

Nossa América

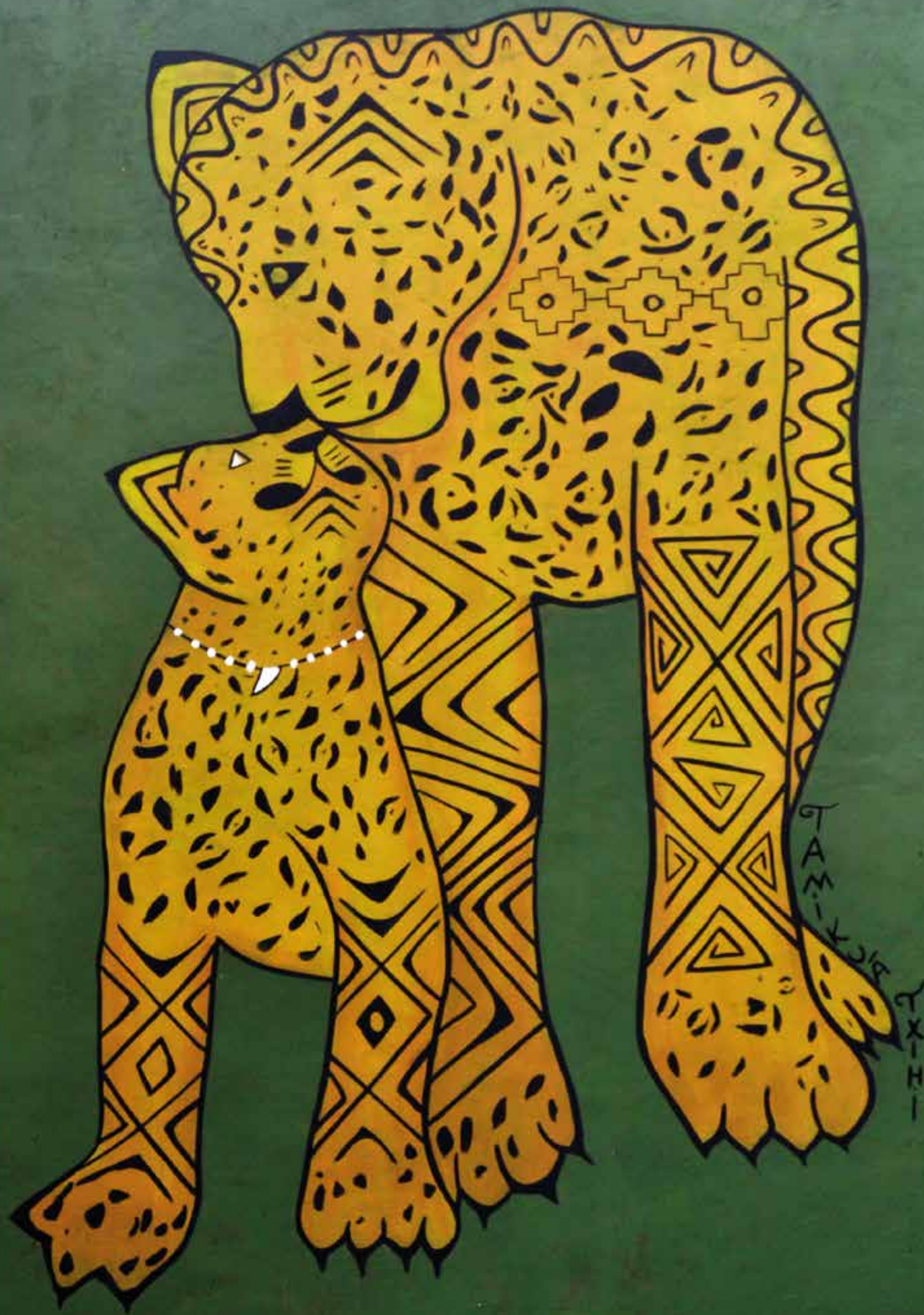
CRIAS INDÍGENAS

Museu das Culturas
Indígenas faz um ano

Painel Etnias -
do primeiro e
sempre Brasil

O silêncio das mulheres
Warao desvendado

nº 61 • 2023







GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Tarcício de Freitas
Governador do Estado de São Paulo

Marília Marton
Secretária de Estado de Cultura,
Economia e Indústria Criativas

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

CONSELHO CURADOR

Almino Monteiro Álvares Afonso
Presidente do Conselho

Matheus Gregorini Costa
Vice-presidente do Conselho

Marília Marton
Secretária de Estado da Cultura,
Economia e Indústria Criativas

Vahan Agopyan
Secretário de Ciência, Tecnologia e
Inovação do Estado de São Paulo

Carlos Gilberto Carlotti Júnior
Reitor da Universidade de São Paulo
– USP

Antonio José de Almeida Meirelles
Reitor da Universidade Estadual de
Campinas – Unicamp

Pasqual Barretti
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

DIRETORIA EXECUTIVA

Pedro Mastrobuono
Diretor-presidente

Roberto Bertani
Diretor do Centro Brasileiro de
Estudos da América Latina

João Carlos Corrêa
Diretor de Atividades Culturais

Lucas Jordão Cunha
Diretor Administrativo e Financeiro

**CAPA Recuperação e a
esperança dos territórios, da
artista pataxó Tamikuã Txihí**
Imagem | Maria Vitória Lima

NOSSA AMÉRICA 61

Conselho editorial

Pedro Mastrobuono
Roberto Bertani
Fabiola Notari
Eduardo Rascov
Margarida Maria K. Kunsch
Milton F. M. Lautenschlager

Diretor
Roberto Bertani

Editor
Eduardo Rascov

**Edição, redação, preparação de
textos e revisão**
Eduardo Rascov
Maristela Debenest

Projeto gráfico
Rafael Bezerra

Pesquisa iconográfica
Maristela Debenest

Produção Fabiola Notari,
Raiane Kely Carvalho Félix e
Teresa Cristina Carraro Abbud

Textos André Luis de Oliveira,
Eduardo Rascov, Fabiola Notari,
Flávia Krauss, Leonardo Wexell
Severo, Lia Leite, Lina Meruane
(em tradução de Raquel
Dommarco Pedrão), Maristela
Debenest, Mirlene Fátima
Simões Wexell Severo, Paulo
Lannes e Solimar Mendes Isaac

Ilustração Julian Campos e
Rafael Bezerra

Fotografias Bárbara Wagner,
Filipe Lima, Isabel Wageman,
Lenise Pinheiro, Mariana
Rotili, Maria Vitória Lima,
Maurício Burini e
Ricardo Migliorini

Agradecimento Laura Del Rey
(Editora Incompleta).

Os textos são de total
responsabilidade dos autores,
não refletindo o pensamento de
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. Mário de Andrade,
664, Barra Funda, São
Paulo, SP, Brasil. CEP 01156-001

Tel. 55 11 3823-4600
www.memorial.org.br

ISSN 0103-6777

Sumário

- 4 Editorial
- 6 Bolero latino-americano
- 12 Da representação política que temos à democracia paritária que queremos
- 16 Cidade inclusiva: os espaços públicos e as mulheres
- 22 Mercado de carne humana na América Latina: aumenta o tráfico de mulheres
- 24 O refúgio nas palavras das mulheres Warao
- 28 Uma ocupação indígena no centro de São Paulo
- 38 Bárbara Wagner à procura do 5º elemento
- 48 Colômbia e Venezuela: histórias paralelas
- 54 Sérgio Ferro na cena artístico-cultural brasileira
- 60 Leituras entrelaçadas: reflexões acerca do painel *Etnias: do primeiro e sempre Brasil* de Maria Bonomi
- 68 Diatribe de amor contra um homem sentado
- 72 Cenas de amor e trabalho: a literatura com capa de papelão
- 76 Sangue de nariz (conto)
- 84 A linguagem em associação livre de Lina Meruane
- 86 A rica literatura feminina latino-americana guardada na biblioteca do Memorial



MEMORIAL

Cultura, Economia e Indústria Criativas

Secretaria de



SÃO PAULO

GOVERNO DO ESTADO



MC Kim Blue

Editorial

Muito me alegra apresentar a nova Nossa América, a primeira comigo à frente do Memorial da América Latina, ainda mais quando esta edição valoriza tanto as manifestações artísticas de nossos povos. A arte, como sublimação de sentimentos, não segue os mesmos parâmetros cartesianos de outras linguagens, mas percorre sem pudor caminhos sinuosos e permeia nossas carapaças e mecanismos de defesa. Por isso, gostaria de convidar o leitor a ousar, a não seguir automaticamente a sequência de matérias da revista, mais sim um percurso livre, quem sabe iniciando sua leitura pelo conto que se encontra no final.

A parte central da publicação traz um ensaio visual da fotógrafa Bárbara Wagner, com retratos de jovens artistas periféricos que podem muito bem servir de ponto de partida para os vários temas abordados como, por exemplo, identidade. Não é demasiado lembrar que o Memorial da América Latina foi idealizado por um antropólogo. Darcy Ribeiro buscou identificar uma cultura nacional, uma identidade para

o povo brasileiro que não conflitasse nem excluísse nenhuma das culturas presentes em nosso território. Não só como antropólogo, mas também como educador e político, defendeu veementemente a educação pública e democrática.

Darcy valorizou as manifestações culturais mais populares, aptas a gerar a sensação de pertencimento e consolidar a identidade cultural. E legou a nós, do Memorial, essa mesma missão. Daí, a reportagem sobre o primeiro ano do Museu das Culturas Indígenas ocupar nossa capa, ilustrada pelo singelo mural *Recuperação e esperança dos territórios*, da artista pataxó Tamikuã Txihi. Daí, a reflexão sobre o papel social feminino no contexto latino-americano, a questão da paridade democrática e o alerta sobre o tráfico de mulheres.

Outro bloco importante de textos é sobre o Memorial e as artes plásticas. Começando pela entrevista de Sérgio Ferro, cujos painéis *Cenas e sonhos latino-americanos I e II* ocupavam as paredes laterais do corredor de entrada do Memorial. Por questões explicitadas na matéria, tais obras foram

desmontadas, restauradas e instaladas, anos depois, na estação Vila Prudente do Metrô de São Paulo. Em 2008 aquela galeria de arte subterrânea do Memorial receberia o genial *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, de Maria Bonomi, da qual trazemos “leituras entrelaçadas” nesta edição.

O sonho de Darcy ganhou formas nas linhas do genial Oscar Niemeyer. O mestre costumava dizer que a arquitetura, assim como a obra de arte, tem que surpreender e emocionar. Assim foi concebido o Memorial, pensando no impacto sensorial provocado em quem chega pelo portão principal, carinhosamente chamado de “magistral” por Darcy. É por meio dele que o visitante se depara com o *Etnias*. A atmosfera é de um “corredor na linha do tempo”, rodeado por superfícies espelhadas e preenchido por alto-relevos em placas de bronze, alumínio e totens de argila. O espectador é prontamente confrontado com imagens emblemáticas que resumem a história dos povos, a expropriação, a colonização e a construção do que é hoje conhecido por América Latina. E consigo mesmo.

Pedro Mastrobuono
Presidente da Fundação
Memorial da América Latina



Bolero latino-americano

Maristela Debenest

*Desde as iniciativas pioneiras de Simón Bolívar, há
duzentos anos, as danças e contradanças do baile
da integração subcontinental deixaram um legado
titubeante que é preciso fortalecer sem temer
novos dançarinos*

Ecuador.

516 43

Na página anterior, a obra *América invertida*, de Joaquín Torres-García. Ao lado, delegados dos diferentes países participantes da 3ª Conferência Pan-Americana realizada no Rio de Janeiro em 1905. Na primeira fileira, o brasileiro Joaquim Nabuco (com o paletó aberto), em foto de Marc Ferrez.

Imagem | Repositório Wikimedia Commons



Uma notícia de janeiro deste ano alvoroçou os países do Mercosul: o Uruguai, um dos países-membro do bloco, negocia um acordo bilateral de livre comércio com a China. Ao mesmo tempo, candidatou-se a aderir ao Acordo Transpacífico, área de livre-comércio entre países da Ásia, Oceania e América, sob a égide dos EUA, Canadá e Japão. O presidente uruguaio, Luis Lacalle Pou, diz que o país não é “divisionista” e não pretende abandonar o Mercosul. Essa aproximação com os chineses, porém, preocupa Brasil, Argentina e Paraguai, que temem o enfraquecimento do Mercado Comum do Sul. A polêmica atravessa o ano.

Se houvesse uma trilha musical para os movimentos de integração da América Latina, o ritmo mais adequado talvez fosse o bolero – “dois pra lá, dois pra cá”, como na canção de Aldir Blanc e João Bosco. Os países ora dançam mais desenvoltos, ora mais titubeantes, atravessando o ritmo; ou indo bailar em outros salões. Na região a marca dos vários acordos bi ou plurinacionais é a instabilidade – esses pactos, em vez

de compromissos entre Estados, tendem a ser vistos como prioridades (ou não) de governos. Com isso, a participação dos países nos blocos latino-americanos varia ao sabor dos cenários nacionais.

Dois pra cá

A ideia de integração da América Latina nasce com os movimentos de independência, no início do século XIX. É nutrida especialmente nas colônias espanholas, tanto no sul como no centro do continente e em ilhas do Caribe. Seu maior porta-voz então foi o *caraqueño* Simón Bolívar, *El libertador* – um dos responsáveis pela independência do Vice-reino de Nova Granada, com participação decisiva nas lutas de libertação do Vice-reino do Peru e influência no Vice-reino do Rio da Prata¹.

¹ Nova Granada abarcava os territórios que hoje correspondem ao Panamá, à Venezuela e à Colômbia e parte do Peru. Já o Vice-reino do Peru tinha jurisdição sobre parte do Peru, Chile e Bolívia. E o do Prata, sobre Argentina, Paraguai, Uruguai e regiões da Bolívia, do Chile e do Brasil.



El Libertador Simón Bolívar, óleo sobre tela do multi-
artista colombiano Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930).
Ícone da independência na América Hispânica, inspirou o
nome de uma das nações independentes, a Bolívia

Imagem | Repositório Wikimedia Commons

Foi Bolívar quem convocou a primeira reunião visando concretizar o ideal de unidade política: formar uma liga autônoma das repúblicas americanas recém-independentes, com uma força militar comum para defesa de agressões externas, e comprometer-se com o fim da escravidão em todo o continente. O Congresso do Panamá, realizado em 1826, não teve a presença de todos os países convidados. México, Federação Centro-Americana, Grã-Colômbia (Colômbia, Venezuela e Equador) e Peru (representando também a Bolívia, que havia se tornado independente no ano anterior) enviaram delegados. Mas o mesmo não fizeram Argentina, Chile, Haiti, Paraguai, Uruguai, Estados Unidos da América e o Império do Brasil – que, convidado, resolveu não ir ao baile das novas repúblicas. Apesar do fracasso do Tratado do Panamá, seus termos foram a base de uma identidade regional e consagraram muitos dos princípios que passaram a vigorar no século XX, nos tratados dos vários organismos internacionais.

Dois pra lá

Ao longo do século XIX, período pródigo em conflitos territoriais no continente, as nações americanas se reuniram mais quatro vezes, com maior ou menor participação, para afirmar a necessidade da integração, principalmente diante de algum risco à soberania dos Estados. Brasil e EUA estiveram ausentes de todos esses congressos.

A busca de integração prosseguiu na maioria das nove Conferências Pan-Americanas, ocorridas entre 1889 e 1948. Na primeira, realizada em Washington, nem mesmo a recepção aos delegados, com baile e excursão, fez com que os dezoito países participantes aprovassem as propostas dos EUA². No entanto, foram firmados vários acordos bilaterais e criada a União Internacional de Repúblicas Americanas (ensaio para a futura Organização dos Estados Americanos, OEA, de 1948).

Os EUA começa a fazer valer sua hegemonia no continente. Em 1898 anexam Cuba e Porto Rico. Isso faz rebrotar o sentimento de irmandade latino-americana³, antes manifesto na literatura dos países hispânicos. Esse sentimento, entretanto, não era compartilhado por setores das elites nacionais, que viam nos EUA um modelo de sociedade a ser imitado.

Paralelamente, os países latino-americanos firmavam acordos bi ou tripartites (nem sempre efetivos e eficazes), como forma de se defender do poder dos EUA. Um exemplo é o chamado Pacto do ABC, de 1915, acordo entre Argentina, Brasil e Chile, para estabelecer cooperação, não agressão e arbitragem de conflitos. O clima foi se tornando progressi-

vamente mais crispado a partir da 5ª Conferência (Santiago, 1923): a Doutrina Monroe se intensificava na intervenção norte-americana no México (1914-1915), na ocupação da Nicarágua (desde 1911), do Haiti (desde 1915) e da República Dominicana (desde 1916). Assim, o anti-americanismo dominou os debates na conferência seguinte (Havana, 1928).

Até a o final dos anos 1950 os países latino-americanos e caribenhos não conseguiram se unificar de modo independente do “Grande Irmão do Norte”. As três Conferências Pan-Americanas antes da criação da OEA realizaram-se em clima mais diplomático e abriram a pauta para questões sociais (cultura, saúde), além das econômicas e políticas, resultando em resoluções, convenções e tratados assinados e ratificados pela maioria dos países do continente.

Mais dois pra cá / Soy latinoamericano

No mesmo ano do surgimento da OEA foi criada a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), ligada à ONU e responsável por elaborar propostas para o desenvolvimento econômico e social dos países latino-americanos – a Cepal não agradou aos EUA, que não puderam impedir sua criação. Pela primeira vez havia um organismo multilateral dedicado a analisar as sociedades latino-americanas e propor alternativas para seu desenvolvimento autônomo. Em 1959, a Cepal lança o documento “O mercado comum latino-americano”, que propõe a integração regional em um “sistema econômico latino-americano”, para dar mais eficiência à industrialização visando ampliar os mercados, tornar as indústrias mais eficientes, e aproveitar as características regionais, o que exige coordenação das ações dos diversos Estados. Nasce assim a Associação Latino-Americana de Livre-Comércio (Alalc), primeira organização de integração econômica regional, criada em 1960 pelo Tratado de Montevideo, firmado por treze países-membros⁴. A Alalc – chamada Associação Latino-Americana de Integração (Aladi) desde 1980 – promove a criação de preferências econômicas visando a um mercado comum latino-americano, seja por acordos de âmbito regional ou por acordos de alcance parcial, entre dois ou mais países-membros.

2 Os EUA defendiam a assinatura de um tratado de arbitramento obrigatório das disputas interamericanas, assim como a criação de uma união alfandegária interamericana, um banco interamericano e uma moeda de prata como moeda comum.

3 Uma latino-americanidade que ainda não incorporava os povos originários e os afrodescentes, “invisíveis” para as políticas de Estado.

4 São eles: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, México, Panamá, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela.



Reunião da 4ª Cúpula da Comunidade de Estados Latino-americanos e Caribenhos (Celac), em setembro de 2021

Imagem | Repositório Wikimedia Commons

Entre marchas e contramarchas, sobrexiste sempre o temor quanto à entrada de novos e mais exímios dançarinos, como China, por um lado, Estados Unidos, Canadá e Japão, por outro

Esse surto de latino-americanidade prolifera num momento em que a maioria dos países vive em regimes de maior ou menor pujança democrática. A partir de meados dos anos 1960, entretanto, a América Latina vive uma sequência de golpes militares que, além de reprimirem opositores, arrefecem o impulso de união. Assim, um novo período de investimento na unidade latino-americana só ocorrerá ao final dos governos ditatoriais.

Em 1985, Argentina e Brasil assinaram o Programa de Integração e Cooperação Econômica Argentina-Brasil, que levou à criação do Mercado Comum do Sul (Mercosul) em 1991. Formado por Brasil, Paraguai, Uruguai e Argentina, seu objetivo é promover o livre comércio e a movimentação de bens, pessoas e moedas. Em 1995, por sua vez, o México, a Colômbia e a Venezuela criaram



Mesa-redonda sobre transição energética e financiamento realizada em 2022 reuniu representantes de vários países da América Latina e do Caribe, organismos multilaterais e instituições financeiras na sede da Cepal, em Santiago, Chile

Imagem | Repositório Digital da Cepal

também um acordo de livre comércio. A instabilidade da participação dos países é a marca dessas iniciativas. A União de Nações Sul-Americanas (Unasul), de 2008, chegou a ter doze países-membros e foi se desintegrando com as mudanças de governos nos países-membros. Atualmente reúne apenas Bolívia, Guiana, Peru, Suriname e Venezuela, além de Argentina e Brasil, que voltaram ao grupo recentemente.

Entre marchas e contramarchas, sobrexiste sempre o temor quanto à entrada de novos e mais exímios dançarinos, como China, por um lado, Estados Unidos, Canadá e Japão, por outro. De toda forma, é importante notar a progressiva alteração

do eixo econômico mundial: a hegemonia atlântica de cinco séculos (inicialmente dos reinos europeus e, em seguida, dos EUA e aliados da EU) se desloca progressivamente para o eixo asiático-pacífico. Resta saber se os latino-americanos vão aprender os passos dessa nova contradança.

Maristela Debenest • formada em Ciências Sociais pela FFLCH-USP, é redatora do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, do Memorial.

Da representação política que temos à democracia paritária que queremos

Mirlene Fátima Simões Wexell Severo

Participação feminina nas eleições brasileiras mostra que ainda há muito a avançar no sentido da igualdade de gênero na América Latina

Em 1990 a Organização das Nações Unidas declarou o direito das mulheres ao voto e à participação política como Direito Humano. Isso foi somente há 33 anos. O processo de conquista desse direito básico de cidadania (votar e ser votado) se estendeu por mais de dois séculos – um longo período de lutas das mulheres, marcado por manifestações e mobilizações pelo sufrágio universal. Atualmente a questão que se coloca é se na América Latina esse direito tem sido exercido plenamente. No caso brasileiro, por exemplo, como está a representação política das mulheres em dados objetivos (números)?

Antes de responder a essa pergunta, rememoro rapidamente a condição feminina em nosso continente desde a chegada do europeu. Do século XVI ao século XVIII, na América Latina, as mulheres eram consideradas seres inferiores, desprovidas de inteligência. Negras e indígenas, vistas como passivas, se

converteram em objetos de satisfação sexual dos homens brancos, bem como de reprodução da ordem escravista. A dominação masculina se impôs e a identidade social da mulher, restrita ao espaço doméstico, foi apagada. Paradoxalmente, após a abolição da escravatura, nas cidades brasileiras, eram as mulheres negras que tinham mais liberdade do que as brancas, pois podiam manter pequenos comércios e fazer outros trabalhos.

