

Nossa América

IDENTIDADES E EXCLUSÃO

Salve, Selva: A questão
amazônica e a geopolítica
latino-americana

Aproximações inusitadas:
A volta do manto Tupinambá
fecunda a cultura

Ecos imemoriais:
a mestiçagem problematizada

nº 62







CAPA Detalhe do *Manto Tupinambá*
Foto | Roberto Fortuna –
Museu Nacional da Dinamarca
Design | Rafael Bezerra

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

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

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

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

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

Almino Monteiro Álvares Afonso-
Membro do Conselho

Marcelo Fernandes Pereira
Membro do Conselho

Max Perlingeiro
Membro do Conselho

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

NOSSA AMÉRICA 62

Conselho editorial
Pedro Mastrobuono, Roberto Bertani,
Paulo Lannes, Eduardo Rascov,
Margarida Maria K. Kunsch e Milton
F. M. Lautenschlager

Diretor
Roberto Bertani

**Gerente de planejamento
acadêmico e publicações**
Paulo Lannes

Editor
Eduardo Rascov

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

Projeto gráfico
Rafael Bezerra

Pesquisa iconográfica
Eduardo Rascov, Maristela Debenest
e Paulo Lannes

Produção
Maristela Debenest, Raiane Kely
Carvalho Félix e Teresa Cristina
Carraro Abbud

Textos
André Roberto Martin, Cristiélen
Ribeiro Marques, Eduardo Rascov,
Fábio Weintraub, Leon Patrick Afonso
de Souza, Leonor Amarante, Maia
Aguilera Franklin de Matos, Maria
Ligia Coelho Prado, Paulo Lannes,
Paulo Vieira, Pedro Mastrobuono,
Priscila Risi Pereira Barreto, Reynaldo
Damazio, Rodolfo Mata, Verônica
Stigger e Yanet Aguilera

Ilustrações
Julian Campos

Fotografias
Bernardino Avila, Claudio Oiticica,
Eduardo Rascov, Evandro Teixeira,
Klaus Berends, Marcello Casal Jr,
Maria Vitória Lima, Renato Soares,
Roberto Fortuna, Walter Firmo

Agradecimentos
Cataratas do Iguacu S.A., Centro
Cultural Tijuana, Editora Luna
Parque, Família Engel, Instituto
Moreira Salles, Museu Bispo do
Rosário, Museu de Arte Latino-
Americano de Buenos Aires – MALBA,
Museo Nacional de Bellas Artes –
MNBA (Argentina), National Museum
of Denmark, O Mundo de Lígia Clark
Projeto Hélio Oiticica

Os textos são de total
responsabilidade dos autores, não
refletindo o pensamento de *Nossa
América/ Nuestra America*

Proibida a reprodução
do conteúdo da revista.

NOSSA AMÉRICA/ NUESTRA AMERICA
publicação da Fundação
Memorial da América Latina

Redação: Av. Mário de Andrade, 664,
Barrá Funda, São Paulo, SP, Brasil.
CEP 01156-001

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

ISSN 0103-6777

Sumário



*Lea
Nuestra
America
en español*

- 4 Editorial
- 6 A Amazônia e a geopolítica latino-americana
- 12 Santos Dumont e o Parque Nacional de Foz do Iguaçu
- 18 As “catástrofes naturais” e o racismo ambiental no Haiti
- 22 Pablo Neruda: a atualidade do poeta que pede castigo
- 26 Testemunha ocular
- 34 O poema ensaia: notas sobre a escrita de Tamara Kamenszajn
- 36 Entre o microscópio e o caleidoscópio: diálogo literário e mútua tradução
- 46 Rugendas na América Latina: da viagem pitoresca ao rapto da cativa
- 52 *Verboamérica e Sur Moderno*: do regional ao universalizante
- 56 Flávio de Carvalho e o corpo em risco
- 60 De Tijuana ao Fim do Mundo
- 66 Mantos imantados
- 76 Mestiçagem: um conceito em disputa
- 80 Ecos imemoriais do Baile da Conquista
- 84 Tradições andinas ressoam em São Paulo



Editorial

Caro leitor,

A *Nossa América* em suas mãos aborda a questão ambiental que coloca em xeque a vida no planeta, mas o faz levando em conta as realidades nacionais e regionais da América Latina. O geógrafo André Martin reflete sobre como articular a geopolítica da Amazonia com agricultura familiar, saberes dos povos indígenas e ribeirinhos, e investimentos em pesquisa biotecnológica. Apresento, a seguir, a pioneira criação do Parque Nacional do Iguaçu às instâncias de Alberto Santos Dumont, bom exemplo da preocupação com o ambiente – que não deve ignorar os problemas sociais. A fratura “na relação entre humanidade e meio ambiente” é própria do “habitar colonial” e do “racismo ambiental”, de acordo com Leon Patrick Afonso de Souza. Ele aponta o Haiti como retrato dessas marcas históricas de mãos dadas às catástrofes naturais.

O segundo bloco da revista trata de questões literárias contemporâneas na América Latina. A interação entre os universos linguísticos do português e do espanhol interessa especialmente ao Memorial da América Latina, onde os dois idiomas são correntes. O poeta brasileiro Fábio Weintraub entrevista o mexicano Rodolfo Mata, seu tradutor para o castelhano. E fazem um exercício de tradução mútua. Reynaldo Damázio, que coordena o Centro de Apoio ao Escritor, da Casa das Rosas, escreve sobre a poeta argentina Tamata Kamenszain. Falecida em 2021, seu estilo “neoborroso” influenciou toda uma geração latino-americana. Paulo Lannes escreve sobre a atualidade dos poemas políticos de Pablo Neruda, que ganha a atenção de tradutores independentes. E as imagens consagradas de Evandro Teixeira homenageiam o bardo – e marcam os 50 anos do golpe militar chileno.

A relação entre as artes e os momentos históricos compõe o terceiro bloco de *Nossa América*. Maria Lígia Coelho Prado aponta uma aparente incoerência do pintor Rugendas na América Latina, “da viagem pitoresca ao rapto da cativa”. “Isso é



Detalhe de foto de Arthur Bispo do Rosário
Foto | Walter Firmo / Acervo Instituto Moreira Salles

arte ou não? Existe uma arte latino-americana?” – indagações que subjazem a matéria *Verboamérica e Sur Moderno: do regional ao universalizante*, de Cristiélen Ribeiro Marques. A autora compara as coleções de arte latino-americana da venezuelana Patricia Phelps de Cisneros, doada ao MoMA, e do argentino Eduardo Constantini, ao Malba. Veronica Stigger escreve sobre Flávio de Carvalho, arquiteto e artista plástico multifacetário e vanguardista, cuja atuação percorre meados do século XX e tem despertado novos estudos. O percurso da curadora Leonor Amarante nas bienais de arte, do norte ao sul do subcontinente latino-americano, desemboca na Trienal de Tijuana: mostras da interação da arte com as inquietudes e reivindicações do mundo em que vive.

A última seção de *Nossa América* observa a cultura ancestral e popular da América Latina. “Mantos imantados”, de Paulo Vieira, opera uma surpreendentemente aproximação entre o *Manto Tupinambá*, o *Manto da apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário, e os *Parangolés*, de Hélio Oiticica. As três matérias

que fecham a edição são perpassadas pela ideia de ressonância de uma força vital antiga que permanece. Yanet Aguilera e Maia Aguilera Franklin de Matos refletem sobre como a história da arte pode contribuir para que “nossa autoimagem mestiça talvez possa se esquivar da violenta mácula do branqueamento”. As danças da conquista mesoamericanas e andinas, as festas de chegança brasileiras, entre outras reformulações sincretizadas de raízes pagãs, são analisadas por Priscila Risi Pereira Barreto. Por fim, as fotos de Eduardo Rascov evidenciam que essas danças-performances também ecoam pelas ruas de São Paulo.

Plasticamente, esta revista ficou exuberante com lindas nuances de texturas, provocando o desejo de passar as mãos nas páginas.

Deleitem-se.

Pedro Mastrobuono
Presidente da Fundação
Memorial da América Latina



**Fotos
Renato
Soares**

Indígena Yanomami da aldeia Maturacá “vigia” o Pico da Neblina, na fronteira entre o Brasil e a Venezuela

A amazônia e a geopolítica latino-americana

André Roberto Martin

Como assegurar a soberania nacional, conter o avanço da produção de commodities para exportação e, ao mesmo tempo, articular a agricultura familiar e os saberes dos povos originários aos grandes investimentos em pesquisa biotecnológica

Selva! O grito de guerra dos soldados brasileiros que guarnecem nossas fronteiras setentrionais nos dá bem uma ideia da associação imediata que se faz entre o nome desta porção bem singular da superfície da Terra, com a peculiaridade botânica que a recobre paisagisticamente. No entanto, trata-se de uma identificação ainda muito imprecisa, e que não faz justiça à complexidade de significados que a simples menção à palavra “Amazônia” nos sugere. Desde o mito grego das mulheres guerreiras, passando pela reinterpretação que os conquistadores espanhóis lhe conferiram quando chegaram a esta porção do Novo Mundo, até alcançarmos os dias atuais, quando a palavra adquiriu um sentido simbólico universal ligado ao próprio destino da humanidade, este vocábulo percorreu uma trajetória bastante conturbada. Não é o caso aqui de recuperá-la minuciosamente, mas como defendemos a ideia de que a

abordagem geográfica é a mais abrangente e apropriada para enfrentarmos as múltiplas possibilidades que o termo propõe, uma breve passagem pela toponímia nos parece incontornável.

Outra questão controversa é a delimitação desta enorme área, quais seus contornos, o que nos remete por sua vez ao clássico e longo debate que existe em Geografia a respeito do próprio conceito de “região”, e quais são os critérios utilizados para individualizar organicamente estes “segmentos espaciais”. Tampouco é o caso de seguir em detalhe neste caminho, mas alguns apontamentos sobre a aplicação da teoria ao nosso caso concreto também parecem indispensáveis. Para concluir, trabalharemos a questão ambiental específica da Amazônia a partir de um ponto de vista geopolítico, finalizando com algumas considerações sobre aspectos econômicos e sociais importantes para nossa reflexão. Sigamos em frente.

O nome da coisa

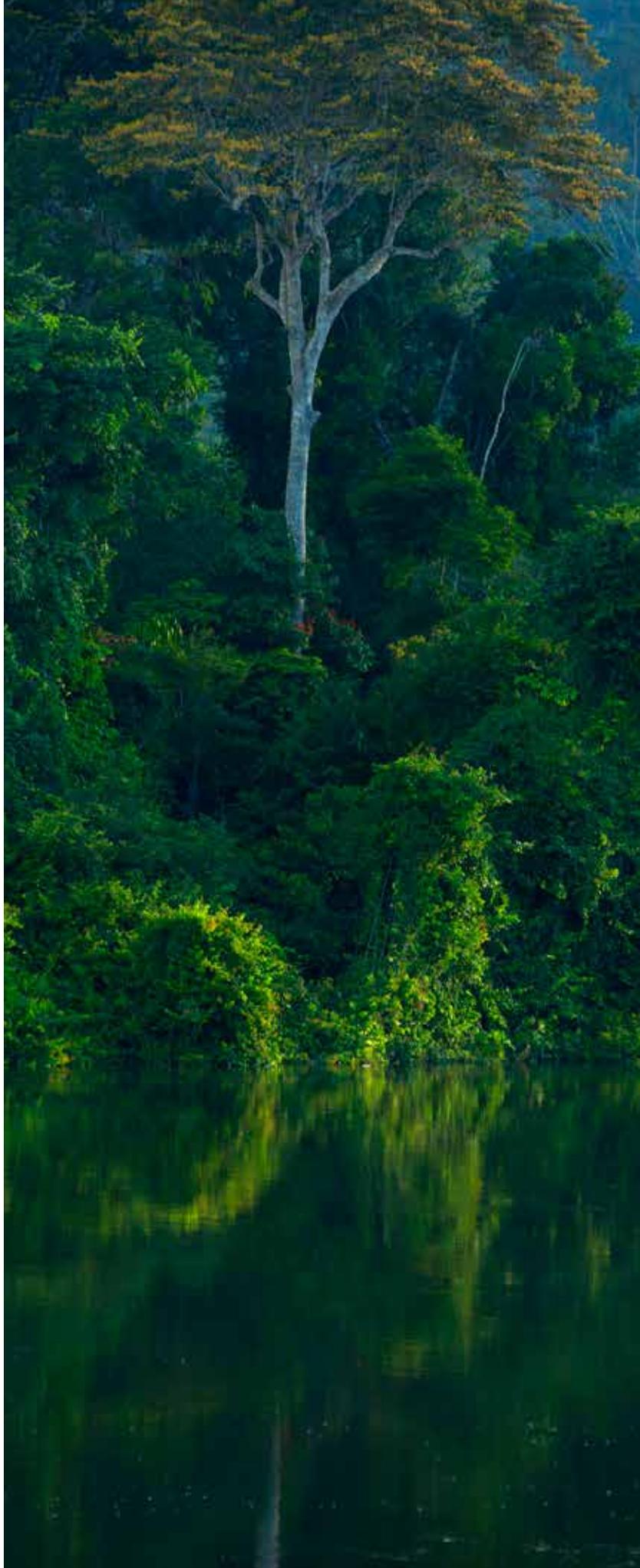
Não existe consenso sobre a origem exata da palavra *amazonas*, embora a remissão à mitologia grega sobre mulheres guerreiras que amputavam o seio direito para melhor manusearem o arco e flecha parece realmente ter sido a inspiração de Francisco de Orelhana quando, ao explorar o grande rio vindo dos Andes, depa-rou-se com um grupo de mulheres indígenas que o enfrentaram. A História posterior incumbiu-se da substituição do nome original em tupi do maior rio do mundo – *Paraná-assú* – por aquele que lhe foi conferido pelos conquistadores europeus. Esta é pelo menos, a versão mais aceita, apoiada em registros, embora haja quem defenda que o nome *amazonas* derive da palavra indígena *amassunu*, que poderia ser traduzida livremente como “rio barulhento” ou “ruído de águas”.

Da mesma maneira há quem discorde da origem helênica do termo. De fato em grego o prefixo “*a*” indica negação e a palavra *mastós* significa seio, o que reforça a referência ao mito mencionado. Pesquisas recentes, no entanto, apontam como mais provável a origem persa, uma vez que a expressão *ha-maz-an* pode ser traduzida como “quem luta junto”, e vale lembrar que estas mulheres guerreavam lado a lado com os homens e não contra eles. Mulheres flecheiras no exército persa são aceitas como um fato. Mas não queimavam um dos seios e não é verdade que eles atrapalhem o manuseio do arco.

De Amazonas para Amazônia é um passo já que o sufixo *ia* quer dizer “terra” ou “país”, evocando-se, portanto, os conceitos de *região* ou *território*, sendo que o primeiro está associado à temática da identidade espacial – ecológica, econômica ou cultural –, ao passo que o segundo supõe a apropriação – pelo uso ou jurídica – de alguma parcela da superfície terrestre por um grupo politicamente organizado. Hiléia Amazônica, Bioma Amazônico, Pan-Amazônia e Amazônia Legal tornaram-se, por sua vez, com o tempo, conceitos elaborados que se tornaram imprescindíveis para a compreensão do significado da *questão amazônica* na atualidade, e que diz respeito ao enigma quanto ao futuro dessa imensa região e da própria humanidade. Os dois primeiros nos remetem à temática ambiental, o terceiro à geopolítica e o último à organização econômica e política de nosso país. Vamos a eles.

Antes do Antropoceno

As Ciências Naturais ou Geociências, como também são conhecidas, estão hoje envolvidas com o grande tema do *aquecimento global*, a ponto de proporem que aceitemos o fato de que as modificações produzidas pela ação humana em nosso planeta





Indígenas nas margens do Rio Paru d'este. Os povos Aparai e Wayana, da família linguística karib, vivem no Pará, Suriname e Guiana Francesa

chegaram a tal ponto que se poderia falar hoje que adentramos em nova era geológica, apropriadamente nomeada de Antropoceno.

Pois a floresta equatorial úmida, batizada por Alexander Humboldt de Hiléia Amazônica no início do século XIX, pode ser vista como uma espécie de relíquia de um tempo anterior ao atual, quando a relação homem-natureza era ainda ditada por uma concepção de unidade e não de luta, como a desenvolvida pelo capitalismo histórico. Por isso é tão importante hoje compreendermos o impacto do aquecimento global na mudança do regime de chuvas sobre a Hiléia, pois ela pode corroborar ou não a hipótese do Antropoceno. Sublinhe-se que Humboldt, fundador da Geografia Física, é anterior a Ernest Haeckel, o *pai* da Ecologia. Se a grande contribuição do primeiro foi reconhecer a simbiose entre floresta, hidrografia e pluviosidade, o segundo, como a Biologia estava mais avançada, permitiu o desenvolvimento das noções de *bioma* e *biodiversidade*. É onde a tese da preservação da floresta se torna mais contundente, nos parece, pois a Hiléia abriga nada menos de 1/4 de todas as espécies de seres vivos de nosso planeta e 1/5 do volume de água doce superficial.

E, claro, se o clima influencia na dinâmica da floresta, esta por sua vez incide também no clima, e parece bastante óbvia a contribuição da Amazônia na moderação das temperaturas e na qualidade do ar que respiramos – desde que, evidentemente, a selva não seja consumida pelo fogo.

É neste ponto que o choque de visões de mundo entre o colonizador e o colonizado se torna explosivo, pois como ouvi de uma liderança indígena brasileira “por que vamos destruir a floresta se ela nos dá tudo?”, ao passo que na visão capitalista do colonizador a mata preservada é apenas um grande desperdício, quando não conspiração de ONGs, potências estrangeiras e povos originários contra o desenvolvimento nacional. A questão transborda assim para os campos da ideologia, da geopolítica e da política. Tentemos uma visão de síntese.

A Amazônia pertence à América Latina

Compreensivelmente as medidas da floresta, do bioma, e da bacia hidrográfica não coincidem exatamente, não são muito exatas, e podem ser apresentadas de forma confusa. A floresta, definida como uma combinação singular de flora e fauna, é estimada em cerca de 5,5 milhões de km², enquanto o bioma, um conceito mais abrangente e que incorpora zonas não florestadas, gira em torno de 6,5 milhões de km². Já a bacia hidrográfica é aceita como um pouco maior, ultrapassando os 7 milhões de km².

Mais do que a precisão desses dados, é interessante ressaltar que em todos estes casos há a busca por uma ideia de totalidade e unicidade, o que nos alerta sobre o risco de uma generalização apressada, pois é difícil pensar em homogeneidade para uma área tão extensa. Além disso, acrescente-se que, para os geógrafos, a primeira definição da Amazônia como “região” apoiou-se antes na bacia hidrográfica do que na floresta, e é bem mais recente o uso da expressão *bioma amazônico* para nos referirmos a ela.

A floresta, combinação singular de flora e fauna, é estimada em cerca de 5,5 milhões de km², enquanto o bioma, um conceito mais abrangente e que incorpora zonas não florestadas, gira em torno de 6,5 milhões de km². Já a bacia hidrográfica é aceita como um pouco maior, ultrapassando os 7 milhões de km²

Os conceitos de *bioma* ou *biota* foram desenvolvidos a partir da botânica, e se assemelham em seu significado geral à expressão “domínio morfoclimático” de autoria do geógrafo Aziz Ab’Saber, que sempre enfatizou o papel do clima como o grande escultor dos relevos e, no caso, da própria mata. Assim, podemos concluir que há uma espécie de dialética entre a mata e o rio, tanto em termos bioquímicos, como em termos simbólicos, onde o primeiro elemento representaria o colonizador e o segundo, o colonizado. De fato, como sintetizou oportunamente outro importante geógrafo brasileiro, Carlos Walter Porto Gonçalves, sem o controle das águas, Portugal não teria se apropriado da floresta. Ou, dito de forma mais precisa, da maior parte dela, lembrando que o Brasil, seu herdeiro, detém hoje cerca de 2/3 da área do bioma amazônico. O terço restante está dividido entre Bolívia, Equador, Peru, Colômbia, Venezuela, Guiana, Suriname e Guiana Francesa.

Note-se que as “Três Guianas”, que não pertencem à bacia amazônica, estão incluídas, no entanto, nos conceitos de bioma e floresta – e aqui surge um problema geopolítico delicado. Embora o povo da Guiana Francesa seja reconhecido como “amazônico” ou “amazônida”, e a floresta apareça sempre como importante elemento de identidade, não faz muito sentido reconhecer a República Francesa como um Estado amazônico, com pleno direito de possuir um assento na Organização do Tratado de Cooperação Amazônica. Seria o mesmo que omitir o fato de que a Guiana Francesa é uma colônia.

Não é a mesma coisa que defender “o direito de derrubar e incendiar a mata”, o que foi feito explicitamente pelo ministro do Meio Ambiente do governo anterior. Ao excluir a célebre frase “Vamos deixar passar a boiada!”, inusitada pela sinceridade, o ministro resumiu muito bem cinco séculos de submissão colonial, nos quais o boi, a Bíblia e a bala foram as ferramentas da “civilização” contra os “selvagens”. E o mais preocupante é que esta opinião foi seguida por parte da cúpula militar, ofendida com as admoestações do presidente francês contra a escala que assumiram os incêndios. Eis pois a questão geopolítica, e ao mesmo tempo ambiental, que tanto nos incomoda: afinal, a preservação da floresta depende de mais ou de menos soberania do Estado brasileiro?

A resposta merece ser dividida em duas partes, uma ligada à geopolítica externa, e a outra à geopolítica interna. Para tanto nos socorreremos de dois conceitos imprescindíveis: “Pan-Amazônia” para a primeira e “Amazônia Legal” para a segunda.

Ora, ao considerarmos a Amazônia em toda a sua totalidade geopolítica, isto é, ao incluirmos a Guiana Francesa, como requer o prefixo *pan*, a questão passa a ser se este território, mesmo não



sendo soberano como Porto Rico, as Ilhas Malvinas e o Quebec, é parte ou não da América Latina, uma vez que é toda ela, e não apenas a América do Sul quem sofre a pressão das potências imperialistas do Norte contra a nossa soberania econômica e o poder de nossa cultura. Não nos esqueçamos que foi Henry Kissinger quem propôs nos anos 70 que o Brasil “patrulhasse” a América do Sul contra o comunismo, enquanto eles cuidavam do “resto” do Hemisfério Ocidental. Não é sem motivo, portanto, que vizinhos sulamericanos nos vejam às vezes como subimperialistas, uma vez que para eles, o sujeito histórico coletivo é a América Latina. O Pacto Amazônico assinado em 1978 excluiu a Guiana Francesa exatamente por este impulso anticolonialista, renovado no início do século XXI pelo bolivarianismo de Hugo Chavez. O problema atual, porém, é que essa mesma justificativa vem sendo dada pelos que se opõem à demarcação de terras indígenas e reservas ambientais. E que consideram o garimpo, a extração de madeira e as atividades agropecuárias como manifestações de soberania. Examinemos esta questão mais de perto.

Entregar para integrar?

Foi através de uma decisão do Congresso Nacional no ano de 1953 que nasceu o *Território da Amazônia Legal*. Compreendia, além dos Estados do Amazonas e Pará, as áreas dos antigos Territórios Federais do Acre, Guaporé (Rio Branco) e Rio Branco



Aldeia Taurepang do lado brasileiro do Monte Roraima. De família linguística karib, os Taurepang também vivem na Venezuela e na Guiana

(Roraima), e ainda as porções norte de Mato Grosso e Goiás, bem como uma faixa oriental do Maranhão. Incorporou desse modo, além das áreas de floresta tropical úmida, porções do bioma Cerrado, presentes no sul do Pará e Maranhão e nos atuais Mato Grosso e Tocantins, separados de seus Estados originais quase na mesma linha de corte definida pela Amazônia Legal. Também Roraima possui uma mancha de Cerrado. O objetivo dessa medida era atrair para aquela vasta área, tida como “vazio demográfico”, 3% da renda federal em investimentos que impulsionassem seu desenvolvimento.

Do ponto de vista de uma operação de geopolítica interna, a fragmentação da região em nove unidades subnacionais, submetidas, além disso, a um órgão de planejamento diretamente ligado ao governo central, significa transferir poderes cada vez maiores das lideranças regionais para Brasília, algo iniciado ainda com Getúlio Vargas, e que se intensificaria fortemente durante os governos militares.

Obcecados com a questão da segurança das fronteiras, os militares implementaram um programa de integração rodoviária da Amazônia com as demais regiões do país, que substituiu o padrão de ocupação tradicional, assentado no trinômio *rio-várzea-floresta*, e mais ligado à economia doméstica, por outro, mais extrovertido e moderno, balizado pela combinação

estrada-terra firme-subsolo. Com este novo sistema de circulação, a região urbanizou-se e industrializou-se, o que trouxe em contrapartida inúmeros problemas sociais e ambientais. A geógrafa Bertha Becker, grande estudiosa da região, que inicialmente defendeu a Transamazônica, reconheceria posteriormente os prejuízos deste modelo de desenvolvimento. A questão-chave segue sendo, a nosso ver, o papel que o país pretende desempenhar na chamada “divisão internacional do trabalho”, pois desde a conquista portuguesa, a função primário-exportadora se impôs a estas terras, de modo que a logística aqui construída obedece, antes de mais nada, aos ditames do mercado externo. O sistema nacional de transportes fica assim atravessado pelas necessidades dos setores exportadores, daí a conclusão de que, para “integrar” as várias regiões do país, é preciso antes “entregar” algo ao mercado externo.

Não faz sentido, em conclusão, pretender defender os interesses da população amazônica não-indígena, renegando a esta seu direito à terra. Com $\frac{3}{4}$ da população morando em cidades, não são as áreas protegidas que estão prejudicando o desenvolvimento regional. Becker é muito otimista quanto à valorização de atividades que mantêm a floresta em pé, articulando agricultura familiar, saberes dos povos originários e grandes investimentos em pesquisa biotecnológica. Antes, porém, é necessário assegurar a soberania nacional e evitar que a pauta de exportações seja dominada por *commodities*. Temer que o imperialismo queira preservar a floresta agora, para apoderar-se dela no futuro, é uma espécie de rendição *a priori*, e demonstração de desconhecimento quanto aos mecanismos de submissão de áreas periféricas a potências centrais. Por falar nisso, qual o destino do ouro, da madeira, dos peixes, do ferro, da soja, da carne e do algodão extraídos da mata, e do que deixou de ser mata?

