra gaveta. Fico pensando que desenhar é um pouco como dançar: todo mundo sabe, do seu jeito. Os desenhos saem meio japoneses, traços finos, cores pastéis. Não sei se gosto, mas gosto de fazer. Anoto embaixo de um deles o que V. me disse quando estive no apartamento pela primeira vez: vir até aqui para morar neste prédio que parece paulista. Que engraçado.



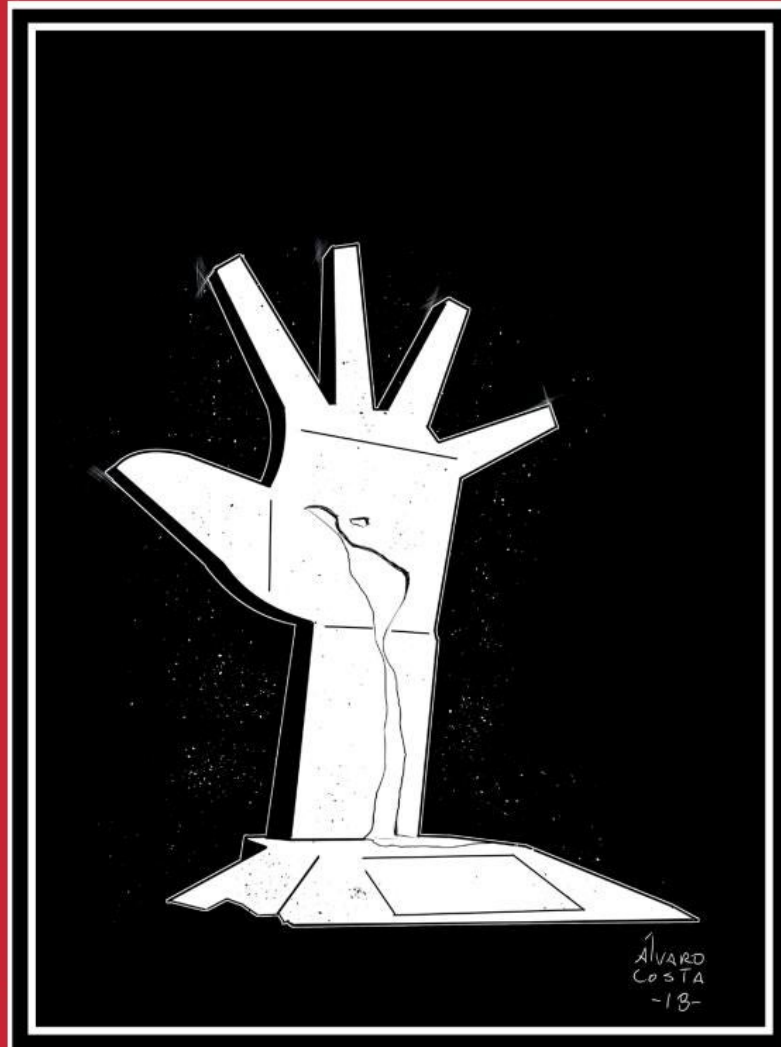
Ele não quer aprender japonês. Ele quer permanecer na estranheza que lhe produz a possibilidade, ou impossibilidade, de “imaginar um verbo que seja ao mesmo tempo sem sujeito, sem atributo, e no entanto transitivo”. Manter a transitividade sem sujeito e sem atributo: pensar algo sem defini-lo? Escrever algo sem defini-lo? Talvez nossas línguas não sejam capazes de fazer isso. Ajudando A. a estudar francês para a escola, percebo essa lógica implacável relacionada a uma ordem específica. É a explicitação de uma disciplina, à qual as escolas francesas se mantêm muito fiéis. Barthes também, nas suas longas descrições da comida japonesa, por exemplo. Ao mesmo tempo, como nota M., pelo efeito da combinação dos fragmentos, e dos fragmentos com as imagens – nessa composição, nessa disposição –, talvez seja possível romper com a ordem, como em um haikai. Mas não teria sido melhor se decidir por outra forma? Pelo verso, talvez? Para aproximar a escrita da pintura? Para escrever pictoricamente sobre a comida japonesa? “A comida não passa jamais de uma coleção de fragmentos dos quais nenhum aparece privilegiado por uma ordem de ingestão: comer não é respeitar um menu”. Ao voltar de sua segunda viagem, Barthes escreve a Pinguet que teve um sonho em que seu quarto na rua Servandoni se comunicava diretamente “com aquela ruela de Shibuya onde se encontra o bar PAL”. Traduzo do livro da Tiphaine. Uma comunicação assim, direta, no entanto, é difícil. O haikai atrai, parece fácil, simples, como um passeio, caderno na mão, anotando suas impressões, mas no Ocidente tudo se transforma pelo símbolo e pelo raciocínio. Barthes cita Bashô: “*Comme il est admirable/celui qui*

ne pense pas: 'La Vie est éphémère' / En voyant un éclair!”. Ele está fascinado com a possibilidade de um esvaziamento do sentido. É o *satori*, “suspensão pacífica da linguagem, o azul que apaga em você o reino dos Códigos, a quebra dessa recitação interior que constitui nossa pessoa”. Qual seria a forma que permitira escrever assim se, como nota Barthes, a linguagem do haikai nos é recusada? Barthes nota isso, mas confia na possibilidade de escrever “incidentes”. Não é isso o que ele faz aqui: ele comenta – comenta o Japão, o haikai, a comida, a papelaria. Distingue. Compara. Opõe. O livro me chateia. Queriria que ele fizesse outra coisa com isso. Vou de novo à Tiphaine. Gosto de saber que ele queria passar uma temporada mais longa no Japão. Que, no final das contas, ele começou a aprender japonês. Que fazia listas de palavras nos seus cadernos. Fico querendo ver esses cadernos. Para que exatamente? Volto ao *Império dos signos*. O que eu espero dele? O que eu gostaria que ele escrevesse? Leio na contracapa do volume das obras completas o trecho sobre o biógrafo, citado por M., citado por Tiphaine. É de *Sade, Fourier, Loyola*. O trecho, que as captura, que me captura, coloca de saída um problema de tradução: ele escreve “*Si j'étais écrivain, et mort*”. O verbo “être” aparece uma só vez, mas é utilizado como “ser” e “estar”. Não tenho o livro em português aqui comigo para ver como Leyla Perrone-Moisés resolveu isso. Acho que o melhor seria: “Se eu fosse escritor, e estivesse morto”. Mas poderia ser divertido também escrever “Se eu estivesse escritor, e morto” ou “Se eu fosse escritor, e morto”. No final desse livro, uma série chamada “Vidas”. Numeradas, as biografias-bonsai contam pequenas anedotas, cômicas, provocadoras. No fragmento 13º, ele escreve: “Sade tinha uma fobia: o mar. O que daremos para as crianças lerem nas escolas: o poema de Baudelaire (‘Homem livre, tu sempre escolheras o mar...’) ou a confidência de Sade (‘Eu sempre temi e detestei prodigiosamente o mar...’)”.



Paloma Vidal • Escritora, crítica literária e professora da UNIFESP

Ilustração: Alvaro Costa



A escultura *Mão*, de Oscar Niemeyer, hoje é um símbolo de São Paulo que ultrapassa fronteiras. É conhecida e reconhecida na América Latina. Para quem a visita pela primeira vez, o espanto e a admiração diante dela é inexplicável.

Trinta anos depois, sua força e fascínio permanecem intactos.



| Secretaria de Cultura e Economia Criativa