Uma das marcas da colonização dos países latino-americanos é a exclusão das mulheres tanto em participação social quanto em direitos civis. No século XIX as ‘mulheres sem história’, desprovidas de falar ou escrever sobre suas relações e sobre suas vidas, tomam contato com os movimentos pela independência. Uma mulher lidera movimentos sociais pela libertação da América Latina: Manuela Sáez Thorne, equatoriana, que se soma aos movimentos liderados por Simón Bolívar. Por muitas décadas Manuela Sáez foi conhecida como





No século XX os movimentos das mulheres por participação política ganham contornos internacionais, e se confundem com as lutas por emancipação e direitos civis que perpassavam toda a América Latina

desordeira, mau exemplo e amante de Bolívar; poucas biografias retrataram a realidade dessa feminista que ousou transformar o papel das mulheres latino-americanas no ano 1826.

Passado o período de conquista da libertação e independência, e com a fundação de repúblicas nos países latino-americanos, as mulheres foram novamente afastadas da arena pública, recolhidas ao espaço doméstico e religioso. O sistema moderno de representação política, com o Estado democrático de direito, foi idealizado em nome da liberdade e da igualdade e pensado por um grupo seleto de indivíduos pertencentes, principalmente, às novas elites industriais. Por conta disso, e por estar distante da vida em sociedade, criou-se um *contrato sexual*, qual seja, um espaço privado e de submissão daquelas que são representadas.

Às mulheres foi negado o reconhecimento como indivíduos livres e iguais. Desprovidas de direitos políticos e



sociais, era necessário se reorganizarem na luta. No século XX os movimentos das mulheres por participação política ganham contornos internacionais, e se confundem com as lutas por emancipação e direitos civis que perpassavam toda a América Latina.

Nas últimas décadas, na América Latina, houve certo avanço na representação do gênero feminino, mas há ainda muito a caminhar. Como aponta a cientista política Jussara Prá (2013), referência nos estudos da Mulher e da Política, há três fases na luta das mulheres pelo reconhecimento de sua cidadania política:

“primeira consiste na luta pelo direito ao voto, que durou do fim do século XIX até os anos 1960; segunda fase: busca por igualdade de oportunidades na competição eleitoral – luta por cotas de gênero, entre os anos 1970 e 1990. Terceira: da igualdade de oportunidades para a igualdade de representação, sintetizada nas reivindicações por democracia paritária”.¹

**Nas últimas décadas,
na América Latina,
houve certo avanço na
representação do gênero
feminino, mas há ainda
muito a caminhar**



No Brasil, comparando-se as eleições de 2020 em relação às de 2016, o percentual de candidaturas de mulheres cresceu de 4% (para candidatas a prefeitas) e 5% (para candidatas a vereadoras). Em 2020 foram eleitas 669 prefeitas (12%) contra 4.763 prefeitos (88%), sendo que apenas uma exerce o cargo em uma capital. Já para as câmaras municipais, elegeram-se 9.281 vereadoras (16%) contra 48.730 vereadores (84%).

Ao se considerar o financiamento das campanhas, observa-se que 28,5% (R\$ 627 milhões) foram destinados às candidaturas de mulheres, enquanto 71,4% dos recursos foram destinados aos candidatos homens. Mais da metade de todos os recursos públicos concentrou-se em candidaturas de homens a prefeituras (61,2%). Dos 33 partidos que lançaram candidaturas para a vereança, apenas seis investiram mais da metade dos recursos públicos em candidatas mulheres. Número que cai para dois na corrida pelas prefeituras. 50,6% dos recursos foram destinados a candidaturas negras: enquanto os homens negros ficaram com 37,1% do total, as mulheres

negras receberam 13,4%. Quanto aos homens brancos, o financiamento ficou em 33,4% dos recursos, enquanto às mulheres foram destinados 14,5%.

Os números falam por si só. Na América Latina, inclusive no Brasil, a democracia paritária ainda é um objetivo distante. A construção de um sistema político-eleitoral justo e democrático demanda ações conjuntas que passam pela organização e gestão partidária, e envolvem a mobilização de diferentes agentes, como a sociedade civil, parlamentares, lideranças partidárias, academia, instituições legislativas e de justiça. É inadiável avançar mais.

¹ PRÁ, Jussara Reis. *Mulheres, direitos políticos, gênero e feminismo*. Cadernos Pagu, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu, 2013, Páginas 169-196.

Mirlene Fátima Simões Wexell Severo • socióloga, professora no Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp - Campus Araraquara. É fundadora do Instituto Angelim

Cidade inclusiva: os espaços públicos e as mulheres

Solimar Mendes Isaac

*Imagens geradas por inteligência artificial
ilustram a reflexão sobre a necessidade de maior
participação feminina no planejamento urbano*





São Paulo é uma metrópole vibrante e diversificada. Mas também enfrenta o desafio de criar espaços públicos abertos às mulheres. Fizemos grandes avanços quanto aos desenhos urbanísticos dos espaços públicos em direção à igualdade de gênero, mas a conservação e a sensação causada por esses lugares nas mulheres ainda são limitadas e muitas vezes ditadas por estereótipos e normas sociais.

As cidades são espaços compartilhados por e para todos, mas a igualdade nas oportunidades de uso e acesso a eles nem sempre são garantidos. Especialmente para a população feminina, o espaço público costuma ser um cenário repleto de desafios e dificuldades. Desde a circulação em ruas e calçadas, passando por praças e parques, até o uso de transporte público, as mulheres enfrentam uma série de problemas que afetam sua liberdade, segurança e bem-estar.

Simplesmente mover-se pela cidade pode ser uma experiência angustiante e ameaçadora, com liberdade de movimento restrita. Além do comportamento intrusivo e agressivo, as mulheres frequentemente enfrentam assédio verbal e gestual por parte dos homens enquanto caminham pelas ruas de São Paulo. O assédio nas ruas é uma realidade dolorosa e constante na vida das mulheres, deixando-as vulneráveis e desconfortáveis.



Imagem gerada pela autora na plataforma DALL-E, em 23/5/2023, por inteligência artificial com o seguinte prompt: High definition black and white image of a triptych inspired by the artist Hieronymus Bosch with three distinct scenes of a very thin black woman wearing jeans and a white T-shirt. In the first image, the woman must be alone on a deserted street with potholed sidewalks and at night. In the second image, the woman must be alone and with her back turned in a deserted square with puddles of water during the day. In the third image, the woman must be alone in a park full of tall, dark trees



Imagem gerada pela autora na plataforma DALL-E, em 23/5/2023, por inteligência artificial com o seguinte prompt: High definition black and white image of a triptych inspired by the artist Hieronymus Bosch with three distinct scenes of a slim black woman wearing jeans and a white T-shirt standing with her back to her on a deserted street with potholed sidewalks in the city, in a square with deserted trees and in a dark park with no people



Imagem gerada pela autora na plataforma lexica.art, em 23/5/2023, por inteligência artificial com o seguinte prompt: High definition black and white image of a young black woman standing with her back turned on a deserted street in the city of São Paulo at night and dangerous



Outro problema recorrente é a falta de infraestrutura adequada para calçadas e locais públicos. As calçadas são estreitas, irregulares e inacessíveis, dificultando a locomoção com carrinhos de bebê, pessoas com deficiência e idosos. Além disso, a falta de iluminação adequada em muitas áreas da cidade aumentou a sensação de insegurança, tornando as mulheres relutantes em ficar ali à noite.

Praças e parques, que deveriam ser um ambiente acolhedor para todos, muitas vezes são lugares de exclusão: a falta de segurança afasta mulheres que têm medo de frequentar esses espaços sozinhas. Além disso, a falta de banheiros públicos adequados e a falta de locais para que pratiquem certas atividades esportivas e de lazer dificultam a plena participação da população feminina interessada.

As mulheres também enfrentam muitos desafios no transporte público local. Além da superlotação e da falta de pontualidade que atingem todos os passageiros, o assédio ainda é enfrentado em ônibus, metrô e trens. Essa realidade cria um ambiente hostil e ameaçador que afeta diretamente a liberdade de movimento e o acesso a oportunidades de aprendizagem, trabalho e lazer.

Diante disso, é importante conscientizar a todos sobre a participação das mulheres na criação dos espaços públicos. Toda a sociedade deve reconhecer a importância de proporcionar igualdade de acesso e de oportunidades para todas as pessoas, independentemente do gênero. A conscientização precisa começar desde cedo por meio da educação nas escolas e da promoção de valores de respeito, igualdade e não violência.

Além disso, precisamos investir em políticas públicas que promovam a participação feminina. Isso inclui melhorias



na infraestrutura urbana, como extensão de calçadas acessíveis, instalação de iluminação adequada em toda a cidade e criação de espaços seguros e acolhedores em praças e parques. Também é importante fortalecer a vigilância e punição do assédio nas ruas, garantir a segurança e tomar medidas para criar um ambiente de não violência contra as mulheres.

É importante considerar suas necessidades específicas quando se trata de acesso ao transporte público, provendo infraestrutura adequada para atendê-las. Um exemplo dessa situação é o uso de vagões só para mulheres em metrô e ônibus, adotado em alguns países, de modo a proporcionar um ambiente mais seguro e confortável. Também é importante pensar em serviços de apoio que facilitem a mobilidade da parcela feminina da população, como a oferta de creches em terminais de transporte, o que permite às mulheres conciliar mais facilmente as responsabilidades familiares e profissionais.

A participação das mulheres no planejamento urbano é fundamental: devem ter voz ativa na concepção do desenho dos espaços e equipamentos públicos tendo em conta as suas necessidades, interesses e perspectivas. Devem ser criadas múltiplas esferas de diálogo para que as mulheres possam contribuir com suas ideias e experiências na construção de uma cidade mais inclusiva.

Hoje, há um interesse crescente em entender as diferenças de como homens e mulheres se comportam quando se trata de viajar, com foco na caminhada. Segundo a Mobilize Brasil, as mulheres usam mais o transporte coletivo (74,6%) e andam mais a pé que os homens (62,5%). A Agência Brasil apresentou um estudo onde 86% das mulheres no Brasil dizem ter sido vítimas de algum tipo de violência e cerca de 70% delas

temem assédio nas ruas. Por esses motivos, esses locais são propensos ao crime e muitas vezes excluem as mulheres de seu uso pleno.

Envolver as mulheres no desenvolvimento urbano de espaços públicos não apenas as mantém fisicamente seguras e acessíveis, mas também permite que elas compreendam melhor a dinâmica da cidade. Ao ocupar e participar ativamente dos equipamentos urbanos, elas aumentam sua voz, autonomia e presença na esfera pública. Isso ajudará a criar uma sociedade mais igualitária, onde as mulheres tenham oportunidades iguais de participar da vida política, social e cultural.

Governos, instituições, organizações da sociedade civil e cidadãos devem trabalhar juntos para garantir a participação das mulheres e o respeito ao uso do espaço urbano. É fundamental investir em segurança, iluminação adequada, transporte público e moradia acessível; bem como educação e conscientização pública sobre o valor da igualdade de gênero. Porque criando cidades onde as mulheres se sintam seguras, valorizadas e empoderadas, podemos criar um futuro mais justo e inclusivo para todos.

Todas as imagens desta matéria foram geradas pela autora por inteligência artificial

Solimar Mendes Isaac • arquiteta, urbanista e educadora. Mestre em projeto de Arquitetura e doutoranda em Arquitetura e Tecnologia pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP)





Mercado de carne humana na América Latina: aumenta o tráfico de mulheres

Leonardo Wexell Severo

Vulnerabilidade feminina se acentua com a aceleração da miséria, deslocamentos e migrações. Chama atenção a experiência na tríplice fronteira Brasil-Argentina-Paraguai, que envolve a sociedade civil e órgãos estatais dos três países

Execrável, impiedoso, repugnante. Assim como faltam adjetivos para qualificar o tráfico de pessoas que agride a humanidade, são bastante escassos os espaços de denúncia e esclarecimento sobre o tema na chamada *grande mídia*, o que contribui para a impunidade do crime.

Traduzindo esta trágica lei do mercado de carne humana, a doutoranda em Sociedade, Cultura e Fronteiras/Geografia, Rosani Amadori esclarece que “são as mulheres as vítimas mais frequentes do tráfico de pessoas, que tem como principal finalidade a exploração sexual, não só a nível nacional como internacional”.

O Escritório das Nações Unidas contra a Droga e o Delito (Unodc) avalia que a *trata* – como o tráfico humano é chamado nos países de fala hispânica – movimenta cerca de

40 bilhões de dólares anuais e agride principalmente as mulheres, submetidas à violência física ou extrema nas mãos dos traficantes. A proporção fala por si: há três vezes mais mulheres do que homens submetidos ao tráfico.

Na América Central e no Caribe, a principal forma de *trata* é a exploração sexual (81%), seguida pela submissão a trabalhos forçados (13%), enquanto as demais vítimas (6%) padecem pelo recrutamento para atividades criminosas, mendicância obrigatória e outras agressões deste naipe. Verdadeiras torturas psicológicas e físicas – além de execuções, com a extração de órgãos. Na América do Sul, a exploração sexual representa 64% dos casos e 96% das vítimas são do sexo feminino. O trabalho forçado é a segunda forma de exploração, com 35%.

E à medida em que se aprofunda a crise econômica, as dificuldades e a vulnerabilidade têm aumentado, reconhe-

Ilustração | Rafael Bezerra

ce a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), projetando que 201 milhões de pessoas (32,1% da população da região) se encontram em situação de pobreza, das quais 82 milhões (13,1%) submetidas à pobreza extrema.

Segundo o informe do Unodc de 2022, os impactos deixados pela pandemia de Covid-19, crise econômica, situações de conflito, deslocamento forçado e mudança climática foram “fatores que deixaram mais pessoas em situação de vulnerabilidade à exploração e ao tráfico de pessoas”. Por outro lado, alerta: “os esforços para identificar as vítimas e as respostas da justiça criminal têm diminuído”.

A pesquisadora Rosani Amadori denuncia que “estamos vivendo um processo de feminização da pobreza, que se reflete na migração, em situações que expõem majoritariamente mulheres e meninas à vulnerabilidade, ao tráfico e a relações de submissão e servidão”. Integrante da Câmara Técnica de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas de Foz do Iguaçu, a quem cita como referência de congregação de forças sociais para o combate a este crime, ela sublinha: “Quando analisamos todo o contexto social e econômico, vemos que o corpo social feminino sente de forma mais agressiva esse momento. Olhar para isso é mais do que uma demanda feminina, é atender a uma finalidade social porque precisamos repaginar nossas estruturas para que a mulher tenha os seus espaços com medidas de proteção”.

Na avaliação da estudiosa, assim como estamos debatendo o tema do tráfico de pessoas para aprimorar a legislação e o combate ao crime, é necessário investir no conjunto da sociedade para que se criem “relações sociais mais saudáveis, mais éticas e estruturadas”, especialmente porque as mulheres são as maiores vítimas dessas violações. Ela sustenta que é “fundamental termos pessoas que compreendam as vulnerabilidades femininas para podermos trabalhar na prevenção e na ressocialização das vítimas”.

Com base na experiência que a levou a expor suas análises junto a pesquisadores internacionais até mesmo em Washington, Rosani acredita que “o cenário da traficância, da exploração, está relacionado ao crime organizado, mas é complexo e difícil de mapear”. E prossegue afirmando que as organizações internacionais apontam a mercantilização de pessoas como o terceiro crime mais rentável, atrás apenas do tráfico de armas e o de drogas. “Esse é o ponto. E sabemos que as redes de traficância estão associando isso no âmbito fronteiriço a outras formas de tráfico. Traficar uma pessoa é uma fonte de renda muito atrativa para as quadri-

lhas, o que faz com que o interesse sobre o *produto ser humano* tenha crescido, com estruturas mais organizadas. Mas não se pode dizer que o tráfico de pessoas é formado só por isso, há componentes individuais, com muitos aliciadores dentro do conjunto familiar das vítimas, e aí está uma das dificuldades de se coibir”, assinala a pesquisadora.



O fato é que o tráfico de mulheres – como o de todos os seres humanos – cresce à medida em que as economias nacionais empobrecem e o desemprego se agrava

Para Mamadou Alpha Diallo, coordenador do Centro Interdisciplinar de Relações Internacionais da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), “o tráfico de seres humanos tem se tornado um enorme problema global que requer iniciativas e respostas eficientes para a prevenção e o controle desse crime transnacional”. No caso da Tríplice Fronteira Brasil-Argentina-Paraguai, exemplifica Diallo, as políticas públicas desses países para o enfrentamento ao problema acabam sendo prejudicadas porque o contrabando e o tráfico de drogas e armamentos têm muita força na região. No entanto, destaca o professor, vêm sendo obtidos avanços pelas “ações e mobilizações que envolvem a sociedade civil e órgãos governamentais para o combate ao tráfico de pessoas, com entidades como a Caritas Diocesana, a Unioeste e a Itaipu Binacional”.

O fato é que o tráfico de mulheres – como o de todos os seres humanos – cresce à medida em que as economias nacionais empobrecem e o desemprego se agrava. Com os mercados internos reprimidos, carentes de políticas de geração de emprego e renda, as propostas dos “empregadores” soam como canto de sereia.

Leonardo Wexell Severo • jornalista e autor dos livros *Lati-fúndio Midiota – crime\$, crise\$ e trapaça\$* (editado pelo Centro de Estudos e Mídia Alternativa Barão de Itararé) e *Bolívia nas ruas e urnas contra o imperialismo* (Editora Limiar)

“A linguagem, essa palavra feminina e construtora de conexões com o mundo, estava interdita para um dos gêneros dessa comunidade recém-chegada à capital cearense



Longe de sua terra, das raízes e dos conhecimentos que garantiam sua autonomia, mulheres do povo Warao se refugiam no silêncio diante de estranhos

Fotos | Arquivo da autora

O refúgio nas palavras das mulheres Warao

Lia Leite

Escuta ativa de pesquisadora do Memorial encontra a voz e a sabedoria feminina de indígenas que deixaram a Venezuela em busca de acolhimento no Brasil

Em 2019, Fortaleza recebeu as primeiras famílias Warao, povos indígenas venezuelanos, que se refugiaram nos estados do Nordeste do Brasil após atravessarem, aos passos, a Amazônia e toda a região norte do país. Encontrei-os em 2022, para tentar conhecê-los, registrar suas histórias e contemplar uma memória que integrasse o acervo de poéticas e narrativas ameríndias – trabalho que desenvolvia como pesquisadora da cátedra Unesco do Memorial da América Latina. Um trabalho que, naquele contexto, só poderia ser realizado pela instrumentalização da voz.

Na primeira conversa que tive sobre meu contato com os Warao contaram-me que as mulheres não falavam. O anúncio desse silêncio tomou-me atenção, porém não me causou espanto. A linguagem, essa palavra feminina e construtora de conexões com o mundo, estava interdita para um dos gêneros dessa comunidade recém-chegada à capital cearense.

Nesse preâmbulo muito me contaram, até o nosso encontro. O fato de serem exímios políglotas, desenvolverem um trabalho precioso com *ohidu aru*, a fécula do buriti, e terem um conhecimento profundo sobre a vida em comunidade, é dado importante sobre a ideia — algo fluida — de sua identidade. Mas nada me capturou tão pessoalmente quanto imaginar aquelas vozes femininas silenciadas. Cada comunidade Warao é complexa e distinta em suas singularidades, de modo que tudo o que digo aqui pousa sobre o contato com essa comunidade específica. A tentação de olhar o todo como homogêneo é um perigo e uma violência em que não se deve incorrer. Dito isso, recordo que convivi com essas famílias em visitas à sua casa comunitária, em Fortaleza, durante nove meses — um tempo bonito de gestação, em que pude vê-los e ouvi-los diretamente.

Até então, havia pesquisado o conceito de migração latino-americana, muito distinto da situação de refúgio vivida por eles, em que o deslocamento é forçado para salvaguardar vidas. O contexto de refúgio apontava para outras relações com a linguagem: na movência entre países, na fuga do genocídio, na busca por saúde e sobrevivência das variadas epidemias e da pandemia de Covid-19, apenas metade daqueles Warao entrava em contato linguístico com o entorno.

O silêncio daquelas mulheres Warao assenta-se ainda na organização do trabalho: quem trabalhava fora da comunidade aprendia o idioma correspondente ao local de refúgio. E esse é um ponto importante: refúgio. Em estado de movência essas mulheres perdiam terras, gentes e palavras. Mas isso foi o que me contaram. Desde aquela preparação para o encontro, eu queria saber delas: Onde, nelas, se refugiavam as palavras?

Ao visitá-las, soube que, na verdade, elas falavam sim, mas em warao, a língua desse povo, originalmente habitante do delta do Orinoco, na Venezuela. E muito embora o pensamento genocida busque de todas as formas desconsiderar aquelas vozes, elas se fazem muito sonoras, vivazes, alegres, mas não são compreendidas. Então não se tratava de ausência de som, mas de sentido. O silêncio representava a ausência de construção de sentido nas relações daqueles corpos com um mundo que não as escuta e não as integra.



No alto, a *aidamo tida* conta que a indústria petrolífera britânica poluiu os seus rios e a água potável, obrigando seus parentes a sair de suas terras. A voz dessa liderança feminina só pode ser ouvida pela pesquisadora por meio da interpretação do homem, que traduziu a língua warao para o português

Fotos | Arquivo da autora



A prática da escuta ativa e a abertura para a compreensão foi o que me proporcionou o estabelecimento de vínculos com essas mulheres

Os mapas de línguas e falantes refugiados estão muito aquém da realidade, e hoje o warao sequer aparece como língua falada nos estados da região nordeste do Brasil. O pertencimento daquelas mulheres se ancorava no ambiente doméstico, grandioso pelo seu habitar numeroso, comunitário, mas muito restrito.

Ao longo dos meses, nossa convivência fez suas palavras eclodirem com mais segurança, como brotos verdes após meses de cultivo e confiança. Uma *aidamo tida*, liderança feminina Warao, por intermédio da tradução de seu companheiro, disse-me que foi a água que os conduziu a saírem de suas terras. A indústria petrolífera britânica poluiu os seus rios e a água potável usada por aquela família secularmente ribeirinha. A perseguição contra indígenas e o etnocídio talvez tenha tornado a voz da *aidamo tida* mais tênue – pude sentir o luto no tom ao falar do filho que não sobreviveu à travessia de tantos lugares. Contou-me sobre os familiares que ficaram na terra natal, com parcimônia e olhar distante. Falou que todos ali são seus familiares, mesmo os não consanguíneos. Disse-me o nome de todos os filhos – e são muitos! – e se estendeu falando sobre cada um deles. Para falar deles as palavras jorram em abundância.