André Roberto Martin • Professor doutor titular do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.



Santos Dumont e o Parque Nacional de Foz do Iguaçu

Pedro Mastrobuono

*A aventura do genial aviador brasileiro que resultou em
um santuário ecológico e turístico brasileiro e um presente
(outro) para a humanidade*



Santos Dumont de chapéu preto, no centro, com o então presidente do Paraná, Afonso Camargo, e seu neto Alípio Camargo, à esquerda. À direita, Eneas Marques, Secretário do Interior do Estado

Foto | Repositório Wikimedia Commons

Neste ano de 2023 celebramos os cento e cinquenta anos de Alberto Santos Dumont, notório patrono da aviação. O aviator deixou outro legado, embora não tão conhecido, mas igualmente inspirador e uma grande referência no campo da sustentabilidade. A aventura que vamos contar é mais um exemplo da genialidade e do altruísmo desse brasileiro que nos enche de orgulho.

As Cataratas do Iguaçu formam o maior conjunto de quedas d'água do planeta. Estamos falando de um templo do turismo sustentável. Quem por lá passa, surpreende-se diante deste patrimônio natural, capaz de encantar e arrancar suspiros de uma miríade de visitantes de todo o planeta. Por lá existe uma estátua de corpo inteiro de Alberto Santos Dumont, por sua fundamental atuação para o nascimento do Parque Nacional das Cataratas, santuário mundial de proteção da fauna e da flora, na região da tríplice fronteira.



Alberto Santos Dumont era um visionário capaz de vislumbrar atividades econômicas inda não sonhadas. Com sua personalidade altruísta, depreendeu enorme esforço físico, enfrentou obstáculos e, usando de seu prestígio, formou a convicção das autoridades públicas. Sozinho, mudou a história da região e abriu as portas do país para o turismo global autossustentável

O ano era 1916. Santos Dumont já era uma celebridade internacional de altíssima popularidade à época. Havia ido ao Chile, onde fora recebido pelo Presidente da República e onde participara de vários eventos sobre aeronáutica – chegando a presidir um congresso mundial sobre o tema. Prosseguindo em sua viagem pela América Latina, em território argentino conheceu as quedas d’água do Iguazu que o fascinaram de imediato. Os fatos que se sucederam mudaram não só a realidade do local, mas também do estado do Paraná e do desenvolvimento do turismo no Brasil.

Santos Dumont fez questão de conhecer o lado brasileiro das cataratas, situado então em uma fazenda particular, com difícil acesso às quedas. Havia poucas trilhas, exigindo bastante tempo e grande esforço de quem se aventurasse. Santos Dumont, então, alterou os rumos de sua viagem e

aceitou o convite do hoteleiro Frederico Engel e do prefeito do Município de Foz do Iguazu para, em comitiva, empreender a travessia, mata fechada adentro.

Um fato em especial ficou registrado na memória dos que participaram da comitiva: o Rio Iguazu estava com grande vazão, em virtude das chuvas que geraram cheia histórica, e um tronco de árvore, bastante largo e comprido, havia ficado preso junto à margem, com uma das extremidades projetadas em balanço, suspenso sobre o abismo, em direção às cataratas. Santos Dumont, sem qualquer aviso prévio, subiu nesse tronco e caminhou calmamente até a borda, para melhor admirar a profundidade. Deixou a comitiva em estado de perplexidade e paralisada pelo medo. Elfrida Engel, filha de Frederico, registra em seus relatos a célebre frase de Santos Dumont, assim que desceu do tronco, em

A magnificência do maior conjunto de quedas d’água do planeta, na triplíce fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai

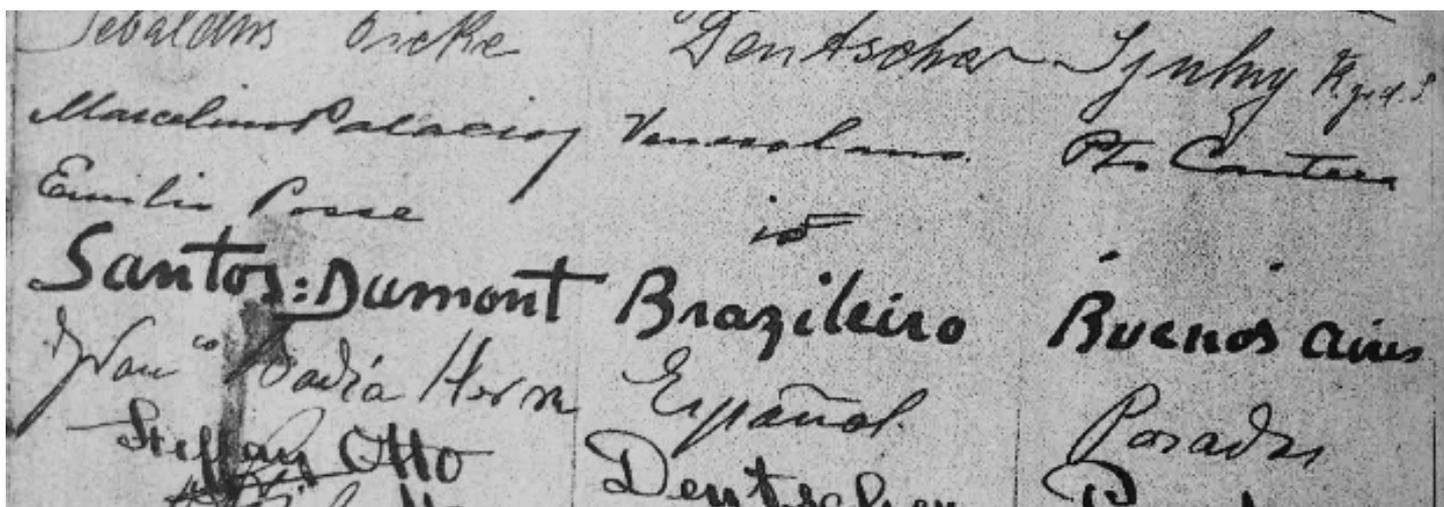
Foto | Repositório Wikimedia Commons





“As alturas não me perturbam”, disse Santos Dumont ao subir num tronco preso na borda para olhar de cima as cataratas. O episódio foi testemunhado por Elfrida Engel, aqui ao lado da estátua do aviator em Foz do Iguaçu

Foto | Acervo família Engel



resposta às admoestações dos presentes:
 “As alturas não me perturbam!”

Santos Dumont restou inconformado diante do fato de as cataratas estarem em terras particulares, pertencentes a um cidadão uruguaio que discricionariamente decidia quem poderia ou não visitar as quedas. Alterando novamente seus planos de viagem, partiu em direção a Curitiba, com o intuito de se reunir com o então Presidente do Paraná (cargo correspondente ao atual governador de Estado). Essa viagem ficou conhecida como *Cavalgada patriótica*, transcurso feito por dentro da floresta até a cidade de Garapuava, usando como orientação de navegação as linhas telegráficas. Ele foi acompanhado de um fiscal da prefeitura de Foz do Iguaçu, de nome Isidro Lourenço de Souza, e de um policial militar, chamado Virgílio. Saíram de Foz de Iguaçu e passaram ao lado de Laranjeiras do Sul até alcançarem Guaruapuava – percorreram 300 km em apenas seis dias, fazendo todas as refeições em plena mata. Em esforço contínuo, subiram de 180 metros para quase 1.200 metros de altitude. De lá, fazendo uso dos precários automóveis da época, alcançaram Ponta Grossa. O último trecho, até Curitiba, foi percorrido de trem.

Detalhe do livro de registro de hóspedes e vista geral do Hotel Brasil, nas Cataratas do Iguaçu, onde Santos Dumont se hospedou em 1916 vindo de Buenos Aires.

Reprodução do livro *Frederico Engel, pioneiro no turismo e hotelaria em Foz do Iguaçu*





Imagem de Santos Dumont recepciona os visitantes das cataratas. A placa na base da estátua mostra como o inventor lançou a ideia da criação do que viria a ser o atual Parque Nacional do Iguaçu

Foto | Cataratas do Iguaçu S. A. / Divulgação

Deu-se, nesse momento, o encontro histórico de Alberto Santos Dumont com o Presidente do Paraná, oportunidade na qual ele convenceu o chefe do executivo a transformar as terras particulares em área pública. Dentre os argumentos de que se valeu, explicou que o número de visitantes iria viabilizar economicamente a região, chamando aquilo que hoje conhecemos por “turismo sustentável” de uma “fábrica sem chaminés” capaz de gerar renda e divisas para todo o entorno. Defendeu enfaticamente que a área deveria ser pública, permitindo o acesso de todos, como um presente para a humanidade.

Um homem à frente de sua época, Alberto Santos Dumont era um visionário capaz de vislumbrar atividades econômicas inda não sonhadas. Com sua personalidade altruísta, depreendeu enorme esforço físico, enfrentou obstáculos e, usando de seu prestígio, formou a convicção das autoridades públicas. Sozinho, mudou a história da região e abriu as portas do país para o turismo global autossustentável.

Assim nasceu o Parque Nacional das Cataratas, que recebe anualmente cerca de 2 milhões de visitantes, provenientes de mais de 170 países.

Esse era Alberto Santos Dumont, um homem muito além da aviação.

Pedro Mastrobuono • Doutor *honoris causa* em proteção ao patrimônio cultural pela UFMS, é pós-doutorando na mesma Universidade, com a pesquisa “Identificação e análise dos bens culturais legados por Santos Dumont sob a ótica dos mecanismos disponíveis de proteção ao patrimônio histórico cultural brasileiro”. Premiado pelo Senado Federal com a Comenda Luís Câmara Cascudo por sua atuação na proteção ao patrimônio cultural do país, é presidente da Fundação Memorial da América Latina.



Pessoas caminham pelos escombros do bairro de Bel Air, em Porto Príncipe, após o terremoto de 2010. A maioria teve as casas totalmente destruídas e não tem para onde ir

Foto | Marcello Casal Jr. – ABr / Repositório Wikimedia Commons

As “catástrofes naturais” e o racismo ambiental no Haiti

Leon Patrick Afonso de Souza

Como a ecologia decolonial pensa países marcados por eventos climáticos extremos, como os caribenhos, nos quais o habitar colonial ainda determina a relação entre cultura e natureza

Uma busca em plataformas digitais de pesquisa com a expressão “catástrofes ambientais no Haiti” lança sobre nós uma inundação de notícias, artigos, estudos governamentais e privados sobre o que é considerado uma das muitas crises que vive o país caribenho com população de cerca de 11 milhões de pessoas. É provável que muitos se recordem das terríveis imagens veiculadas no dia 12 de janeiro de 2010, quando um terremoto de magnitude 7,3 destruiu a capital Porto Príncipe e os arredores, ceifando a vida de mais de 300 mil pessoas e deixando milhares desabrigadas. As imagens de mulheres e homens correndo entre os escombros, desesperados sob a nuvem de poeira, tentando encontrar familiares e amigos certamente fazem parte do imaginário de nossa geração.

Nos últimos anos, antes e depois do terremoto devastador de 2010, o Haiti sempre ocupou manchetes dos noticiários, quando era castigado por outras “catástrofes” como terremotos, furacões, tempestades tropicais e secas. Pelo mesmo motivo, ocupa há algum tempo as mesas de debate de países, organismos multilaterais, agências de ajuda humanitária, universidades e outras tantas organizações públicas e privadas. É inegável que a localização geográfica do Haiti é um dos fatores para que o país seja atingido ano após ano por eventos geológicos e climáticos extremos. No entanto, é irresponsável olhar para o sofrimento provocado por esses mesmos eventos apenas como resultado da

localização geográfica e analisar o país de forma rasa, deslocada da violência colonialista a qual esteve submetido nos últimos séculos.

Apesar de mudanças analíticas e da adoção de narrativas mais críticas, o termo “catástrofes naturais” ainda é utilizado amplamente por diferentes grupos, setores da mídia e governos para se referir ao que acontece no Haiti – e também em outros lugares do mundo. Diante do avanço das mudanças do clima e dos recorrentes eventos climáticos extremos, sobram exemplos de situações carimbadas como “catástrofes naturais”, quando na verdade são catástrofes socioambientais e políticas. Num momento em que maior parte da comunidade científica séria, comprometida com o bem comum e com a dignidade humana, indica que os efeitos das mudanças climáticas são catastróficos é preciso ter coragem política para encarar que terremotos, furacões, tempestades e outros eventos têm consequências diferentes sobre a vida dos mais pobres.

No seu livro “Uma ecologia decolonial – pensar a partir do mundo caribenho”, o filósofo e cientista político Malcom Ferdinand dedica um capítulo para discorrer sobre ecologia e ambientalismo a partir da realidade haitiana. Mais que isso, o autor nascido na Martinica ajuda a retomar o processo histórico de colonização do Haiti e, a partir disso, reconstituir sentidos e práticas para um ambientalismo ou uma ecologia que reconheça o “habitar colonial”. O colonialismo, analisa ele, ainda que

“**É esse “habitar colonial” constituído em outros períodos que continua fraturando a relação entre humanidade e meio ambiente, ou entre cultura e natureza. Essa dicotomia levada aos extremos pelos sistemas modernos, industriais e urbanos é um dos eixos que promovem a degradação dos territórios e a desfiguração de vidas humanas e não humanas**”

não seja responsável diretamente pelo desmatamento contemporâneo no Haiti, por exemplo, foi a base para explorar o solo ao extremo e romper a relação com a terra.

É esse “habitar colonial” constituído em outros períodos que continua fraturando a relação entre humanidade e meio ambiente, ou entre cultura e natureza. Essa dicotomia levada aos extremos pelos sistemas modernos, industriais e urbanos é um dos eixos que promovem a degradação dos territórios e a desfiguração de vidas humanas e não humanas. Ao longo do capítulo em que recorre às experiências coloniais vividas no Haiti, Ferdinand nos ajuda a compreender de que forma a violência do colonialismo é responsável pelos sofrimentos do tempo presente, mesmo em situações de catástrofes aparentemente naturais.

Às milhares de mortes provocadas pelo terremoto de 2010, pelo furacão Matthew (2016), pelo terremoto de

2021 e pelas recorrentes tempestades tropicais se juntam ameaças cada vez mais constantes derivadas de eventos climáticos extremos, como as secas e outros fenômenos vinculados ao El Niño. Na última grande seca, há sete anos, mais de 3 milhões de pessoas estiveram em situação de fome ou insegurança alimentar. Na América Latina e em outros países do mundo, eventos geológicos e climáticos como os que acontecem no Haiti também são registrados.

O habitar colonial é um resquício violento que continua legando aos países e territórios empobrecidos as piores consequências de terremotos, tempestades, furacões. Não é uma simples consequência da localização geográfica. É um resultado da forma de conceber e habitar a terra que, desde a colonização, deseja apenas lucro e benefícios a qualquer custo. Diante das catástrofes e dos eventos climáticos extremos não existe um “nós homogêneo”, alerta Malcom. No meio dos escombros dos





Esta foto aérea evidencia a devastação que atingiu especialmente a população mais pobre, em virtude do terremoto de magnitude 7 na escala Richter de 12 de janeiro de 2010

Foto | Logan Abassi – UNPhoto / Repositório Wikimedia Commons

terremotos ou dos furacões, e dentro das casas sem alimentos como resultado das secas, existem histórias e trajetórias de pessoas a quem foi negado historicamente o direito à justiça, à dignidade e o principal deles: o direito de estar e habitar o mundo com vida em plenitude.

A crise climática que o mundo inteiro experimenta é sentida de forma muito distinta pelas nações, por comunidades urbanas e rurais, por quem vive nos países do sul e do norte global, por quem mora cercado por monoculturas ou por quem tem o privilégio de viver ao lado de áreas verdes com diversidade de fauna e flora. Da mesma forma, o próprio corpo da terra, aquilo que chamamos de meio ambiente, sente de forma diferenciada a depender de sua localização geográfica e da sanha exploratória de determinados grupos. As consequências drásticas das mudanças climáticas para grupos subalternizados, empobrecidos e colocados às margens do mundo estão intimamente vinculadas às consequências para o próprio meio ambiente.

O racismo ambiental, ou seja, as consequências violentas das mudanças climáticas ou dos chamados “projetos de desenvolvimento” sobre corpos e trajetórias de pessoas em situações de vulnerabilidade, principalmente pretas/os,

indígenas, quilombolas, pessoas vivendo em áreas de risco e tantas outras, é uma consequência desse habitar colonial da terra que quer avançar a qualquer custo o projeto de exploração do mundo, de humanos e daquilo que, na perspectiva colonialista, é apenas um recurso natural.

A mitigação das consequências catastróficas de terremotos, furacões e tempestades tropicais está diretamente relacionada à capacidade de superar as fraturas coloniais, no Haiti ou em qualquer parte da América Latina, do Caribe e outros territórios colonizados. Isso significa reconhecer que além das forças geológicas “naturais”, existem desigualdades e injustiças que ampliam os estragos, e por isso devem ser enfrentadas com compromisso político.

A superação da crise climática no Haiti e em todo o mundo só será possível se a dignidade humana for reconhecida, especialmente dos que são colocados às margens do mundo nas antigas e novas colonizações. É urgente, ainda, reconhecer a dignidade dos outros viventes, sem os quais não existiria vida humana e, por isso, é primordial um compromisso ético e político que torne possível a convivialidade entre todos os seres.

Leon Patrick Afonso de Souza • Diretor de campanhas na Casa Galileia, mestrando em Antropologia Social pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

*Para los que de sangre salpicaron la patria,
Pido castigo.*

*Para el verdugo que mandó esta muerte,
Pido castigo.*

*Para el traidor que ascendió sobre el crimen,
Pido castigo.*

*Para el que dio la orden de agonía,
Pido castigo.*

*Para los que defendieron este crimen,
Pido castigo.*

*No quiero que me den la mano
Empapada con nuestra sangre.
Pido castigo.*

Trecho de "Los enemigos" (1950)

O poeta Pablo Neruda e sua companheira, Matilde

Foto | Evandro Teixeira / Acervo Instituto Moreira Salles



Pablo Neruda: a atualidade do poeta que pede castigo

Paulo Lannes

Os versos talhados pela denúncia social do autor chileno, Nobel de Literatura de 1971, voltam a reverberar com a comprovação definitiva, neste ano, de que ele realmente foi envenenado pela ditadura de Augusto Pinochet

Ao publicar os versos de “Los enemigos”, Pablo Neruda (1904-1973) vivia uma situação muito particular de sua vida: ele estava foragido. Eleito senador pelo Partido Comunista do Chile em 1945, viu o país afundar em conflitos políticos devido à morte repentina do presidente Juan Antonio Ríos Morales (1888-1946) – em uma situação controversa, Gabriel González Videla (1898-1980) assume a presidência no mesmo ano, leva o Partido Comunista à clandestinidade e inicia ferrenha perseguição aos militantes dessa ideologia. Tal atitude obriga Neruda a fugir a cavalo para a Argentina, em 1949. No ano seguinte, já na Espanha, ele publica *Canto general*, poderoso épico sobre os séculos de exploração e injustiças sociais às quais a América Latina foi submetida. O poemário fez do autor uma celebridade internacional.

“Los enemigos” é um dos principais poemas do *Canto general*. Por apontar os dedos em direção aos vilões e exigir uma atitude enérgica por parte dos seus, tornou-se um verdadeiro hino para os artistas durante os anos de chumbo das ditaduras latino-americanas. Em 1974, o cantor portenho Victor Heredia homenageia Neruda gravando “Los enemigos”. Dois anos depois, com o golpe militar argentino, o disco é proibido e o músico obrigado a se exilar. Em 1983, porém, a canção voltaria aos palcos argentinos pelas vozes do grupo musical chileno Quilapayún, exilado pela mesma ditadura que – hoje está comprovado – assassinou Pablo Neruda.

O poeta morreu no dia 23 de setembro de 1973 na Clínica Santa María, em Santiago do Chile, apenas doze dias depois de Augusto Pinochet (1915-2006), por meio de um golpe militar, tomar o poder e matar Salvador Allende (1908-1973). Fora Allende que havia celebrado o Prêmio Nobel de Literatura oferecido a Pablo Neruda, em 1971, e nomeado o poeta ao posto de diplomata em Paris, na França. E foi Pinochet que nomeou Videla, o ex-presidente que havia obrigado Neruda a fugir do país duas décadas antes, ao posto de Conselheiro de Estado mais importante de sua ditadura.

Prevaleceu por décadas a versão de que Neruda havia morrido de forma fulminante devido a um câncer de próstata, ainda que o diagnóstico tenha gerado muito estranhamento à comunidade internacional pela coincidência e pela rapidez e brutalidade da doença – incomum a esse câncer em específico. Em 2011, o corpo do poeta foi exumado com o objetivo de calar os boatos e chegar a uma conclusão definitiva sobre o caso. Entre idas e vindas, em fevereiro de 2023, finalmente, confirmaram-se as suspeitas: um painel internacional de cientistas responsável por analisar os exames efetuados em laboratórios da Dinamarca e do Chile confirmou que Pablo Neruda foi morto por envenenamento. Enquanto estava hospitalizado por conta do câncer, no fatídico setembro de 1973, injetaram no poeta a bactéria *clostridium botulinum*, que provoca uma neurotoxina extremamente letal, que mata o corpo hospedeiro por insuficiência respiratória.

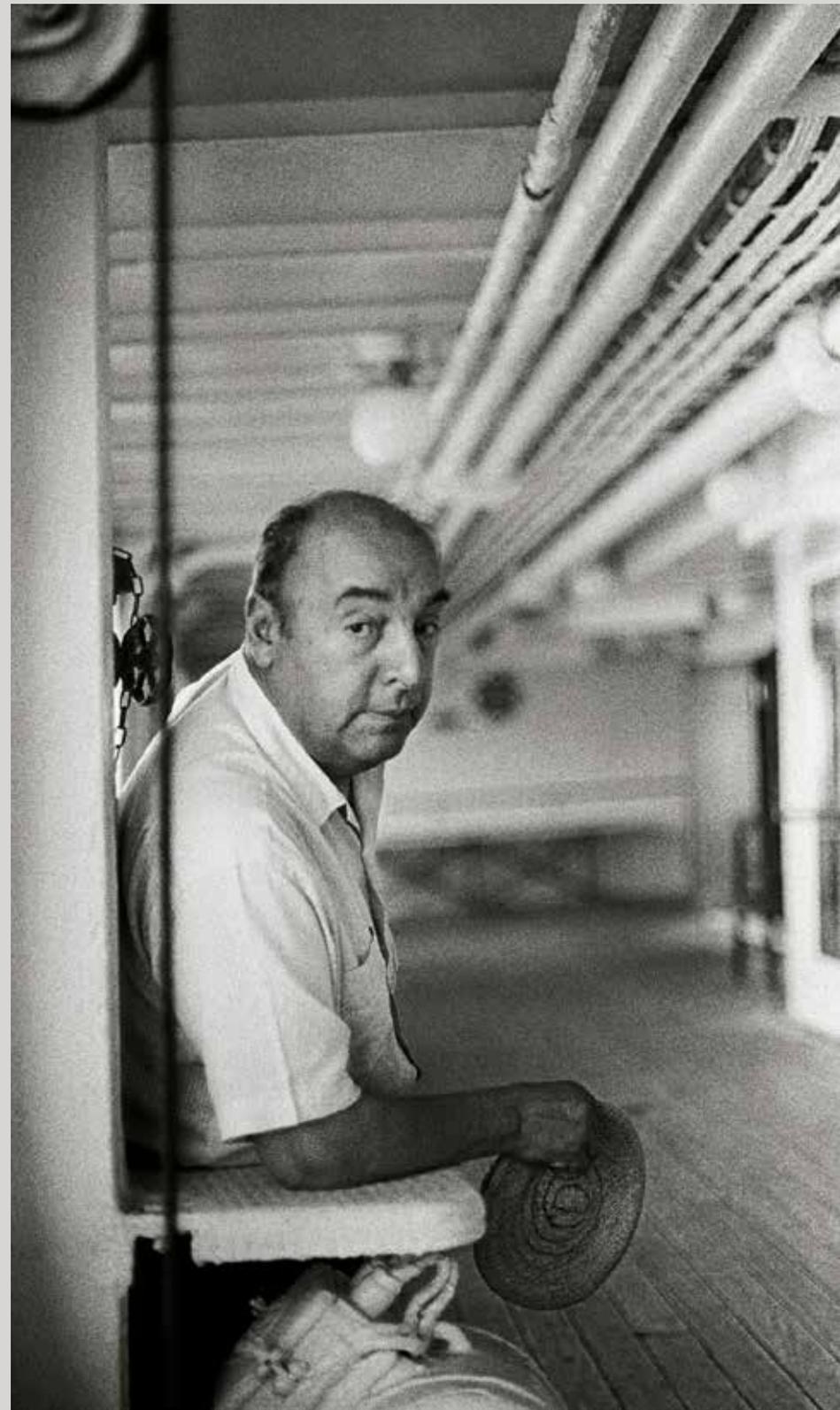
À luz das descobertas, “Los enemigos” ganha novos contornos aos leitores de hoje. O pedido enfático de Neruda por castigo parece ressoar de outros tempos como uma voz que não se cala e, principalmente, não se contenta com a atualidade. Assim, aqueles que se aventuram em sua poesia engajada podem encontrar outros belos exemplos da indignação do poeta diante de uma sociedade – e de sua intelectualidade – que nada faz em prol dos seus. Em “Los poetas celestes”, poema também presente em *Canto general*, Neruda declama:

*No hicisteis nada sino la fuga:
vendisteis hacinado detritus,
buscasteis cabellos celestes,
plantas cobardes, uñas rotas,
“belleza pura”, “sortilegio”,
obras de pobres asustados
para evadir los ojos, para
enmarañar las delicadas
pupilas, para subsistir
con el plato de restos sucios
que os arrojaron los señores,
sin ver la piedra en agonía,
sin defender, sin conquistar,
más ciegos que las coronas
del cementerio, cuando cae
la lluvia sobre las inmóviles
flores podridas de las tumbas.*

Trecho de “Los poetas celestes” (1950)

Além do livro *Canto general*, a poesia política de Pablo Neruda pode ser lida em outras obras, como, por exemplo, *Espanha en el corazón*, publicada em 1937 enquanto o autor se engajava na luta antifascista denunciando os horrores da ditadura franquista, e *Las uvas y el viento*, lançada pelo poeta em 1954, momento em que completava 50 anos e acabava de retornar a Santiago do Chile após cinco anos de exílio. Três obras que não só demarcam momentos relevantes da vida do poeta como apontam a excelência de sua escrita – *Canto general* é considerada a *magnum opus* pelo próprio autor e constantemente apontada pela crítica como uma de suas obras mais importantes.