Contou-me que as mulheres dessa comunidade eram pescadoras e artesãs – trabalhavam na tecitura e no tingimento de redes, na feitura de colares e pulseiras; além da extração do *ohidu aru*, um trabalho com vasto conhe-

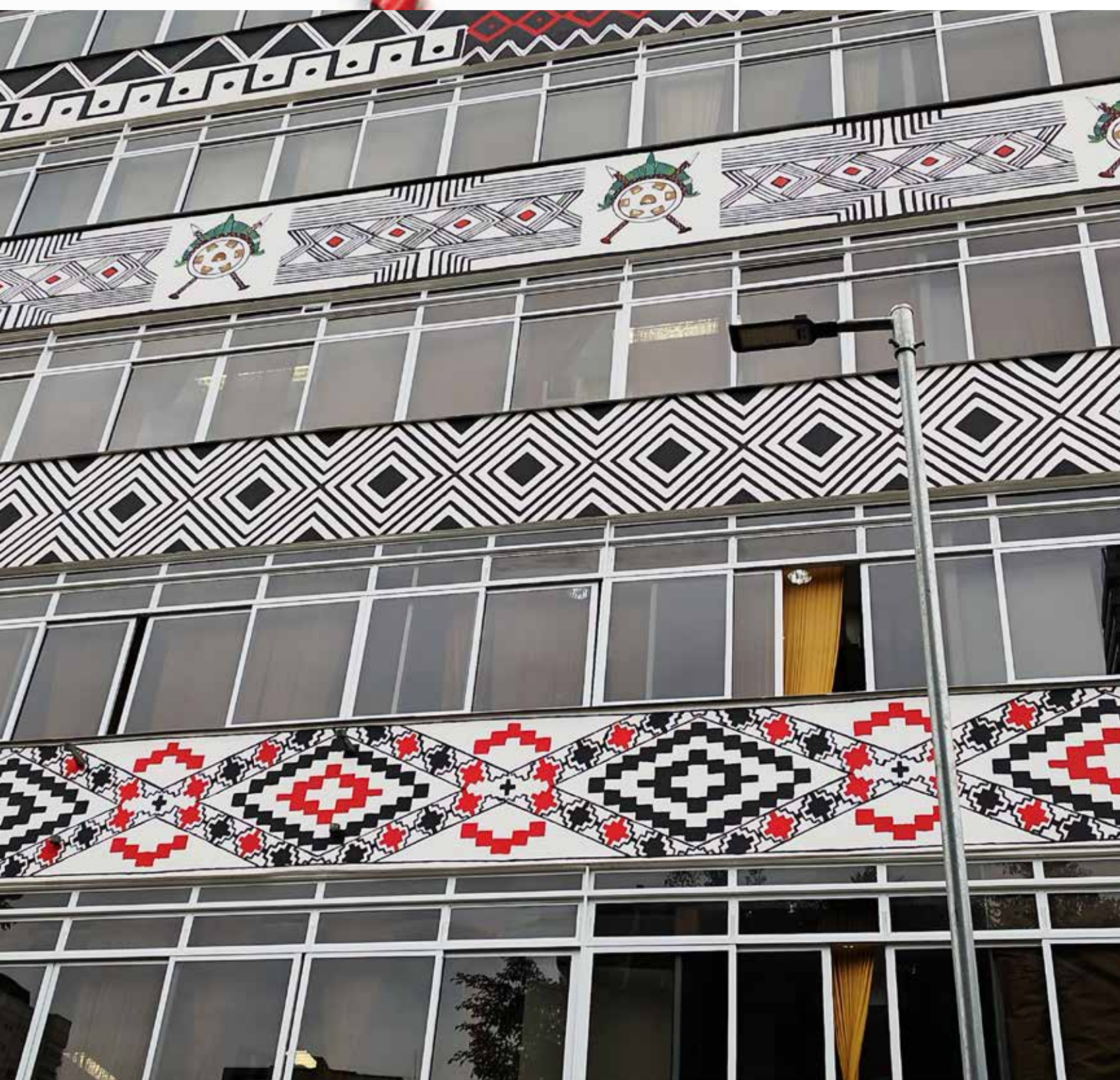
cimento etnobotânico. Tradicionalmente, elas tinham protagonismo nas atividades laborais, na conquista de recursos para a vida comum, na criação e manutenção de seus próprios meios de produção. Em parte, essa potência ocultou-se, como a linguagem. Um universo de saberes e de autonomia, comprometidos pela exploração capitalista do petróleo, pelo preconceito étnico e pelo contato violento com o patriarcado.

Toda política de acolhimento passa pela intermediação da linguagem. Para que a lei de proteção ao refugiado (Lei 9.474/1997) seja cumprida, é preciso que a comunidade seja compreendida em suas necessidades, a partir de seu próprio sistema semântico; que seja notabilizada a existência desse idioma; que existam espaços para as suas vozes e que elas sejam escutadas, sintam-se respeitadas e seguras no estabelecimento do diálogo.

A esperança de espaços mais equânimes para todas as linguagens tem sido propagada – ou propagandeada – no escopo das novas políticas públicas de proteção aos povos refugiados. Mas é preciso mais que esperança para a garantia de direitos. É preciso que haja a construção de espaços seguros de diálogo com pessoas em situação de refúgio. É preciso que a sociedade seja capaz de escutar essas pessoas com acolhimento e sabedoria, o que encontramos nas histórias e nos saberes dessas mulheres Warao.

A partir dessa experiência, entendi que era preciso muita atenção à escuta da sabedoria. A prática da escuta ativa e a abertura para a compreensão foi o que me proporcionou o estabelecimento de vínculos com essas mulheres. Uma prática tão poderosa que vence até barreiras idiomáticas. Soube que a tenacidade pacífica era o que edificava elos através da linguagem. E hoje, ao recordar o dia em que finalmente escutei a voz daquela mulher Warao falando de seu trabalho e de suas crianças, parece-me que é na segurança, no cuidado e no amor que a palavra se refugia.

Lia Leite • cearense e doutoranda em Literatura pela Universidade de São Paulo, mestra em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará e graduada em Letras pela mesma instituição. Atualmente é gerente editorial das Edições Demócrito Rocha e atua na coordenação de projetos sociais ligados à cultura e à educação.



Uma ocupação indígena no centro de São Paulo

Eduardo Rascov

Museu das Culturas Indígenas completa um ano e intensifica o diálogo entre os povos originários e a sociedade envolvente, mas a luta pelo território continua

“E se esses tempos nos sufocam
também as árvores perdem as folhas
e mudam a casca do tronco
para voltarem mais resistentes
naquela outra estação”

(Poema Vermelho, de Aline Pachamama)

O Museu das Culturas Indígenas (MCI) ainda não existia quando o Memorial lançou o livro *Línguas Ameríndias – ontem, hoje e amanhã*, no final de 2020. A publicação apresentava a riqueza das línguas dos povos originários do continente ao mesmo tempo que denunciava a ameaça de extinção desses falares. A língua é o núcleo de uma cultura que inclui muitos outros saberes vivos. Para a humanidade a morte de um idioma equivale à morte de uma floresta para o planeta.





Além dos enormes painéis com as onças *Guardiã da memória* (p. 29) e *Recuperação e a esperança dos territórios* (a mãe com o filhote), da artista pataxó Tamikuã Txihí – no muro e na empena do prédio do MCI – motivos indígenas povoam todos os espaços externos, desde a entrada, principalmente com grafismo guarani. Os trabalhos fazem parte da *Ocupação decoloniza* – SP Terra Indígena, exposição de autoria coletiva

Imagens | Maria Vitória Lima

Alguns dos autores do *Línguas Ameríndias* participaram da criação do MCI, inaugurado em junho de 2022. Um deles é o cineasta e líder Guarani Mbyá Carlos Papá Mirim Poty, que escreveu o capítulo 5, “O que manda na gente é o tempo”. “Eu ainda não acredito no que está acontecendo!”, ele comentou exultante na abertura do Ciclo Selvagem, em 1º de junho de 2023, quando lhe perguntei sobre como via o primeiro ano do Museu das Culturas Indígenas. Ciclo Selvagem foi uma semana de encontros com caciques e mestres dos saberes indígenas, abertos ao público, que culminou com a inauguração da exposição “*Nhe’êry* – onde os espíritos se banham”, em 4 de junho. Um pouco na linha de Claude Lévi-Strauss e Pierre Clastres, relidos por Eduardo Viveiros de Castro – que valoriza a episteme indígena – e inspirados pelo filósofo Ailton Krenak, “*Selvagem* – ciclo de estudos sobre a vida” é um movimento que leva as descobertas antropológicas ao grande público e define sua ação como “uma experiência de articular conhecimentos a partir de perspectivas indígenas, acadêmicas, científicas, tradicionais e de outras espécies”.

Morador da aldeia Rio Silveira (em Bertioga, litoral norte de São Paulo), Carlos Papá participou de uma roda de conversa na qual entrevistou Saulo Ramires (Guarani Mbyá da Terra Indígena Amba Porã, do Vale do Ribeira) sobre a origem das palavras que designam alguns animais da Mata Atlântica. Ao





Fotos | Eduardo Rascov



Registros do primeiro dia do Ciclo Selvagem: em junho, durante uma semana, reuniram-se caciques e mestres de saberes indígenas. Nos encontros, cursos e oficinas realizados no MCI o público se informa e participa de práticas de sociabilidade comuns nas aldeias. À esquerda, Cris Takuá abre o evento. À direita, Carlos Papá apresenta conceitos da língua Guaraní Mbya. Ambos são fundadores do MCI





Fotos | Mariana Rotili
Fotos abaixo | Eduardo Rascov



Um dos propósitos do MCI é mostrar que a expressão indígena não exclui a linguagem artística contemporânea, como em *Ygapó: Terra Firme*, de Denilson Baniwa

Fotos | Maurício Burini
Arquivo Museu das Culturas Indígenas

Nós indígenas do Sudeste sempre fomos inviabilizados. O brasileiro e o estrangeiro vêem o Brasil como a Amazônia, o indígena brasileiro como o da Amazônia. Os povos aqui do Sudeste são vistos como aculturados

seu lado, Cris Takuá, fundadora do Instituto Maracá (com Ailton Krenake e outros), filósofa, educadora, produtora cultural e liderança maxacalí, explicou o que talvez seja a principal novidade desse museu – a gestão compartilhada com os povos indígenas:

“A gente entrou para fazer parte dessa gestão com a Organização Social de Cultura ACAM Portinari e o Conselho Indígena. É um modelo que ainda estamos vendo como se dá. Esse museu, que a gente está chamando de Tava, a Casa de Transformação, é uma ocupação territorial para dar visibilidade aos povos indígenas do Brasil, mais especificamente de São Paulo”. Cris Takuá toca num ponto interessante da realidade dos povos originários no país. “Nós indígenas do Sudeste sempre fomos inviabilizados. O brasileiro e o estrangeiro vêem o Brasil como a Amazônia, o indígena brasileiro como o da Amazônia. Os povos aqui do Sudeste são vistos como aculturados”, como se a cultura indígena tivesse que ficar isolada e não se modificasse ao longo do tempo e em contato com o entorno, como outra cultura qualquer.

À pergunta “quem é indígena?”, Darcy Ribeiro responderia que é aquele que se vê como indígena e é visto como tal pela sociedade. Em sintonia com essa tese e com a afirmação de identidades e a busca do reconhecimento, fenômenos sociais contemporâneos, tem aumentado a chamada etnogênesis – indivíduos que resgatam suas origens e procuram reaprender conhecimentos ancestrais perdidos e reativar línguas adormecidas no tempo. Em consonância com isso, confirma Takuá,

“a ocupação aqui foi um momento de muita conquista, de conseguir um espaço em que educadores indígenas levam seu conhecimento, em que mestres dos saberes falam da luta, da história, da cultura de seu povo. Nesse primeiro ano a gente ainda está num processo criativo e filosófico de construir o museu que queremos. Mas já vejo esse espaço muito forte. Isso nunca existiu antes”.

Um dos aspectos do MCI ressaltados por Cris Takuá é o fato de ele não apenas trabalhar com os artistas indígenas que recentemente têm sido valorizados em museus e bienais. “A gente está fazendo várias pontes entre mundos, como levar o *jurua* (o não-indígena) ao Jaraguá (Terra Indígena do Jaraguá, na área urbana de São Paulo, que conta atualmente com sete aldeias) para mostrar a arte que brota do próprio território e não só essa arte indígena contemporânea que circula no mundo das belas artes, das exposições, das galerias. É muito importante essa circulação, mas o nosso foco são os artesãos, os pajés, as parteiras, os moradores das aldeias. Queremos mostrar a sua arte de vida e de luta. Eles ficam um pouco invisibilizados diante dos artistas indígenas de grande circulação. Então, trazemos o *jurua* às aldeias e levamos ao MCI os moradores, os pajés, as parteiras, para dizer da sua arte de vida, que é luta e sobrevivência.”

Carlos Papá e Cris Takuá tinham o que comemorar. No primeiro ano do MCI, eles viram multiplicar as pontes interculturais entre o mundo ocidental e a cultura ancestral de seu povo e as dos seus parentes, como eles chamam todos os povos originários. A interface com o *jurua* não para de crescer. E são várias as iniciativas de diálogo. Na visita a “*Nhe’êry* – onde os espíritos se banham” Papá estava acompanhado do diretor de cinema gaúcho Augusto Canani, com quem está fazendo o filme *Jepotá*, com financiamento internacional. Quase totalmente falado em Guarani Mbyá, o roteiro ficcional aborda a transformação de uma indígena em animal da floresta, fenômeno que na mitologia guarani é chamado de *jepotá*.

Em 29 de junho, o MCI inaugurou a exposição “*Mymba’i*: pedindo licença aos espíritos, dialogando com a Mata Atlântica”. *Mymba’i* é uma palavra sagrada Guarani que remete a







As onças criadas pela artista pataxó Tamikuã Txixi estão na exposição *Mymba'i: pedindo licença aos espíritos, dialogando com a Mata Atlântica*, nas paredes do Museu e também nas muralhas das ruas de São Paulo: símbolo de força, sabedoria, habilidade, agilidade e paciência

Fotos | Arquivo Museu das Culturas Indígenas



No primeiro ano do MCI, a exposição *Invasão colonial/ Yvy Opata, a terra vai acabar*, do artista indígena gaúcho Xadalu Tupã Jekupé, ocupou um dos andares

Fotos | Maurício Burini
Arquivo Museu das Culturas Indígenas



essa ideia de pedir licença aos espíritos. A mostra coletiva se originou de oficina homônima, coordenada pela artista pataxó Tamikuã Txihi, que utilizou técnica mista de desenho, pintura em acrílico e colagem sobre papelão recortado. Participaram os indígenas Jaxuká Mirin (Guarani Nhandewa), Kitcher-rã (Kaingang), Jaxuká Endy e Jaxuká Mirin (ambos Guarani Mbya) e Awa Kjrowewedu (Tupi Guarani Nhandewa). A onça é o principal animal representado. Na cosmologia dos Pataxó o felino já viveu em outro mundo, sob outra forma. Na criação do novo mundo (o nosso), ela era a guardiã de todos os seres, que incluíam as estrelas, o Sol e a Lua. Após a humanidade causar um desequilíbrio, a onça resolveu descer para a Terra e ver de perto o que acontecia. Mas nunca mais conseguiu retornar ao mundo de cima. Então se tornou pajé e líder espiritual. Hoje a onça – ou o jaguar, como também é conhecida – é símbolo de força, sabedoria, habilidade, agilidade e paciência. E está presente nas mitologias dos povos mesamericanos, andinos e das terras baixas amazônicas.

Indígenas de várias partes de São Paulo e de outros estados participaram da semana Ciclo Selvagem e da inauguração de “*Nhe’ëry* – onde os espíritos se banham”, que proporciona uma experiência imersiva nos mistérios da Mata Atlântica. O conhecimento ancestral e a tecnologia conversam bem entre si. Mas a alegria de consolidar, após um ano, um território indígena na região central de São Paulo – o MCI – foi maculada pela tristeza infinita provocada pela aprovação na Câmara dos Deputados do projeto de lei que estabelece um marco temporal arbitrário (1988) para legitimar a ocupação do território pelos povos originários que cá estão, como o próprio nome indica, desde a origem, ou seja, muito antes da chegada do colonizador e seu corolário, o Estado brasileiro. Tristeza que se tornou revolta, como foi visto na mesma semana na ação dos Guarani que interromperam o fluxo na Rodovia dos Bandeirantes, na altura do Pico do Jaraguá. Foram reprimidos como sempre, mas isso não impediu que organizassem, junto com os parentes no MCI, uma delegação para Brasília a fim de pressionar o Senado e o Supremo Tribunal Federal. As duas instituições se preparavam para debater a questão em dois processos paralelos. Quem sabe a força ancestral dos povos originários não façam essas instituições compreenderem que, no final das contas, o que está em jogo é o equilíbrio sutil do planeta Terra e o próprio advento humano.

Artesãos indígenas de diversas procedências vendem suas criações no MCI, como o colar do povo Bororo do Mato Grosso que ilustra esta matéria

Eduardo Rascov • escritor e editor da *Nossa América*. Autor do romance *O filósofo voador* (SP: Terceira Margem, 2009)



ENSAIO FOTOGRÁFICO

Bárbara Wagner à procura do 5º elemento

Entre a cultura do funk e a circulação de imagens, ensaio fotográfico de Bárbara Wagner discute a representação de fenômenos da cultura pop e periférica e suas estratégias de subversão e visibilidade

Retratos remetem aos primórdios da fotografia. Nobres e burgueses se postavam diante da câmera para obter uma representação fiel de suas posições sociais. Bárbara Wagner parece jogar com essa tradição ao retratar jovens do universo do funk paulista na série fotográfica *À procura do 5º elemento*, que documenta concurso de mesmo nome organizado em 2016 pela KL Produtora. Essa empresa da Zona Leste de São Paulo buscava encontrar novos talentos do funk nacional. Nas filas de espera antes das audições, a artista registrou mais de 300 jovens de todos os cantos do país numa série de fotografias que formam uma galeria da fama.

Enquanto as figuras masculinas muitas vezes trajavam peças mais coloridas e mantinham os rostos sérios, quase que numa postura de embate com a câmera, as mulheres apostavam na ousadia dos penteados e, em alguns casos, ensaiavam um jogo de sedução com o observador. Mais uma vez, prevalece o efêmero, em que os padrões de comportamento são aliados de uma juventude que se adapta constantemente. Seja pelo dinheiro aqui evocado pela plotagem de notas e barras de ouro que cobriam as salas dos testes e audições, seja pelo talento artístico, é importante se fazer notar ainda que nas aparências. Senão, nada é suficiente.

Paulo Lannes

MC Eloy





MC Drica

MC Neto

MC DN



MC Ticco



MC Loketty



MC Dan



MC M10





MC Bolladonna



MC Dehzinho



MC Dim



MC Pipi



MC Billy



MC Vitinho



MC Stefano



MC Daniel



MC Felipe da capital

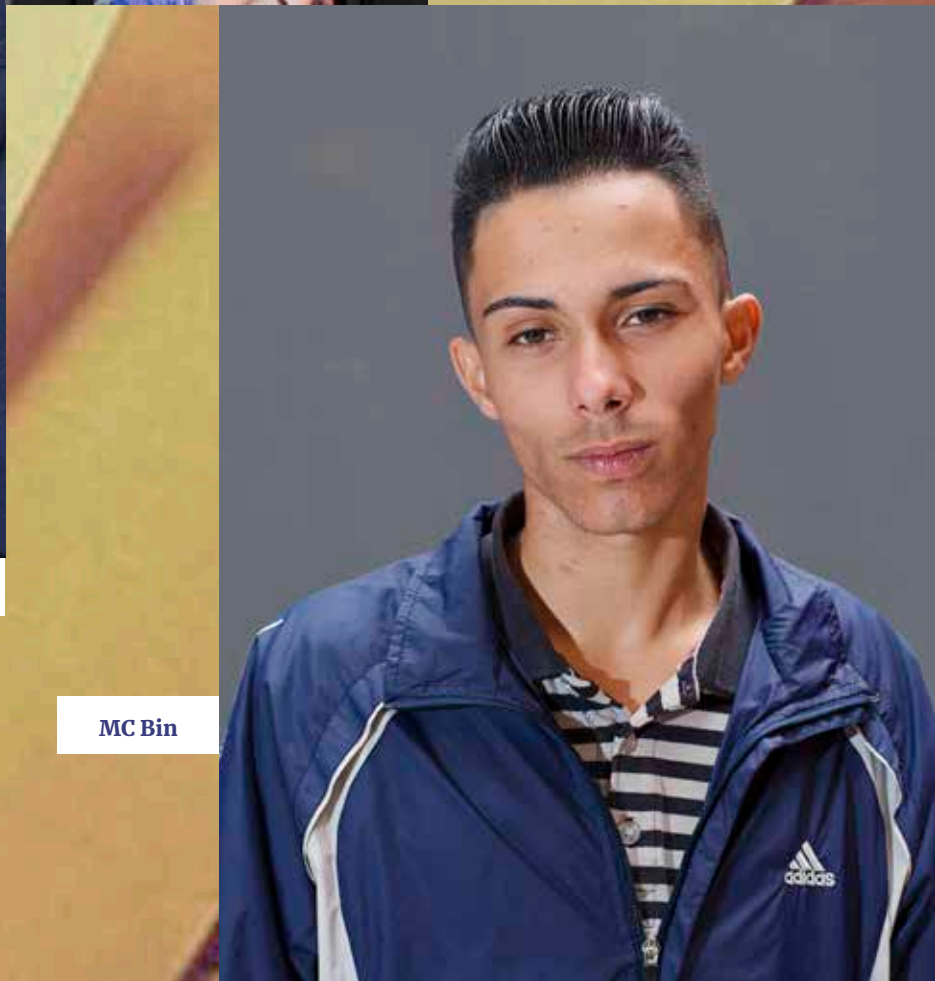
MC Kim Blue



MC JL



MC Dann



MC Bin

MC Dieguinho



MC Lando



MC Erickzinho



MC Vanessa Ferr



MC Nando



MC Brew



MC Jhe da PG



Bárbara Wagner, À PROCURA DO 5º ELEMENTO, 2017
54 Fotografias em pigmento mineral sobre papel de algodão,
62 x 50 x 1,8 cm (cada)
Obra comissionada pelo Instituto Moreira Salles, produzida em
colaboração com a KL Produtora.

As fotografias cedidas pela artista fazem parte da Coleção de Fotografia
Contemporânea do Instituto Moreira Salles.



Marta Traba e as fronteiras latino-americanas da arte

Imagem | Foto de Elisa Cabot, reproduzida do repositório Wikimedia Commons

Marta Traba é uma personagem emblemática do mundo cultural latino-americano. Ela nasceu em 1930 em Buenos Aires. Ainda quando estudava Filosofia e Arte, trabalhou com o crítico de arte argentino Jorge Romero Brest, amigo do brasileiro Mário Pedrosa. O diálogo de ambos sobre arte de vanguarda nas décadas de 1940, 1950 e 1960 influenciou os rumos da nascente Bienal de São Paulo (1951). Depois de se especializar na Sorbonne (Paris), Traba se muda para a Colômbia em 1953. Logo assume a cátedra de História da Arte da Universidade Nacional da Colômbia e, em 1963, funda e dirige o Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo). Publica *Las ceremonias del verano*, ficção que, devido à introspecção e a temas femininos, lembra a prosa poética de Clarice Lispector. Em 1966, júri formado por Alejo Carpentier, Mario Benedetti, Manuel Rojas e Juan García Ponce lhe confere o Prêmio Casa de las Américas. Traba escreve ainda sobre arte latino-americana, com ênfase na produção colombiana e venezuelana. Mas também analisa a realidade artística argentina e uruguaia. Dessa fase, destaque para *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericana 1950-1970*, lançado em 1973. Segundo a pesquisadora Gabriela Cristina Lodo, “a postura de Marta Traba diante da arte sempre foi a de atribuir às obras mais que prazer estético, mas demarcar sua relação com a produção social e política, num confronto com seu tempo e contexto de criação”¹.