Para o público brasileiro, tais livros são ainda mais interessantes: em *Canto general*, o Brasil é ilustrado dentro da sessão *Os libertadores*, que cita figuras como o poeta Castro Alves e o político





Os chilenos desafiaram o regime militar, que se instalava e temia multidões, e homenagearam Pablo Neruda em cerimônia fúnebre comovente

Fotos | Evandro Teixeira / Acervo Instituto Moreira Salles

comunista Luís Carlos Prestes. Já *Las uvas y el viento* foi publicado logo após a visita de Neruda ao Brasil, a convite do escritor Jorge Amado, de quem era amigo e com quem trocava muitas ideias sobre as questões sociais do continente. Neruda esteve em Goiânia para o Primeiro Congresso Nacional da Cultura, que pedia a preservação das nossas raízes culturais tradicionais. *Las uvas y el viento* surgiu carregado de um frescor otimista, talvez alimentado pelos debates do evento brasileiro.

Estranhamente, diante de tantas razões para tornar evidente a poesia engajada de Neruda, os leitores brasileiros percebem uma curadoria problemática nas traduções disponíveis. Publicada em 2021 pela editora José Olympio, detentora dos direitos autorais do autor no Brasil, a *Antologia poética* parece interessada em esvair a força política do trabalho de Neruda, apagando seus versos mais comprometidos ideologicamente. Não há qualquer poema dos livros *España el corazón* e *Las uvas y el viento* nessa antologia e *Canto general* aparece tão fragmentado que sequer os versos de “Los enemigos” e “Los poetas celestes” são mencionados.

Quem quiser conhecer a tradução desses poemas terá que buscar em sebos uma das duas edições do livro *Canto general* pu-

blicadas no Brasil (pela Difel em 1979 e pela Bertrand em 2010), ambas esgotadas nas editoras. A conhecida casa editorial L&PM, que publicou uma série com 20 livros de Pablo Neruda nos anos 2000, não se aventurou a publicar *Canto general*, mas trouxe *As uvas e o vento* em 2004, que ainda se encontra com relativa facilidade, e os poemas de *Espanha no coração* dentro do livro nomeado *Terceira residência*, publicado no mesmo ano, mas que se encontra esgotado na editora.

Para superar essa situação, produtores culturais independentes começaram a traduzir livremente os poemas políticos mais simbólicos de Neruda e a publicar os versos gratuitamente em sites engajados de arte e política. Embora não tenha o rigor técnico que se verifica em uma publicação editorial, é uma excelente alternativa para aqueles que buscam uma curadoria em português pensada no aspecto político de sua obra. Pois é evidente que, para além de ser o poeta que canta o amor e o mar, Pablo Neruda é também o poeta que pede castigo.

Paulo Lannes • Gerente de Planejamento e de Publicações do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina. Doutor em História e Crítica da Arte pela Universidade de Brasília. É co-fundador da editora Pinard, especializada no resgate de clássicos da literatura latino-americana.

**Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!**

**“Explico algunas cosas” (1937)
Pablo Neruda**

**YO no vengo a llorar aquí donde cayeron:
vengo a vosotros, acudo a los que viven.
Acudo a ti y a mí y en tu pecho golpeo.
Cayeron otros antes. Recuerdas? Sí,
recuerdas.**

**Otros que el mismo nombre y apellido
tuvieron.**

**“Los muertos de la plaza” (1948)
Pablo Neruda**

Setiembre de 1973

Fotos | Evandro Teixeira





Testemunha ocular

Texto | Eduardo Rascov

Há meio século se iniciava uma das mais violentas ditaduras da América Latina. Era 11 de setembro de 1973 e o povo chileno assistia, atônito, os militares derrubarem o governo socialista eleito democraticamente três anos antes. Naquele dia, o presidente Salvador Allende resistiria de metralhadora na mão até a morte no Palácio de La Moneda, bombardeado por forças do exército e da aeronáutica.

Ato contínuo, o foto-jornalista Evandro Teixeira seria enviado ao país, via Argentina, pelo *Jornal do Brasil*, mas ficaria retido na fronteira até o dia 21, quando fotografou as ruínas da sede do governo.

No dia seguinte, integra a comitiva internacional que visita o Estádio Nacional, transformado numa grande prisão a céu aberto. As arquibancadas vão sendo tomadas por presos que são detidos em suas casas e pelas ruas. Curioso sobre o que ocorria sob as arquibancadas, o fotógrafo se esgueira até o subsolo e registra cenas que desmentem o discurso oficial de um país pacificado.

No dia 23, Evandro Teixeira decide visitar Pablo Neruda, a quem tinha sido apresentado por Jorge Amado no Rio de Janeiro. E descobre que o poeta prêmio Nobel de Literatura de 1971 havia acabado de morrer. É autorizado por Matilde, a viúva, a registrar o corpo sem vida ainda no hospital. Suas fotos exclusivas entraram para a História. Matilde pede a ele que acompanhe o cortejo fúnebre silencioso, que se torna a primeira manifestação contra o regime autoritário que se instalava. Cedidas pelo Instituto Moreira Salles, as fotos de Evandro Teixeira estão nas páginas anteriores sobre Pablo Neruda e nas próximas que lembram os 50 anos do início da ditadura chilena.













O poema ensaia: notas sobre a escrita de Tamara Kamenszain

Reynaldo Damazio

Poeta errante dialoga com autoras contemporâneas do subcontinente, reconfigura a estética do fragmento e reatuliza o neobarroco latino-americano

Ao comentar o poema “Os livros do Centro Editor”, de seu conterrâneo Washington Cucurto, a escritora argentina Tamara Kamenszain (1947-2021) utiliza a expressão “realismo atordoado”, do próprio autor que ela analisa, para se referir à necessidade de que “a lógica dualista da separação se distraia – que fique atordoada – e entregue a custódia que mantém sobre a realidade”. Essa antilógica da distração, derrubando os estatutos do real, abre caminho para o poema, para que a escrita seja mais que mera etiqueta. Ou como o poeta brasileiro Paulo Leminski conclamaria, no título de seu livro de poemas publicado em 1987: *distraídos, venceremos*.

Talvez esse realismo atordoado, incerto, errante, represente igualmente uma possibilidade de compreensão da escrita sempre movente de Kamenszain, entre o ensaio e o poema, a paisagem e o



A obra de Tamara Kamenszain reatualizou o neobarroco latino-americano de autores como os cubanos Lezama Lima e Severo Sarduy e dialogou com o “neobarroso” do argentino Nestor Perlongher

Foto | Bernardino Avila / Editora Luna Parque / Divulgação

corpo, o minimalista e o panorâmico, o judaísmo e o cristianismo, subjetividade e história. A forma distraída do ensaio perambula na labiríntica superfície do real em busca de um enquadramento possível e precário, tentando definir um foco provisório que nos alerte para o movimento irreduzível da experiência e suas nuances.

O poema incita a romper as barreiras materiais do mundo plano e objetivo, do discurso utilitário e funcional, assim como os cerceamentos do conceito e da racionalidade a toda experiência subjetiva. A escrita poética encena o exílio na linguagem, como o corpo da poeta exilado em Nova York, no México, ou Israel.



Residente entre Buenos Aires e a Cidade do México, a escritora argentina falecida em 2021 influenciou uma geração de autores latino-americanos

Foto | Reprodução da capa da versão brasileira de *Chicas em tempos suspendidos* (2021, Editora Luna Parque), último livro de poemas de Tamara Kamenszain

Experiência de deslocamento radical, fundado na diversidade e no abismo da alteridade, essa máscara de nossas projeções que é ao mesmo tempo captura, rapto, atrito.

Em seu livro *Gueto*, de 2003, no poema intitulado “Exílio”, a poeta escreve: “Como vocales hebreas / consonantes cristianas / mi México es casi muda / se pronuncia / cruzando el desierto a los 40 / comulgando matzá con la boca seca / restos de cal en nel riñon / sedimento rolado de tortillas / en los dobles de cada papiro / tacho Mar Muerto / pongo Océano Pacífico / me quedo más tranquila ensobro / y agrego al dorso / TKDF.”¹ As marcas do exílio estão nas letras e sílabas, transbordam na metáfora, desde a travessia do deserto à assinatura no verso do envelope ou da página onde está grafado o poema. A divisão de mundos e de culturas é interna ao poema, como é interna à psique da autora, está corporificada nas vogais e consoantes, mas também na comida (tortilla e *matzá*), ou na mudança topográfica, do mar ao oceano.

O poema, na perspectiva de Kamenszain, opera como um borrão do real atordoado, por aproximações, tateando a vivência, a história e a biografia de quem escreve, como acontece no ensaio em torno de uma questão. Em contrapartida, nos ensaios, deriva e imagens se mesclam num processo em construção de “intimidade, experiência, escritas do eu, subjetivação, dessubjetivação”, que,

segundo a autora, seriam os conceitos norteadores da narrativa contemporânea. Nesse hibridismo ou trânsito entre os gêneros – poesia, ensaio, prosa – reside um dos vetores fundamentais de sua obra.

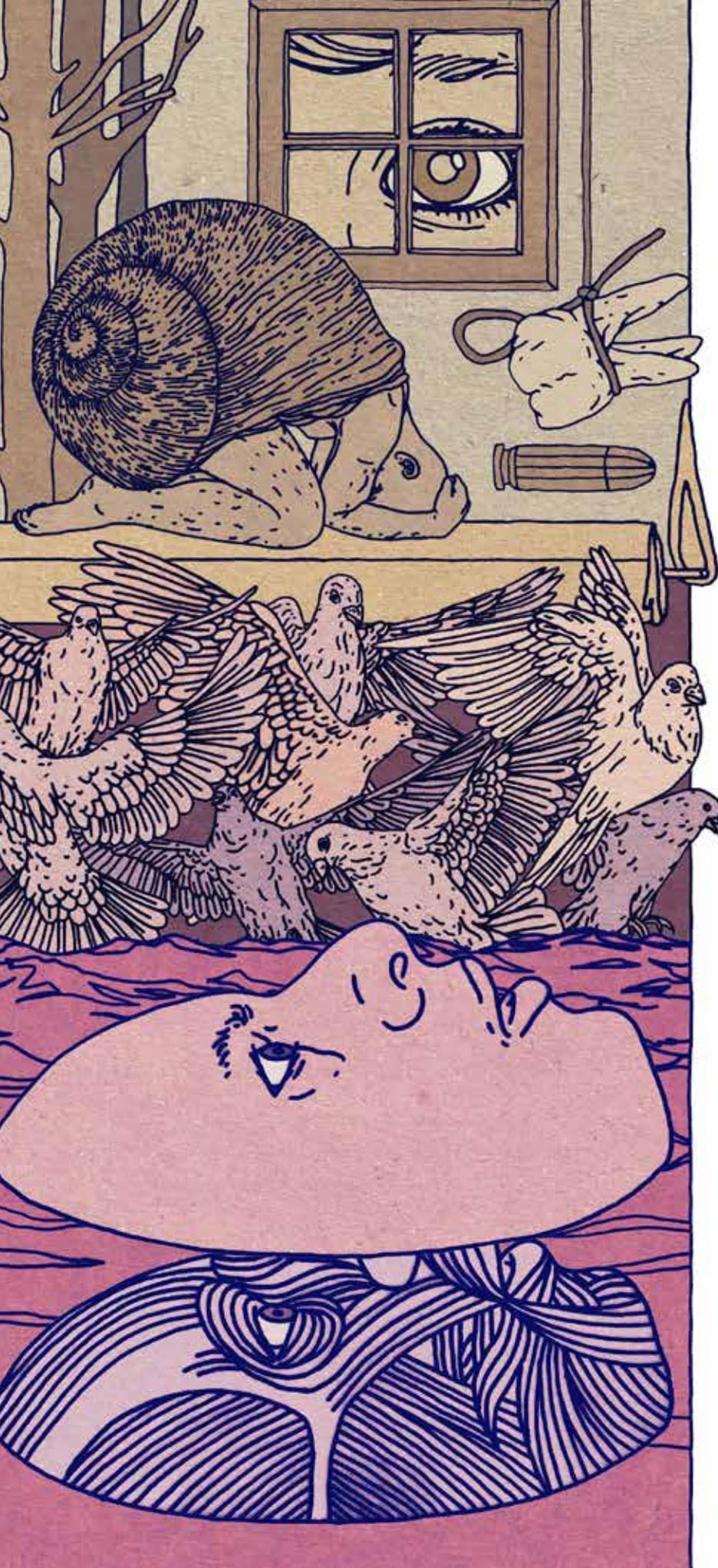
No ensaio “Romances parados, poemas que avançam”, publicado em 2016, a poeta afirma que “o poema não poderia mais ser considerado a resultante estática – nem estética – de um eu e/ou de um mundo, mas que eu e mundo confundem agora seus limites, impelidos pela atividade do poema”. A mesma subjetividade que é posta em xeque no ensaio, ainda que atravessada pela reflexão crítica. Afinal, ainda de acordo com Kamenszain, a escrita não está mais restrita à língua ou ao signo, mas se derrama (o verbo é usado por ela) “para fora desses limites, se vê modificada de forma permanente pela vida, pela experiência, pela ‘historicidade’ ou como se quiser chamar esse campo de afetos e efeitos que não se deixam deter”. O elemento afetivo desarma a razão e sua pretensão totalizante.

Kamenszain reatualizou o movimento canônico do neobarroco latino-americano, que teve como expoentes os cubanos José Lezama Lima e Severo Sarduy, e a versão crítico-jocosa do neobarroco, em referência ao barro do Rio da Prata, de seu conterrâneo Nestor Perlongher, criando o “neoborroso” (algo como *neoborrado*, em português). Borrar as fronteiras entre gêneros, formas, referências, subjetividades, contradições entre a parte e o todo, claro e escuro, para melhor desvelar a trama em movimento, o trauma como trama, a história ensaiada pelos corpos desejanos e reativos, são alguns dos modos de ação dessa escrita em permanente deslocamento e reescritura, refundando-se ao se nomear poema ou ensaio.

Em seu diálogo com autoras como Sylvia Molloy, Alejandra Pizarnik, Coral Bracho, entre outras, Tamara Kamenszain reconfigura a estética do fragmento que em grande medida (des)ordena a escrita contemporânea, embaralha os gêneros, para transpor as divisas entre realidade e linguagem, eu e o outro, mergulhando até a raiz mesma do vocábulo, e ensaiar com o verso que aponta para o devir: “Com o quê escrever agora?”.

¹ “Como vogais hebréias / consoantes cristãs / meu México é quase muda / pronuncia-se / cruzando o deserto a 40 / comungando matzá com boca seca / restos de cal nos rins / sedimento caído das tortillas / nas dobras de cada papiro / risco Mar Muerto / escrevo Oceano Pacífico / fico mais tranquila envelope / e acrescento no verso / TKDF” (tradução de Carlito Azevedo e Palomá Vidal).

Reynaldo Damazio • Editor, poeta, crítico, tradutor e professor de escrita. Autor de *Horas perplexas* (Editora 34), *Crítica de trincheira: resenhas* (Giostri Editora) e *Movimentos portáteis* (Kotter Editorial).



Entre o microscópio e o caleidoscópio: diálogo literário e mútua tradução

Fabio Weintraub e Rodolfo Mata

Dois poetas contemporâneos, um do Brasil e outro do México, conversam sobre a complexidade da tradução e sobre a fruição profunda necessária para se fazer uma boa versão da poesia brasileira para o espanhol

A seguir você lerá uma entrevista com o escritor mexicano Rodolfo Mata, professor na Universidad Autónoma do México (UNAM) e um dos mais destacados tradutores da literatura brasileira para o espanhol. Rodolfo conta como aprendeu o português, fala de sua admiração por autores como João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos e reflete sobre sua dupla formação, como poeta e engenheiro. O poeta também aborda seu convívio com a poesia visual de José Juan Tablada e expõe sua concepção do trabalho tradutório como a criação de um espaço de *fruição profunda*. Após as respostas, leia quatro poemas, dois do entrevistado, dois do entrevistador, que prolongam a conversa num exercício de mútua tradução.

**Ilustrações
Julian
Campos**

Fabio Weintraub – Você trabalha com tradução de autores brasileiros para o espanhol desde os anos 1990. Já traduziu autores de gerações e gêneros muito distintos, como Rubem Fonseca, Antonio Candido, Guimarães Rosa, Sebastião Uchoa Leite, Ana Martins Marques. Como você aprendeu o português?

Rodolfo Mata – Meu interesse pelo português nasceu quando descobri a tradição da poesia brasileira contemporânea e o lugar que nela ocupa, até hoje, a Semana de Arte Moderna, especialmente a obra de Oswald de Andrade, seus poemas, manifestos e romances cubistas. O confronto com a tradição mexicana e hispano-americana em geral, na linha do espírito de ruptura das vanguardas, foi muito estimulante. Eram tradições diferentes e semelhantes ao mesmo tempo, como as línguas nas quais se expressavam. Comecei lendo com um dicionário ao lado e entrei na fascinante experiência de ter que desautomatizar o processo da leitura em espanhol. Isto é, lia português, sabia que era português, mas meu cérebro situava os signos gráficos em espanhol¹. Pouco a pouco fui perdendo a virgindade desse confronto, mas as surpresas dos vasos comunicantes entre o português e o espanhol continuaram a operar. Em 1992, iniciei o mestrado no Programa da Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam) da USP, comparando a obra de Octavio Paz com a de Haroldo de Campos, e em 1993 casei com Regina Crespo, com quem tenho feito muitas traduções. Ela foi minha professora de português e eu seu professor de espanhol.

FW – Um depoimento seu para o Itaú Cultural em 2009 revela que o Antonio Candido, depois de ler um ensaio dele traduzido por você, afirmou que sua tradução tinha melhorado o texto. Você explica que isso não é verdade, mas que toda tradução cria uma distância que leva a refletir novamente sobre o que foi escrito, fa-

zendo pensar em outras possibilidades de formulação, às vezes mais precisas. Fale um pouco desse distanciamento reflexivo possibilitado pela operação tradutória.

RM – Qualquer tradução tem pelo menos três fases: uma proposta bruta, que acontece em nível micro, na qual aparecem os problemas mais notáveis, geralmente de vocabulário, expressões coloquiais e peculiaridades estruturais, como as decorrentes dos tempos verbais e da elisão de pronomes pessoais; uma primeira leitura de conjunto na língua traduzida, em confronto com o original; e uma leitura final, agora apenas na língua traduzida, para sentir a integridade do texto e sua relativa independência do original, seu natural fluir na língua de chegada. Muitas outras leituras, testes e correções acontecem depois. Se o tradutor tem a oportunidade de conversar com o autor, surgem outras possibilidades de refinar a tradução; a isso se refere Antonio Candido. Talvez minha versão tenha de fato mostrado outras opções de formulação, diferentes daquelas que ele havia adotado inicialmente, e que naquele momento pareceram melhores, mais adequadas àquilo que ele queria expressar. Meu objetivo foi sempre transmitir o significado do original, pois o texto era um ensaio explicativo. No caso da poesia é diferente, já que o significado é muito mais complexo, flutuante, aberto, ambíguo. O distanciamento reflexivo surge da leitura atenta e reiterada, da necessidade de escolher entre distintas opções de equivalência, da percepção dos mecanismos em jogo, que talvez apontem para o estilo do autor, das tentações de se apropriar do texto mudando-o, afastando-se do original. É um espaço de fruição profunda do texto.

FW – No mesmo depoimento, você dizia que quando escrevemos um poema, não sabemos exatamente onde ele vai acabar. A tradução retoma esse impulso, mas o tradutor já tem uma imagem daquilo que leu na outra língua, conhece a decisão ori-

ginal do autor, sabe o rumo que ele tomou, intui onde o poema deve acabar. Seja uma tradução mais servil (obediente, ortodoxa), seja uma “recriação”, o ponto de chegada do original permanece sempre como referência subjacente. Em décadas de tradução, não houve trabalhos que te levaram a uma compreensão totalmente distinta da que você tinha ao ler pela primeira vez o texto? Noutros termos, qual a margem para surpresa no trabalho do tradutor?

RM – A descrição desse processo foi feita por Octavio Paz em *Traducción: literatura y literalidad* (1971). Sim, é frequente que a leitura, sob o signo da tradução, produza impressões muito diferentes das recebidas num primeiro encontro, justamente pela aparição desse espaço de distância crítica que descrevi anteriormente. A margem para a surpresa depende de muitos fatores. Por exemplo, ao encarar uma forma fixa como um soneto, as exigências da métrica e a rima colocam o tradutor em xeque e o forçam a mexer mais com o texto, talvez alterando a ordem de exposição das imagens e as ideias no original, até mesmo omitindo algumas ou trocando-as por outras equiparáveis. Acho que nesse caso a margem de surpresa cresce sob a pressão da forma.

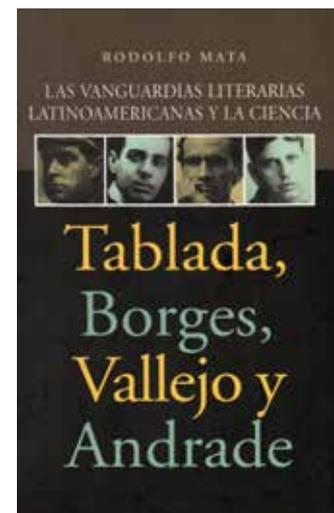
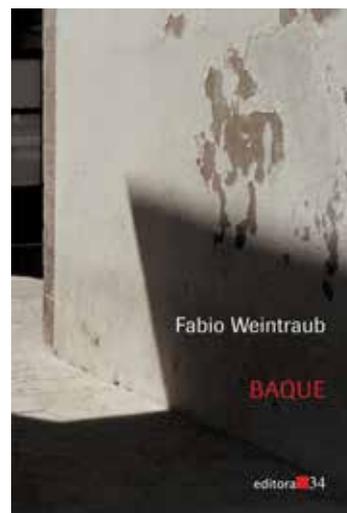
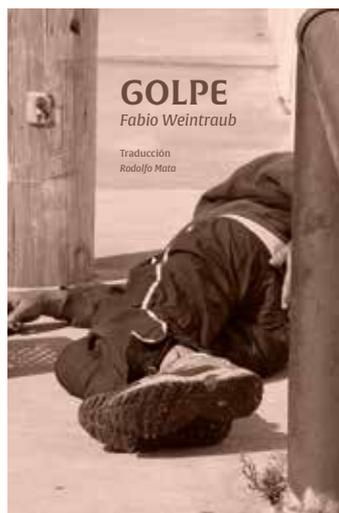
FW – Agora queria enveredar um pouco mais pelo campo da tradução de poesia. Os poetas brasileiros que você traduz acabam exercendo algum tipo de influência sobre o seu próprio trabalho como poeta? Se sim, dê-nos alguns exemplos.

RM – Sem dúvida, é um efeito incontornável, embora tudo dependa das afinidades existentes entre o estilo do poeta traduzido e o meu próprio estilo. Por exemplo, durante um bom tempo,

¹ Sobre esse tema publiquei com Regina Crespo o ensaio “Tradução: tecendo pontes entre a literatura e a cultura” em *Olhares e intercâmbios latino-americanos*. São Paulo: Líquido Editorial, 2022, p. 13-36.

Baque, livro de 2007 de Fábio Weintraub, se transformou no México em *Golpe*, traduzido por Rogério Mata em 2022. O diálogo entre tradutor e traduzido foi fundamental. Em *Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*, Mata analisa a relação entre as vanguardas literárias latino-americanas e as metáforas que provinham do campo das ciências

Reproduções das capas dos livros citados / Divulgação



guardei uma grande admiração pela poesia de João Cabral de Melo Neto. Os poemas de *O engenheiro* (1945) me impressionaram fortemente por um traço de estilo que tentei descrever como o exercício de uma definição ou, melhor, de uma pseudodefinition. Isto é, a aplicação de um olhar sóbrio e preciso sobre um objeto que acaba criando um clima de metafísico estranhamento. Nas estrofes iniciais de “O poema”, Cabral utiliza esse tipo de descrição: “A tinta e a lápis / escrevem-se todos / os versos do mundo. // Que monstros existem / nadando no poço / negro e fecundo? // Que outros deslizam / largando o carvão / de seus ossos? // Como o ser vivo / que é um verso, / um organismo // com sangue e sopro, / pode brotar / de germes mortos?”. O efeito que se produz é próximo da beleza que o olhar de um cientista pode achar num fenômeno. Outros poemas como “Uma faca só lâmina”, “O ovo de galinha” e “O relógio” se desenvolvem de maneira semelhante: avançam com propostas e imagens que vão se encadeando como se se tratasse de silogismos perturbados pela poesia². No meu livro *Parajes e paralajes* há uma série de poemas sobre a imagem do coração em sintonia

com esse aspecto da poesia de Cabral. Aquilo de que eu gosto em Cabral não são o rigor da forma medida e a assepsia sentimental, que ele tanto apregoeou em seus versos, mas apenas essa outra peculiaridade de seu estilo. Sem dúvida o sorriso de espontânea “simplicidade” de Paulo Leminski e o sujeito “à espreita” de Sebastião Uchoa Leite exerceram igualmente sobre mim forte influência. São poetas que antologiei em amplos volumes. Ler, resenhar e traduzir as obras poéticas e ensaísticas dos poetas concretos, por fim, também transformou radicalmente minha escrita poética.