Se não bastassem esses motivos, há outra razão para o Memorial da América Latina homenagear Marta Traba bati-

zando sua galeria com o nome dela. Marta Traba conviveu com Darcy Ribeiro no Uruguai e na Venezuela quando ele amargava o exílio. Nos anos 1970, muito antes de conceber o Memorial, Darcy Ribeiro e Ángel Rama, entre outros intelectuais, criaram uma enciclopédia em Montevideo. Posteriormente, já casado com Traba e morando em Caracas, Rama lança a Biblioteca Ayacucho (1974) e convida Darcy Ribeiro (em 1977) para escrever o prólogo da edição em castelhano de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. No ano seguinte, Rama convoca a crítica brasileira Aracy Amaral para publicar o livro *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)* na Biblioteca Ayacucho. A tradução foi da própria Marta Traba. As duas intelectuais latino-americanas iniciam, então, um rico intercâmbio sobre arte e cultura na região. Pena que foi interrompido pelo trágico acidente aéreo do voo 011 da Avianca de 1983, em Madri, que tirou a vida de Marta Traba e Ángel Rama, entre muitos outros.

A seguir, excertos de texto crítico de Marta Traba, publicado na Coleção Memo, em 2000, sob o título *Arte em duas sociedades: Colômbia & Venezuela*. O livro na íntegra pode ser baixado do catálogo online da biblioteca do Memorial pelo link <https://biblioteca.sophia.com.br/6350/>

Eduardo Rascov

¹ LOBO, Gabriela Cristina. “Marta Traba e a construção de duas histórias da arte na América Latina” IN VII Encontro de História da Arte - UNICAMP. Disponível em <https://l1nq.com/wzXJo>.



Escenas del circo (1891), icônico óleo sobre tela do venezuelano Arturo Michelena. Acervo da Galería de Arte Nacional, Caracas

Imagem | Reprodução do repositório de Wikimedia Commons



Horizontes (1914), óleo sobre tela do colombiano Francisco Cano. Acervo permanente do Museo de Antioquia, Medellín

Imagem | Foto de Jorge Láscar, reproduzida do repositório Wikimedia Commons

Colômbia e Venezuela: histórias paralelas

Marta Traba

A produção de arte na Colômbia e na Venezuela, apesar de serem dois países limítrofes e vinculados por uma história comum no período da independência e na primeira fase republicana, tem diferido muito neste século.

No final do século XIX, tanto a arte colombiana quanto a venezuelana serviam aos mesmos padrões: à burguesia ascendente, à qual cumprem as encomendas históricas. A burguesia dá maiores satisfações, e o gênero do retrato chega ao auge. O retrato do final do século, na Colômbia, tem um representante ilustre, Epifanio Garay (1849-1903), que se dedica ao gênero com mais devoção que seu compatriota Francisco Antonio Cano (1865-1935) e que os venezuelanos Cristóbal Rojas (1858-1890) e Arturo Michelena (1863-1898). Garay é um acadêmico, cujo perfeccionismo e talento técnico permitem uma objetividade tranquila e uma pintura opulenta. Cano, no início do século, passa da espessura da pintura de Garay a uma pintura suavizada pela felicidade geral da época; me refiro, naturalmente, à felicidade europeia docilmente refletida pela burguesia crioula.

Na Venezuela, Rojas e Michelena também fazem retratos mas, com o avanço do novo século, suas convicções acadêmicas vão se desconfigurando.



No alto, *Mujer con canasto* (1905), óleo sobre tela; acima, *Retrato de María Mancini a caballo* (1907), óleos sobre tela do pintor colombiano Santa María. Acervo do Museo Nacional, Bogotá

Imagens | Reproduções do repositório Wikimedia Commons

Rojas opta pela violência dos temas sociorrealistas, e Michelena pela violência de novas técnicas. Rojas e Michelena, participam dos salões de Paris com obras “sociais” nascidas do folhetim. Em determinado período, este gênero e as mulheres tísicas, crianças agonizantes que jazem em camas miseráveis, despejos e cenas de fome submergem a obra de ambos em cinzas e cores sombrias, nas quais são mestres. No entanto o folhetim não foi bem acolhido na Colômbia, cujos artistas do final do século tenderam mais ao retrato e à mitologia – temas que satisfaziam uma burguesia com sonhos aristocráticos. Na Colômbia, inclusive nos painéis de maior tamanho, a história é representada como caso trivial; já Michelena, na Venezuela, leva-a a nível realmente apoteótico, referindo-se tanto à mitologia (como em *Pentesilea*) quanto à história local (em *Vuelvan caras*) – ao adotar a divisão da luz dos impressionistas, da mesma forma que, anos mais tarde, o faria, na Colômbia, o singular pintor Andrés de Santa María (1860–1945).

Santa María atende da Europa, onde passou quase toda a vida, à burguesia colombiana. Primeiro pintor moderno e consciente de que a pintura possui uma linguagem específica, sua obra mais notável é tardia e corresponde à década de 1930. Apesar de sua obra se enriquecer tematicamente com algumas cenas populares e tabernas, seu forte são os magníficos retratos, em que a comoção da matéria e o impasto não alteram de forma alguma a docilidade do modelo e a persistência de um fiel olho objetivo. Federico Brandt (1878–1932), seu contemporâneo na Venezuela, também inicia, ao seu modo, a pintura moderna, mostrando uma rara compreensão da estrutura do quadro: sustentado por um desenho forte, retinto, que estabelece um limite quase linear das formas. Expressionista no caso de Santa María (impastos grossos, deformação vertical, violência cromática), e “cezariana” em Brandt (organização das formas, fortalecimento estrutural do quadro, seco registro cromático), a pintura de ambos os países abandona a servidão aos modelos, encomendas e clientela de fim de século e se estabelece, simultaneamente, em um campo de trabalho específico.

No entanto, na década de 1940, a arte em ambos os países torna a trilhar caminhos diferentes. Depois de Santa María, a Colômbia sofre um recesso de grandes figuras, substituídas por uma geração de



Mural s/título de Francisco Narváez, executado em 1950 pela ceramista María Luisa Tovar, localizado na entrada do Instituto Anatômico, da Universidade Central de Venezuela

Imagem | Reprodução do repositório Wikimedia Commons



Bachué, diosa generatriz de los chibchas (1925), escultura em granito do artista plástico colombiano Rómulo Rozo

Imagem | Reprodução do repositório Wikimedia Commons

bons trabalhadores sem talento excepcional, que instauram no repertório nacional – suavemente – alguns elementos de modernidade: pontilhismo, construção, abstração, deformação.

Na Venezuela, ocorreu caso semelhante com o Círculo de Bellas Artes, movimento cronologicamente paralelo, formado por artistas nascidos entre a última década do século XIX e a primeira do XX. O Círculo, entretanto, foi um movimento mais nítido, talvez por sua ambição menor ou menos marcada pelo individualismo: sua principal tarefa foi a definição e hierarquização da paisagem. A montanha de Ávila (uma espécie

de “montanha Sainte-Victorie”² para os pintores venezuelanos) transformou-se no tema preferido e chegou a um hiperrealismo *avant-la-lettre*, com obras como as de Pedro Ángel González (1901-1981), Manuel Cabré (1890-1984) e Elisa Elvira Zuloaga (1900-1980). Correspondeu ao escultor Francisco Narváez (1905-1982), a introdução da modernidade no volume acadêmico tradicional, papel desempenhado na Colômbia por Ramón Barba Guichard (1892-1964) e Rómulo Rozo Peña (1899-1964).

Os primeiros trinta anos do século XX em ambos os países são de poderosa indefinição. Só no final da segunda década percebe-se, pela primeira vez, um movimento dos artistas colombianos rumo a um foco de atração diferente do europeu: o muralismo mexicano. O chamado da pintura social terá a virtude de interromper a orientação unidirecional para a Europa. Os interesses sociais – presentes especialmente em Alipio Jaramillo Giraldo (1913-1999), Carlos Correa (1912-1985) e Pedro Nel Gómez (1899-1984), e ainda mais marcantes na escultura de Ramón Barba e Rómulo Rozo – e os regionais – tão espontâneos entre os membros do Círculo de Bellas Artes em Caracas, nas primeiras esculturas de Narváez e na temática popular de Héctor Poleo (1918-1989) – constituem, basicamente, uma mudança de tema. Esta mudança torna a desviar os artistas dos problemas pictóricos, que serão abordados de forma superficial e impedirão que alcancem a autonomia linguística sem a qual qualquer obra é impensável.

No entanto, constitui-se em Bogotá uma elite intelectual que será responsável, em parte, pelo *tom* também intelectual da cultura a partir de então. Não há dúvidas de que os frequentadores do Café Windsor, bons conhecedores da cultura espanhola e francesa, entusiastas da revolução russa, atentos tanto ao futurismo quanto ao jazz, são parentes próximos do grupo da Semana de Arte Moderna de São Paulo, embora nem o tenham conhecido. Se revirmos de forma paralela as obras dos artistas colombianos e venezuelanos, nestes últimos prevalecerá uma dose de boa-fé e ingenuidade – compartimentos

2. Marta Traba refere-se ao Monte que se tornou um ícone nas obras do pintor francês Paul Cézanne (1839-1906), que retratou a paisagem provençal em diversas de suas obras.



provincianos tendentes a desenhar um campo pictórico próprio – que não é percebida no cosmopolitismo dos colombianos. É bastante surpreendente que, desse cosmopolitismo pictórico, tenha surgido uma figura realmente criadora, pois o caso singular de Santa María, pintando na Europa, sem relação com seu ambiente americano, não incidiu na arte de sua época.

Reverón desenvolve um sistema pictórico completamente livre, que vai muito além do impressionismo e do expressionismo



Maja (1933),
guache sobre papel, de Armando Reverón

Imagem | Reprodução do
repositório Wikimedia Commons

Chinita de El Playón (1927),
óleo sobre saco de juta, de Armando Reverón

Imagem | Reprodução do
repositório Wikimedia Commons

Santa María não exerce nenhuma influência sobre os novos na Colômbia, e o mesmo acontece com Armando Reverón (1889–1954) na Venezuela. É verdade que ambos partiram para um auto-exílio, Santa María, para um sofisticado desterro de luxo na Europa; Reverón, para um desterro selvagem nas praias de Macuto, perto de Caracas. O conjunto de pintores colombianos e venezuelanos, dos anos 30 aos 40, corresponde sem atritos aos interesses emergentes de sociedades moderadamente incorporadas ao progresso, tendendo a um certo cosmopolitismo em Bogotá e tranquilamente provinciano na “Caracas dos telhados vermelhos”. A mobilidade colombiana, por outro lado, foi favorecida pelos governos liberais progressistas, enquanto a Venezuela, submetida à ditadura camponesa de Gómez, prolonga sua sesta republicana e demora seu ingresso à modernidade. Apesar disso, a genial individualidade de Reverón distorcerá esse contexto venezuelano: ninguém na Colômbia foi capaz de discernir a autonomia da linguagem pictórica como Reverón, de sua cabana em Macuto.

Em Macuto, Reverón desenvolve um sistema pictórico completamente livre, que vai muito além do impressionismo e do expressionismo. Vai além do impressionismo no aspecto luminoso, pois em sua série de quadros brancos consegue dar à luz um valor de signo total, no qual tema e técnica, os dois elementos formadores do quadro, tornam-se meros subtemas. E vai além do expressionismo porque se atreve a manejar a cor como um suporte puramente gestual. A sistematização de ambas as ideias, tanto no período branco quanto no sépia, não permite nem pensar em espontaneidade ou acaso. Não há dúvida de que Reverón alcança este sistema pela liberdade e pelo completo desprezo pelas convenções, mas a força deste enunciado consolida-se na energia e na originalidade sem-par de sua obra. Embora nunca tenha saído de Macuto, a admiração de seus fiéis o colocou no museu pouco depois de sua morte.

A morte de Reverón coincide com o começo de outra Venezuela, a do petróleo. Também na década de 1950, a Colômbia verá as primeiras exposições de um novo pintor, Alejandro Obregón (1920–1992), destinado a definir com tenacidade e paixão o primeiro espaço pictórico moderno de seu país – espaço que Reverón tinha criado na Venezuela graças a uma genial intuição.



Foto | Maria Vitória Lima

Sérgio Ferro na cena artístico- cultural brasileira

Eduardo Rascov

Para o octogenário mestre do “trabalho livre”, tudo o que o homem faz pode ser arte, desde que feito com alegria e liberdade. Há décadas na Europa, no ano que vem, traz ao Brasil pela primeira vez obras da sua nova fase criativa

Dei fate c'a me stesso piu non torne (130 x 195 cm), obra em que se observa a habilidade em combinar diferentes técnicas pictóricas, do desenho naturalista à colagem irônica

Imagem | Arquivo pessoal de Sérgio Ferro



Uma das principais características da obra de Oscar Niemeyer é a integração das artes plásticas ao projeto arquitetônico. No Memorial da América Latina não haveria de ser diferente. Na inauguração, em 18 de março de 1989, e nos meses seguintes, multidões perambulavam pela esplanada e pelos espaços fechados do Memorial e se deparavam, encantadas, com esculturas e pinturas de alguns dos mais importantes artistas do cenário brasileiro da segunda metade do século 20 – Portinari, Poty, Carybé, Franz Weissmann, Bruno Giorgi, Maria Bonomi, Marianne Peretti, Carlos Scliar, Alfredo Cheschiatti e León Ferrari, entre outros. E, claro, Sérgio Ferro, cujos painéis *Cenas e sonhos latino-americanos I e II* ficaram prontos e foram instalados um pouco depois, em 1990, na passagem de nível de 50 metros entre a estação do metrô Barra Funda e o Memorial.

Os artistas, as obras e os lugares que as receberam foram escolhidos diretamente por Oscar Niemeyer. Tudo tinha razão de ser. Sérgio Ferro, por exemplo, ficava na galeria subterrânea que dava acesso ao Memorial. Todos que chegavam pelo sistema metroviário passavam por ela. E viam dois imensos painéis, um de cada lado, com 1,95 m de altura e 27 m de largura. O tema dos painéis era a resistência diante do colonizador e a esperança do povo que trabalha. O talento para o desenho, a composição e a pincelada clássica é evidente, mas além de tinta sobre tela, o artista fixou nos painéis diversos materiais e objetos, como vidro, cordas, madeira, marreta, pá, colher de pedreiro, cavadeira e picareta. Era um chamado eloquente ao trabalhador, principalmente ao peão de obra.

Para incitar ainda mais a reflexão nos passantes, Ferro reproduziu versos de Regina Morganti e Pablo Neruda:

“Só queríamos / murmurar / que somos aterradores / imersos na dor gigante / – os imensos mestiços – / oriundos da febre-fome (feios) / queríamos / – os brasileiros – / re-tomar / re-habitar / re-Cuba-perar / o capim original... / e os tamancos da liberdade / (dos pés ?) / e os pés de jasmim – do-cabo / ao cabo de cada instante...” (Regina) e *‘Tierra mía sin nombre / sin América / estambre equinoccial / lanza de púrpura....’* (Neruda).

Mensagem assim contundente não deixaria de despertar reação. A obra seria vandalizada não muito tempo depois de ser inaugurada. Ainda em 1990, feriram os painéis com estilete e os mancharam com batom vermelho. Por isso, os quadros foram retirados e, posteriormente, doados à Companhia do Metropolitano de São Paulo. Os painéis só foram restaurados no início dos anos 2000 por Cezar Roberto Olandim, profissional de larga experiência que havia trabalhado com Radha Abramo, conservadora do

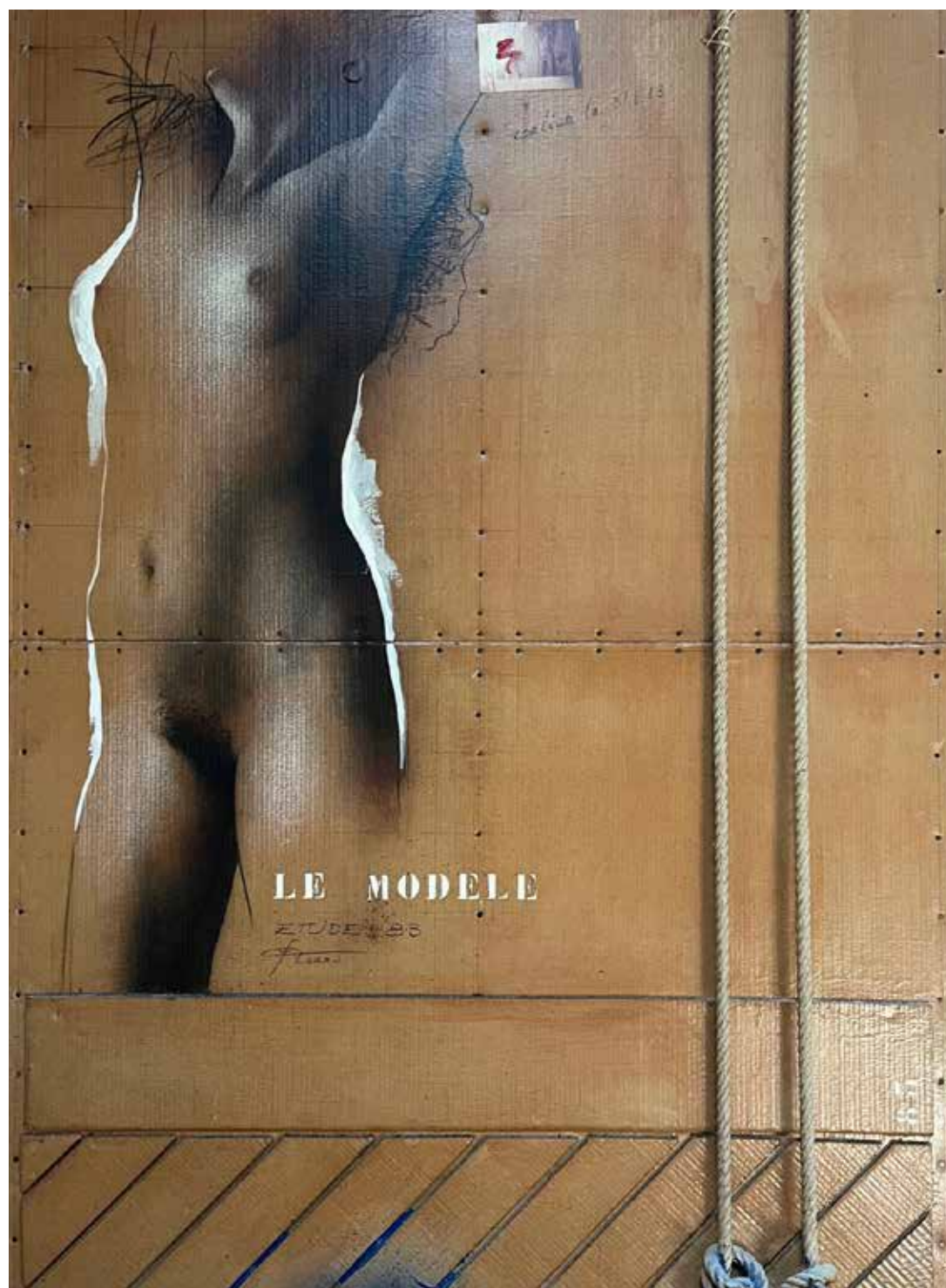
acervo dos palácios do Estado de São Paulo. “Considero o mestre Sérgio Ferro o maior artista brasileiro, muito acima desta mediocridade unida e triunfante, fabricada pelo mercado de arte”, proclama Olandim. Os painéis nunca mais voltaram ao Memorial. Em 2008 aquele espaço seria ocupado por uma nova obra de Maria Bonomi: *Etnias – do primeiro e sempre Brasil*. Em 2010, *Cenas e sonhos latino-americanos* foram instalados nas alturas da estação Vila Prudente do Metrô, onde estão até hoje.

De origem burguesa, Sérgio Ferro era um jovem professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo e um artista em ascensão, quando em 1964 estoura o golpe militar. Na época, ao lado de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, ele fazia parte do Grupo Arquitetura Nova, cujo lema era “levar o Capital [de Karl Marx] ao canteiro de obras”. Como tantos de sua geração, aderiu ao movimento de resistência à ditadura militar e entrou na Ação Libertadora Nacional (ALN), liderada por Carlos Marighella. Tornou-se o contato de Marighella com Carlos Lamarca, líder da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Ferro participou de ações armadas diretas. “Foi o Che que pediu, por meio do Marighella. Eles se encontraram na Conferência Tricontinental de 1966, em Cuba”, explica sem receio de revisitar o passado. Seu grupo de ação direta incluía

Ao lado, *Étude pour Moïse en Egypte* (100 x 81 cm, pintura e colagem sobre tela), com citação ao grande desenhista e pintor Jean-Auguste Ingres (1780-1867), não apenas a seu nome mas também a um elemento de sua obra *Études pour l'Apothéose d'Homère*. Feitas entre 2020 e 2022, esta e a obra anterior se encontram na casa de Sérgio Ferro, em Grignan, França, e serão expostas no Brasil em 2024.

Imagem | Arquivo pessoal de Sérgio Ferro





Le modele (180 X 120 cm), 1983, pintura e colagem sobre papelão.