FW – Além da sua formação em Letras, você também é formado em Engenharia Industrial e de Sistemas pelo Instituto Tecnológico e de Estudios Superiores de Monterrey. Em que medida essa outra formação afeta, se é que afeta, o seu jeito de ler e pensar sobre a literatura.

RM – Minha formação como engenheiro afetou minha abordagem da literatura e continua a fazê-lo. Meu pai foi engenheiro químico e trabalhou sua vida inteira na indústria da fabricação de vasilhames de vidro; minha mãe seguiu a mesma carreira

e foi professora universitária na Faculdade de Química da Unam. Eles fomentaram meu interesse pelo pensamento científico, durante minha infância e adolescência, e chegaram a montar em casa um pequeno laboratório químico para mim, onde eu fazia experiências³. Quando terminei o colegial, considerando minha facilidade com as matemáticas e o meu gosto pelos processos de transformação que tinha visto na Vidriera México, onde meu pai trabalhava, não hesitei em seguir o caminho da Engenharia. Em Monterrey, continuava sendo bom leitor e escrevia cartas para os amigos na Cidade do México, mas não tinha a mais mínima ideia de que acabaria me apaixonando pela poesia. Muito tempo considerei que a estreiteza da visão do homem implícita no curso Engenharia de Métodos – que enxergava a pessoa como uma máquina da qual se mediam “tempos e movimentos” – tinha despertado em mim a necessidade de questionar essa cultura da eficiência. Mas tal questionamento nasceu da mistura daquela percepção de estreiteza com a descoberta do amor apaixonado da juventude, o prazer da leitura e as possibilidades proteicas da palavra poética. Lembrei das aulas de literatura no colegial, principalmente as

leituras do poeta mexicano Carlos Pellicer – que, aliás, esteve no Brasil em 1922 – e comecei a escrever poemas. Entender a realidade através da poesia era como olhar um caleidoscópio; ao passo que fazê-lo através da engenharia era como usar um microscópio. Foi como compreender que $2+2=4$ e $4=2+2$ eram coisas diferentes. No entanto, ao mesmo tempo, cursava matérias nas quais tinha que usar o computador. Era o fim da década de 1970, os cartões perfurados iam sendo abandonados e surgia a microcomputação com seus *floppy disks*. Sempre gostei desse universo e continuo gostando. Por isso, hoje tenho me dedicado à poesia eletrônica.

FW – Ainda ligado à pergunta anterior, você escreveu um livro intitulado *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia: Tablada, Borges, Vallejo y Andrade* (2003). Fale um pouco desse trabalho.

RM – Esse livro foi o resultado da minha pesquisa de doutorado. Nele analiso as atitudes eufórica e disfórica adotadas pela criação literária perante a ciência, durante o período das vanguardas literárias na América Latina, suas interações com diversas ideologias de época (o cientificismo, a militância de esquerda etc.) e a apropriação literária de diversas metáforas que provinham do campo da ciência (a quarta dimensão, o darwinismo, primitivismo etc.). As vanguardas estão cheias desse fascínio e dessa rejeição da ciência e da tecnologia, o que foi paradigmaticamente proposto como o “problema das duas culturas” pelo cientista inglês Charles Percy Snow. Achei coincidências curiosas. Por exemplo, Tablada e Borges se interessaram pelo tema da quarta dimensão, Oswald e Tablada leram o Conde Keyserling e suas teorias mirabolantes, e Vallejo se inspirou em imagens das teorias de Ernst Haeckel sobre a origem materialista do universo e seu postulado biológico de que “a ontogenia repete a filogenia” para escrever alguns poemas de *Los heraldos negros* e de *Trilce*.

FW – Você tem poemas publicados na coleção *Memo, do Memorial da América Latina*, escrito pelo poeta e tradutor Nelson Ascher. Um desses poemas é “Novo Narciso”:

A certa distância
e num determinado ângulo
o vidro se comporta como espelho

E em meio à grande avenida
nas vidraças dos edifícios
surge o céu como um setor quadriculado
rastreado

O botão do rádio
gira num sentido e noutro
e as sereias chispam entre teus dedos

Todas as agulhas permanecem em seu lugar
Bússolas orientadas rumo à ordem

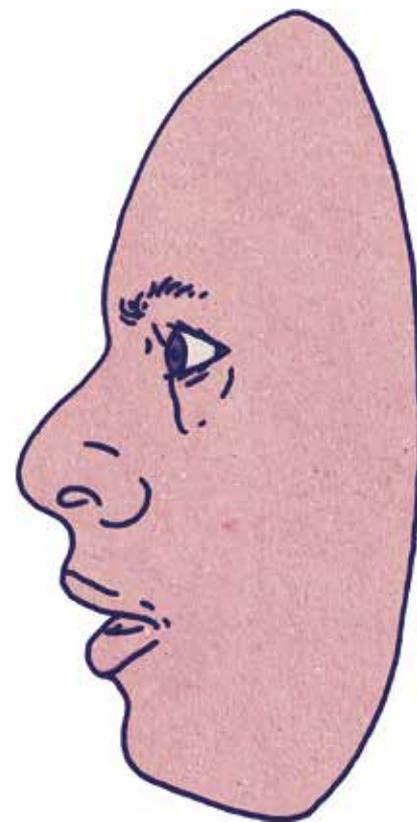
E ali onde a imagem aparece
Narciso agrilhado frente ao espelho
Não a superfície da água hiperexcitada por seu alento
mas o vidro esmigalhado e recomposto
Quase um devoto vitral da Idade Média

É ali onde baixas ao pulso teus olhos
o relógio escondeu os ponteiros
e teus olhos em meio ao reflexo
distinguem casualmente a legenda “liquid crystal”⁴

2 Desenvolvi essas ideias no breve artigo “La ingeniería poética de João Cabral de Melo Neto”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, novembro, 2001, p. 17.

3 Nas últimas páginas do ensaio “Química y literatura”, narro esse meu contato precoce com a química (*Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, Vol XI, n. 1-2, 1º y 2º semestres 2006, pp. 227-236. <http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/view/24>).

4 ASCHER, Nelson. *O lado obscuro*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1996. Baixar a versão PDF em <https://biblioteca.sophia.com.br/6350/>. Tradução Nelson Ascher. Poema original: *A cierta distancia/ y en determinado ángulo/ el vidrio se comporta como espejo // Y en medio de la gran avenida/ en los cristales de los edificios/ el cielo aparece como un sector cuadriculado/ rastreado // La perilla del radio/ gira en un sentido y en otro/ y las sirenas chisporrotean entre tus dedos // Todas las agujas permanecen en su lugar/ Brújulas orientadas hacia el orden // Es ahí donde la imagen aparece/ Narciso encadenado frente al espejo/ No la superficie del agua hiperexcitada por su aliento/ sino el cristal hecho añicos y recompuesto/ Casi un devoto cristal de la Edad Media // Es ahí donde al bajar la mirada hacia tu muñeca/ el reloj ha escondido sus manecillas/ y tus ojos en medio del reflejo/ distinguen casualmente la leyenda “liquid crystal”.*



O imaginário tecnológico aqui unido ao mundo mítico também se relaciona à sua dupla formação e ao interesse pelo nexa entre literatura e ciência?

RM – Sim, como já expliquei, nessa época eu me sentia próximo do estilo de Cabral de Melo Neto ou daquilo que eu tinha escolhido de seu estilo. Acho que meu espírito de engenheiro também está presente nesse poema que retrata um Narciso-Ulisses, com espelhos e sereias aparecendo através da tecnologia.

FW – **Você e Regina Crespo, sua mulher, organizaram para a editora da Universidad Autónoma de México (Unam) uma importante antologia da poesia brasileira contemporânea intitulada *Alguna poesía brasileña* (2009), republicada de modo ampliado em 2014. No prólogo, você situa de modo cuidadoso o que identifica como as principais linhas de força dessa produção, de meados do século XX em diante. Passada quase uma década da segunda edição, você percebe mudanças significativas nessas linhas de força? Se fosse fazer uma terceira edição, que nomes ou vertentes da poesia mais recente entrariam?**

RM – A poesia brasileira tem mudado muitíssimo nesses últimos 14 anos. Em

primeiro lugar, nossa antologia, como toda antologia, é uma amostra regida pelo capricho das nossas escolhas e por uma temporalidade pós-concretista que inicia com Sebastião Uchoa Leite (1935) e termina, na primeira edição, com Claudia Roquette-Pinto (1962) e, na segunda, com você, que nasceu em 1967. Gostaríamos de ter incluído poetas que caberiam nesse intervalo temporal, como Armando Freitas Filho (1940), Alcides Vilaça (1946), Lu Menezes (1948), Ademir Assunção (1961), Marcos Siscar (1964) e outros mais. Já para além de 1967, teríamos gostado de ampliar a seleção até os nascidos na década de 1970. Sem dúvida, nesse período caberiam Eduardo Sterzi, Ricardo Dome-neck, Adriana Lisboa, Marília Garcia, Ana Martins Marques e Angélica Freitas, para mencionar alguns nomes.

Quanto às mudanças na cena poética brasileira, a meu ver, o que resulta mais notável é que há muito mais poetas e livros de poemas, sendo mais difícil se orientar nesse *mare magnum*. O acervo das livrarias físicas tem diminuído ou perdido abrangência, pois elas não recebem as publicações das pequenas editoras, que são as que mais se dedicam à poesia. Por outro lado, folhear um livro numa livraria virtual nem sempre é possível. Também acontece que as resenhas valiosas têm se espalhado numa

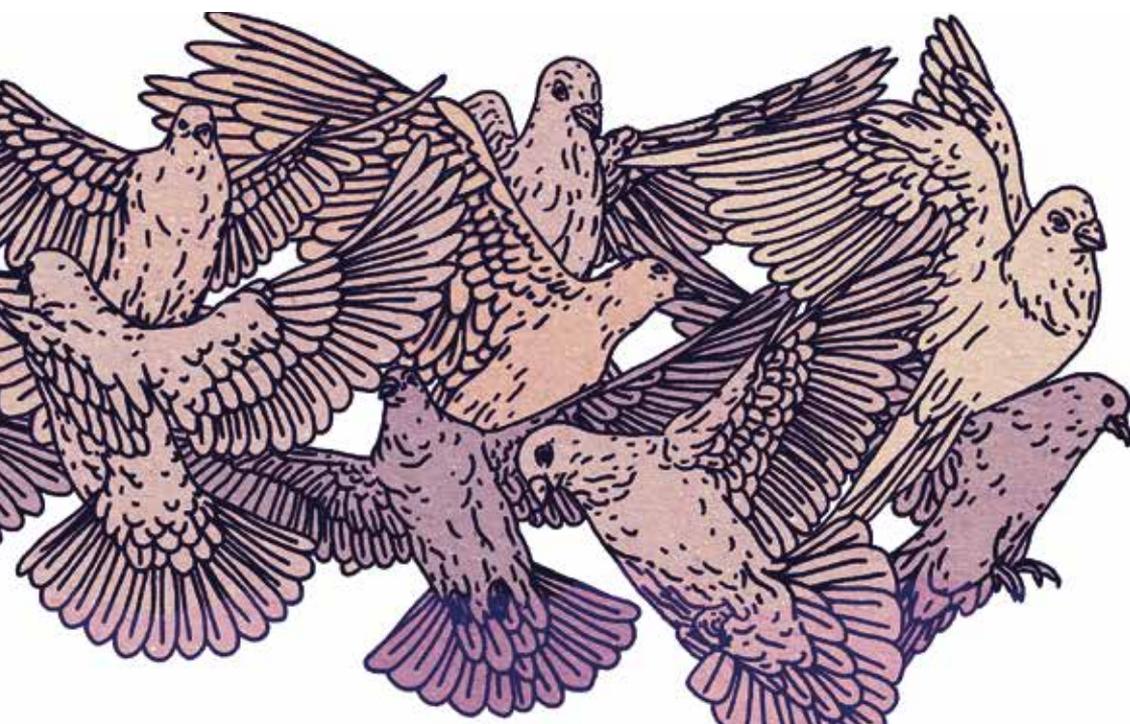
gama enorme de publicações, geralmente virtuais. Se você não tem uma dica específica, não vai chegar facilmente às novidades que satisfarão suas preferências.

Por fim, quanto às linhas de força, há uma forte revisão histórica da poesia escrita por mulheres, valorização das culturas e línguas originárias, além de um olhar atento ao problema da discriminação e do racismo. Também existe a incorporação de uma dimensão performática. Penso, por exemplo, no volume *As 29 poetas hoje*, antologia de Heloísa Buarque de Holanda que incorpora QRs direcionados à leitura dos poemas em voz alta.

FW – **Em 2017 você publicou, também pela editora da Unam, uma edição fac-similar do livro *Li-Po y otros poemas* (1920), de José Juan Tablada (1871-1945). Conte um pouco sobre a importância desse livro no campo da poesia visual latino-americana.**

RM – A importância de *Li-Po y otros poemas* é que essa obra funciona como um inventário dos procedimentos da poesia visual até aquele momento. Há não só *calligrammes*, mas também poemas futuristas do tipo conhecido como “tábuas sinópticas”, poemas que incorporam variadas tipografias, desenhos e até um poema com a marca do pé de uma dançarina e outro com letras invertidas, para ser lido por meio de um espelho. É um livro de caráter único na poesia visual latino-americana, semelhante ao projeto inconcluso *Salle XIV* dos “poemas pintados” de Vicente Huidobro.

FW – **Como poeta, você também se aventura pelo campo da poesia visual, digital, eletrônica. Fale um pouco sobre esse trabalho e sobre como você enxerga os modernos desdobramentos em tal seara (poemas feitos com auxílio do Google, da Inteligência Artificial, poemas com memes etc.). Você julga que o impacto que os ambientes virtuais tiveram sobre**



a comunicação escrita tem alterado significativamente a maneira de ler, escrever e difundir poesia?

RM – Sem dúvida os ambientes virtuais afetaram imediatamente a leitura e a difusão da poesia, que cresceram muito. No entanto, a produção não mudou muito, se pensarmos na poesia escrita com tipos e exposta de maneira estática. No que concerne aos efeitos sobre o leitor, não existem grandes diferenças entre um poema escrito num computador e lido numa tela, e um poema datilografado numa máquina de escrever e lido numa folha de papel. Mas, se consideramos a poesia veiculada em ambientes dinâmicos, que incorporam som, imagem, movimento e interação, as possibilidades de composição cresceram imensamente, embora ainda pequeno o número de poetas que praticam esse tipo de poesia, em razão das dificuldades técnicas implicadas. O problema das duas culturas, que mencionei anteriormente, isto é, a brecha que existe entre cientistas e intelectuais literatos (assim o definiu C. P. Snow) manifesta-se na poesia eletrônica, pois ainda não é comum que um poeta entenda programação ou que um programador tenha uma sensibilidade poética apurada. Porém, a distância entre ambos tem diminuído com a melhoria na alfabetização digital das novas gerações. Agora estou ministrando com outros professores uma oficina de literatura digital, na pós-graduação em Letras, onde é possível perceber tal melhoria. Quanto aos poemas compostos com auxílio do Google ou das Inteligências Artificiais, acho uma maravilha. A questão é conhecer bem suas virtudes e defeitos, e saber usar essas ferramentas incríveis.

FW – **No ano passado saiu publicada pela Ediciones del Lirio a versão mexicana do meu livro *Baque*, de 2007, traduzido por você como *Golpe*. O poeta e pesquisador Jesús Montoya, em uma resenha sobre o livro “Exhumar la nación.” *Cara-***

col, São Paulo, n. 25, p. 946-953, 2023), além de destacar a perspicácia das suas soluções para encontrar em espanhol o equivalente de certas gírias, aponta de que maneira o título escolhido por você de certo modo intensifica a força política do livro, relacionando-o a acontecimentos políticos posteriores ao momento em que os poemas foram escritos, como o golpe que levou à deposição da presidenta Dilma Rousseff. Ao pensar nesse título, você tinha isso em vista? Comente como foi o processo de tradução dessa obra, que se deu ao longo de mais de uma década.

RM – Não, eu não tinha enxergado de início a dimensão política que o título poderia assumir, pois a palavra *baque* não aponta nessa direção. No volume existe um poema com o mesmo título que tampouco abrange essa dimensão política. No entanto, concordo com Jesús que o clima de falência do livro se relaciona com a descomposição política no Brasil que levou ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e aos desastres que vieram junto e culminaram com a elevação do Capitão Jair Bolsonaro à presidência.

Sim, efetivamente o processo de tradução foi longo. Em 2010, eu li seu livro *Novo endereço* (2002) e gostei muito, especialmente do poema “Pai”. Depois me deparei com *Baque* (2007) e também achei muito especial. Em novembro de 2012, fui convidado por Viviana Gelado para participar na oficina “EntreNósOtros: sujeitos culturais e miragens literárias da tradução espanhol-português-espanhol”, em Porto Alegre, com o apoio da Universidade Federal Fluminense e a Fundação Biblioteca Nacional, e redigi o projeto de traduzir *Baque*. A leitura atenta do seu livro reafirmou a minha intuição de que se tratava de um estilo de poesia muito diferente daqueles que Regina e eu tínhamos recolhido na nossa antologia *Alguna poesía brasileira*. Por isso, em 2014 decidimos incluir poemas dos seus dois livros na segunda edição do

volume. Por falta de tempo, deixei o projeto inconcluso até que em 2019 apareceu a oportunidade de um estágio no Banff International Literary Translation Centre de Canadá, onde concluí a primeira versão da tradução integral do livro. Finalmente, com Ediciones del Lirio, encaminhei ao Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, da Fundação Biblioteca Nacional, o projeto de publicação do livro e fomos selecionados no edital de 2018-2020. Com a pandemia, contudo, tudo ficou muito lento. Por isso o livro foi lançado apenas em 2022.

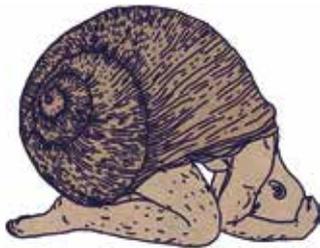
O diálogo que tivemos, você e eu, para chegar à versão publicada foi muito estimulante. Uma tradução ganha muitíssimo com esse tipo de comunicação, pois se esclarecem muitas dúvidas. Lembro, por exemplo, da explicação do neologismo *masocasta*, um misto de *masoquista* e *casta*. Eu poderia ter intuído esse significado, mas sua confirmação dissipou dúvidas, fez toda a diferença.

Lembro também que esse diálogo me permitiu melhorar o prólogo do livro, levando-me a refletir sobre seu estilo particular. Aliás, toda essa história tem outro antecedente que é o ensaio “La nueva poesía brasileña y la realidad social”⁵, em que cito poemas seus e sua tese de doutorado sobre as representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990.

⁵ Artigo publicado na revista *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 19, n. 18, p. 14-45, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/90883>. Acesso em: 18 out. 2023.

Fabio Weintraub • Autor de *Novo endereço* (2002), vencedor do Prêmio Casa de Las Américas em 2003, *Baque* (2007), *Treme ainda* (2015), *Falso trajeto* (2016) e *Quadro de força* (2019), entre outros livros. Tem poemas traduzidos para o espanhol, o italiano e o inglês, e obras publicadas em Portugal, em Cuba e no México.

**Dois poemas do
escritor e tradutor
mexicano Rodolfo
Mata, traduzidos para
o português pelo poeta
Fabio Weintraub**



ESTROS

Viviendo contigo
hace tanto tiempo
en mi imaginación
no puedo aún recoger
las piezas dispersas
por todas partes

Traductor dibujante
de un rayo de luz
un esbozo una melodía
tengo que inventarte
en esta soledad
de evanescentes
espontáneos y efímeros
seres opuestos
a la carne y el hueso
que se mueven entre la gente
iluminados por las miradas
invocados por las voces

Desde luego
hace mucho
que deberíamos
habernos encontrado
pero me encogí
como un caracol
un erizo en su morada
aturdido ante tus vuelos

Ten paciencia conmigo
en algún lugar dentro de mí
debo esperar la marea
que me devolverá
mundo afuera

Supongo que había logrado
olvidar mi propio rostro
todos estos años
pero ha vuelto máscara
de hierro llena
de rabia pura

Tarde o temprano
volveré a ser valiente
y nos encontraremos
para en recíproca
impresionarnos
con nuestros astros
y desastrados estros

ESTROS

Vivendo contigo
há tanto tempo
na minha imaginação
ainda não pude recolher
as peças dispersas
por toda parte

Tradutor desenhista
de um raio de luz
um esboço uma melodia
tenho que inventar-te
nesta solidão
de evanescentes
espontâneos e efêmeros
seres opostos
à carne e ao osso
que se movem entre a gente
iluminados por olhares
invocados por vozes

Sem dúvida
já faz tempo
que deveríamos
ter nos encontrado
mas eu me encolhi
como um caracol
um ouriço em seu lar
aturdido ante teus voos

Tem paciência comigo
em algum lugar dentro de mim
devo esperar a maré
que me lançará
mundo afora

Todos estes anos
supus ter conseguido
esquecer meu próprio rosto
que se tornou máscara
cheia de ferro
de pura raiva

Cedo ou tarde
tornarei a ser valente
e nos encontraremos
para nos impressionarmos
reciprocamente
com nossos astros
e desastrados estros

MARIO GALAXY

Hoy soy Mario Galaxy 2
mañana tal vez Harry Potter
pasado estaré con sueño
en un año despertaré

Hitchcock estará a mi lado
con Nicole Kidman de Gatúbela
(no Michelle Pfeiffer, desde luego)
y tendremos la edad perfecta
de una pasión

Somos un triángulo les diré
Y la música del Último Tango en París
nos abrazará con cierta
voluptuosidad almibarada

Tenemos un ángel, dirá Nicole,
y yo la miraré con recelo
pero Alfred
con su nombre de mayordomo
nos acogerá a los dos
y nos hará una invitación al viaje

Adoro su sacrificio Casablanca
sin Woody Allen de apuntador
pero sospecho que es un engaño,
una soga arrojada
en medio de un sueño de agorafobia
una madre disecada
unos pájaros en frenesí

Tomaré a Nicole de la mano
con la certeza de que eres tú
y me elevaré repitiendo
que hoy he ganado
cinco vidas
que luché contra el exterminador
y vencí
que deambulé por siete mundos
flotando o sobre una escoba

hasta llegar a tu boca
puerta del reconocimiento
al infinito y más allá

De Nuestro nombre (2015)

SUPER MARIO

Eu hoje sou Super Mario
quicá amanhã Harry Potter
no passado terei sono
em um ano acordarei

Hitchcock estará a meu lado
com Nicole Kidman de Mulher-Gato
(decerto não Michelle Pfeiffer)
e teremos a idade perfeita
de uma paixão

Somos um triângulo, lhes direi
E a música do Último Tango en París
nos abraçará com certa
voluptuosidade viscosa

Temos um anjo, dirá Nicole,
e eu a olharei com receio
mas Alfred
com seu nome de mordomo
acolherá a nós dois
convidando-nos a viajar

Adoro seu sacrifício, Casablanca
sem Woody Allen como ponto
mas suspeito que é um engano,
uma corda lançada
em meio ao sonho de agorafobia
uma mãe disecada
pássaros em frenesi

Vou segurar a mão de Nicole
com a certeza de que ela é você
e me alçarei repetindo
que hoje ganhei
cinco vidas
que lutei contra o exterminador
e vencí
que andei por sete mundos
flutuando ou sobre uma vassoura

até chegar a sua boca
porta do reconhecimento
ao infinito e mais além

Dois poemas do escritor brasileiro Fabio Weintraub, vertidos para o espanhol pelo poeta e tradutor Rodolfo Mata

PARECE

o som da chuva ou de uma longa fritura salva de palmas gente ao longe executada parece a crosta de um planeta ou superfície de gude cabelo de boneca fio de bobina uma giárdia vista de cima um rosto estrábico parece 313 mas é davi em hebraico o nome de um parente o montante da dívida parece que você me ama e você só me deseja parece que alvejei um homem foi dentro da minha cabeça parece que soluço bebo um frasco de loção parece um ratinho é seu filho acho que sente fome e sente apenas saudades parece que busca notícias enquanto fareja o vento parece a agulha errando ao chegar ao fim do disco bússola que embaça quando alguém se cansa e tosse sobre as taças parece uma chaga o rascunho de uma galáxia parece cheiro de éter é a perna que te levam uso tosco da anáfora ou efeito da disforia fuga de ideias a bandeira 2 do sono um tipo de contradança o avanço da doença parece que vai me morder quando vai só me beijar agora que esqueço perco de vez a cadência parece que a conta fecha a luz apaga o prazo termina preste atenção falo contigo

Fabio Weintraub
(de *Quadro de força*, 2019)

PARECE

el sonido de la lluvia o de un largo freír alud de aplausos gente a lo lejos ejecutada parece la corteza de un planeta o la superficie de una canica cabello de muñeca alambre de bobina una giardia vista de arriba un rostro estrábico parece 313 pero es david en hebreo el nombre de un pariente el montante de la deuda parece que me amas y sólo me deseas parece que le di un tiro a un hombre fue dentro de mi cabeza parece que tengo sollozo me bebo un frasco de loción parece un ratoncito es tu hijo creo que tiene hambre y sólo siente nostalgia parece que busca noticias mientras husmea el viento parece la aguja errando al llegar al fin del disco brújula que se empaña cuando alguien se cansa y tose sobre las copas parece una lлага el boceto de una galaxia parece olor a éter es la pierna que te quitan uso tosco de la anáfora o efecto de la disforia fuga de ideas la tarifa nocturna del sueño un tipo de contradanza el avance de la enfermedad parece que me va a morder cuando sólo va a besarme ahora que olvido pierdo en definitiva la cadencia parece que la cuenta se cierra la luz se apaga el plazo termina presta atención te estoy hablando



PEQUENO SEMINÁRIO SOBRE O DIA DE ONTEM

que ainda não acabou
que acionou o sistema de alarme
do dente condenado
e ateou fogo à creche
sem prever a professora
passando crianças pela janela

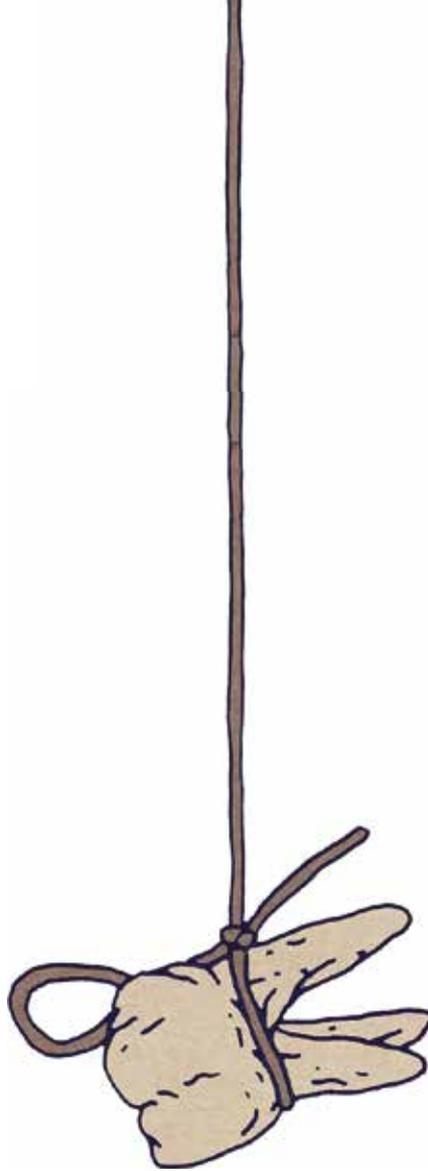
o dia que fez o ateu rezar
ao atravessar a floresta
e a mulher sentada na calçada
com uma bola de carne sob a axila
ganhar um pacote de biscoitos
e o puto dizer que estava livre
pra agasalhar o croquete
na segunda boca

o dia em que duas meninas
erguidas pela professora
conseguiram se salvar
com quarenta por cento
do corpo queimado

e o dente foi enfim arrancado
oito anos depois da condenação

o dia em que o puto acendeu o pavio
depois de chorar na floresta
e a velha passou batom nas feridas
e a bola de carne cresceu
como uma criança

Fabio Weintraub
(de *Quadro de força*, 2019)



PEQUEÑO SEMINARIO SOBRE EL DÍA DE AYER

que todavía no acaba
que disparó el sistema de alarma
del diente desahuciado
y prendió fuego a la guardería
sin prever que la profesora
pasaría niños por la ventana

el día que hizo rezar al ateo
al atravesar el bosque
y que la mujer sentada en la acera
con una bola de carne bajo la axila
recibiera una caja de galletas
y que el puto dijera que estaba libre
pa' abrigar el chorizo
en la segunda boca

el día en que dos niñas
erguidas por la profesora
lograron salvarse
con cuarenta porciento
del cuerpo quemado

y el diente fue por fin arrancado
ocho años después de su condena

el día en que el puto encendió el pabito
después de llorar en el bosque
y la vieja pasó bilé en las heridas
y la bola de carne creció
como un niño





Rugendas na América Latina: da viagem pitoresca ao rapto da cativa

Maria Ligia Coelho Prado

Enquanto no nascedouro do Brasil o artista alemão registrava o sofrimento de negros escravizados, mais tarde, na Argentina e no Chile, ele pintaria roubos de mulheres brancas que justificaram a violência contra os indígenas

Johann Moritz Rugendas concebeu imagens icônicas sobre paisagens, indígenas e escravizados no Brasil do século XIX, que permanecem em nossa memória até o presente. Suas obras estão impressas em incontáveis manuais escolares e livros, circulando por diversas mídias. Mas Rugendas não esteve apenas no Brasil, como costumamos pensar. De fato, o tempo em que ele esteve em nosso país é bastante curto em comparação aos dezesseis anos em que viveu e trabalhou em outros países da América Latina.

Sua vida foi a de um pintor viajante, repleta de aventuras e de originais escolhas pictóricas. Nasceu em Augsburg, na Baviera, em 1802, numa antiga família de gravuristas e pintores. Chegou ao Brasil,

pela primeira vez, em outubro de 1821, aqui permanecendo até novembro de 1824. Aos 19 anos, ele havia sido contratado como ilustrador (sua formação, portanto, tinha sido a de um desenhista) da expedição científica russa organizada pelo barão Von Langsdorff e que fora financiada pelo czar Alexandre I. Porém, o jovem artista desentendeu-se com seu chefe e abandonou a expedição. Voltou à Europa com mais de trezentos desenhos, que mostrou ao célebre naturalista Alexander von Humboldt, de quem recebeu muitos elogios. Desse modo, decidiu-se, em 1827, a começar a publicação de uma série escolhida de cem gravuras que compuseram seu famoso livro *Viagem pitoresca através do Brasil*. O autor tinha plena consciência do potencial mercado existente para seu trabalho na Europa.

Em 1831, provavelmente inspirado por Humboldt, voltou à América Latina. Desembarcou no México, onde morou por três anos. Ali, começou a se dedicar à pintura a óleo, voltando-se particularmente ao pai-

*Punições públicas na praça de Santana, litografia de Rugendas a partir de desenhos feitos em sua primeira estadia no país, entre 1821 e 1824. A obra é parte do livro *Viagem pitoresca através do Brasil*, publicado em Paris, em 1835*

Reprodução | Domínio público / Acervo Arquivo Nacional

sagismo. Também se envolveu com questões políticas e acabou preso entre junho e setembro de 1833. Inocentado e posto em liberdade, embarcou para o Chile em 1834. Viveu nesse país por oito anos. Pintou quadros que se transformaram em ícones da nação, especialmente suas representações dos chamados tipos populares – os *huasos*.

A partir do Chile, realizou visitas à Argentina, ao Uruguai e ao Peru. Em 1837, atravessou a Cordilheira dos Andes em companhia do também pintor alemão Robert Krause, por uma antiga trilha bem conhecida dos mapuche. Na Argentina, também retratou os tipos populares, os *gauchos*.

De acordo com os especialistas Pablo Diener e Maria de Fátima Costa, Rugendas foi um pioneiro no registro das tradições populares na América Latina. Sua produção estava comprometida com o romantismo de sua época no que diz respeito à representação da natureza, tipos humanos e costumes¹.

Com a intenção de voltar à Europa, em 1845 Rugendas viajou ao Rio de Janeiro, onde permaneceu por um ano. Foi condecorado por Dom Pedro II com a Ordem do Cruzeiro do Sul e participou da Exposição Geral de Belas Artes a convite de Félix-Émile Taunay. Rugendas ganhou em vida a aprovação do público e da crítica. Faleceu em 29 de maio de 1858, aos 56 anos, na Baviera.

Rompida a visão de que Rugendas pintou apenas cenas brasileiras e olhando para além das fronteiras nacionais, elegi fazer um pequeno recorte diante de sua imensa obra – segundo César Aira, seu catálogo incompleto conta 3.353 trabalhos dentre óleos, aquarelas e desenhos².

É sabido que o artista assumiu uma visão crítica sobre a escravidão no Brasil. Aos nossos olhos do século XXI, seria

de se esperar que ele adotasse a mesma perspectiva diante dos ataques dos brancos aos indígenas na Argentina e no Chile. Todavia, ao contrário, ele escolheu representar, em inúmeras telas, o tema do rapto de mulheres brancas “pelos selvagens e ferozes” mapuche.

A partir dessa questão, proponho entender as razões das diferentes posições do pintor relativas a esses dois temas. E começo com o Brasil, apresentando duas (entre muitas outras) litografias bastante conhecidas e eleitas por Rugendas para integrar as imagens da *Viagem pitoresca*.

A primeira, *Negros no porão de um navio negreiro* é um registro impressionante das condições existentes a bordo desses barcos. Homens, mulheres e crianças seminus, jogados ao chão, muitos presos com correntes, são transportados como mercadoria; um cadáver é retirado à luz de uma lâmpada por três homens brancos e o único escravo em pé recebe água por uma pequena fresta aberta na cobertura. Note-se que eles são representados como criaturas submissas e conformadas diante da realidade brutal e desumana.

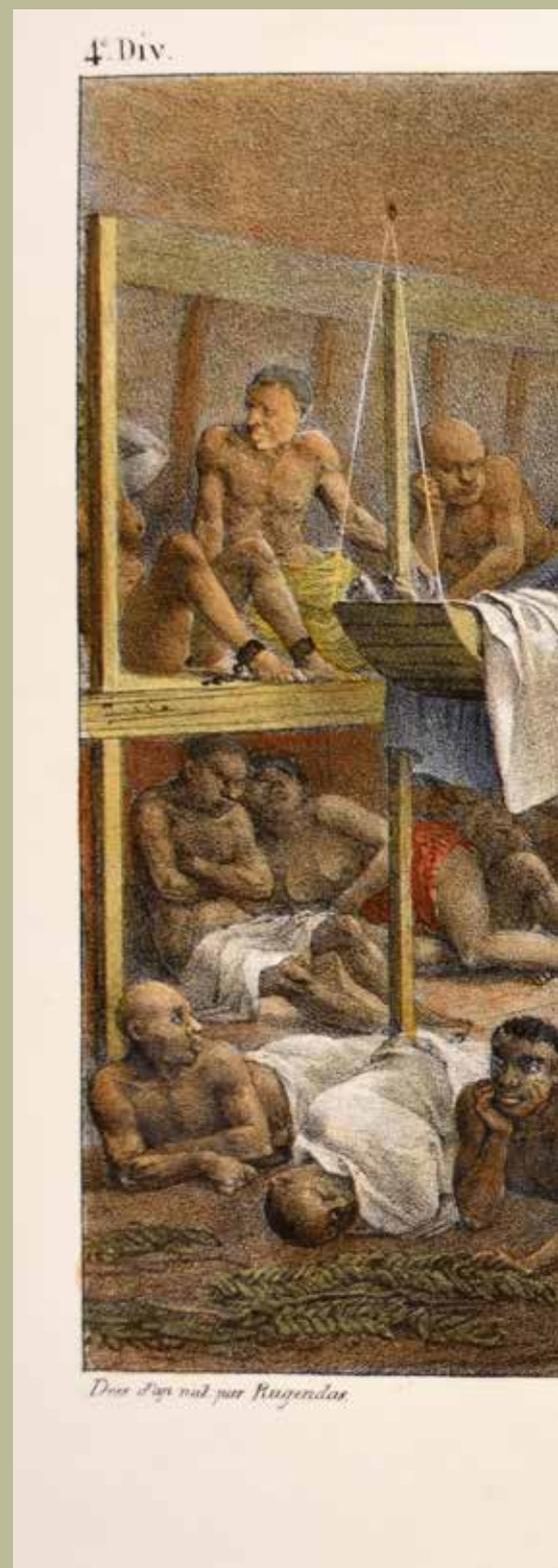
A segunda gravura, *Castigos públicos na praça de Santana* é a reprodução de uma cena presenciada pelo artista. A violência do castigo é retratada com cores fortes, denunciando os horrores da escravidão. Uma plateia de brancos assiste impassível ao açoite. Mais uma vez, a representação

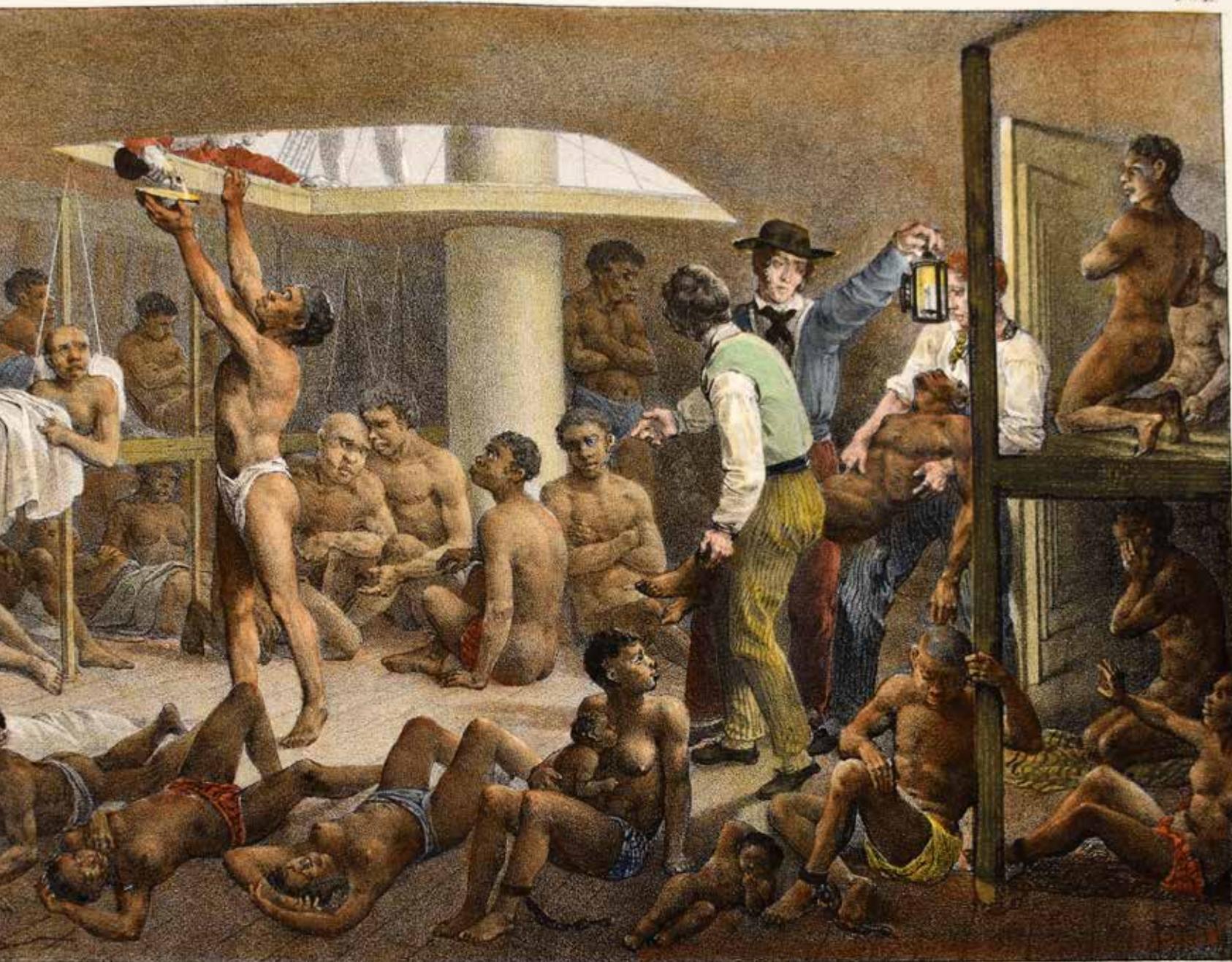
1 DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas*. São Paulo: Estação Liberdade | Kosmos, 1999.

2 AIRA, César. *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Negros no porão de um navio negreiro, litografia de Rugendas que também faz parte do livro *Viagem pitoresca através do Brasil*, de 1835

Reprodução | Domínio público / Acervo Arquivo Nacional





Lith. de Engelmann, rue du Faubourg Montmartre N° 6, à Paris. —

Dess. del.

NÈGRES A FOND DE CALLE.



El rapto. Pintura de Rugendas de 1834, em que um guerreiro Mapuche sequestra uma mulher branca chilena

Foto | Domínio público / Repositório Wikimedia Commons

da submissão e da humilhação dos escravizados são traços dominantes da pintura.

As imagens da *Viagem pitoresca* circularam pela Europa, quando o debate sobre a questão da escravidão e do tráfico negreiro ganhava força, especialmente na Inglaterra e França. Assim, as publicações de Rugendas dialogavam com essa polêmica e se constituíam na demonstração de sua posição contrária à escravidão e ao tráfico de escravizados.

Passemos agora ao segundo tema, o do rapto de mulheres brancas pelos indígenas mapuche. Por que teria Rugendas escolhido tal tópico? Apresento a seguir algumas hipóteses.

Não há dúvidas de que Rugendas conhecia a longa tradição pictórica europeia que representava o rapto de mulheres e se inspirou nela. No Ocidente moderno, desde o século XV, tal rapto se instalou como *tópos erótico* da arte, reproduzindo, por exemplo, os muitos exemplos colhidos na mitologia grega e romana.

Ao lado de levar em consideração o repertório pictórico que Rugendas trazia da Europa, é fundamental enfatizar sua vivência na América do Sul e estabelecer relações com o que viu, ouviu e leu. No Brasil, ele presenciou a violência praticada contra os escravizados negros. No Chile, ele ouviu contar histórias sobre rapto de mulheres brancas. Na Argentina, ele leu o famoso poema de Esteban Echeverría, *La cautiva*, publicado em 1837. Nesse poema, a personagem principal, Maria, raptada pelos indígenas, é associada a Nossa Senhora e representada como pura, espiritual, etérea.

Os episódios de raptos se relacionavam com a secular luta entre indígenas e brancos nas terras dos atuais Chile e Argentina. Nesses embates, no século XIX, os indígenas protagonizaram incursões em fazendas ou vilas – conhecidas como *malón* – que tinham como objetivo o roubo – de gado, de cavalos e de mulheres. A mulher era tratada como a mais preciosa propriedade do homem e, portanto, extremamente cobiçada.

De acordo com Laura Malosetti Costa, o corpo da mulher roubada ocupou o lugar

simbólico de centro da pilhagem, invertendo os termos dele: não é o homem branco que despoja o índio de suas terras, sua liberdade e sua vida e, sim, o índio que rouba do branco sua mais valiosa prenda: a mulher. A violência exercida pelo índio sobre ela justificava toda a violência contra o raptor³.

Mas voltemos às pinturas. Vamos ao primeiro quadro de Rugendas sobre o tema: *O rapto de Trinidad Salcedo – Araucano com uma cativa na selva*. Ele fez, posteriormente, outras telas sobre esse mesmo rapto. Rugendas soube desse fato pela leitura do texto do inglês Thomas Sutcliffe, que relata a invasão da fazenda de Francisco Salcedo pelos mapuche. Durante o ataque, os indígenas levaram Trinidad, irmã do fazendeiro (que, posteriormente, foi resgatada e entrou para um convento). Na página seguinte, deitada languidamente sobre almofadas, uma mulher vestida de branco cobre os olhos para não olhar para seu raptor, que demonstra prazer com o feito. Os dois são observados por outros indígenas, vendo-se, em segundo plano, outras jovens raptadas. Não nos esqueçamos que a languidez tinha o sentido de um estado de abatimento, de grande fraqueza física e psicológica, reforçando, mais uma vez, os estereótipos sobre as mulheres.

O quadro desta página, *O rapto da cativa*, foi inspirado pela figura de Maria, a já citada cativa do poema de Esteban Echeverría. Nessa versão de 1845, o índio foge com a cativa vestida com roupas brancas que deixam entrever seu corpo delicado. Está traçado o contraste entre a mulher indefesa, que tem as mãos atadas e a agressividade do indígena que carrega uma longa lança em riste. Enquanto o olhar dela se volta



El rapto de Trinidad Salcedo – araucano con una cautiva en el bosque (ca. 1836).

Reprodução da pintura a óleo publicada em *América de Rugendas – Obras e documentos*, de Pablo Diener e Maria de Fátima Costa, SP: Estação Liberdade e Livraria Kosmos Editora, p. 70

passivos diante do total controle dos homens brancos. Eles não foram mostrados como um perigo à “civilização”.

Passaram-se décadas até que ocorresse a abolição da escravidão no Brasil. Na Argentina, o embate entre “civilização” e barbárie terminou de forma trágica. Nas denominadas Campanhas do Deserto, nos anos 1870/1880, o exército argentino derrotou os indígenas, provocando, segundo Gabriel Passetti, o genocídio dos povos originários da região⁴.

Em suma, as imagens, assim como as palavras, têm um poder de persuasão e de mobilização que nem sempre são devidamente percebidos e valorizados. Finalizo citando o monumental quadro de Angel Della Valle, *La vuelta del malón*, pintado em 1892. Uma tela aclamada pelos contemporâneos e claramente inspirada em Rugendas. Essa pintura, que reproduz, mais uma vez, o rapto da mulher branca, justificava e legitimava a violência praticada pelos brancos contra os indígenas. Para lembrar Georges Didi-Huberman, um lindo quadro pode esconder, sob o manto da beleza, a violência institucionalizada que ali subjaz⁵.

para o alto, o dele se fixa para baixo, na direção de um cachorro negro.

Em outra tela, *O rapto – Cena de uma batalha entre araucanos e soldados argentinos e a retirada dos araucanos levando o butim de mulheres*, o pintor representa um indígena que galopa pelo campo, sustentando no braço a mulher capturada como butim. Na mão direita, alça uma lança e aponta contra um soldado que cai de costas no primeiro plano. De acordo com Diener e Costa, este quadro é uma invenção da fantasia de Rugendas, no qual, pela primeira vez em toda sua obra pictórica, ele cria uma composição dinâmica com o sentido verossímil de movimento.

Como disse anteriormente, tenho algumas hipóteses para entender a escolha de Rugendas pelo tema de mulheres raptadas pelos indígenas. A bagagem cultural

própria de sua formação europeia ganha importância ao se deparar com algo novo: os relatos que leu e ouviu na América do Sul sobre a violência dos indígenas. Nesse sentido, o pintor representou os mapuche como rebeldes, audazes e belicosos que atacavam os brancos e não se submetiam a eles. Foi plenamente convencido, pelos relatos que ouviu e pelos textos que leu, de que os indígenas representavam a “barbárie”. Aceitou, sem qualquer crítica, a ideia de que a “civilização branca” deveria vencer e que era preciso eliminar a “barbárie”.

Por outro lado, a crítica à escravidão estava em consonância com os debates que aconteciam na Europa. E a brutalidade das cenas de castigo públicos, por ele presenciadas, o levaram a denunciar a situação dos escravizados. Assim, ele os retratou em posição de submissão, humilhados e

3 MALOSETTI COSTA, Laura. “El rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX”. *Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993.

4 PASSETTI, Gabriel. *Indígenas e criollos. Política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)*. São Paulo: Alameda, 2012.

5 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

Maria Lígia Coelho Prado • Professora Titular aposentada de História da América do Departamento de História da USP e Professora Emérita da FFLCH da USP

Verboamérica e Sur Moderno: do regional ao universalizante

Cristiélen Ribeiro Marques

Exposições que se originaram em coleções particulares revelam concepções diferentes da história da arte latino-americana

A América pensada como “verbo”. Obras de arte entendidas como “jornadas de abstração”. Estas são ideias centrais de duas exposições que se propuseram a contar as histórias da América Latina e de sua arte, no contexto do mundo em modernização do século XX: *Verboamérica* (2016)¹ e *Sur Moderno* (2019–2020)².

A primeira foi organizada pelo Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), e a segunda, pelo Museum of Modern Art (MoMA), de Nova York. Como se verá, as duas instituições *operam* de maneira distinta. Enquanto o Malba se apresenta como um centro regional que enfatiza o discurso da diferença (“do verbo América”) e fortalece as estruturas culturais a partir da América Latina, o MoMA valoriza, nessa mostra, a história da geometrização, o cinetismo e a influência construtivista (princípios modernizantes), uma vez que se vê como um centro legitimador universal com um olhar especial para o continente.³

Permita-me (permita-se), caro leitor, o ato de observar os núcleos expositivos dessas coleções que estão entre as mais importantes do subcontinente para refletir sobre as duas instituições que os promoveram. *Verboamérica* se origina na coleção privada de Eduardo Costantini, doada ao MALBA em 2001 e convertida em acervo permanente. O MALBA, fundado pelo próprio Constantini, tem o objetivo de congregar na região os “cânones da história da arte latino-americana” e, assim, fortalecer a construção de um legado artístico regional, como polo de atração para os visitantes locais e internacionais. Já o ponto de partida da exposição *Sur Moderno* é um conjunto de obras da Colección Patricia Phelps de Cisneros, doadas ao MoMA em 2018, e reunidas sob a missão de fazer com que a arte latino-americana fosse reconhecida também pelos movimentos da abstração e inserida em um “contexto da história global”.

Permeada por palavras, trabalhos e imagens produzidas por artistas e críticos





Abaporu (1928), óleo sobre tela de Tarsila do Amaral, obra-ícone do movimento antropofágico do Modernismo brasileiro, que foi comprada pelo colecionador argentino Eduardo Costantin. Hoje é parte do acervo do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires

Foto | Acervo do Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires

latino-americanos, *Verboamérica* resgatou representações e conceitos sobre a região e, partindo dela, percorreu suas tramas e contradições constitutivas. A exposição saiu em busca de um vocabulário latino-americano, uma reescrita possível da história moderna e contemporânea da América Latina. Para isso, o espaço expositivo se flexionou em oito *tempos* (ou seções): “No princípio”; “Mapas, geopolítica e poder”; “Cidade, modernidade e abstração”; “Corpos, afetos e emancipação”; “Trabalho, multidão e resistência”; “Campo e periferia”; “Cidade letrada, cidade violenta, cidade imagina-

1 *Verboamérica. Colección MALBA*. Curadores: Andrea Giunta e Agustín Perez. Período da mostra: 2016 a 2018. Exposição de 170 obras de vários artistas latino-americanos de diferentes épocas, entre eles, Roberto Matta, León Ferrari, Augusto de Campos, Geraldo de Barros, Nicolás García Uriburu, Julio Le Parc, David Alfredo Alfaro Siqueiros, Joaquín Torres García, Hélio Oiticica, Diego Rivera, Mira Schendel, Remedios Varo, Xul Solar, Antônio Dias, José Clemente Orozco, Taller Popular de Serigrafía, Claudio Tozzi, *Las Yeguas del Apocalipsis*, Marta Minujín, Claudia Andujar, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Frida Kahlo, Wilfredo Lam, Ana Mendieta e Candido Portinari.