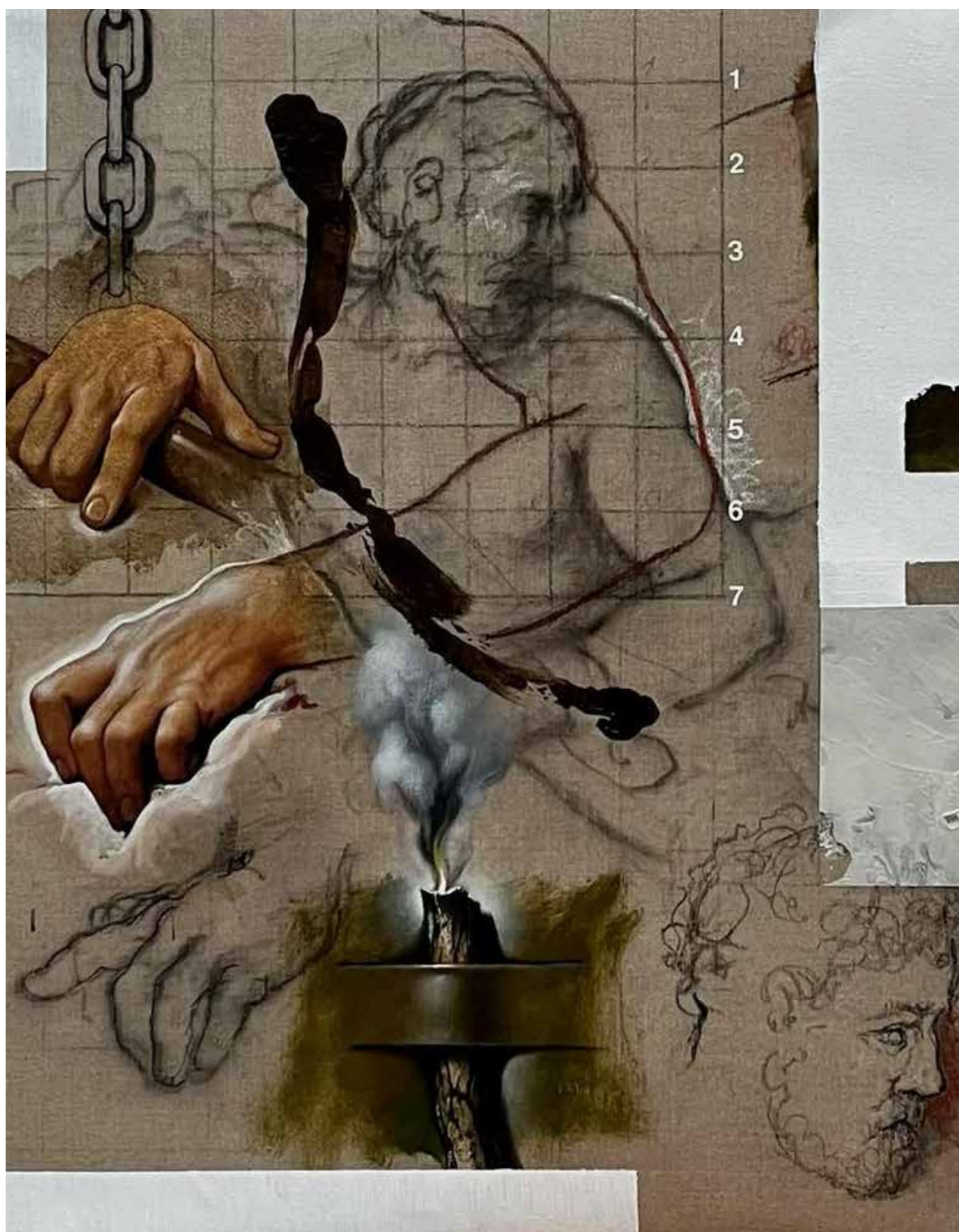
Imagem | Arquivo pessoal de Sérgio Ferro

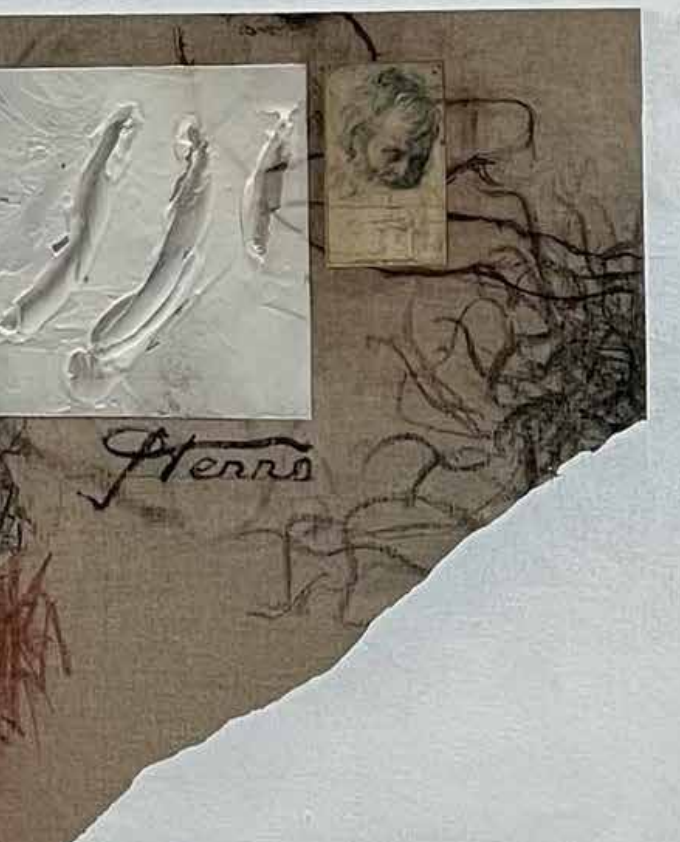
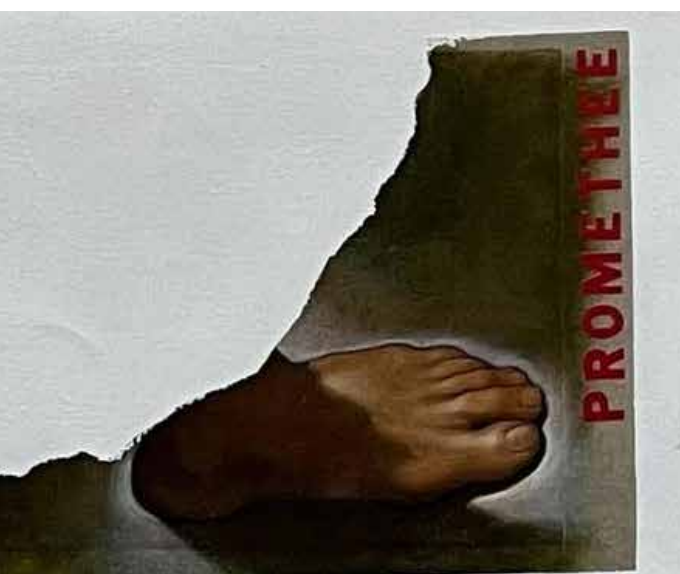
outros militantes oriundos da FAU. Para a imprensa eram os “arquitetos do terror”. Em 1971 Sérgio Ferro é preso e torturado diariamente durante um mês. Por sorte, sobrevive e, por instâncias de seu pai, então um empresário influente, consegue sair do Brasil em 1972. Instala-se na França, onde se torna professor da École Nationale Supérieure d’Architecture de Grenoble e dá seguimento à sua carreira artística. Mora na Europa até hoje.

Inspirado no pintor renascentista Michelângelo Buonarroti (em 1998, escreve *Michelângelo: arquiteto e escultor da Capela dos Médici*), Ferro acrescenta à pincelada e composição tradicionais técnicas modernas de organização do espaço, colagem e uso de materiais inusitados. O resultado é uma obra que circula em galerias e museus nacionais e europeus, e integra importantes coleções de arte brasileiras e internacionais. Mais recentemente, o artista resolveu se desvincular do mercado tradicional de arte, de galerias e *marchands*. E passou a criar obras ainda maiores, em que a materialidade se impõe em diálogo com a escultura. Algo parecido com o que ele fez no Memorial. É justamente essa nova fase que os curadores Maristela Almeida e Fábio Magalhães querem trazer ao Brasil no ano que vem, por meio das leis de incentivo à cultura que garantem isenção fiscal aos mecenas. Aliás, “O retorno de Sérgio Ferro à cena cultural

Prométhée – Étude (81 x 100 cm). A maestria do traço de Sérgio Ferro. Elas pertencem a uma fase anterior do artista, dos anos 1980 e 1990

Imagem | Arquivo pessoal de Sérgio Ferro





brasileira” é como Maristela Almeida intitula a futura exposição.

Será em boa hora. Aos 85 anos, Sérgio Ferro está em evidência. Neste ano participa da mostra “Imagem-testemunho: experiências artísticas de presos políticos na ditadura civil-militar”, em cartaz até 10 de dezembro de 2023 no Centro Maria Antonia. A curadoria é de Priscila Arantes. Ela escolheu obras feitas no cárcere por doze presos políticos, reunidas por Alípio Freire e Rita Sipahi. O artista veio ao Brasil para participar de um seminário relacionado ao tema. Nas semanas em que aqui estive, sua agenda foi concorrida: encontros, reuniões, visitas, palestras, entrevistas, homenagens. O arquiteto é também bastante solicitado para lives e atividades de formação *online*.

Talvez uma das explicações para a atualidade de Sérgio Ferro seja o vigor do seu pensamento, expresso em livros publicados por ele recentemente, como *Artes plásticas e trabalho livre I: de Durer a Velazquez* e *Artes plásticas e trabalho livre II: De Manet ao Cubismo Analítico*. Muito antes (década de 1970) havia escrito *O canteiro e o desenho*, hoje um clássico da arquitetura brasileira, no qual critica as ideias de seu antigo mestre, Vilanova Artigas, e propõe o embrião do que posteriormente ficou conhecido como “mutirão autogerido” na construção de casas populares.

O conceito central que Sérgio Ferro usa tanto no campo da arquitetura quanto no da arte é o de “trabalho livre”, inspirado nas ideias do pensador e designer inglês William Morris (1834–1896), para quem “arte é a manifestação da alegria do homem no trabalho”. Ou seja, tudo o que o homem faz pode ser arte desde que feito com alegria e liberdade. Nestes tempos de economia regida por aplicativos, *big techs* e padrões fantasmagóricos, por crescente esvaziamento do direito, da autonomia e do prazer, Ferro se pergunta “como ter alegria no trabalho hoje?”. Se não há alegria no trabalho, não pode haver arte; por isso “acho que a arquitetura se tornou incompatível com a obra de arte”. Resta-nos, então, reinventar o trabalho livre e assim reintroduzir a arte na arquitetura – e na vida.



Confira a
conversa
do autor com
Sérgio Ferro

Eduardo Rascov • escritor e editor da *Nossa América*. Autor do romance *O Filósofo Voador* (SP: Terceira Margem, 2009).



Leituras entrelaçadas: reflexões acerca do painel *Etnias: do primeiro e sempre Brasil* de Maria Bonomi

Foto | Lenise Pinheiro

Fabiola Notari

Maria Bonomi é uma figura icônica no cenário das artes plásticas no Brasil, reconhecida por sua contribuição significativa para a gravura e por sua dedicação à difusão da arte e da cultura. Sua trajetória artística e seu legado continuam a inspirar e influenciar gerações de artistas no país e além das fronteiras brasileiras.



Ficha técnica

Etnias: do primeiro e sempre Brasil

Maria Bonomi

painéis de argila, bronze e alumínio

5000 x 200 cm

2008

Portão 1

Memorial da América Latina

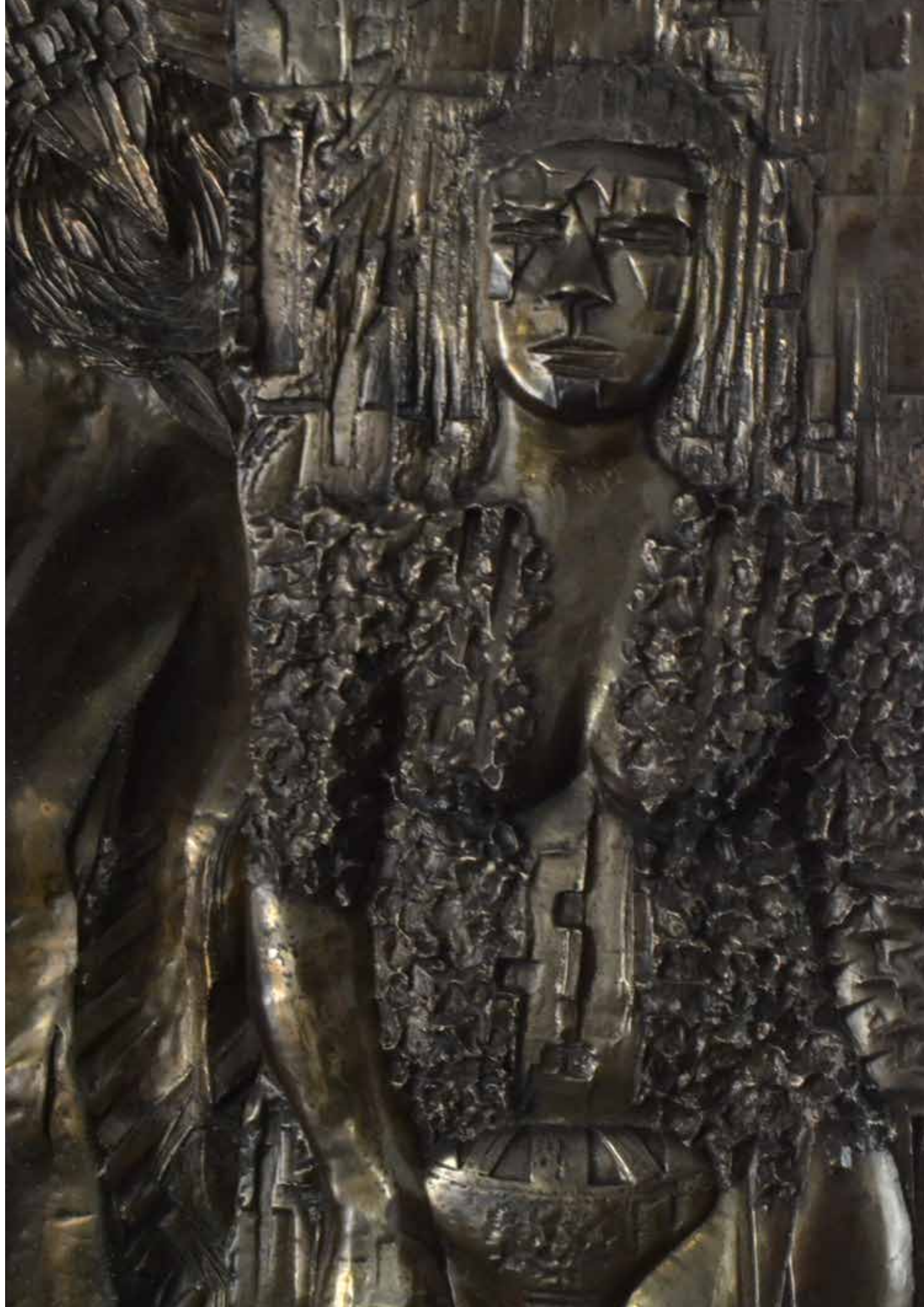
(São Paulo, SP)

Foto | Ricardo Migliorini

Obra única e original concebida por Maria Bonomi, sua execução teve o apoio de engenheiros, gravadores, estudantes de arte, e contou com a participação de vinte indígenas da aldeia Krukutu, localizada em Parelheiros (São Paulo-SP). Durante o ano de 2008, sua execução dividiu-se em quatro etapas: ocupação da Galeria Marta Traba para a modelagem e gravação das peças em argila como tam-

bém a construção dos moldes em gesso; as peças em argila foram queimadas em forno especialmente construído para a ocasião, para transformarem-se em cerâmicas; os moldes de gesso foram usados na etapa de fundição das peças em bronze e alumínio; a última etapa foi a instalação das peças do túnel, conforme desenho previamente projetado pela artista.

Ocupando de forma permanente o túnel da entrada principal do Memorial da América Latina (portão 1 – R. Prof. Wilfrides Alves De Lima, Barra Funda), o painel *Etnias: do primeiro e sempre Brasil* comunica de forma concreta a importância do indígena como protagonista da nossa história. Ao longo do túnel, placas maciças em alto e baixo relevo apresentam a história do indígena brasileiro, desde a pré-história, passando pelas circunstâncias da con-





Peças em argila, placas maciças em bronze e alumínio de alto e baixo relevo: na entrada do Memorial, a história do indígena brasileiro

Fotos | Lenise Pinheiro



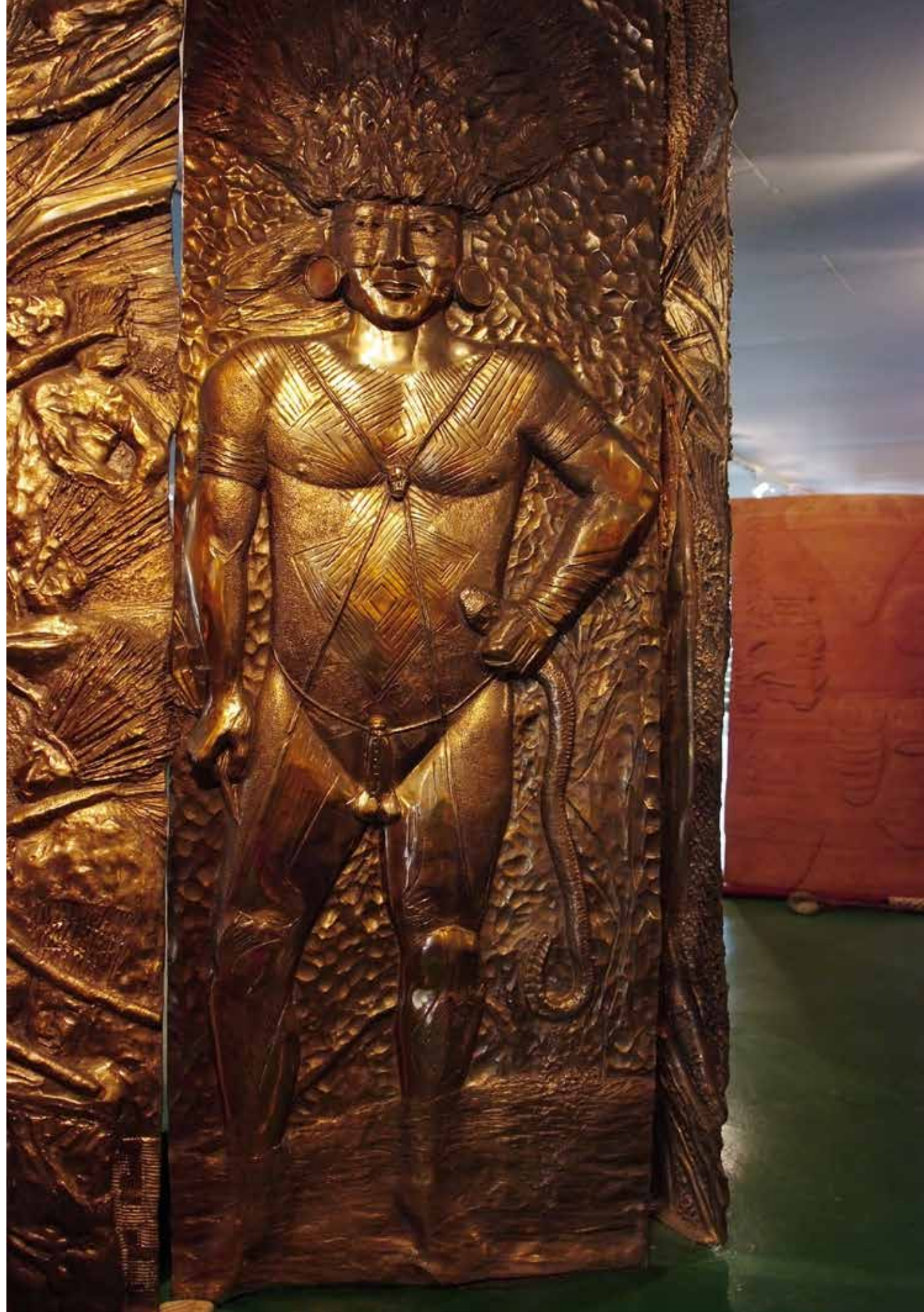
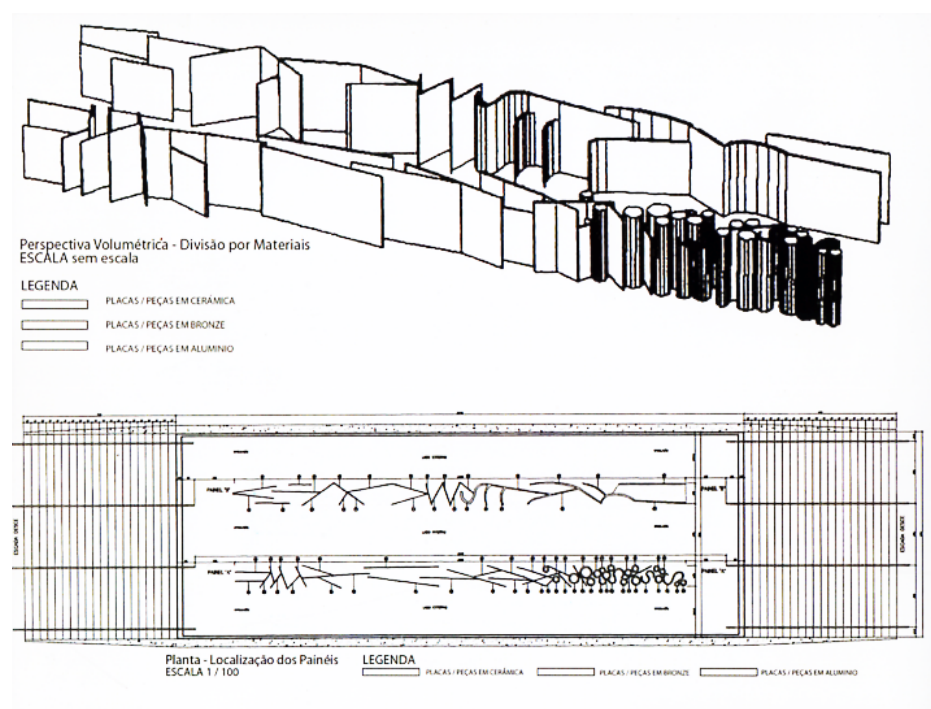




Foto | Maria Vitória Lima

Conforme projeto da artista (abaixo), *Etnias: do primeiro e sempre Brasil* ocupa um corredor de 50 metros cujas paredes espelhadas criam um espaço interativo no qual o público se integra fisicamente com a História



quista, até os dias de hoje, respectivamente representados pela cerâmica, pelo bronze e pelo alumínio.

Na entrada, encontram-se “as origens”. A cerâmica com símbolos, desenhos e gravações que remetem às imagens paleolíticas encontradas em cavernas e rochas, representações dos primeiros habitantes que aqui viviam em harmonia com a natureza. A terra do chão erguida em totens.

No percurso médio, encontram-se “os conquistadores”. Figuras fundidas em bronze, mesmo material utilizado nas armaduras dos colonizadores e nos sinos das igrejas católicas. Nesses painéis estão marcas e cicatrizes do aculturação, a narrativa do descobrimento com suas naus, fortalezas e missões, momento crucial para o sepultamento e silenciamento dos primeiros habitantes, os povos originários.

Na última porção, há o alumínio, enfatizando a contribuição indígena

no Brasil moderno. Nesses painéis, a construção enfatiza Brasília. Será que encontramos a redenção?

Ao longo das paredes laterais espelhos refletem a dualidade dessa história. Nem tudo que reluz é ouro, como já dizia o dito popular. O espelho, fundamental em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, amplia o espaço, multiplica as dimensões do tempo e traz “o outro lado”, o reverso, simultaneamente ao lado da frente. Há um constante vai e vem de nossos olhos e corpos na tentativa de compreender a imensidão do que é representado.

O espelho intensifica o mergulho na história, pois através dele somos e estamos inseridos nessa história, nossa história de muita dor, sangue e

Fotos | Acervo pessoal de Maria Bonomi





No alto, visita guiada pela artista. Ao lado, ateliê montado no subsolo da Galeria Marta Traba. Indígenas da aldeia Krucutu, de Parelheiros, SP, e outros artistas participaram da aventura de evocar as matas, os instrumentos, as armas, os padrões, os adereços, as habitações e as embarcações dos povos originários

Foto | Lenise Pinheiro

suor. Sabe-se que não é possível mudar o passado, mas tem-se o poder de, no presente, construir um futuro com mais respeito à natureza, integrando todas as etnias para assim ser possível viver novamente na Pindorama, lugar das palmeiras.

Segundo Eduardo Galeano no prefácio da edição de 2010 do livro *As veias abertas da América Latina* (traduzido por Sergio Faraco e publicado pela editora L&PM):

“O passado é mudo? Ou continuamos sendo surdos? Nós

nos negamos a escutar as vozes que nos advertem: os sonhos do mercado mundial são os pesadelos dos países que se submetem aos seus caprichos. Continuamos aplaudindo o sequestro dos bens naturais com que Deus, ou o Diabo, nos distinguiu, e assim trabalhamos para a nossa perdição e contribuimos para o extermínio da escassa natureza que nos resta.”

Maria Bonomi compreende seu ofício – artista e mediadora cultural – com profundidade e sabedoria ao

apropriar-se de temas tão necessários e transformá-los em obras públicas. Fusão de imagem e matéria com o objetivo de transmitir mensagens importantes ao público em geral: mesmo sendo leigo, este sente por meio da arte, tornando-se sensível ao tema.

Fabiola Notari • gerente de assuntos acadêmicos do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, do Memorial, é multiartista, pesquisadora, educadora, pós-doutora em Comunicação e Artes (LabCom/UBI) e doutora em Letras (FFLCH/USP)



Em 1987 o escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) publicou sua única peça de teatro, encenada pela primeira vez no ano seguinte, em Buenos Aires, no IV Festival Ibero-Americano de Teatro. Gabo a chamou de *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Diatriba (em português) remete a um palavrório recheado de crítica mordaz contra algo ou alguém, sem economizar no sarcasmo e na ironia, temperado com doses de humor e apelo à emoção. Pouco conhecido até recentemente, o texto foi traduzido para a língua de Machado de Assis por André Aires, no âmbito da tese de doutorado *Diatriba de amor: realismo trágico no teatro de Gabriel García Márquez*, defendida por ele em 2021. O tradutor se envolveu tanto com o drama que o levou ao palco. Em 2019 ele dirigiu a atriz Juliana Zancanaro, em Brasília, e neste ano levou o monólogo de um ato ao México. Em 2022 a Editora Record lançou *Diatriba* no Brasil, com tradução de Ivone Benedetti.

**“Com amor até
morrrer é bom”**

Diatribes de amor contra um homem sentado

André Aires

Reflexões sobre a única peça escrita por Gabo a partir de categorias da tragédia antiga e da arte moderna realçam, para além da literatura, a força performativa, catártica e revolucionária do teatro de Gabriel García Márquez

Gabriel García Márquez contava que, certa vez, caminhando por Barranquilla, escutou pela janela de uma casa uma mulher que despejava uma reclamação infinita nos ouvidos do marido que, sentado em uma poltrona, dormia e despertava de tempos em tempos. Ao passar por ali novamente, seis horas depois, o escritor viu que a cena seguia acontecendo e pensou que um dia deveria escrever sobre aquilo, porque era algo maravilhoso.

Fato verídico ou não, essa história pode ser lida nas páginas de *Cem anos de solidão* (1967), no episódio em que Fernanda del Carpio se irrita com a debilidade do marido, Aureliano Segundo, para prover mantimentos durante a grande chuva que assolou Macondo. Sua diatribe ininterrupta dura vários dias e assume, no romance, uma linguagem sem parágrafo, por páginas inteiras, em discurso indireto livre, para enumerar as ações e reivindicações dessa mulher ferida.

É possível que García Márquez não tenha ficado perfeitamente satisfeito com o efeito que essa cena alcançou no romance mais comentado de sua carreira, pois muitos anos depois, ele resolveu escrever para o teatro o monólogo

Diatribes de amor contra um homem sentado (1994). No drama, a *cantaleta* da personagem que solta o verbo contra o marido, imóvel enquanto se restringe a ler o jornal, ganha outros matices, graças à forma artística de um discurso vivo proferido na presença do público.

Na sua única peça de teatro, García Márquez põe em cena Graciela Jaraiz de la Vera, que ascende, pelo casamento, à alta burguesia colombiana, e seu marido. A ação se passa inteiramente no quarto do casal, que se prepara para a festa de bodas de prata a acontecer naquele mesmo dia. A esposa, porém, tem poucos motivos para celebrar, pois esses vinte e cinco anos de casamento significaram para ela uma vida cheia de perdas. Aí reside sua diatribe, todo um monólogo crítico e amargurado, um discurso violento contra aquele a quem, apesar de todos os seus rancores, ela não pode dizer que não ama. Ao longo da ação, a personagem lembrará sua trajetória amorosa com o cônjuge, mas sem receber resposta direta do parceiro – há uma indicação cênica para que o marido seja representado por um manequim. Dessa forma, ele permanece sentado na poltrona e em silêncio, obrigando Graciela a proferir seus protestos para um interlocutor impossível.

Nos termos aristotélicos, esse drama também figura uma ação grave, com a atriz agindo e inspirando empatia, o que operaria a catarse própria de certas emoções na plateia. As heroínas trágicas, como Graciela, se elevam acima das contingências individuais e, a partir de seus conflitos, se tornam representantes vivos das esferas substanciais da vida, como diz Hegel, grandes e firmes criaturas, a exemplo das estátuas e imagens de deuses. Na modernidade, não são mais deuses, ou semideuses, os protagonistas da ação, mas a personagem burguesa. O discurso apaixonado de Graciela perde o tom doméstico e ganha dimensões coletivas, sobretudo na medida em que, diferente do romance, de leitura quase sempre solitária e silenciosa, o palco do teatro confere ares de tribuna política a esse conflito totalmente estabelecido pelo monólogo.

A ação de Graciela é representativa de um momento crítico no relacionamento, não é caos ou desordem, mas uma reação para restabelecer a ordem rompida: não como retorno a uma antiga sensação de paz entre o casal, mas um movimento revolucionário, progressivo e incerto, porém, distinto da vida medíocre que a personagem leva ao lado do marido indiferente.

No seu aspecto trágico, a *Diatribes de amor* investe na figuração de uma mulher que se compromete, ainda que de modo muito particular, com a luta contra injustiças fundamentais.



A atriz Juliana Zancanaro em cena na montagem
brasiliense de *Diatribes*

Fotos | Filipe Lima

Dessa forma compreendemos a relação entre a forma artística e os movimentos da História – sem aderir a uma concepção fatalista da tragédia, pois é fato que a humanidade moderna não é regida por forças insondáveis que determinam os rumos da vida. Ao contrário. E o objetivo principal da arte teatral, nessa peça de García Márquez, é justamente a ‘desmistificação’ das forças que conduzem à situação trágica (a permanência violenta do sistema capitalista) e a revelação de que nenhum sistema opressor é eterno, mas histórico, podendo ser superado (pelo levante, mesmo que violento, das massas).

Pela memória, a protagonista da *Diatribes de amor* parece viver um período de preparação objetivo-histórico contra a desordem estabelecida ao longo de 25 anos de convivência. Graciela paulatinamente aponta uma tendência de resistência e luta enquanto desenvolve seu discurso contra o comodismo de viver uma vida mediana. Essa tomada de consciência se dá desde a primeira sonoplastia da obra, ainda com as luzes do teatro apagadas, emendada na primeira ação da protagonista que acende um fósforo e se ilumina no escuro para enunciar a primeira frase do monólogo – “Nada se parece tanto com o inferno como um casamento feliz”. Até o desfecho da peça, Graciela vai num crescente de potência humanizadora contra o opressor, aproveitando cada oportunidade para se retirar da (auto) alienação, em um movimento extremo contra todas as contradições internas à classe burguesa.

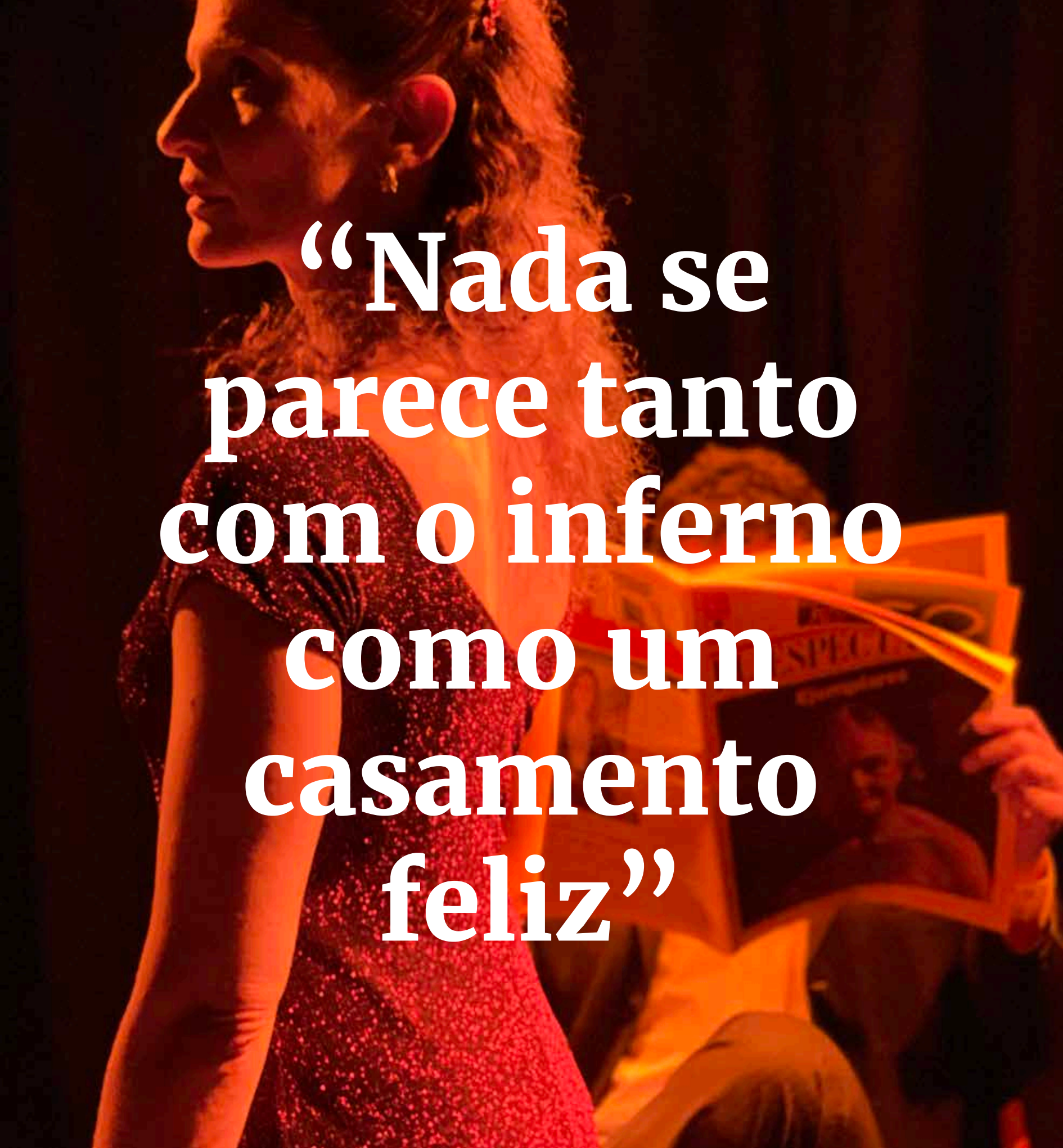
Trata-se de uma revolta consciente sobre a solidão e o isolamento que a condenaram a ser mera espectadora da própria vida. O sentido mesmo do texto dramático de Gabriel García Márquez é pôr em cena uma mulher que percebe que o regime no qual está inserida não é natural ou positivo; e que esta ordem aparente precisa ser rompida de imediato. É

necessário extinguir o hábito de viver com um marido que dá ao inferno a aparência de um casamento feliz.

Sua ação é potencialmente uma transformação histórica, pois lhe permite uma virada radical: do absenteísmo acrítico à criação de uma grave sensibilidade ante os problemas da vida. Óbvio está, desde Aristóteles, a necessidade de se criar essa mesma sensibilidade no público, através da forma artística. É aí que Gabo revela sua subversão do romance para o teatro: todas as partes da *Diatribes de amor* se impõem como momentos espirituais, morais e, principalmente, sociais – o que permite elevar o conflito ao nível trágico, porque nos deparamos com a função socialmente catártica e revolucionária de uma catástrofe.

Para dar fim à autoridade do marido sobre sua vida, como heroína trágica, como protagonista feminina, Graciela adota um gesto ético e sagrado que confirma a impossibilidade de qualquer tipo de conciliação com o mundo burguês e decadente representado pelo esposo e pelo quarto luxuoso do casal. “Com amor até morrer é bom”, frase proferida pela personagem a certa altura do monólogo, é representativa do quanto longe ela está disposta a ir por suas paixões pessoais e políticas. Uma tragédia moderna que reafirma a potência revolucionária não apenas das artes, mas dos homens e das mulheres nelas representadas, de modo que, conforme György Lukács, despertem nos espectadores o reconhecimento de que “na representação, está representado o seu próprio destino social”.

André Aires • doutor em Literatura e Práticas Sociais pela UnB e professor de Literatura Portuguesa na UFRJ. Edita no Instagram a página @leituras.periféricas

A woman with long, wavy hair, wearing a red, sequined dress, is shown in profile, looking towards the left. The background is dark, with a man visible in the lower right, holding a newspaper. The overall lighting is warm and reddish-orange.

**“Nada se
parece tanto
com o inferno
como um
casamento
feliz”**



Corte, recorte, tintas e invenção: trabalho coletivo numa oficina (taller) de Eloísa Cartonera, Buenos Aires, 2015

Imagens: Acervo Eloísa Cartonera

Cenas de amor e trabalho: a literatura com capa de papelão

Flavia Krauss

Autora conta como “dispositivo de liberdade” criado por rede de editoras cartoneras ressoa no modo afetivo das latino-americanas se relacionarem com o objeto livro



Cena 1 : sobre bilhetes de amor: em 1987, Patrícia Marx lançou uma música que começava assim: “No livro de leituras que você me deixou/ havia um bilhetinho falando de amor”. Nessa época eu ainda não era alfabetizada e me afligia a ideia de que eu poderia abrir um livro com um bilhetinho que não soubesse ler. Eu me maravilhava com os livros antes de saber ler. E eu ainda não percebia que absolutamente todos os livros são bilhetes falando de amor: ninguém escreve um livro se não for por amor – à humanidade, à alteridade, ao que virá depois e ainda não se conhece.

Considerando que todos os livros carregam um bilhete de amor, quero falar sobre um bilhete em especial: o carregado pelos livros que são confeccionados com capas de papelão. Eloísa Cartonera nasceu em 2003. Foi o primeiro coletivo editorial que se propôs a publicar livros de literatura latino-americana com capas de papelão. Para além do fato de utilizarem papelão como matéria-prima para a confecção de

suas capas, também apostaram no trabalho manual e em uma organização horizontal, que conjugava toda uma “sacola de gente diferente uma da outra” – como nomeou María Gómez¹, uma de suas cooperadas, em entrevista realizada em setembro de 2022 por mim e pela jornalista chilena Victoria Ramírez. Não tardou muito e esse monte de gente se transformou em uma cooperativa, a Cooperativa de trabajo gráfico, editorial y de reciclado Eloísa Cartonera Ltda., como aparece enunciado nas fichas catalográficas de seus livros. Também não tardou muito para essas pessoas diversas inspirarem outras pessoas, sobretudo da América Latina. Algumas, como “las chicas de Animita Cartonera”, foram de Santiago do Chile até Buenos Aires para estar um fim de semana com Eloísa, aprendendo

¹ RAMÍREZ, V. *Punto y coma entrevista María Gómez*. Buenos Aires, 20 de octubre de 2022. Disponível em: <http://poniendopuntoycoma.blogspot.com/2023/01/entrevista-con-maria-gomez-editora-de.html>. Acessado em 13 de maio de 2023.

Crianças Manoki mostram os trabalhos que fizeram na oficina de Alexandre Botton, da Curupira Cartonera, na aldeia Cravari (em Campos Novos dos Parecis). À direita, a autora na oficina cartonera com o pessoal da Cooperativa de Reciclagem de Tangará da Serra

Fotos | Acervo da autora



como é que se trabalhava nesse ateliê. Outros, como o já falecido Crispín Portugal, escreveram pedindo permissão para confeccionar livros da editora boliviana Yerba Mala Cartonera nos mesmos moldes dos utilizados por Eloísa. Deste modo, a partir de uma difusão boca a boca e ombro a ombro, teve início a construção de uma rede de editoras cartoneras latino-americanas, como testemunha uma ficha catalográfica de Dulcineia Catadora, a primeira editora cartonera brasileira: “O coletivo Dulcineia Catadora integra a rede latino-americana de cartonaria iniciada por Eloísa Cartonera (Argentina)”. Hoje, segundo uma contagem oficial, que é do bibliotecário argentino Daniel Canosa, existiriam 344 editoras cartoneras em todo o mundo. Mas a gente sabe que os números são imprecisos porque há certa volatilidade nessa aposta: talvez o nome mais acertado fosse “iniciativas cartoneras”, invés de “editoras cartoneras”. Ou não.

Mesmo sem saber qual seria o nome mais acertado, entendendo este modo de produção colaborativo como um “dispositivo de liberdade”, como também nomeado por María Gómez, que ressoa no modo como os latino-americanos nos relacionamos com o objeto livro. Há inúmeras experiências de criação e edição livresca beneficiárias tanto da técnica de encadernação cartonera, como da inspiração autoral, uma espécie de autorização que parece ser concedida por um livro construído com capa de papelão.

Cena 2: o amor como trabalho: quando criança, eu não tinha livros em casa. Mas frequentava a biblioteca da escola. Conforme fui crescendo, as bibliotecas também foram ficando maiores, cada vez mais limpas e silenciosas. Os livros, para mim, sempre tiveram algo de sacro-mágico: objeto de luxo, gerador de silêncios, passagem para algo melhor do que esse ruído que a realidade faz. Não sei em vocês, mas em mim, só a palavra realidade já me causa agonia: “é a nossa realidade, professora” – escutei sei lá quantas vezes dos meus alunos. Que palavra mais sem graça! Talvez tenham sido os livros cartoneros quem me ensinaram que podemos fabricar nossos próprios caminhos para algo melhor do que a realidade que nos rodeia. E que a construção deste caminho pode se tornar a construção mesma de outra realidade. Contrastando com os ambientes guardiões de livros que eu havia conhecido até então, o ateliê do Eloísa Cartonera era um lugar com música, com conversa fiada, com risadas, com comida, refrigerante, com gente chegando de longe para visitar, gente de perto entrando pra perguntar: como é que tá?

Cena 3: o trabalho como alimento e combustível. Os livros neste ateliê eram humanos, demasiado humanos. Eram frágeis, como somos os seres humanos. Não sei quantas vezes fiquei até tarde da noite terminando de pintar a capa de um livro recém-grampeado, para que no outro dia ele viajasse para alguma parte do país.



“Mas, Alejandro, se a gente guardar os livros molhados assim na caixa, vai molhar tudo” – eu dizia para um dos sócios da cooperativa. “No importa” – ele respondia. E continuava acomodando os livros cuidadosamente dentro de algum lugar. Sempre achei que os livros chegariam todos manchados ao destino. Enfim, tanto tempo passou desde 2015, ano que morei na Argentina e pude conhecer melhor os trabalhos de Eloísa Cartonera, que agora já *no importa mucho*, na verdade. O que continua importando, mesmo depois de tanto tempo, são os modos pelos quais a produção cartonera, corporificada no frágil objeto livro, consegue permanecer na linha do tempo e tocar outras pessoas, sensibilizando-as e colocando-as para trabalhar no interior dessa produção.

Cena 4: o trabalho como construção de uma autoria: sendo professora, testemunho que uma editora cartonera se formou ao meu redor em 2017, após traduzirmos coletivamente dois livros do catálogo de Eloísa Cartonera, no curso de Letras de Tangará da Serra, Mato Grosso. As tradutoras se empolgaram tanto que, algumas delas, saíram de Tangará da Serra e foram até Buenos Aires, entregar a tradução nas mãos dos autores dos livros traduzidos. Depois disso, vieram as oficinas de encadernação. Depois disso, veio a vontade de também formar parte de uma cartonera: a Curupira Cartonera. Começamos traduzindo literatura latino-americana, publicamos alunos e professores do Curso de Letras da cidade. E desde 2021 estamos desenvolvendo um projeto intitulado “Cartoneras Indígenas”, que

consiste na coleta e transcrição de narrativas fundacionais indígenas, feita paralelamente à transmissão da tecnologia de encadernação cartonera a algumas comunidades originárias da nossa região. Os livros cartoneros acabaram sendo chamados de “cartilhas” pelos povos indígenas – talvez porque esta técnica seja percebida por eles como um dispositivo de liberdade para que possam construir o próprio material didático. Talvez aí resida a importância do objeto livro nesta cultura. Me lembro que já na primeira oficina de encadernação cartonera que ministrei para comunidades indígenas, em 2018, na cidade de Barra do Bugres, perguntei aos participantes: “Por que se inscreveram para uma oficina de encadernação cartonera?”. Eles me responderam: “Porque queremos fazer nossa própria cartilha”.

De minha parte, me contento em registrar o fato de que as editoras cartoneras, vinte anos depois, continuam encorajando cada um a confeccionar sua própria cartilha. Aproveito e também registro minha alegria por sentir no corpo que alguns bilhetes de amor nos incentivam a estabelecer uma relação mais libertária com o saber.

Flavia Krauss • autora da tese de doutorado intitulada *O acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações*. Atualmente, desenvolve a pesquisa de pós-doutorado “Las cartoneras: um devir editorial latino-americano”. Desde 2006, é professora de Língua Espanhola na Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT



FICÇÃO

Sangue de nariz

Lina Meruane¹
Chile, 2000

Tradução | Raquel Dommarco Pedrão
Ilustração | Julian Campos

Onde está o teu sinônimo no mundo?
Clarice Lispector

Não era exagero. Instalou um pregador de roupa no nariz porque não tolerava a hediondez da sua cela. O cheiro de umidade e de urina e de presidiárias suadas desencadeava uma hemorragia que só podia interromper com uma bola firme de algodão. Tinha o nariz tão delicado quanto o hamster que Roberto trouxera uma tarde, numa gaiola de arame. Olha o que eu trouxe para você, ele disse, e levantou o pano cinza que cobria a geringonça de metal: um hamster! Mas não era um, não um hamster, era uma. Uma hamster, você quer dizer, ela corrigiu depois de examinar cuidadosamente o presente. Uma hamster que colocou sobre a mesinha lateral, enquanto Roberto tirava a roupa no quarto. Ela continuava examinando a ratinha por debaixo e então se deu conta de que, ainda assim, mudando o artigo que sempre ia antes do animal, a ratinha enfiada em sua gaiola continuava soando e parecendo um o hamster e não uma a, a senhorita hamster. Roberto chamou da cama, mas ela continuava refletindo: hamster era um desses substantivos imutavelmente machos, como animal, como ódio, como problema. Caminhou até seu quarto e comentou com Roberto que daria um nome àquela rata fina, que doaria aquele que fora o seu nome próprio antes que ela o tivesse mudado: Georgina. A ratinha, que corria sem ir a lugar algum no cilindro de sua gaiola, seria Georgina, enquanto ela, a ex Georgina Silva, amestrava um novo nome, um que lhe soava mais devidamente literário: Geel ao invés de Silva. Maria Carolina Geel era o nome com o qual assinava seus romances e pelo qual todo o reduzido circuito literário já a conhecia. Maria, como todas as mulheres chilenas, Carolina, como a princesa, e Geel – as duas vogais gêmeas e femininas² se pronunciavam como um único i. Roberto não se opôs, prendeu-a em seus braços e a fez estalar inteira, e depois saiu veloz para fazer uma entrevista para o jornal. Geel ficou picando uma folha de alface para Georgina. Depois, Geel comprou alpiste de canários e um recipiente para que a rata se banhasse. Maria Carolina Geel se levantava cedo e tirava o lençol que cobria Georgina. Abria a pequena cela para co-

locar comida, mas jamais tocava aquela bola escura de olhos pardos que era Georgina. Uma Georgina arisca como a dona, que era baixa, que era morena, que tinha os olhos pardos e que, segundo o que os jornais disseram depois, tinha muitos pretendentes aos quais não dava a menor bola. Maria Carolina se recolhia para escrever à tarde, depois do trabalho, e as teclas de sua máquina acompanhavam o ritmo da corrida de Georgina. Maria Carolina era uma mulher limpa e escrupulosa e, apesar de sua personalidade, uma escritora doméstica. Se transformara numa prisioneira da escrita, como a outra que corria apressada em seu cilindro: ambas se concentravam obsessiva e ruidosamente em suas tarefas, sem sair do lugar. A escritora deteve os dedos sobre as teclas e olhou para Georgina em sua corrida angustiante.

Em que pensaria Georgina, com a língua para fora?

Continuou tecendo, mas se deteve novamente.

Talvez se tivesse companhia...

Talvez se fosse até a loja de animais e buscasse um acompanhante para Georgina.

Outro hamster? Talvez! Mas *um* outro hamster ou *uma* outra?

De pernas cruzadas na cadeia, Maria Carolina recordava com ternura esse dilema anterior. Se apenas tivesse tomado a decisão correta. Se apenas tivesse seguido seus instintos em vez de atender às sugestões de Roberto. Roberto que havia, finalmente, enviuvado de sua esposa doente, Roberto que precisava de uma nova mãe para a sua filha, Roberto que andava obcecado com o casamento e não fazia outra coisa senão falar nisso, apesar das negativas rotundas de Maria Carolina. A escritora não queria casar-se com ele, mas decidiu casar Georgina.

¹ Este conto foi publicado pela primeira vez no Brasil na revista literária *Puñado* nº 1 (Editora Incompleta), em julho de 2017; e posteriormente incluído no e-book *Apañado* (mesma editora, 2022), com organização de Laura Del Rey e Raquel Dommarco Pedrão. O e-book reúne uma seleção de textos de autoras latino-americanas e caribenhas previamente publicados nas edições 1 a 6 da *Puñado* impressa.

² NT A vogal “e” em espanhol é feminina.

Pobre animal.

Mas pobre *o* ou *a*?

Continuava pensando nisso, enquanto ofegava pela dificuldade de respirar na privilegiada cela que lhe destinaram na Casa Correcional. O. A. Um. Uma. Sussurrava com a cabeça ainda envolta num pano. A cabeça envolta e o corpo também envolto: o catre era sujo e duro, e como saber quem já dormira nele, que matagal de cabeça, que piolhos lêndeas hemípteros insetos desses que parasitam o crânio e chupam sugam deglutem ideias, sobretudo boas cenas de romances, metáforas, caspa e sangue. Aspirou de boca aberta, apesar do nojo. Esticou as pernas, cada um dos dedos. As unhas haviam crescido, observou com um sorriso nos lábios. Devia pedir à freira, à madre Anunciación, que lhe emprestasse a tesoura de poda com a qual cortava as rosas do jardim, ou que ela mesma lhe cortasse as florescentes garras das mãos se desconfiasse do uso que a réu (outra palavra de homem, que falta lhe fazia um dicionário na cadeia – seria correto dizer *a* ré?), se tivesse alguma suspeita sobre o uso que a ré Geel poderia dar à ferramenta. Não escrevia à vontade com as unhas compridas. Machucava a cabeça ao coçar-se com elas. Sentada diante da pequena mesa de madeira, esfregou as mãos com o lápis entre as palmas: o de sempre antes de escrever a primeira palavra. Naquela manhã demoraria um pouco mais que na anterior, um pouco menos que na seguinte:

julho avançava

(o ano, anotou junto à data: 1955);

julho avançava e a temperatura estava baixando

(anunciavam “uma média de 5 Celsius no centro de Santiago”);

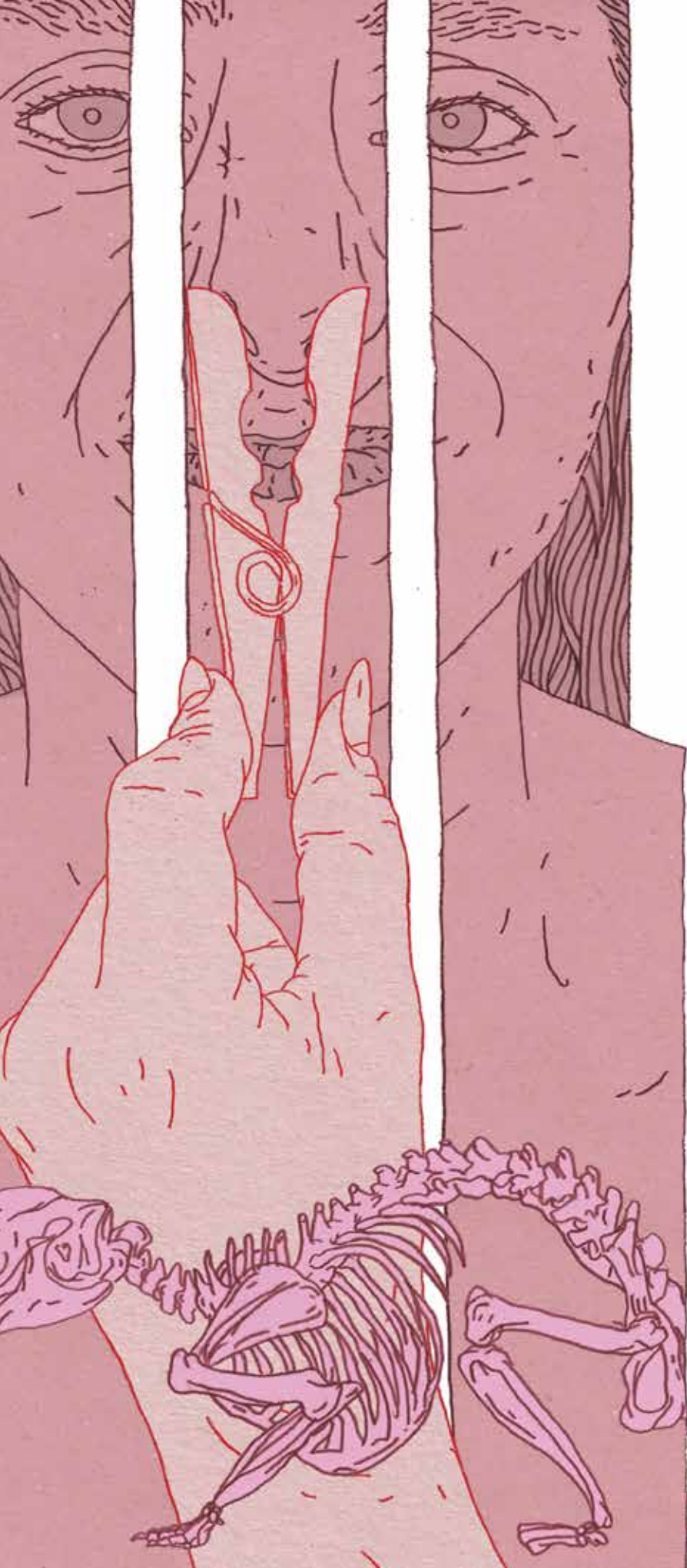
Julho avançava, as manhãs estavam excessivamente frescas e o delgado uniforme não era abrigo suficiente. Nem essa nova pelagem que seu corpo produzira e que sem pinças não podia depilar. Para o frio da cadeia, nenhum agasalho era suficiente:

o gelo nos muros e pisos de pedra, o orvalho umedecendo a pele. Apesar das mãos duras e das frieiras em todos os dedos do corpo, a escritora continuava escrevendo. Para que, senão, viera para a cadeia? Mordia a extremidade sem ponta do lápis enquanto ponderava como havia sido gestada a história dessa sangrenta queda: a queda de Roberto no vazio de si mesmo. Seu nariz se encheu do odor opaco da pólvora; os lábios, do sabor metálico do sangue. A cabeça ficou em branco como a folha de papel que tinha diante de si. Coçou a nuca com as unhas afiadas e pensou: a morte é sempre o melhor final para um relato, ainda que este também possa começar pela morte. Mas não qualquer morte, a morte por homicídio. E se o homicida fosse a homicida! A homicida, refletiu, mas também *a* artista, e outra vez as dimensões das palavras cortaram sua respiração. Retirou o pregador para inspirar o ar úmido e pétreo da cela. Esse odor intenso de esgoto com um toque adocicado – a escritora disse a si mesma – são as pétalas de rosa despedaçadas no pátio, são os espinhos incrustados na madre superiora. A madre Anunciación já devia estar em seus afazeres matinais, após as chicotadas e as orações da noite anterior. Que pecadora devia ser a madre Anunciación, disse a si mesma a escritora, de quem desde o primeiro “bom dia, filha”, seguido de uma olhada que cortava as costuras de sua roupa sem rasgá-la,

desde que lhe deu seu áspero uniforme de carcerária,

desde que ordenou com doçura maternal que se vestisse, porque ela se responsabilizaria pessoalmente por suas vestimentas de civil e por suas joias,

desde então, e daí em diante, a escritora desconfiava. Temia o pior de Anunciación e suas tesouras brutas, o pior dela e das outras rés: da ambidestra María Patas Verdes (pelos fungos nos pés), de Rosa Farías e seus tratos com a Chamaca da voz embriagada, da ladra da Adelaide e de María López, ainda confinada na solitária depois do escândalo da semana anterior. Geel havia escutado muito bem o que disse e como duas freiras a arrastaram para dar a ela o que merecia – e temia o pior, porque eram todas, sim, muito estranhas, da capitã à prisioneira: estranhas. Maria Carolina pensava no que faziam essas



mulheres que não escreviam, que possivelmente não sabiam sequer ler; o que faziam nas horas mortas da cadeia, no que pensavam, de que maneira faziam companhia umas às outras. Todas essas possibilidades, todos esses pontos de interrogação sem nenhuma palavra no meio, eram um material emoliente e estrógeno, e esse perfume de jardim de rosas tão gostoso, e a tesoura, disse a si mesma enquanto mordida um pedacinho de madeira com os dentes da frente. Olhou para sua folha de caderno, ainda em branco. E se pôs a fuçar entre os recortes de jornal que guardava como tesouros entre as páginas ásperas, numa tentativa de se entusiasmar com a incumbência que o crítico literário tinha lhe dado. Nem mais nem menos que o prestigiado Alone (mas este não era seu verdadeiro nome!), nem menos nem mais que ele, outro solitário que fugia de algo sem sair do lugar, sim, ele havia sugerido, instigado, exigido que ela escrevesse no feminino sobre “aquele mundo enclausurado”:

esse mundo particular

(a cadeia, prezado Diaz Arrieta, a cadeia não é um mundo e nem um inferno, a cadeia de mulheres é um paraíso estranho que cheira a suor e a jardim de rosas!)

esse universo singular, próprio, característico, peculiar, íntimo, onde agora habitava como uma infiltrada.

Ateve-se por um momento à fotografia na qual abraçava o corpo caído de Roberto, amassou-a entre os dedos e a enfiou inteira na boca. Enquanto mastigava, ergueu o rosto em direção à janelinha, um raio de sol penetrava por um canto, a escritora desfazia e engolia o artigo com sua fotografia, e então, de súbito, olhou diretamente para o raio e foi ofuscada. Como num êxtase místico, perguntou-se o que fazia ali, com a cabeça coberta e o nariz imprensado. Olhou para as próprias mãos e viu nelas os recortes que Alone havia lhe enviado em suas cartas, e então o sol ofuscante se nublou:

os tiros no Hotel Crillón, é claro!

disse a si mesma e apoiou novamente a ponta do lápis

sobre o caderno. E compreendeu o que estava acontecendo: tinha fome, um apetite atroz. O papel desencadeara nela o instinto de comer, então engoliu outro pedacinho de madeira. Tinha lido em alguma revista (talvez a Readers Digest?) que a fome provocava feridas no estômago. Úlcera: esse é o nome da dolorosa ferida nas paredes internas do estômago, causada pelo excesso de sucos gástricos. Maria Carolina era uma mulher enciclopédica e sabia de medicina, sobretudo, porque passara anos aguentando a fala hipocrática do seu primeiro marido, o médico. Sabia também de leis; de tonta não tinha nada: seu segundo ex-marido era um advogado chave de cadeia. Sabia muito de esoterismo e das agitadas práticas jornalísticas, mas o que tinha aprendido com maior entusiasmo foram as letras. Maria Carolina analisava tudo rigorosamente, era imaginativa e tendenciosa porque nascera sob o signo de Virgem. (“Culta, refinada, triste, vaidosa, fria e egocêntrica”, foi a descrição que o psicólogo criminalista fez dela. Era verdade, o horóscopo sempre dizia isso, mas Geel não pôde evitar xingar-lo: misógino, bicha, comunista!, exclamou quando escutou a descrição durante o julgamento). A última coisa que aprendeu a perfeccionista Maria Carolina foi tiro ao alvo com uma pistolinha Baby Browning calibre 6.35, que estava muito na moda entre as escritoras da época. Que escritora não levava uma na bolsa? A Bombal havia baleado seu namorado com uma dessas, e as demais apenas não tinham encontrado uma ocasião para dispará-la. Mas ela não disse isso ao juiz. Apenas o diria ao coronel Del Canto, que a recebeu e prendeu na delegacia do primeiro distrito na tarde de 14 de abril. Como seu rosto doía! Tirou o pregador e massageou o nariz, respirando pela boca. Talvez devesse começar o seu relato por ali, aquele que iam publicar com um prólogo de Alone, porque, o que podia ser mais interessante que o testemunho de um assassinato contado pelo próprio autor, a, a, a... cantarolou Geel. Maria Carolina se deteve por um segundo: o raio de sol foi obstruído por uma nuvem. O raio de sol cortado, fatiado, interceptado, a gramática de seu pensamento truncado, tudo rimava em suas frases. E sua ratinha Georgina, a a a homicida? O que seria dela agora? Não tinha parado para pensar nesse fato terrível, temível, irreversível: não havia quem alimentasse Georgina desde que fora detida

– de maneira nenhuma sobreviveria aos 541 dias de sentença que haviam lhe dado por decisão da Primeira Instância; e muito menos aos três anos e um dia que caíram sobre suas costas na decisão da Sexta Sala do Tribunal de Recursos. Pobrezinha da Georgina, abandonada em sua gaiola. Tudo porque os juízes decretaram que “ainda que o réu (*a réu! a ré!*) tenha cometido o delito com um controle reduzido dos seus impulsos, não se encontrava totalmente privada de razão”. Ninguém, absolutamente ninguém estava em sua casa, porque a escritora era uma mulher duas vezes casada e divorciada, e atualmente uma mulher sozinha. Seu único filho estava no Brasil, junto ao pai médico; o pseudo-advogado há muito já desaparecera, como seu próprio pai: o Silva que nunca conheceu tinha ido embora há quarenta e dois anos. Ninguém em casa, porque sozinha deve ser e estar uma escritora de mãos frágeis como ela. E era, e estava, e por isso tinha conseguido fama, fotografias no jornal: porque sua obra tinha um prestígio literário ratificado por Alone. E ela sabia, sim, ela sabia. Sabia perfeitamente que interessava aos críticos porque era uma escritora “cerebral”, porque escrevia como um homem, porque era uma escritora que expunha um erotismo desenvolvido. Talvez agora devesse escrever sobre o erotismo da cadeia e seu mau cheiro, disse a si mesma e pigarreou. Alone tivera a amabilidade de lhe enviar a crônica de Latcham, e Maria Carolina Geel leu em voz alta as palavras desse outro crítico: “A autora possui uma clara inteligência para captar matizes da alma feminina e uma técnica moderna, de planos audaciosos, alheia a procedimentos atrasados”. A autora em pessoa dobrou a página contente, para quê dissimular, e voltou para onde havia parado: sua casa abandonada, a ratinha morta de fome. Apenas o seu amante dos últimos oito anos tinha as chaves da casa; ele poderia ter se encarregado de Georgina – poderia, terceira pessoa do singular no modo condicional do verbo poder, mas seu ex-amante estava morto. Extinto. Derramado pelo salão de chá como um vinho ruim. Ex-amante extinto, disse Geel em voz alta. A retumbante voz de Maria Carolina repetia essas palavras como um mantra, como se desenrolasse um papiro e anunciasse seu segredo hieroglífico. E o segredo, que não era desconhecido, mas continuava sem ser esclarecido, era que Roberto Pumarino Valenzuela,

“de 32 anos,

militante socialista

viúvo há dois meses

pai de uma criança de seis anos

funcionário da Caixa dos Servidores Públicos e Jornalistas”

estava morto.

Tinha ganhado na loteria da morte: “Em seu bolso encontraram dois bilhetes inteiros. O 06204 para o sorteio da loteria de Concepción, que aconteceria no próximo sábado; o 48817 da loteria da Polla no domingo; e dois décimos para o sorteio da loteria de Arequipa”. Naquele dia lhe coube o prêmio maior da rifa que era a vida: Maria Carolina. Por que você lhe concedeu o prêmio maior, Maria Carolina? Por que matou o morto?, sussurrou Geel brincando com as palavras e logo, em voz alta, a toda velocidade e sem gaguejar, murmurou: finado extinto pumarino falecido defunto ocioso presunto valenzuela roberto inanimado! Tantos sinônimos para um mesmo ato, pensou, e logo pensou outra vez com mais calma e disse a si mesma: a verdadeira sinonímia não existe. A objetividade das palavras não existe. Roberto Pumarino também não existe. Todos já tinham se esquecido dele, mas dela ninguém se esqueceria nunca. Porque ela não lhe dedicara nenhuma palavra, porque não falara dele, porque nunca mais pronunciou o seu nome. Subitamente compreendeu qual era o objetivo de Alone; por que enviava essas amáveis cartas de estímulo; por que lhe incitava ao testemunho. Queria arrancar seu segredo, queria vendê-lo, queria fazê-la desaparecer e ficar com o texto! Queria que aquele homem fosse o herói caído, e ela o quê? Transformar-se em pó. Pó és, Maria Carolina, mas pó não serás. Porque ninguém, nem o mais rasteiro dos críticos, iria desfazer o que ela tinha feito: esvaziar seus cinco tiros no corpo de Pumarino. As balas foram fazendo dele um alvo fatal de cima a baixo. O primeiro na boca, o quinto no fígado. Tudo ocorreu tão rápido que Pumarino nem chegou a esboçar uma

cara de surpresa. As balas imediatamente fizeram surgir cinco vertedouros de sangue, e quando o viu derramado no chão, ela se lançou pela última vez nos seus braços. Não se lembrava de nada disso, mas era o que contavam os jornais; mostravam ele, e ela também, girando pelo chão. É preciso contar outra história, disse a si mesma a escritora, e acomodou o pregador no nariz. Mas como resolver o problema mais urgente – que Georgina morreria de fome, se já não estivesse morta? Sobre a morte por fome também poderia escrever, mas quem mais, além dela, se importaria com a fome de uma rata? Quem mais, além de Maria Carolina Geel, se importava com a fome da prisão? Não posso pensar numa resposta com tanta fome, disse Maria Carolina, limpando o nariz com a manga do uniforme. Para escrever sobre a fome era preciso passar fome, pensou, mas em vez de fome lhe veio à memória a última ceia, sua última refeição, o chá da tarde no Hotel Crillón com Roberto Pumarino Valenzuela. Os bolos daquela tarde, os pães e os scones e a manteiga argentina, os sorvetes com biscoitos do Crillón, as pesadas cortinas bordô de bordas douradas, os lustres de cristal. E Schubert tocando num alto-falante. Como gostava de música, que falta lhe fazia. Cantarolou Schubert, os olhos pardos semicerrados, repassando na memória os tapetes impecáveis, as mesas altas de mogno; que prataria! O bule de *earl grey* fumegante, as xícaras de porcelana, a boca salivando. Mas essa última soava vulgar, a boca... a boca... E foi movida pelo estômago que a escritora se encarrapitou na janelinha para contemplar o jardim, ver se ao menos passeava por ali a Reverenda Madre Anunciación, de voz comedida, de olhos esbugalhados. Mas só viu Juana Rojas vir – outra presidiária como ela, mas pobre. A paupérrima Juana morava no Pátio dos Guaguas³ desde que pariu aquela criança horrenda que ficava vermelha quando berrava, aquela criança com o cabelo tão preto, com tanto cheiro de cocô, de excremento. Também por criaturas como essa, Maria Carolina colocava pregadores no nariz. Era por causa de porcas como Juana Rojas ou Rosa Farías que, à noite, a escritora introduzia bolinhas de algodão nas orelhas. Para não ouvir o que as rés faziam e desfaziam, e que tanto asco lhe dava. Porque o asco era tal que o algodão não

3 NT Palavra quéchua que significa “bebês” ou “ventre”.

era suficiente, os dedos nas orelhas não eram suficientes. Geel escutava tudo, até o roçar das saias. Sobre esse asco, sobre a impossibilidade de ficar surda aos gemidos dessas mulheres, também devia escrever: iria pregá-las no papel com seu lápis. Para apropriar-se de seus movimentos, de suas palavras, para fazer de todas elas suas, para inscrever seus corpos sobre o de Roberto. O corpo de Roberto sob o peso de outros corpos. O asqueroso cheiro de Roberto sob outros cheiros. Já havia explicado aos juizes, mas nenhum aceitou sua versão: que lhe fulminara por causa de seu cheiro. Em meio a um arrebatamento aromático, disse, ainda que essa não fosse a maneira apropriada de dizê-lo porque, para sua surpresa, seu atenuante não estava descrito no Código Penal. Devia ser por isso que o senhor Malaquias Concha sempre recomendava que ela não alegasse uma causa olfativa. Diria, provavelmente, que o ocorrido com a divorciada Maria Carolina Geel tinha sido um “acesso de loucura transitória engatilhado por um ataque de ciúmes” ou uma “depressão nervosa”, o mesmo com que tinham diagnosticado Maria Luisa. Mas Maria Luisa Bombal errara o alvo e não conseguiu matar o amante. Malaquias Concha refrescava sua memória: depois de tomar chá no Cril-lón, num caloroso 28 de janeiro de 1941 (faziam só 14 anos?), a autora de “A amortalhada” e de “A última névoa” descarregou cinco balas sobre aquele homem. O advogado Concha, que se encarregara do caso, disse que ela também se declarou ciumenta. Concha instruiu que descrevesse, ou que inventasse, se preferisse, a dor angustiante causada pela negativa de Pumarino em se casar com ela. Mas não foi esse o motivo, argumentava a escritora, ele sempre quis se casar comigo, era eu, eu, eu que não queria. Concha não a ouvia; instruiu que falasse da outra mulher com quem Pumarino ia se casar. Mas isso foi depois!, disse a escritora. Não altere a ordem dos acontecimentos. Não altere a verdade dos fatos, Ilustríssimo Senhor, dom Malaquias Concha. Diga-me, então – por quê? Me nego, me nego a dizer qualquer coisa a não ser que foi o cheiro dele que desencadeou tudo. O intenso cheiro de mulher. Ciúmes, então! Geel sentou-se, negando repetidamente com a cabeça e murmurando, aquele cheiro de mulher grudado no Roberto, aquele cheiro de mulher... Me escute, tentou outra vez a acusada diante do advogado que haviam lhe imposto, ele chegou

a me dizer que se casaria, envolto naquele cheiro que me dava náusea. O cheiro ativou algo em mim, entende? Uma poderosa reação química. Tratei de cobrir o nariz com o guardanapo de tecido, mas enquanto ele falava, seu rosto se cobriu de suor, senhor Malaquias, o suor dele impregnado daquele cheiro que fazia o meu nariz sangrar. Acontece com as ratas, sabia? Certos cheiros as excitam, certos cheiros nos corpos de suas crias. Malaquias Concha punha as duas mãos na cabeça, e ali estava ela agora, cumprindo a sua pena. A verdadeira Georgina Silva Jiménez curvou as palmas como uma corneta ao redor dos lábios e uivou no julgamento: Me chamo Maria Carolina Geel, Vossa Excelência, e matei um homem para me livrar do seu cheiro. Houve tossidas na sala, o barulho de pernas se descurzando. O advogado, confuso, se deixou cair em seu assento. Depois diria que “a escritora sofria de uma obsessão patológica”. Mas Geel pensava em como dar um jeito na ratinha na gaiola, agora que estava sozinha. Poderia aguentar a inanição depois de ter se acostumado a se fartar? Daria um jeito. Se eu tivesse prestado mais atenção, disse a si mesma Maria Carolina. Se tivesse levado em conta quando a vi com a cabeça entre os arames da gaiola, mexendo o narizinho e os longos bigodes. Ainda não tinha pensado nos bigodes do confinamento, mas ao apalpar acima dos lábios percebeu que também nela crescera um bigode, e não tinha pinças, nem alicates, nem espelho de bolso. Mas estava pensando nos bigodinhos inquietos da rata. Tinha acabado de parir seis diminutos hamsters totalmente pelados, gelatinosos, e ela, Maria Carolina, tocou neles com as pontas dos dedos. E Georgina, a, a, a hamster, reconheceu a substância humana, mariacarolinesca, em suas crias. E algo ocorreu. Ataque de ciúmes? Depressão nervosa? Nojo, simplesmente nojo daquela mão de mulher, de todos esses hormônios de fêmea humana. Foi isso o que ela quis dizer a Malaquias Concha e ao juiz. Que Maria Carolina pedira perdão à rata dobrando sua porção de ração de alpiste, mas ela não aceitou. Georgina subiu em seu cilindro e correu ruidosamente, a noite inteira correndo, a noite inteira tentando fugir do cheiro de mulher, o cilindro se desgastando – isso era o que Geel pensava ter entendido nos seus sonhos. Na manhã seguinte, o macho estava ferido de morte, e ela teve que abrir a gaiola para se desfazer dele. Naquela mesma noite, todos os filhotes

tinham perdido a cabeça e Georgina corria dentro do cilindro. Você está angustiada, minha pobre ratinha, sussurrou então a angustiada Maria Carolina, sem se atrever a abrir a gaiola e retirar os seis corpos. Como descrever a cena? A escritora chupou a extremidade do lápis: como dar verossimilitude, verossimilhança, verdade, realidade, transcendência, rigor, honradez ao seu relato? Definitivamente, não foi necessário retirar os corpos, porque naquela mesma noite, quando ela ia colocar um raminho de aipo na gaiola, já não restava nenhum traço do genocídio, do infanticídio, do criaturicídio?, do hamstericídio? A ratinha não tinha deixado nenhum rastro deles, nem um só osso, e dormitava mais inchada que nunca num canto da cela. Geel devorou o ramo de aipo enquanto observava sua ratinha fazer a digestão... Nem uma única evidência, nem uma única gota de sangue, pensou na cela da Casa Correcional, com o lápis apoiado sobre a folha, riscando uma palavra e repensando outra. Naquela tarde no Crillón – como compreendia bem, agora! – ela havia sido menos elegante que Georgina. Havia farejado um corpo em Roberto Pumarino, e então, e então, captou, sob o perfume de pinho, um cheiro de suor feminino. O cheiro a fez enfiar a mão na bolsa e revirar tudo dentro dela; o cheiro e a mulher desse cheiro tão delicado a levaram a se levantar e

disparar,

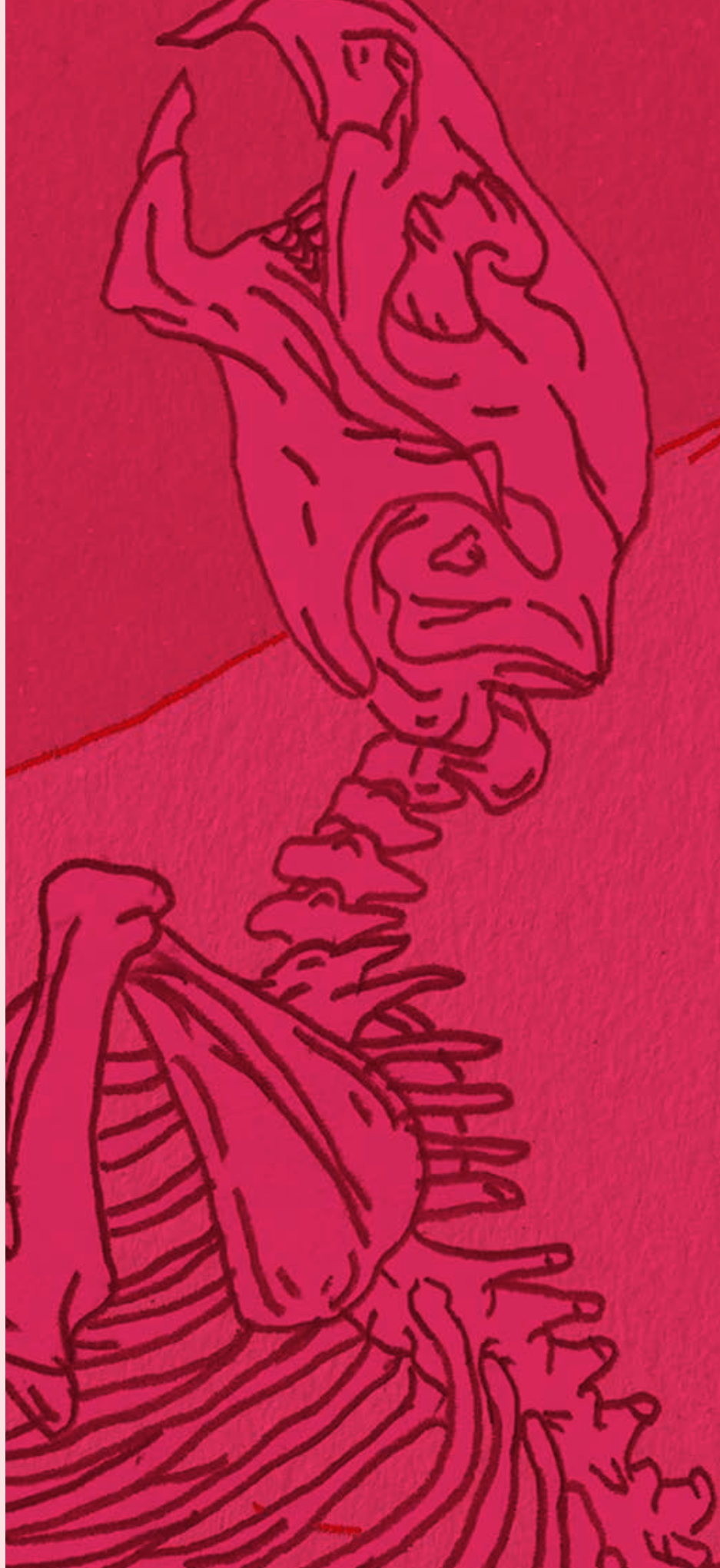
disparar,

disparar,

disparar,

disparar,

sentindo os eflúvios de pólvora e em seguida os perfumados borbotões de sangue. Excitada pela mistura de aromas, atraída pela namorada secreta de Pumarino, a escritora Maria Carolina Geel beijou aqueles lábios carnudos recém-beijados, beijou aquela boca maquiada de vermelho, porque aquela boca já estava quieta.



A linguagem em associação livre de Lina Meruane

Paulo Lannes

Lina Meruane é a autora chilena da qual publicamos, nesta edição, o conto *Sangre de nariz*. Ela parte de uma crônica policial verdadeira - nos anos 1950 a escritora Maria Carolina Geel realmente executou seu namorado com cinco tiros em um salão de chá em Santiago - para armar uma cena e uma trama nas quais é a linguagem em processo de associação livre que leva ao ponto de chegada. Moradora dos EUA, onde leciona literatura e cultura latino-americana e escrita criativa na Universidade de Nova York, Meruane recebeu bolsas de escrita da Fundação Guggenheim para escrever *Fruta podrida* (2004) e da

National Endowment for the Arts para *Sangre en el ojo* (2010). Em 2017 participou do Artists-in-Berlin Program e, na Alemanha, terminou o romance *Sistema nervioso*. Ganhadora dos prêmios Anna Seghers (Berlim, 2011) e Sor Juana Inés de la Cruz (México, 2012), Lina Meruane (nascida em 1970) é uma das autoras latino-americanas mais importantes de sua geração. Além dos livros citados, publicou *Póstuma* (romance), *Las infantas* (contos) e *Volverse a Palestina* (crônica), entre outros trabalhos. Nesta breve entrevista exclusiva à revista *Nossa América*, a escritora fala sobre seus gostos literários e revela suas inspirações.

Quando começou a trabalhar com a escrita?

Minha vida sempre esteve ligada à escritura. Comecei a escrever poesia aos oito anos e me recordo de haver começado uma história que logo perdi. Eu também escrevi canções, publiquei na revista do colégio e, aos 13 anos, fundei com minhas amigas um jornal literário impresso periodicamente em que eu mesma colaborava com textos criativos.

Há algum gênero literário que seja de sua preferência?

Eu tenho sido, acima de tudo, uma narradora. Minha prosa está atravessada por diferentes gêneros, indo de acordo com a necessidade de contar algo que quero. Não elejo sempre um gênero específico, às vezes a forma vai aparecendo na escritura.

Quais são as inspirações para seus livros?

Trabalho a partir de muitos materiais, desde experiências próprias e histórias que surgem nos sonhos até relatos contados por outros, ou lidos em jornais e também situações imaginadas. O que tudo isso tem em comum é que o material permanece latente em minha memória, obrigando-me a escrever.

Seus escritos refletem, então, situações reais. Poderíamos chamá-los de textos realistas?

Muito me interessa o que se sucede na vida das pessoas e em nossa sociedade. Por isso, de fato, há muitos contos calcados na realidade. No entanto, meus textos também estão atravessados pela minha própria imaginação e, em diferentes ocasiões, não são realistas: também tenho trabalhado com ficção especulativa.

A violência contra a mulher é um tema recorrente na sua escrita. Que mensagem deseja transmitir a seus leitores?

Realmente não penso que a literatura deva transmitir uma mensagem, nem se propor didática. A mim, o interessante é ir fundo na complexidade da violência, que não é exercida só por homens ou instituições, bem como por mulheres.

Quais os autores você costuma ler com frequência?

Há autores de que li quase toda a obra e aos quais retorno sempre: Samuel Beckett, Clarice Lispector, Carlos Droguett, para mencionar três escritores do século XX. Interessa-me a maneira em que abordam problemáticas humanas, sempre com frescor, desaforados, imaginativos, pondo a trabalhar a palavra e o ritmo da pontuação de maneira tão nova que seus livros exigem ser lidos de um modo que não o convencional.

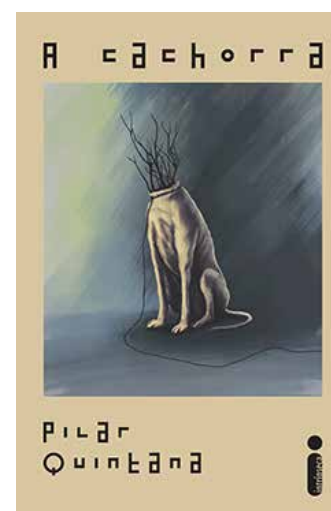
Para você, as questões presentes na literatura hispano-americana são semelhantes às da literatura brasileira?

Sem ser especialista na literatura brasileira, posso dizer que esta é tão diversa, temática e estilisticamente, como é diversa a escrita de cada um dos países falantes da língua hispânica. Entre os brasileiros percebo que há romances experimentais tão impressionantes como o de Tiago Ferro, em *O pai da menina morta*, e tão existencialistas ou realistas como os romances de Chico Buarque.

Paulo Lannes • jornalista e gerente de comunicação do Memorial. Doutor em história da Arte pela Universidade de Brasília. Edita livros para a editora Pinard

A rica literatura feminina latino-americana guardada na biblioteca do Memorial *resenhas*

Foto | William Ponciano | Acervo Memorial



A cachorra

Pilar Quintana (Colômbia)
Tradução de Livia Deorsola
Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020

Com sua visão culturalmente rica da Colômbia contemporânea, Pilar Quintana aborda questões complexas como desigualdade, violência, tradições e a vida nas áreas rurais. Essa perspectiva múltipla pode interessar aos que desejam conhecer mais sobre o país. *A cachorra* recebeu reconhecimento internacional, além de ter recebido o prestigioso Prêmio Nacional de Romance da Colômbia em 2020, pela qualidade literária da obra.



Acesse
o catálogo
da Biblioteca
do Memorial



A casa dos espíritos

Isabel Allende (Peru/Chile)
Tradução de Carlos Martins Pereira
Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988,
10ª. edição

A história de várias gerações dos Trueba traça um retrato amplo e detalhado das relações familiares ao longo do tempo. A narrativa multigeracional permite uma análise aprofundada das dinâmicas familiares, conflitos e legados, com personagens ricos em nuances que evoluem à medida que enfrentam desafios individuais e coletivos. *A casa dos espíritos* foi um enorme sucesso e recebeu aclamação crítica tanto no Chile quanto internacionalmente. É considerado uma das obras mais importantes da literatura latino-americana, contribuindo para o reconhecimento e prestígio de Isabel Allende como uma das principais escritoras contemporâneas.



Distância de resgate

Samanta Schweblin (Argentina)
Tradução de Ivone Benedetti
Rio de Janeiro: Record, 2016

O livro aborda temas complexos e universalmente relevantes, como maternidade, culpa, medo e o impacto das escolhas que fazemos. Schweblin explora esses temas de maneira profunda e provocativa, levantando questões sobre as relações humanas e a que estamos dispostos para proteger quem amamos. *Distância de resgate* recebeu reconhecimento internacional e foi finalista do Man Booker International Prize em 2017.



Como água para chocolate

Laura Esquivel (Argentina)
Tradução de Olga Savary
São Paulo: Martins Fontes, 2006

O livro traz uma combinação surpreendente de elementos culinários e emoções intensas. Cada capítulo se abre com uma receita de comida mexicana tradicional, intimamente ligada às emoções e acontecimentos que se seguem. Laura Esquivel explora a conexão entre comida, amor, desejo e identidade cultural de maneira única e envolvente. *Como água para chocolate* foi traduzido para várias línguas e adaptado para o cinema, o que evidencia sua relevância e popularidade.



Cachorro velho

Teresa Cárdenas (Cuba)
Tradução de Joana Angélica D'Avila
Melo
Rio de Janeiro: Pallas, 2010

Um livro curto, mas forte e marcante. Acompanhamos os pensamentos de um velho escravo que viveu toda sua vida a serviço de um senhor de engenho de açúcar. Enquanto a idade borra suas memórias aos poucos, ele começa a entender melhor seu relacionamento com os outros escravos, com o próprio patrão (a quem sempre achou que devia respeito) e consigo mesmo. *Cachorro velho* ganhou o prêmio Casa de las Américas, a mais alta honra literária de Cuba e um dos prêmios mais importantes do mundo de fala hispânica.



O corpo em que nasci

Guadalupe Nettel (México)
Tradução Ronaldo Bressane
Rio de Janeiro: Rocco, 2013

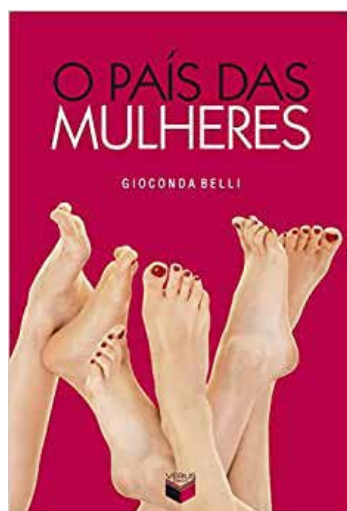
Guadalupe Nettel mergulha na complexidade da experiência humana, explorando como o corpo pode moldar e influenciar a vida de uma pessoa, bem como as percepções que os outros têm sobre ela. O livro aborda temas relacionados à relação do indivíduo com seu corpo, sua identidade e aceitação. A autora é conhecida por sua habilidade literária e por sua capacidade de criar imagens vívidas e atmosferas envolventes. *O corpo em que nasci* recebeu reconhecimento crítico e vários prêmios literários, consolidando a reputação da obra e da escrita de Guadalupe Nettel.



Tornar-se Palestina

Lina Meruane (Chile)
Tradução Mariana Sanchez
Belo Horizonte: Relicário, 2019

Publicado originalmente no México e nos Estados Unidos em 2013, sob o título *Becoming Palestine* (no original *Volverse Palestina*), e republicado em 2014, é um relato contundente sobre a herança do exílio, a ancestralidade, a perda e a recuperação da identidade. A obra também traz uma série de reflexões literárias, filosóficas e políticas sobre o conflito entre israelenses e palestinos com base na concordância ou discordância da autora com intelectuais como Edward Said, Amós Oz, David Grossman, Ilan Pappé e Susan Sontag. Nas palavras de *El País*: “*Tornar-se Palestina* é um belo livro que parece escrito em voz baixa, em minúsculas, em um esforço contínuo para combater a estridência da guerra com a intimidade da literatura”.



O país das mulheres

Gioconda Belli (Venezuela)
Tradução Ana Resende
Campinas: Verus, 2011

Neste romance, como o próprio título anuncia, o governo pertence a elas. A história se passa em um pequeno país latino-americano presidido por Viviana Sansón, do Partido da Esquerda Erótica (PEE). Depois de sofrer um atentado, a protagonista se depara com suas memórias e o leitor começa a conhecer a trajetória do partido. Suas integrantes acreditam que as mulheres podem realizar em alguns anos o que a hegemonia masculina não conseguiu em séculos.



Rinha de galos

María Fernanda Ampuero (Equador)
Tradução de Silvia Massimini Felix
Belo Horizonte: Moinhos, 2021

Nos contos do livro, mulheres e meninas assistem a filmes de terror para se acostumar a lidar com monstros. No Equador, como de resto em toda a América Latina, a vida cotidiana é atacada por uma violência generalizada, ininterrupta, em meio à terrível desigualdade social. As relações de poder são reproduzidas no lar. Talvez a crueldade seja a norma nos contos de *Rinha de galos* porque Ampuero a conhece e a entende, e sua escrita tem uma íntima relação com a beleza e a violência. É uma das escritoras latinoamericanas mais importantes dos últimos anos, de acordo com a revista *Gatopardo*. *Rinha de Galos* recebeu o prêmio Joaquín Gallegos Lara como melhor livro de contos de 2018.



Luminol

Carla Piazza (Brasil)
São Paulo:
Incompleta, 2022

O livro traz uma perspectiva inusitada do século XX em diário, um romance detetivesco e polifônico construído pelo amor e pela morte. Uma obra que pode ser pensada como um luto labiríntico ou “que tenta lidar com abominações de todas as espécies”, como aponta Lucas Verzola no posfácio. Nesse percurso circular lendas se hibridizam com história e filosofia. Somos leitores-intrusos numa intimidade ora dolorida, ora bem-humorada, onde convivem vigília e fantasmagoria, violência e ternura, exílio e pertencimento, apego e abandono, o luto e a criação.



Conheça outras edições da
Nossa América:

<http://biblioteca.sophia.com.br/6350/>



/memorialamericalatina



@memorialdaamericalatina



memorial.org.br

A fonte utilizada no texto é a Merriweather.
A tiragem de 1000 exemplares foi impressa no papel
couché fosco 210 e 115g/m² pela Gráfica CS Ltda.

julho de 2023





Ritual no MCI celebra o Ciclo
Selvagem e une indígenas e
não indígenas

Imagens | Mariana Rotili/
Arquivo Museu das Culturas
Indígenas



MEMORIAL

RE-CRIAR, RE-EXISTIR, RELACIONAR

Tamikuã Txíhi, Cris Takuá, Maria Bonomi, Lina Meruane, Xanadu Tupã, Sérgio Ferro, Bárbara Wagner, Gabriel García Márquez, Carlos Papá, Marta Traba e Denilson Baniwa. Artistas e pensadores latino-americanos de ontem e de hoje. Desafios para garantir às mulheres cidades seguras e paridade democrática. Porque, sem integração cultural, não há avanço político e econômico possível na América Latina.