2 *Sur moderno: journeys of abstraction - The Patricia Phelps de Cisneros Gift* (Sur moderno: Itinerários da abstração - Doação de Patricia Phelps de Cisneros). Organizadoras: Inés Katzenstein, María Amalia García e Karen Grimson. Período da mostra: 2019 a 2020. Exposição de artistas do Brasil, Venezuela, Argentina e Uruguai, entre eles, Lygia Clark, Gego, Raúl Lozza, Hélio Oiticica, Jesús Rafael Soto, Rhod Rothfuss, María Freire, Willys de Castro e Gyula Kosice. A fim de contextualizar e apontar influências, foram incluídas obras dos artistas Aleksandr Rodchenko e Piet Mondrian, do acervo do MoMa.

3 Desde a sua fundação em 1929, o MoMA tem colecionado, exibido e estudado a arte da América Latina. Atualmente, o acervo do MoMA inclui mais de 5 mil obras de arte moderna e contemporânea de artistas latino-americanos, representando importantes figuras do início do modernismo, expressionismo, surrealismo, abstração, arquitetura e arte conceitual e contemporânea.



Mesmo que cada exposição se proponha como espaço de circulação, de experiências, configurado por imagens, são necessárias algumas sinalizações: nem só de arte e de artistas se faz uma exposição

da”; e “América indígena, América negra, as flexões”. Na impossibilidade de exemplificar cada uma das seções com obras de arte (por falta de espaço), destaco apenas uma que se tornou paradigmática dessa espécie de quebra-cabeça incompleto da arte latino-americana: *Abaporu* (1928)⁴, de Tarsila do Amaral. Pois, como observa o historiador Frederico Oliveira Coelho, em seu livro *A semana sem fim*, é impossível, local ou regionalmente, “não se cruzar com Macunaímas, Abaporus e ‘antropófagos’”.

Por sua vez, a mostra *Sur Moderno* buscou valorizar linguagens que, em um passado vanguardista da produção artística do continente, reinventaram as próprias obras de arte e apontaram para uma transformação social até hoje inconclusa. Tomando então as jornadas da abstração de uma América Latina moderna, o MoMA apresentou trabalhos que falam de reinvenções estéticas e políticas. Em um eixo estavam as “obras de arte e artefatos, obras como manifestos”, e em outro, o “Moderno como abstração”. Nessa paisagem de transformações de formatos e materiais, ruptura com as categorias pré-estabelecidas da escultura e da pintura, e de operações de síntese, condensação e geometrização,

está, por exemplo, a articulação de um dos *Bichos* de Lygia Clark, o *Relógio de sol* (1960). Sobre essa série, a artista, quando perguntada sobre quantos movimentos o Bicho poderia executar, respondia: “Não sei, você não sabe, mas o Bicho sabe”.

Roberto Matta escreveu em 1984 que “o verbo americano é a recuperação dos eventos que não são contados nas histórias”⁵. O artista chileno imaginava a América como um ato de se (re)fazer história – e os jogos engendrados nesse ato. Já o poeta e crítico brasileiro Ferreira Gullar entendia arte como um “não objeto”, uma “síntese de experiências sensoriais e mentais”, conforme ele escreveu no Manifesto Neoconcreto de 1959. Na intertextualidade entre Matta e Gullar, identifico alguns desafios: libertar-nos do

Relógio de Sol (1960), escultura de Lygia Clark da série *Bichos*, composta por quatro placas recortadas em alumínio anodizado em dourado, duas delas dobradas, articuladas por dobradiças, permitindo movimentá-las para que a peça assumia diferentes formas.

Foto | Associação Cultural Lygia Clark





quadro convencional da cultura estatuída, situar a arte como alternativa e como busca por acontecimentos que todavia não estão contados, a se construírem mesmo fora das *convenções artísticas*. Na conjugação de todos os seus modos, tempos, pessoas, números e vozes, permanece o desafio de situar a arte como formulação da América Latina em face do mundo, reconhecer sua complexidade e reinventar as distintas formas do *Sul*.

Dúvidas, transgressões, expansões das linguagens, jogos geopolíticos e econômicos não elidem o fato de as exposições não criarem seus traços de *per si*. Mesmo que cada exposição se proponha como espaço de circulação, de experiências, configurado por imagens, são necessárias algumas sinalizações: nem só de arte e de artistas se faz uma exposição. Os curadores, as galerias, os colecionadores, as instituições museológicas (artísticas e culturais) – sob o dito *pragmatismo mercadológico* que prevalece na indústria cultural contemporânea – tornaram-se tão ou mais importantes para a solução de dilemas como: “isso é ou não arte?” ou “existe uma *arte latino-americana?*”.

As duas mostras têm em sua genética tanto a prática artística como a colecionista. Ambas as coleções têm sua gênese ligada a sobrenomes de uma parcela da elite latino-americana, em particular da Argentina e da Venezuela: Costantini

(Eduardo) e Cisneros (Patricia Phelps de). Parcela que *adotou* um bem cultural (as artes plásticas) como estratégia para inserção regional em um ambiente globalizado, pelo fortalecimento de equipamentos e patrimônios culturais sob a etiqueta latino-americana. Essa *benfeitoria* também tem efeitos colaterais. No caso das obras de arte, o olhar do colecionador tanto inclui quanto exclui; e, no jogo do *import-export* artístico, as produções selecionadas pelo curador da exposição – artistas representados por galeria internacional, com ateliês em São Paulo, Londres e Nova York – alcançam o maior lance nos leilões.

Essa visão um tanto determinista, muito próxima da caricatura, configura a hierarquia das posições nos jogos simbólico-econômicos do campo das artes. Nessa configuração não se podem ignorar as *marcas* e reputações dos museus e as embalagens que seus discursos conferem às pessoas, obras e coisas que deles participam e com eles cooperam (não sem conflitos). Discursos coincidentes, (in)convenientes, conforme interesses e táticas dos que mobilizam as peças do tabuleiro. Em suma, na crônica da arte de nosso tempo, pergunto: o MoMA pode ser considerado o “templo do universal” e o MALBA, a “fortaleza do regional”? Sigamos com arte!

4 A famosa obra de Tarsila do Amaral, *Abaporu*, foi comprada no leilão em Nova York por US\$ 1,5 milhão pelo colecionador argentino Eduardo Costantini, em 1995.

5 https://artsandculture.google.com/asset/verbo-am%C3%A9rica-roberto-matta/WAGoXUNd_os5Lw

Cristiélen Ribeiro Marques • Mestre em Ciências na área de Integração América Latina e doutoranda em regime de dupla titulação pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, da Universidade de São Paulo, e pelo Programa de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Flávio de Carvalho e o corpo em risco

Veronica Stigger

Precursor de manifestações artísticas contemporâneas, suas experiências transbordam espaços tradicionais reservados às artes

Há meio século – mais precisamente, em 4 de junho de 1973 – morria Flávio de Carvalho, uma das personalidades mais curiosas do modernismo brasileiro. Ao longo de seus 73 anos de vida, Flávio foi de tudo um pouco (e sempre um pouco de tudo ao mesmo tempo): arquiteto, projetista, calculista, engenheiro, pintor, desenhista, escultor, cenógrafo, decorador, escritor, jornalista, dramaturgo, agitador cultural.

Aos onze anos, em 1911, foi mandado pelos pais para estudar fora do país, na França. A partir de 1914, passou a morar na Inglaterra, onde se formou engenheiro. Só em agosto de 1922 voltaria a São Paulo, meses depois da realização da Semana de Arte Moderna.

Mesmo ausente deste momento inaugural de congraçamento, em poucos anos já havia estabelecido contato com os modernistas que viviam na capital paulista, como



Culminando várias entrevistas e artigos sobre uma “nova moda masculina” em meados dos anos 1950, Flávio realiza sua *Experiência nº 3 – O New Look* (1956): sai às ruas do centro de São Paulo usando o traje para clima tropical que criou para os homens. E consoma talvez o primeiro *happening* da arte brasileira

Reprodução | Fundo Flávio de Carvalho/Centro de Documentação Alexandre Eulálio – Cedae/Unicamp

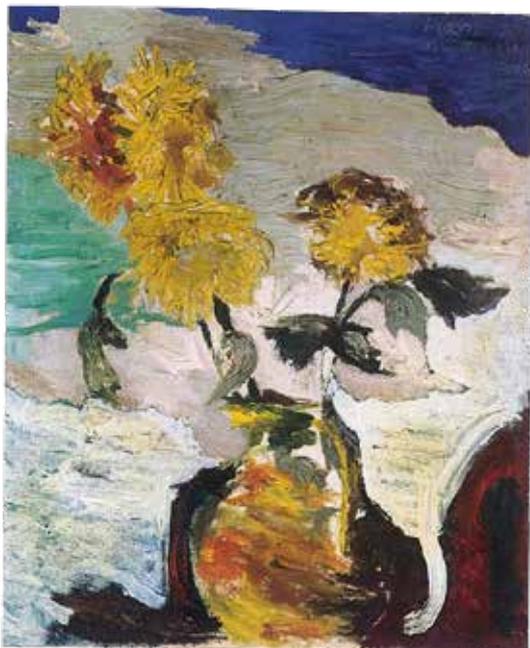
Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Di Cavalcanti, organizadores da Semana, e também com aqueles que, como ele, se integrariam ao grupo posteriormente, como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Raul Bopp. Em 1930, apresentou-se como “delegado antropófago” no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura, para o qual foi acompanhado de Oswald de Andrade. Com Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antonio Gomide, fundou o Clube dos Artistas Modernos (CAM), que funcionou do final de 1932 ao início de 1934 e promoveu exposições, palestras, apresentações teatrais e outros eventos culturais, como a famosa exposição de arte *Mês das crianças e dos loucos*. Como pintor e desenhista, realizou principalmente nus femininos e retratos, seguindo uma tendência expressionista. Publicou três livros e deixou outros tantos em andamento, além de escrever regular-

mente na imprensa paulista. Poderia seguir elencando seus feitos. Mas, para mim, o que torna Flávio de Carvalho uma figura singular na arte brasileira do século XX são suas ações.

Por meio da noção de *experiência* – com a qual qualificou inclusive o teatro que criou junto ao CAM (Teatro da Experiência) –, ele levou a atividade artística a transbordar das esferas tradicionalmente reservadas à arte, conduzindo-a além mesmo dos novos espaços conquistados pelo modernismo, o que faz dele uma espécie de precursor intempestivo de manifestações artísticas contemporâneas, como o *happening* e a *performance*. Em 1931, decidiu caminhar no sentido contrário ao de uma procissão de Corpus Christi, mantendo a cabeça coberta com uma boina verde. Tendo em mente, entre outras, as leituras



... o que torna Flávio de Carvalho uma figura singular na arte brasileira do século XX são suas ações. Por meio da noção de experiência, ele levou a atividade artística a transbordar das esferas tradicionalmente reservadas à arte, conduzindo-a além mesmo dos novos espaços conquistados pelo modernismo



Prancha X – Flores, à esquerda, e Prancha XI – Suntuoso, lúbrico, dramático, à direita, óleos sobre tela de 1948, ambos de coleção particular.

Reprodução do livro de Rui Moreira Leite, *Flávio de Carvalho – O artista total*

de *Psicologia das massas e análise do eu* e *Totem e tabu*, de Sigmund Freud, queria observar a reação dos fiéis à sua provocação. Só não foi linchado porque a polícia interveio e ele acabou preso. Essa foi sua primeira experiência conhecida, chamada, muito provavelmente por um capricho¹, de *Experiência n° 2*. A segunda delas, a *Experiência n° 3*, foi realizada em 1956. Depois de publicar uma série de artigos de caráter histórico e sócio-antropológico no *Diário de S. Paulo*, sob o título geral “A moda e o novo homem”, em que analisava o desenvolvimento da moda ao longo dos tempos, apresentou-se em desfile pelo centro de São Paulo com um traje tropical idealizado por ele mesmo e composto de saio com pregas, blusa de náilon com mangas curtas e bufantes, chapéu transparente, meia arrastão e sandália de couro. Batizou-o de *New Look*, numa referência à revolucionária coleção assim nomeada apresentada pelo estilista Christian Dior na década anterior. A terceira e última ação, que ficou conhecida como *Experiência n° 4*, foi realizada em 1958, quando ele se juntou a uma expedição oficial de primeiro contato com alguns povos indígenas da Amazônia, organizada pelo SPI (Serviço de Proteção ao Índio – que, posteriormente, se tornaria a Funai). Sua ideia era localizar os descendentes de uma suposta etnia de indígenas louros de olhos azuis para estudá-los e produzir um filme de ficção que se chamaria *Deusa louca*. Para enfrentar o calor da selva e os mosquitos, criou uma roupa especial.

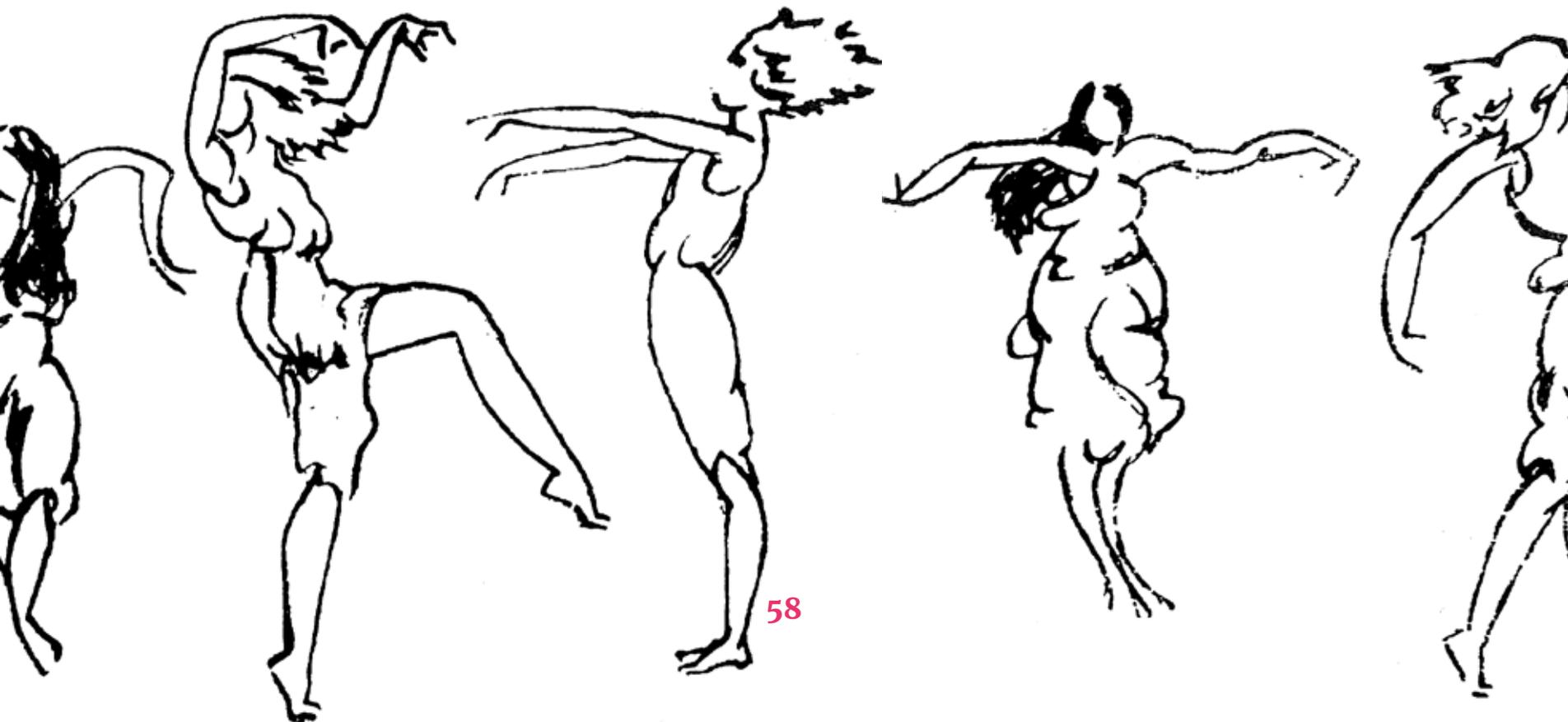
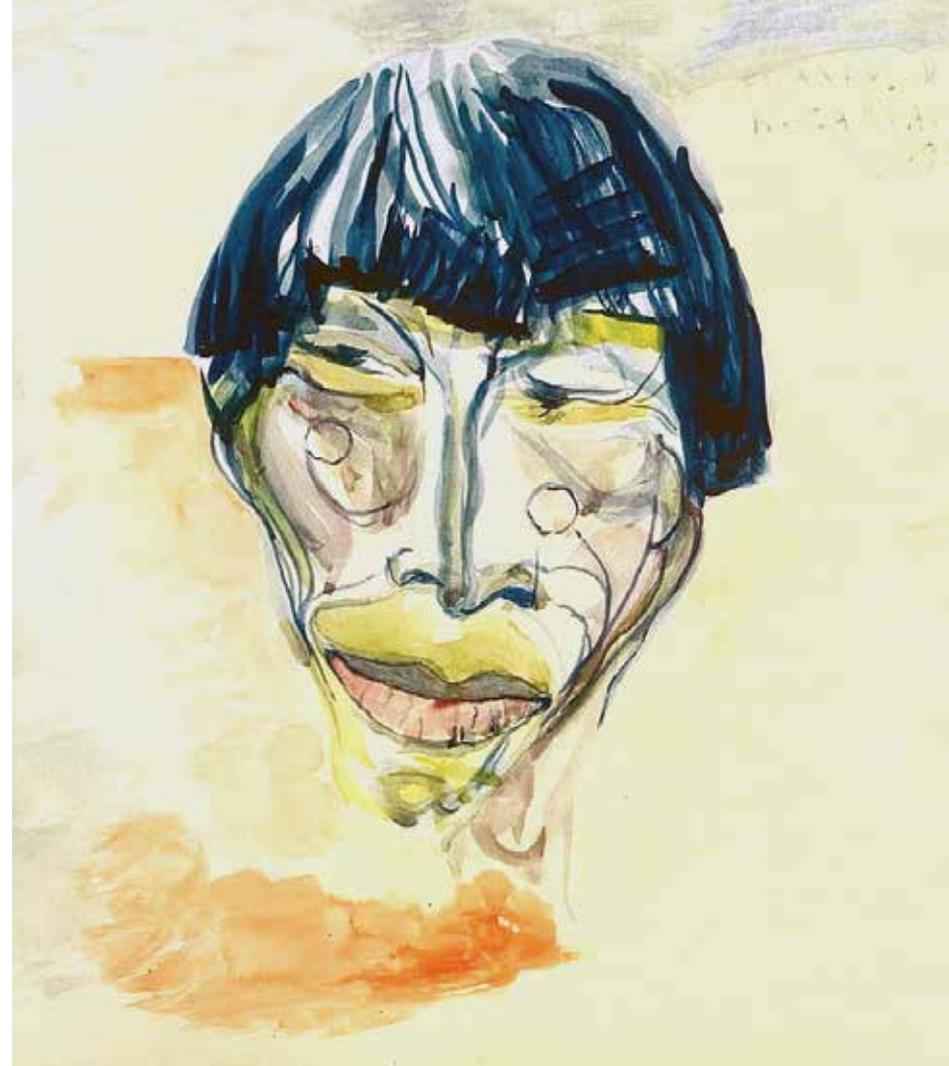
O que faz com que suas *experiências* excedam os limites do que se compreende por arte, fazendo com que até mesmo se possa colocar em dúvida se estamos diante de uma manifestação artística (e a não

¹ Flávio de Carvalho nunca afirmou com certeza qual teria sido sua primeira experiência.



O homem primitivo mesmo, como acontece com o histérico de hoje, só apalpa o mundo objetivo através do seu próprio corpo”

Flávio de Carvalho



resolução desta dúvida é justamente o que constitui o caráter transgressor da ação) é sua estreita ligação com algo de científico: a *Experiência n° 2* bordejia a psicologia social e a antropologia, a *Experiência n° 3* incorpora a história e a moda e a *Experiência n° 4* soma às pesquisas do artista a prática etnográfica. Não por acaso, em “A única arte que presta é a arte anormal”, texto publicado no *Diário de S. Paulo* em 1936, Flávio defendeu a criação de uma nova disciplina, a *psicoetnografia*, que uniria a então nascente etnografia à psicanálise.

Há, contudo, outro aspecto que chama atenção quando examinamos suas experiências. Em todas elas – mas principalmente no enfrentamento da procissão e no desfile do novo traje –, é o próprio artista

À esquerda, *Índio* (1952) aquarela sobre papel, catalogada à página 200 do livro *O Brasil da terra encantada à aldeia global*. Abaixo, *Impressões do bailado de Loïe Fuller* (1926), que Flávio publicou no *Diário da noite*.

Reproduções do livro de Daher, *Flávio de Carvalho – A volúpia da forma*, páginas 12–13



que desencadeia a ação: é o seu corpo que é colocado em risco. Não podemos perder de vista que, além de ser quase linchado na primeira experiência, Flávio enfrentou não só aplausos, mas também muitas vaias, na apresentação do *New Look*, e que a expedição na Amazônia terminou em tiros². Etimologicamente, a palavra *experiência* já comporta em si mesma o risco: ela vem do latim *experientia*, derivado do antigo verbo *periri*, o mesmo que está na origem de *pericülum*, inicialmente com o sentido de prova ou tentativa, mas logo com o mesmo sentido que *perigo* tem em português.

Se o corpo é o centro ordenador das *experiências* e estas estão sempre associadas a algo de científico, ele é também o meio através do qual se dá o conhecimento. Em sua série mais longa de artigos, intitulada “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, publicada em 1957 e 1958, também no *Diário de S. Paulo*, Flávio de Carvalho afirmou: “O homem primitivo mesmo, como acontece com o histórico de hoje, só apalpa o mundo objetivo através do seu próprio corpo”³. No ano anterior, num dos artigos sobre a moda, já havia dito que “o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem”⁴.

Nas experiências citadas, esse corpo, que é intermediação entre o *eu* e o mundo, só se coloca em ação ao vestir algo: a boina, o *New Look*, a roupa especial. Em depoimento para reportagem de *O Dia* sobre seu traje de verão, Flávio de Carvalho comentou: “O homem se manifesta na vida pelo seu corpo e pelo traje que o cobre”⁵. O corpo e as roupas nas experiências do artista parecem, pois, ter função aproximada à do corpo e das roupas entre os ameríndios, conforme as vê Eduardo Viveiros de Castro, quando diz que estas “não são fantasias, mas instrumentos” (comparáveis, portanto, aos trajes do escafandrista

e do astronauta)⁶. Em Flávio, são instrumentos na busca do conhecimento – e o conhecimento, nele, como o corpo, está sempre abrindo-se ao risco. Em crítica a *Os ossos do mundo*, livro publicado por Flávio em 1936, Sylvio Rabello foi quem melhor sintetizou essa disposição: “É que estamos habituados a pensar como todo mundo. As nossas ideias não são nossas: são ideias servidas e resservidas por todos. E ideias diferentes arripam e chocam, como se fôssemos perder subitamente o equilíbrio. O Sr. Flávio de Carvalho está sempre a dar empurrões na rotina e no lugar comum, a fazer-nos perder o equilíbrio...”⁷.

2 Flávio de Carvalho sacou as duas armas que tinha levado consigo e amotinou-se num barco, disparando contra Tubal Vianna, chefe da Primeira Inspetoria Regional do SPI. Examinado mais detalhadamente esta experiência em “Expedição, experiência: Flávio de Carvalho na selva amazônica”, em Larissa Costa da Mata (org.), *Flávio de Carvalho: “o berço da força poética”*, São Paulo: Alameda, 2019, pp. 101–126.

3 Flávio de Carvalho, “O primeiro chefe e a floresta”, em Larissa Costa da Mata (org.), *Os gatos de Roma; Notas para a reconstrução de um mundo perdido*, Florianópolis: Editora da UFRSC, 2019, p. 100.

4 Flávio de Carvalho, *A moda e o novo homem: Artigos publicados no Diário de São Paulo de março a outubro de 1956*, São Paulo: SESC/SENAC, 1992.

5 “Continua a provocar aplausos e vaias a roupa do futuro”, em *O Dia*, São Paulo, 28 out. 1956.

6 Eduardo Viveiros de Castro, “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”, em *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 393–394.

7 Citado por Denise Mattar, “Suntuoso, lúbrico, dramático”, em Denise Mattar (org.), *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*, Rio de Janeiro: CCBB, 1999, p. 11.

Veronica Stigger • Escritora, crítica de arte, curadora independente e professora universitária. Entre seus doze livros de ficção publicados, estão *Opisanie šwiata* (2013), *Sul* (2016) e *Sombrio ermo turvo* (2019). Doutora em Teoria e Crítica de Arte pela USP, estudou Flávio de Carvalho em suas pesquisas de pós-doutorado.

De Tijuana ao Fim do Mundo

Leonor Amarante

Curadora de bienais de norte a sul do continente reflete sobre a sua trajetória e conta como será a trienal de arte que está organizando para o ano que vem na fronteira entre o México e os Estados Unidos

Traço uma linha imaginária sobre o mapa da América Latina e ligo duas cidades especiais para mim: Tijuana, no México, e Ushuaia, na Patagonia argentina. A primeira faz fronteira com os Estados Unidos e a segunda está assentada no ponto mais austral do planeta. A partir desses dois territórios distantes discorro sobre algumas bienais do Continente, que surgiram nas últimas décadas.

Centro Cultural Tijuana, epicentro da Trienal de Tijuana.2: Internacional Pictórica

Foto | Divulgação Cecult



O que ainda representa uma bienal para alguns centros artísticos latino-americanos? A resposta pode ser múltipla, mas a experiência vivida lembra que uma bienal pode mudar a cultura local, provocar o surgimento de galerias, ajudar na formação de artistas e profissionais ligados a eventos de arte.

Naturalmente articulada com a contemporaneidade, em sua segunda edição, a Trienal de Tijuana.2: Internacional Pictórica, da qual sou curadora geral, vai exibir obras de 101 artistas de 15 países, com inauguração marcada para 26 de julho de 2024. Foram selecionadas 101 projetos artísticos (dos 537 propostos), de 15 países, sendo onze latino-americanos¹. Com essa etapa concluída, damos sequência a um longo e desafiador projeto, que não tem tema específico e será ativado por trabalhos ligados ao ativismo político e ambiental, questões de gênero, violência, imigração, pertencimento.

Nas últimas décadas, Tijuana criou outras mostras internacionais, como o Salão Internacional de Estandarte (1996) idealizado por Marta Palau, artista mexicana que participou da 19ª Bienal de São Paulo, em 1987, e a mostra Insight, da qual Adriano Pedrosa, atual curador da Bienal de Veneza, e Ivo Mesquita, ex-curador da Bienal de São Paulo, foram curadores. Os dois eventos contribuíram para a divulgação da arte local e para atrair artistas estrangeiros. Dentro desse panorama, anos depois, Álvaro Blancante, respeitado crítico mexicano de arte, que morreu em 2021, decidiu criar a Trienal de Tijuana, que traz em seu título a defesa do pictó-

¹ Confira a lista de artistas selecionados e texto de apresentação da curadoria geral, Leonor Amarante, em <https://trienal.cecut.gob.mx/seleccion-2/>

Incubación, obra do artista cubano Adonis Flores Betancourt, exposta na 5ª Bienal VentoSul de Curitiba (2009)

Foto | Divulgação 5ª Bienal VentoSul de Curitiba



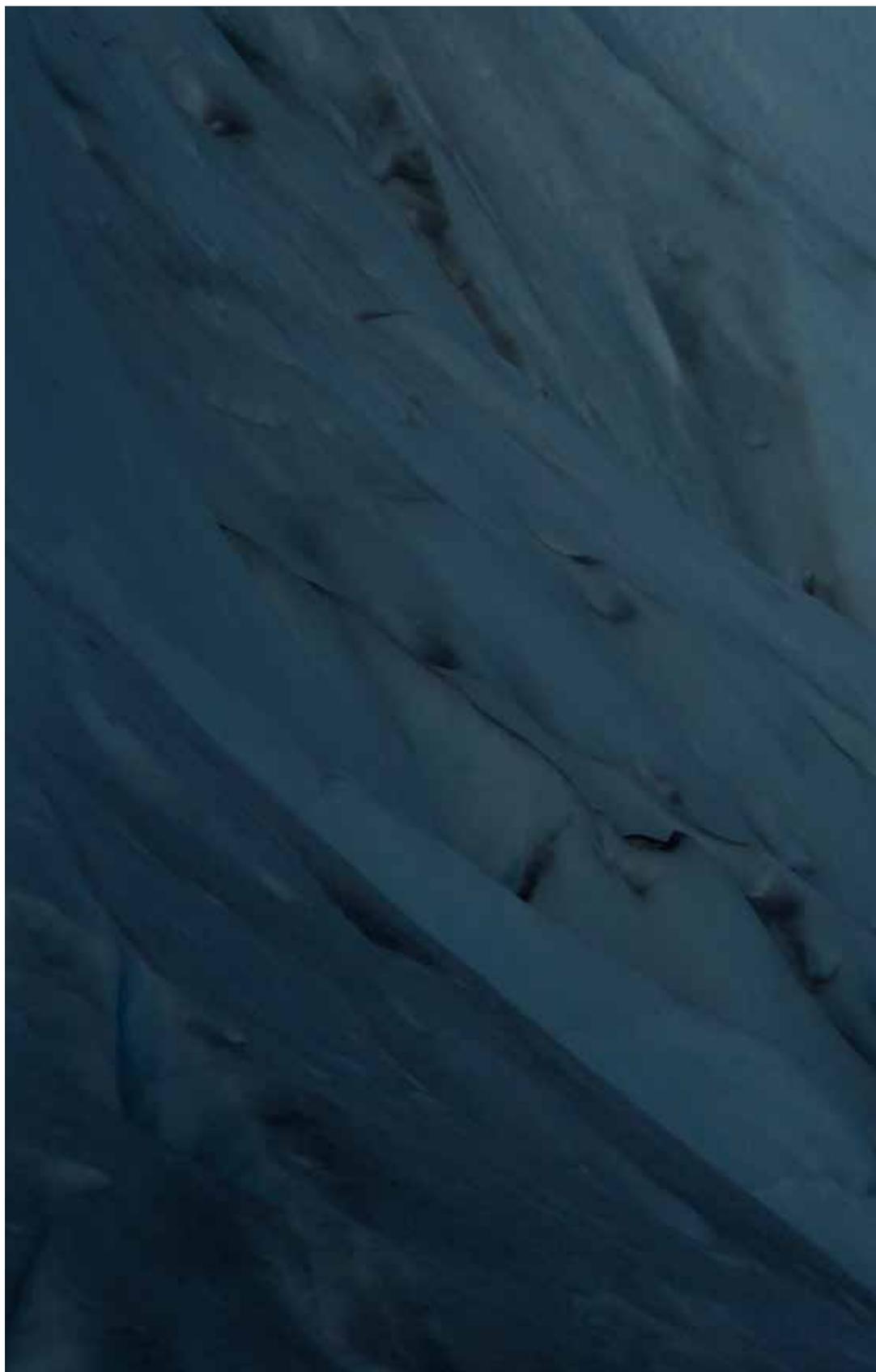
rico, reconhecendo no signo seu caráter metafórico, polêmico, experimental.

A Trienal nasce numa cidade onde a impermanência é pulsante e sua população soma cerca de um milhão e oitocentos mil habitantes, sendo em grande parte oriunda de países latino-americanos, cujos imigrantes chegam lá com a esperança de atravessar a fronteira para os Estados Unidos. De qualquer ângulo que se analise a cidade temos a presença do muro que corta Tijuana e ainda divide outras cidades mexicanas.

Localizada na cidade de Porto Alegre, a Bienal do Mercosul tem se mantido como umas das exposições mais importantes do Cone Sul. Suas montagens são diferenciadas, algumas inusitadas, como a da segunda edição, em 1999, quando fui curadora adjunta com Fábio Magalhães. Foi dada a oportunidade para os moradores da cidade conhecerem os belíssimos galpões holandeses, exemplares da arquitetura portuária de 1822. Antes estavam proibidos, por estar dentro da zona portuária, portanto, com visitação pública vedada. Terminada a Bienal, de forma estranha, houve um incêndio e esse conjunto foi dizimado.

Na terceira edição, continuamos no posto e assumi a co-curadoria, quando construímos a cidade dos contêineres. Nesse conjunto, totalmente branco, geométrico, serialista, foram expostas obras de vários artistas. O branco contido no conjunto dialogava com as pinturas e esculturas igualmente brancas, expostas no Centro Cultural Santander, em Porto Alegre.

Bem longe do Brasil, descobri na Bienal do Barro da Venezuela que a contemporaneidade tem outras formas de trabalhar conceitos, sem se prender às amarras. Sob a curadoria do crítico venezuelano Roberto Guevara, os artistas não se prenderam ao tema e muitos deles produziram seus trabalhos com vidro, metais, madeiras, dentro de um conceito expandido e contaminado



O êxodo dos esquecidos (2011), vídeo instalação de Charly Nijensohn. O artista argentino explora a resistência do corpo humano diante da magnitude sublime das paisagens, o impulso dos que se aventuram em território desconhecido, como os campos de gelo da Patagônia, ao

sul da Cordilheira dos Andes. 3ª Bienal do Fim do Mundo, 2011, Ushuaia, Terra do Fogo, Argentina

Imagem | Frame do vídeo *O êxodo dos esquecidos*



Homenagem a Fontana, de Nelson Leirner (1967). Com 180 x 125 cm, a obra é parte da série de múltiplos premiada na Bienal de Tóquio do mesmo ano. Em lonita de algodão colorido e zíperes, convida o público a interagir com a obra. Foi exposta na 3ª Bienal do Fim do Mundo.

Foto | Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil



O que ainda representa uma bienal para alguns centros artísticos latino-americanos? A resposta pode ser múltipla, mas a experiência vivida lembra que uma bienal pode mudar a cultura local, provocar o surgimento de galerias, ajudar na formação de artistas e profissionais ligados a eventos de arte

Pele urbana – pele humana (2004), 180 x 60 cm, trabalho de Maria Bonomi exibido na edição brasileira da 5ª Bienal do Barro, 2005, no Memorial da América Latina, São Paulo, Brasil.

Foto | Acervo fotográfico Memorial da América Latina

por outras linguagens. Assim foram feitos alguns trabalhos como o de Maria Bonomi, uma composição “sanduíche” com placas de vidros transparentes e terras coloridas como miolo. O núcleo duro da mostra foi exposto em Caracas e outra parte montada em Maracaibo. Depois de encerrada a Bienal, uma parte foi exposta em São Paulo, na galeria Marta Traba e na enorme praça do Memorial da América Latina, ambas do mesmo complexo, desenhado por Oscar Niemeyer.

A experiência mais radical com bienais ocorreu ao assumir a curadoria geral da 1ª Bienal do Fim do Mundo (2007), em Ushuaia, na Patagônia argentina. Uma cidade de 60 mil habitantes, cujo local mais próximo ficava a uma hora de avião. Conhecida como a cidade mais austral do planeta, Ushuaia tem como cenário o Canal de Beagle, ilhas habitadas por animais como lobos marinhos, pinguins e muitas aves. Com o tema *Que outro mundo é possível?*, a edição propôs pensar esse imaginário a partir da arte, tecnologia, pesquisas científicas em relação ao meio ambiente e aquecimento global.

Entre as mais de cem obras, cabe destacar a *performance* de Andrea Juan realizada na plataforma argentina da Antártida, local onde há anos ela pesquisa as modificações





Klaus Berends: *Reserva de ar para um pescador* (2011).
Escultura de 140 x 160 x 200 cm., feita com objetos esquecidos ou descartados que o artista alemão coleta e transforma em arte profundamente comprometida com a ecologia, como nessa “reserva” de ar. 3ª Bienal do Fim do Mundo, 2011, Ushuaia, Terra do Fogo, Argentina

Foto | Klaus Berends/DAPD

do gás metano. O artista cubano Kcho mobilizou a Casa Beban, a primeira edificação da cidade, com móveis suspensos por remos, alusão à fuga dos cubanos por mar. A criação da revista digital www.magazineinsitu.com ocorreu durante um passeio de barco pelo Canal de Beagle, refazendo parte da rota de Charles Darwin, em 1831. Leon Ferrari instalou seus trabalhos sobre a violência da ditadura militar argentina em duas alas do Presídio de Ushuaia. O paulista Grupo Bijari movimentou a cidade com *Porque luchamos?*, instalação/performance que aborda a visita de Bush à América Latina, estampando em letras garrafais a frase: “Temos álcool para dar e vender”. *Ethanol molotov for yankee target*. Em fecho magistral, a cantora mapuche Beatriz Pichi Malén, com seus singulares cantos e sons imitando o vento, o bosque, deu seu emocionante recado, “no me ven, no me ven, no ven los animales que hay en mí...”.

Bienais, trienais, mais do que obras, expõem a interação da arte com as reivindicações e inquietudes de onde estão situadas.

Leonor Amarante • Crítica, editora e jornalista brasileira. Co-curadora das 2ª e 3ª edições da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (1999/2001), com Fábio Magalhães. Curadora geral com Tício Escobar da 5ª Bienal Internacional de Curitiba, (2009). Curadora geral da 1ª Bienal do Fim do Mundo, Ushuaia, Argentina (2007). Responsável pela parte brasileira nas 3ª e 4ª edições da Bienal do Barro, Venezuela (1997/1999). Jurada de seleção de obras da Bienal de Cuenca, Equador (2009). Curadora da mostra Galeria Cilindro, na 10ª Bienal de Havana (2009). Jurada de seleção da Bienal de las Fronteras, Taumalipas, México (2014). Jurada de seleção da Feira Arteamericas Miami, das edições 2010 e 2011. Hoje integra o Comitê Editorial da revista *ARTE !Brasileiros!*

Mantos imantados

Paulo Vieira

Mais de três séculos depois, o retorno ao Brasil do manto tupinambá, peça que serve de metáfora de incontáveis relações de exclusão e que para os indígenas tem poder anímico, levanta questões de poder e traz também para o palco a história de outros mantos

O Manto Tupinambá, que estava na Dinamarca desde 1699, foi doado para o novo acervo do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. As penas vermelhas de guará são costuradas em uma malha por meio de uma técnica ancestral do povo tupinambá

Fotos | Roberto Fortuna – Museu Nacional da Dinamarca







O anunciado retorno ao Brasil do *Manto Tupinambá*, em 2024, talvez seja a maior notícia do calendário cultural do país em anos. A peça, uma das onze semelhantes que foram levadas pelo colonizador para a Europa, passou cerca de 300 anos sob a tutela da coroa dinamarquesa. Vê-la restituída é algo comparável à Grécia recuperar os frisos do Parthenon ou ao Egito ter de volta a Pedra da Roseta: o *Manto Tupinambá* é um signo indissociável da identidade brasileira, e, caso não fosse trancafiado por séculos em vitrines climatizadas ou reservas técnicas, talvez expressasse para quem o visse uma brasilidade imediata, algo similar à camisa 10 usada no México por Pelé, às colunas do Palácio da Alvorada ou ao violão e à voz hipnotizante de João Gilberto.

Pudera: os Tupinambá estão na *Primeira Missa* e nos relatos de Hans Staden, o explorador alemão quase por eles devorado; e no famosíssimo texto “Dos canibais”, de *Os ensaios*, de Michel de Montaigne. Sua população ocupava largos estratos do litoral brasileiro nos séculos XVI e XVII, mas hoje está em cerca de 40 quilômetros quadrados em Olivença, ao sul de Ilhéus, na Bahia. A vinda episódica ao Brasil em 2000 de um dos mantos, este abrigado em Bruxelas, para a Mostra do Redescobrimento, exposição que celebrou os 500 anos do achamento do Brasil, em São Paulo, despertou em Tupinambá da Bahia a vontade de repatriar o conjunto. Para eles, o manto não é um artefato com o qual chefes ou pajés celebram rituais – o que já seria razão suficiente para tê-lo de volta. O manto tem valor anímico e, mais, é considerado um ancestral.

Tecido em cordão de algodão cru encerado com cera de abelha tíúba (da Serra do Padeiro, Bahia), as penas de guará se entrelaçam sobre essa base de 1,80 metro por 80 centímetros, cobrindo-a completamente

Fotos | Roberto Fortuna – Museu Nacional da Dinamarca



É muito difícil para uma pessoa branca, urbana, descendente direta de imigrantes portugueses, eviscerada de espiritualidade como é o caso deste escriba – e suponho de muitos dos que me leem –, visualizar um tataravô num ornato de penas. Mas essa mirada parece vir rápida para os Tupinambá. O próprio *site* do Nationalmuseet (Museu Nacional) de Copenhague, na Dinamarca, que devolverá o manto para a reinauguração parcial do Museu Nacional do Rio de Janeiro neste semestre – ele que foi destruído por um incêndio em 2018 – o atesta, em depoimento do cacique tupinambá Babau: “Para nós, significa a volta de um ancestral. E também a volta de uma esperança imortal”.

A irmã de Babau, a pesquisadora da UFRJ e artista Glicéria (ou Célia) Tupinambá, passou a costurar mantos como prelúdio à chegada do ancestral “dinamarquês”. Não são mais vermelhos, como as penas impressionantemente encarnadas do guará do venerável manto que regressa, mas confeccionados com penas de uma paleta de cores muito mais contidas, de tons terrosos. Os guarás e outras aves do século XVII já não gorjeiam mais nos domínios tupinambás. Glicéria contou algumas vezes como se inspirou para costurar os mantos que itineraram por museus de São Paulo em 2023, em projeto capitaneado pela Casa do Povo, do Bom Retiro. Ela havia visitado alguns “ancestrais” na Europa e entendeu que o fio de algodão era trançado na técnica do *jererê*, um nó circular, mas só isso não a habilitaria a começar a produção. Suas tias, mais familiarizadas com a técnica de costura, já a haviam questionado se a sobrinha havia recebido o, digamos, “método” em sonho. Era uma premissa, a condição *sine qua non*. Sim, isso já havia ocorrido.

Toda essa história é jubilosa: do lado do colonizador, o reconhecimento, ainda que tardio, de que algo, para ele possivelmente mero fetiche, não lhe pertence; por parte dos Tupinambá, o reencontro com um

anceião há muito ausente. Mas é impossível não enxergar no plano geral, no contexto, sangue, suor e lágrimas – notadamente sangue. A história da colonização é a história da dizimação dos indígenas. Dizimação que segue em marcha: no segundo semestre de 2023, ao mesmo tempo em que o Supremo Tribunal Federal brasileiro entendia inconstitucional a determinação de um marco temporal para validação da posse da terra indígena, o Congresso Nacional acelerava a votação desse mesmíssimo marco, ignorando as violências cometidas contra os povos originários antes de 1988. Problema: para os indígenas, a terra tem, como o manto, características espirituais, muito além da ideia de *propriedade*.

O reconhecimento da exclusão – dos Tupinambá em relação ao Brasil; do Brasil em relação à Europa – é uma mirada pertinente para a recepção do *Manto Tupinambá*. Por isso é tristemente irônico saber que, depois de ser levado do Brasil, provavelmente na corte de Maurício de Nassau, o manto chegou a ser *trendy* nas cortes europeias – Glicéria mesmo avisou-o nos afrescos do teto do palácio de Versailles –, cujos integrantes não deviam estar muito interessados no destino dos “índios”. Michel de Montaigne ao menos admirou-se com a simplicidade e com as “ausências” dos “canibais”: “nenhuma servidão; nenhuma riqueza ou pobreza; nenhum contrato; nenhuma sucessão; nenhuma partilha”, escreveu.

Mas de volta à exclusão, foi ela, a exclusão, que deu luz a outro manto, paradoxalmente riquíssimo em sua ambição de catalogar copiosamente o mundo. O *Manto da apresentação*, como ficou conhecido um dos trabalhos mais profícuos de Arthur

“Quando eu subir, os céus se abrirão e vai recomeçar a contagem do mundo. Vou nessa nave, com esse manto e essas miniaturas que representam a existência. Vou me apresentar”
(Bispo do Rosario, sobre seu *Manto da apresentação*)

Foto | Walter Firmo – Acervo Instituto Moreira Salles





Negro, pobre, por décadas encerrado num manicômio do Rio de Janeiro, Arthur Bispo do Rosario foi iluminado por sua fé, sua imaginação e por suas mãos habilidosas a serviço de sua criatividade

Foto | Walter Firmo – Acervo Instituto Moreira Salles

Não foi permitido a Bispo, diferentemente talvez do que ocorreria a um faraó ou a um líder indígena, cumprir seu grande desígnio. Exegetas de outra ordem – os críticos de arte – impediram que seu manto, já em vida objeto de atenção e aplauso, “subisse” com seu autor

Bispo do Rosário, homem por décadas encerrado num manicômio do Rio de Janeiro, foi manufacturado com a finalidade manifesta de mostrar a seres celestiais o que havia por aqui, no plano terreno. Disse Bispo, conforme consigna o Museu Bispo do Rosário, do Rio de Janeiro: “Quando eu subir, os céus se abrirão e vai recomeçar a contagem do mundo. Vou nessa nave, com esse manto e essas miniaturas que representam a existência. Vou me apresentar”.

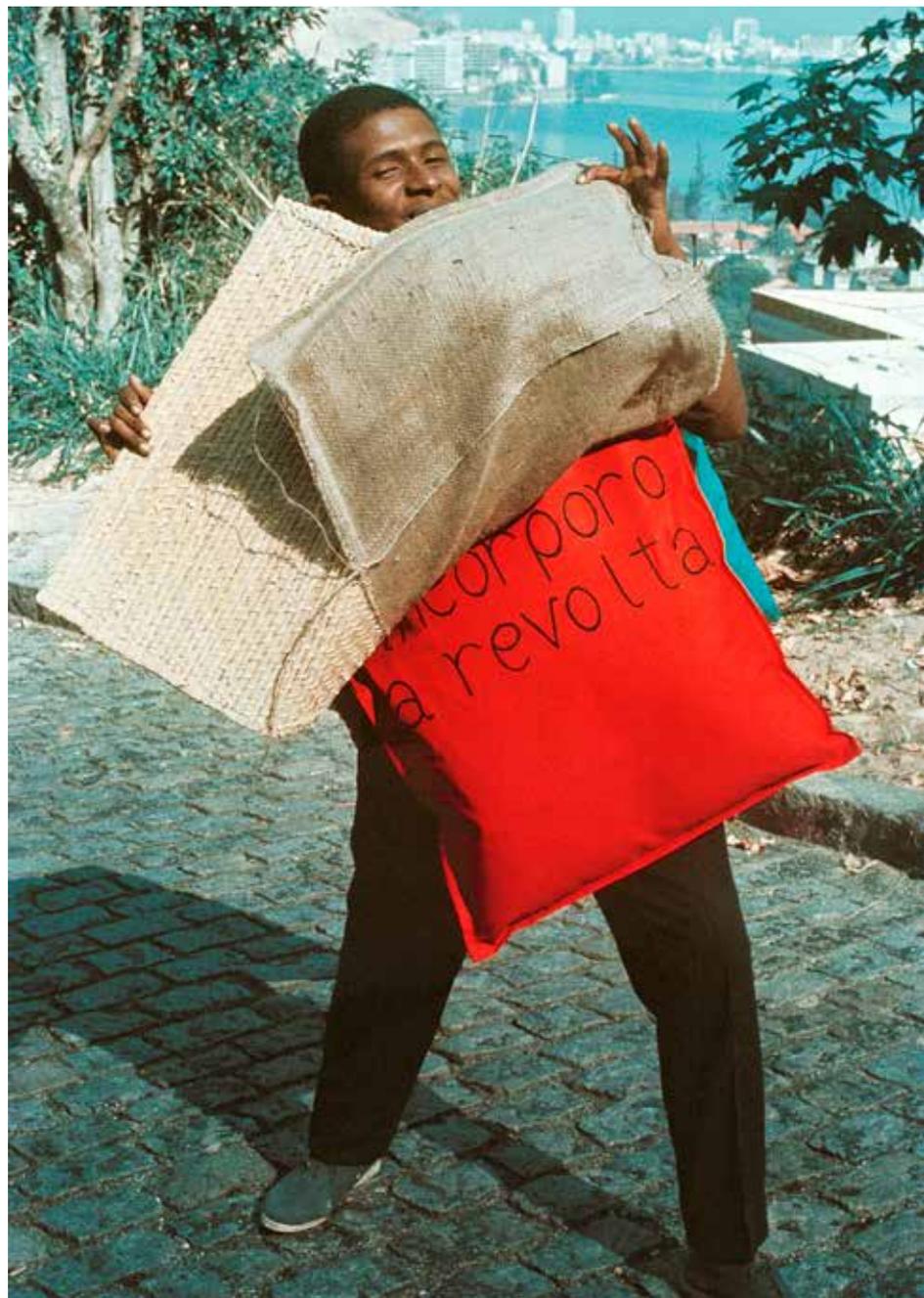
Na face externa do que antes era um cobertor, Bispo bordou e costurou representações de objetos, insígnias e datas; na interna, nomes de pessoas que conheceu, conviveu ou de alguma forma colecionou. Apesar de ter concluído a peça, a missão, que lhe foi inspirada numa espécie de visão, talvez em sonho, talvez em vigília, não chegou a termo. Não foi permitido a Bispo, diferentemente talvez do que ocorreria a um faraó ou a um líder indígena, cumprir seu grande desígnio. Exegetas de outra or-

“ Não é fácil saber se Jerônimo, Nildo, Caetano, Frederico e todos os demais que vestiram os diversos Parangolés viram-se subitamente transformados, mas é possível intuir que durante aqueles poucos momentos vivenciaram uma estranha e quiçá poderosa forma de vida

dem – os críticos de arte – impediram que seu manto, já em vida objeto de atenção e aplauso, “subisse” com seu autor. Ao fetichizar o *Manto da apresentação*, “salvaram” a veste daquele que a manufaturou.

Abre-se agora um sendero que este autor não pretende percorrer: discutir a quem pertence a obra de arte – o que implica, antes, definir essencialmente arte. Vale, contudo, apontar uma distinção entre Bispo e os Tupinambá, de um lado; e, de outro, aqueles que conscientemente produziram e produzem obras artísticas. E há aqui um artista que a seu modo também produzia mantos, a que chamava *Parangolés*: Hélio Oiticica.

Mas o artista Oiticica, malgrado qualquer desejo genuíno de dessacralização de sua arte, de explosão do ambiente restrito e confinado das galerias de arte – onde as peças de sua fase neoconcreta anterior ganharam ampla guarida –, seria para sempre o artista Oiticica. Destarte, tudo o que tocava virava arte, o que talvez fosse o oposto preciso do que tinha em mente. Ainda assim, ele enfrentou esse *cul-de-sac* lógico, e os *Parangolés* são a expressão





Parangolé P15 capa 11 - "Incorpo a revolta" (1967) e Parangolé P8 capa 5 - "Mangueira" (1965) ganham vida e dançam com Nildo e Jerônimo, gente do samba, do ritmo, do carnaval. O não-espectador veste a obra e se transforma - ele e seu corpo - em movimento e mensagem, sem fronteiras

Fotos | Claudio Oiticica - Copyright Cesar e Claudio Oiticica

máxima dessa batalha, pois a obra só se realizaria a partir da participação do (já não mais) espectador. Oiticica vislumbrava com suas capas, como registra o Projeto Hélio Oiticica, criado por seus irmãos para perpetuar a obra do artista, "conduzir o espectador a uma nova atitude ética, de participação, coletividade e mudança". Não é fácil saber se Jerônimo, Nildo, Caetano, Frederico e todos os demais que vestiram os diversos *Parangolés* viram-se subitamente transformados, mas é possível intuir que durante aqueles poucos momentos vivenciaram uma estranha e quiçá poderosa forma de vida.

O carioca Oiticica, plasmado nas enciclopédias como artista performático, pintor e escultor, fazia essas capas para que seus modelos escolhidos - diversos deles da comunidade do Morro da Mangueira - dançassem. Talvez Oiticica nutrisse o desejo de imantar seu *Parangolé* com alguma força anímica, tornando inexorável a quem o cingisse começar a dançar. Se assim o fosse, e de certa forma assim o foi, o carioca acabaria de alguma forma se equiparando à Glicéria e aos Tupinambá contemporâneos, que já se veem voando - como os muitos pássaros que emprestaram suas penas ao *Manto* - com a perspectiva de reencontrar o ancestral e, digamos, incorporá-lo. Ora, não fez o mesmo Bispo do Rosário ao tecer um *Manto* para se apresentar a Deus?

Paulo Vieira • Jornalista com passagens pela *Folha de S.Paulo*, onde foi editor-adjunto do caderno *Ilustrada*, *Veja SP* e *JT*, entre outros. Cursou Filosofia (FFLCH) e Marketing (pós-graduação na ECA), ambos na USP. Edita o site *Jornalistas que correm*.

Mestiçagem: um conceito em disputa

Yanet Aguilera e
Maia Aguilera Franklin de Matos

Exposição sobre arte barroca demonstra que, ao se avaliar a produção artística latino-americana, é preciso atentar para a ressonância da energia vital pré-colombiana e impedir que se reintroduzam processos de branqueamento

A América já era uma terra de mestiços antes de sua conquista pelos colonizadores. No entanto, alguns pensadores – Silvia Rivera Cusicanqui, José Kelly, entre outros – afirmam que a mestiçagem no subcontinente se confunde com políticas de branqueamento, ocidentalização e cristianização promovidas pelos Estados. Outros pensadores, principalmente os ligados a museus da América Latina, usam o termo mestiçagem na tentativa de aproximar as políticas culturais da herança afro-ameríndia e de questionar a ideia de que somos simplesmente ocidentais, descendentes da cultura dos brancos europeus. A mestiçagem é, portanto, um tema inevitavelmente controverso e em disputa.

A exposição *Chile mestizo – Tesoros coloniales* exemplifica essa questão. Organizada pelo Centro Cultural Palácio La Moneda (Santiago), há 15 anos, ela se contrapõe,

já no título, à ideia do *mestizo al revés* ou do *roto*, como no Chile se costuma chamar quem não consegue apagar suas raízes indígenas e é inferiorizado por isso. Em busca da herança indígena, *Chile mestizo – Tesoros coloniales* consolida outra visão da arte latino-americana da época colonial. O esforço em conectar a mestiçagem com suas origens ameríndias tem efeitos importantes: retira o bolor insuportável dos escritos que ainda situam nossa produção artística do passado como mera cópia da produção europeia, colocando em foco uma vivência robusta da cultura e religiosidade andina, apesar da destruição e proibição de suas imagens.

Os textos do catálogo dessa mostra dialogam com Teresa Gisbert e Gabriela Siracusano, pensadoras que mudaram a maneira de ver a nossa herança artística, ao deixarem de lado as fontes escritas e se debruçarem sobre as imagens. Isto porque os escritos da época colonial, produzidos



Reproduções | *Chile mestizo – Tesoros coloniales*
(catálogo da exposição)

seja por europeus, seja por *criollos* – filhos de europeus nascidos na América – ou mestiços, trazem uma visão extremamente preconceituosa sobre as populações nativas e os próprios mestiços. Apesar de, por sua visão torpe, serem fontes muito problemáticas, os escritos foram durante muito tempo a interpretação preponderante, assumida pelas classes dominantes econômicas e intelectuais do subcontinente. Embora houvesse muitas vozes de repúdio diante de tais escritos, poucos foram os textos que se mostraram indignados com essa escrita infame.

Numa perspectiva menos comprometida, os textos do catálogo *Chile mestizo* destacam várias especificidades da arte da época colonial, chamada de barroco americano: a estridência cromática das pinturas feitas pelos nativos, contraposta às cores frias das pinturas realizadas por artistas italianos na América, no início do XVII; a identificação de algumas das vir-



gens Maria com a *ñusta* ou princesa inca, dada a riqueza das vestimentas e o aspecto “mundano e sensual” das imagens; e o desenho triangular e hierático das virgens “*de los Cerros*” que remetem às montanhas tutelares e deidades andinas.

Embora essas contribuições sejam fundamentais, há alguns problemas no enfoque do catálogo. Um deles diz respeito às relações entre mestiçagem e arte popular. A maioria dos artigos defende que a arte popular do barroco americano torna a manifestação artística desse período mais complexa. Problematiza-se aqui a hierarquia que inferioriza as pinturas ou talhas feitas “artesanalmente” em pequenos povoados, enaltecendo a dos centros urbanos andinos por se aproximarem mais da imagem europeia. Alguns textos designam os “santeiros” dos pequenos povoados chilenos como “rudes artífices americanos sem treino especializado” e



consideram seus trabalhos como falhos em comparação aos artistas mais “refinados” dos centros urbanos.

O valor é então determinado por uma fidelidade, não no sentido de mera cópia das estampas ou prescrições que vinham da Europa, mas pela adoção de uma resolução formal, encarnada no traço delicado da expressão de beatitude. Distinguir um público consumidor popular, o do Chile, de um outro com “mais cultura”, o de Quito, é também imaginar que o outro (que curiosamente é o próprio chileno ainda que de classe social diferente) é transparente segundo nossas classificações e taxonomias. Essa visão do outro tem como fundamento a ideia de que somos as periferias “primitivas” em relação aos centros iluminados. Trata-se do tradicional juízo hierárquico que enxerga as cidades importantes da colônia como centros irradiadores dos valores artísticos europeus, e os povoados como

meros copiadores. Retoma-se o conceito de *mimese* e a velha comparação entre centro e periferia. No topo da escada, Cuzco, seguida de Quito, Arica, Poconchile, Codpa etc., até chegar às capelas dos pequenos povoados do sul andino, que pertenceram ao altiplano aimará e quéchua. Apesar do esforço, não estaria o processo de branqueamento da política estatal da mestiçagem sendo retomado imperceptivelmente na apreciação da arte colonial?

A visão ambígua sobre a própria produção artística reaparece ao tratar o acervo como patrimônio. Apesar de se deixar claro que se trata de uma feitura inferior, afirma-se seu grande valor patrimonial – e a ambivalência faz duvidar do sentido dessa valorização. Não é do ponto de vista artístico, dada a suposta qualidade baixa da *mimese* americana. Ao medi-la hierarquicamente segundo sua aproximação com a branca e europeia, não reapareceria sorrateiramente o *mestizo al revés*?

Apesar desses deslizos, ainda que timidamente o catálogo indica um caminho possível para lidar de modo mais consequente com nosso patrimônio artístico. Precisamos acentuar a busca da peculiaridade do nosso barroco, assim como compreendê-lo num sentido mais amplo. Um exemplo seria compreender a ornamentação das peças do acervo para além do sentido da doutrina cristã e passar a considerar o aspecto ornamental das artes nativas. Os adornos pedem uma leitura que considere as diferentes imagens e simbologias das populações nativas, que vá além das iconografias e dos significados simbólicos do cristianismo: a mistura do elemento animal e humano nos relicários, candeeiros etc.; as coroas de cristos e virgens que lembram cocares; cristos que parecem mapuches; custódias em formas de sol...

O catálogo até sugere este caminho, mas quando faz as análises das imagens, em geral, limita-se aos elementos cris-



Três obras piás do barroco latino-americano: em primeiro ou segundo plano, demônios contestam a autoridade cristã sobre a morte, quer com a luxúria, quer impedindo o moribundo de ouvir a extrema-unção, quer com poções e sortilégios

Reproduções | *Chile mestizo* – *Tesoros coloniales* (catálogo da exposição)

tãos, como é o caso do quadro de *La buena muerte*. A cena central reproduz literalmente os elementos desse gênero europeu sobre a morte: um homem indígena morrendo, acompanhado por santos católicos. Há outras duas cenas menores, lidas dentro da iconografia cristã: Deus recebendo a alma branqueada do indígena e a luta do Arcanjo Miguel contra dois diabos. Os demônios, entretanto, ignoram os esforços dos dois Migueis em combatê-los, mantendo-se impávidos e satisfeitos em posição de cópula. Esse detalhe problematiza o argumento fortemente difundido de que a representação iconográfica tradicional americana tem sua fonte literária na Bíblia. A imagem expõe algo desconcertante que as coordenadas católicas mostram-se insuficientes para explicar – o que nos permite duvidar de certas premissas arraigadas nos escritos da época e questioná-las: teriam os artistas mestiços ou indígenas seguido os padrões artísticos e morais europeus sem uma vigilância estrita

a fiscalizar a feitura das pinturas e talhas americanas, vigilância que censurava os elementos considerados indecentes?

Além disso, os demônios aparecem de forma recorrente em outros quadros; reconhecemos neles um personagem importante na cosmologia indígena, apesar de nenhum dos textos mencionar isso. Os olhos esbugalhados, a cor vermelho-cobre e outros elementos identificáveis com algumas esculturas pré-colombianas e as famosas máscaras indígenas pressupõem uma outra metafísica, pouco considerada pelos estudiosos da arte. Que as *Ars moriendi* sejam muito populares na América também nos instiga a pensar no significado da morte no mundo ameríndio, mesmo porque as festas e os cultos aos mortos são bastante importantes para a maioria dos americanos.

A limitação à iconografia e à metafísica cristãs, mesmo na sua visão sincrética, pare-

ce bastante tacanha porque assume a simples absorção de um sistema de crenças por outro. É comum ler os esquemas imagéticos nativos da época como resultado de uma manipulação da Igreja, que teria adotado elementos indígenas para uma melhor propagação da sua doutrina. A suposta passividade dos nativos não se sustenta porque, nesse período, a hegemonia da cultura europeia ainda não tinha se consolidado e as tensões com os indígenas eram patentes.

A ideia da superioridade da cultura hispânica se insere subrepticiamente no catálogo quando se postula, sem nenhuma documentação – escrita, iconográfica ou oral –, certo conservadorismo das comunidades andinas, que manteriam “*con celo las instituciones y ritos coloniales en torno al templo*”. Ignoram-se relatos como o do escritor peruano José Maria Arguedas sobre mitos pós-incaicos, que embaralham a visão segundo a qual o catolicismo se impôs sem resistências.



Em “El indigenismo en el Perú”, ensaio de 1965, Arguedas conta que para os índios da fazenda Vicos,

“hubo dos humanidades: una bárbara, de individuos descomunamente fuertes que hicieron caminar las piedras arredondeándolas con azotes para construir monumentos líticos; esta humanidad que era antropófaga fue creada por el dios Adaneva. Pero Adaneva violó a una mujer muy bella, y cuando la vio preñada, la arrojó de su casa. Esa mujer fue la Virgen María y el hijo que nació de ella, Teete Mañuco (Padre Manuel, el niño Manuelito, o sea, Jesús). Teete Mañuco destruyó la humanidad bárbara mediante una lluvia de fuego y creó la humanidad actual, físicamente más débil, pero con más pensamiento. Teete Mañuco está siempre joven (desventuradamente) porque cada año muere un día viernes y resucita el sábado. El cielo es exactamente como la tierra, poblada por criaturas hechas por Teete Mañuco, la diferencia consiste únicamente en que allá los indios se convierten en señores

y los que en este mundo son señores todo-poderosos hacen de indio pero para toda la eternidad”.

Este texto não pode ser lido como ingenuidade ou incapacidade de o indígena entender a doutrina cristã. São formas de introdução de histórias e simbologias que são caras aos nossos povos, oprimidos no esquema imposto da narrativa cristã. A ressurreição do Teete Mañuco retoma o mito do Inkarri (ou Inkarrí), que pressagia a volta ao poder do Inca quando sua cabeça encontrar seu corpo. Os demônios também são retomados no carnaval andino: na devoção a Maria se cultuaria uma divindade pré-colombiana que guarda as montanhas. Apesar de derrotado na luta contra a Virgem, o diabo andino prevalece na *diablada*, a dança que dura os três dias da festa. Esse detalhe perturba a tão comentada vitória católica, assim como a cópula dos demônios embaralha a mensagem exemplar de *La buena muerte*.

Os demônios do barroco andino, que pululam nas obras feitas por mestiços e

indígenas, são a nossa *Nachleben*¹, símbolos inquietantes que nos ensinaram a exorcizar como fantasmas ameaçadores – mas que, como os fantasmas, conseguem penetrar pelas brechas mais inesperadas. A nossa história da arte pode adquirir um sentido mais instigante na exegese dessas figuras negadas e recalcadas e a nossa autoimagem mestiça talvez possa se esquivar da violenta mácula do branqueamento.

¹ *Nachleben* significa literalmente pós-vida. Aqui, é usada no sentido de continuidade, permanência ou ressonância de uma força vital – como a empregou o alemão Aby Warburg, historiador da arte.

Yanet Aguilera • Professora do Departamento de História da Arte da UNIFESP e dra em Filosofia. Escreve sobre filosofia, arte, cinema e política. É fundadora e coordenadora do Colóquio de Cinema e Arte da América Latina – COCAAL

Maia Aguilera Franklin de Matos • Formada em direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e mestra em Sociologia Jurídica pela mesma universidade



O guerreiro maia Tecun Umán (à esquerda) que, no final do Baile da Conquista, será vencido pelo conquistador Alvarado (à direita)

Fotos | Maria Vitória Lima / Memorial da América Latina

ECOS IMEMORIAIS DO BAILE DA CONQUISTA

Priscila Risi Pereira Barreto

Danças-dramas da Guatemala atualizam rituais ancestrais pré-hispânicos que se reconfiguraram com antigas mitologias pré-clássicas mesoamericanas

As Danças da Conquista Espanhola – expressão cultural oriunda de tempos antigos, ainda viva na Guatemala, México e El Salvador – são danças-dramas que envolvem palavras, gestos, instrumentos e vestes. Elas expressam a polaridade entre o bem e o mal por meio dos diálogos e movimentos que organizam os papéis sociais, teatralizados pedagogicamente para fins de conversão e catequese no contexto colonial.

Releitura das tradicionais danças entre mouros e cristãos, o texto que enreda este drama, provavelmente escrito por um missionário franciscano alocado na região de Quetzaltenango, no início do século XVII, configura-se como *inversão enérgica-exegética* das imagens retóricas que narravam a batalha ocorrida em 1492, quando

da reconquista espanhola de Granada (sul da Espanha). Presentes na Península Ibérica há muitos séculos, as danças-dramas partem de cultos agrários antigos, que incorporaram outras expressões ao longo do tempo, relacionando-se com distintos eventos históricos, como as Cruzadas, as tentativas de recuperação de Jerusalém, ou as batalhas sobre o triunfo de Carlos Magno, narradas em canções épicas.

Já no contexto da Nova Espanha, além das tradicionais danças entre mouros e cristãos, surgirão as Danças da Conquista, com a diferença de que, neste caso, os infiéis protagonistas serão os indígenas recém-colonizados. Reelaboradas e introduzidas no contexto colonial ameríndio – como síntese que emerge da mistura de formas e significados – assumirão outros formatos e formulações, intensificando, reativando e carregando

novos sentidos e sentimentos, conforme as necessidades de determinados tempos-espacos.

Ainda hoje praticadas em várias regiões guatemaltecas, narram e encenam o confronto ocorrido entre os espanhóis e o rei K'iq'ab', e seu herdeiro, Tecun Umán, no contexto de chegada das tropas de Pedro de Alvarado, em 1524, ao que hoje chamamos de Guatemala, sob as ordens de Hernán Cortés. Como na versão europeia que a precede, o teatro bailado ameríndio termina com o povo K'iche' aceitando e convertendo-se à fé cristã, e seu herói, Tecun, derrotado.





Entre as convenções que moldam estas danças-performances, destacam-se os trajes, as máscaras e os adereços característicos dos diferentes grupos de personagens. Na narrativa trágica, que varia conforme as situações sociopolíticas das comunidades, são adicionadas música, dança e pantomima, muitas vezes para efeito cômico, de modo a transmitir significados múltiplos e por vezes contraditórios.

Em muitas destas ramificações, os elementos adicionados ao drama permitem o destaque da resistência quiché (*k'iche'*) frente à invasão espanhola. Essa *inversão* altera e expande os papéis de Tecun, ora como herói de resistência militar, ora como pássaro mítico quetzal; e de Ajitz, como um bruxo representante do ocultismo maia, que usa meios espirituais para atacar as tropas do espanhol Alvarado.

Baseado em documentos variados do século XVI, o arqueólogo do Museu Popol Vuh, Oswaldo Chinchilla, explica o nome de Tecun Umán, em que *uman* significa “o neto” (do rei K'iq'ab'), e afirma que, apesar de haver controvérsias acerca da existência de Tecun como personagem histórico, não se pode rechaçar esta hipótese, pois existem documentos escritos em língua quiché que a evidenciam de forma compatível a outras fontes contemporâneas. O arqueólogo ainda diz que, mais do que se constituir como um discurso europeu imposto aos K'iche's, muitos elementos da narrativa do Baile da Conquista podem ser compreendidos como versões-formulações de antigos mitos solares e cosmogônicos, provenientes de antigas culturas do México e da Guatemala, como os que aparecem no Popol Vuh, no Memorial de Sololá (Anais dos Cakchiqueles) e em outros códices mexicanos.

No acervo do Memorial da América Latina, máscaras usadas no Baile da Conquista: a do espanhol Pedro Alvarado com sua pele, pelos e cabelos claros; a do guerreiro maia Tecun Uman e à esquerda a de seu pai, o rei K'iq'ab'

Fotos | Maria Vitória Lima / Memorial da América Latina

Para Carlos Garcia, existem muitas Danças da Conquista que, para além da Guatemala, surgiram como releituras de releituras já feitas no México – como a Dança de Montezuma – e que também aparecem em El Salvador e na República Dominicana. Também se têm notícias sobre danças que encenam a morte de Atahualpa, no Peru. No mesmo sentido, é possível pensarmos as muitas Festas de Chegança praticadas no Brasil como outras formulações empáticas (*Pathosformeln*) de raízes pagãs antigas, sincretizando-se e carregando significados opostos, invertendo-se de forma energética e/ou exegética.

Ainda que hoje possamos nomeá-las como uma dança dos invasores ou de estrangeiros, como na cidade de Palin (Gua-



Ainda que hoje possamos nomeá-las como uma dança dos invasores ou de estrangeiros, como na cidade de Palin (Guatemala), as danças e bailes da conquista persistem em suas trajetórias sociais e agências, reafirmando a mística de um ritual ancestral pré-hispânico que se reconfigurou, ao mesmo tempo que reconfigurava antigas mitologias pré-clássicas mesoamericanas

temala), as danças e bailes da conquista persistem em suas trajetórias sociais e agências, reafirmando a mística de um ritual ancestral pré-hispânico que se reconfigurou, ao mesmo tempo que reconfigurava antigas mitologias pré-clássicas mesoamericanas. O tambor e a flauta *chirimia* – intimamente aliados às confrarias devotas de santos padroeiros, envolvidos no *costumbre*, mistura sincrética de elementos maias e católicos – continuam a ritmar parte importante da vida dos guatemaltecos. Ritualizam a perda e a derrota frente à colonização espanhola, mas ao mesmo tempo criam novos sentidos históricos e religiosos à sua existência atual. Como bem disse o antropólogo: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”.

Priscila Risi Pereira Barreto • Doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo, é bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES.





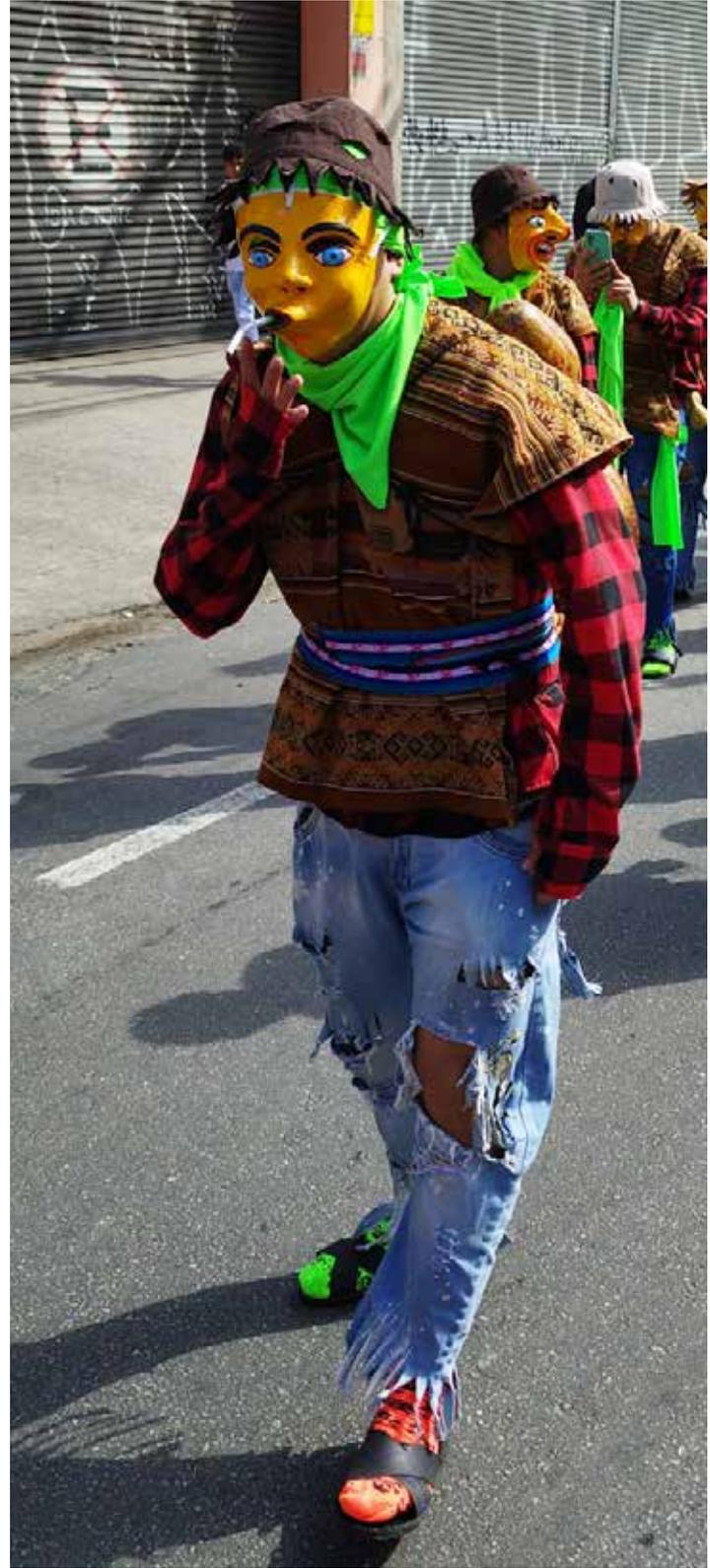


Tradições andinas ressoam em São Paulo

Texto e fotos
Eduardo Rascov

Não só na Mesoamérica como na América do Sul sobrevivem celebrações, folguedos, gestos e ritmos numa explosão de cores que fundem e atualizam ecos culturais de outrora. Danças-performances em trajes luxuriantes, adereços, máscaras e pantomimas – ora reverentes, devotas, heroicas, ora cômicas, debochadas – se espalham pela região. O demônio ao lado, por exemplo, baila a *China Saqra* em meio à procissão em homenagem à Virgen del Carmen de Pisac, em 15 de julho de 2023. O cortejo, organizado por imigrantes peruanos na capital paulista, saiu da Igreja do Bom Jesus, percorreu as ruas do bairro do Brás e terminou no salão de festas da paróquia de São Gennaro, na Mooca.

Os *saqras*, com suas máscaras de animais, representam os habitantes originais dos Andes antes da chegada dos espanhóis, quando os conceitos de céu e inferno não existiam. Com a fé católica, chegaram tanto os anjos como os demônios – estes, identificados com os andinos não convertidos





Pisac é uma cidadezinha do Vale Sagrado dos Incas, perto de Cusco. Em fins do XIX, encontraram a santa enterrada em ruínas seculares. Ao espanarem o pó, perceberam um brilho especial e, espantados, resolveram levá-la ao santuário mais próximo. No caminho, a comitiva ganhou a adesão de fieis em seus trajes cotidianos, alguns relacionados a funções sociais específicas, como os *kcollas*, que fiavam e vendiam lã de lhama.



Com o passar dos anos, o cortejo se enriqueceu de coreografias, canções e fantasias de origem perdida no tempo, remontando ao período anterior à conquista europeia. Hoje a festa pulsa onde quer que os peruanos estejam, em Cusco ou em São Paulo. Dela fazem parte personagens como vendedores de lã, tropeiros, diabas com chifres, macacos e dançarinas de Amaru Mayu, o mitológico rio da serpente incaico. E, claro, a dança burlesca que satiriza os poderosos, representados por figuras de gravata e nariz descomunal, brandindo seus chicotes e livros das leis.

Eduardo Rascov • Editor da *Nossa América*, escritor e pesquisador do Prolam (Programa de Pós-graduação Integração da América Latina), da Universidade de São Paulo





*Lea Nuestra America
en español*



*Acesse esta e outras
publicações do Memorial*



/memorialamericalatina



@memorialdaamericalatina



memorial.org.br

As fontes utilizadas no texto são
Merriweather e a Butler.
A tiragem de 1000 exemplares foi
impressa no papel couché fosco
210g/m² e off white 115g/m².

dezembro de 2023







MEMORIAL

REINVENÇÃO DO CAMINHO: MEMÓRIA E RESISTÊNCIA

Périplo pelas bienais de arte latino-americanas, pelo racismo ambiental no Caribe, pela poesia de Neruda que pede castigo, pela arte de traduzir literatura - tudo isso e muito mais nesta edição de Nossa América / Nuestra América, com fotos de Renato Soares, Evando Teixeira e Walter Firmo e textos de André Martin, Pedro Mastrobuono, Verônica Stigger, Fábio Weintraub, Reynaldo Damazio, Paulo Vieira, Maria Lígia Coelho Prado, Yanet Aguilera e Leonor Amarante, entre outros.



*Nuestra América
en español*

CULT SP

Secretaria de
Cultura, Economia e Indústria Criativas

SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO