

# TERRITÓRIOS DA ARTE E DA MEMÓRIA

Volume 3

**Diana Araujo Pereira**  
**Laura Fortes**  
**Livia Santos de Souza**  
**Simone Beatriz Cordeiro Ribeiro**  
(Organizadoras)

# Territórios da arte e da memória

Volume 3



**PRPPG**  
Pró-Reitoria de Pesquisa  
e Pós-Graduação



**PPGIELA**  
Programa de Pós-Graduação  
Interdisciplinar em Estudos  
Latino-Americanos

**COLEÇÃO**

**América Latina interdisciplinar e plural -  
Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em  
Estudos Latino-Americanos**

  
**Pedro & João**  
editores





**Diana Araujo Pereira**  
**Laura Fortes**  
**Lívia Santos de Souza**  
**Simone Beatriz Cordeiro Ribeiro**  
(Organizadoras)

# **Territórios da arte e da memória**

**Volume 3**

**COLEÇÃO**

**América Latina interdisciplinar e plural -  
Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em  
Estudos Latino-Americanos**

  
**Pedro & João**  
editores

**Copyright © Autoras e autores**

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

---

**Diana Araujo Pereira; Laura Fortes; Livia Santos de Souza; Simone Beatriz Cordeiro Ribeiro [Orgs.]**

**Territórios da arte e da memória. (Coleção: América Latina interdisciplinar e plural. Vol. 3).** São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. 203p.

**ISBN: 978-65-5869-087-0 [Impresso]**

**978-65-5869-088-7 [Digital]**

1. Arte. 2. América Latina. 3. Diálogo. 4. Memória. Vol. 3. I. Título.

---

CDD – 300

**Capa:** Andersen Bianchi com fotografia de Maíra Gamarra

**Diagramação:** Diany Akiko Lee

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

**Conselho Científico da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi Maia (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



**Pedro & João Editores**  
www.pedroejoaoeditores.com.br  
13568-878 - São Carlos – SP  
2020



Soy  
Soy lo que dejaron  
Soy toda la sobra de lo que te robaron  
Un pueblo escondido en la cima  
Mi piel es de cuero por eso aguanta cualquier clima  
Soy una fábrica de humo  
Mano de obra campesina para tu consumo  
Frente de frío en el medio del verano  
El amor en los tiempos del cólera, mi hermano  
El sol que nace y el día que muere  
Con los mejores atardeceres  
Soy el desarrollo en carne viva  
Un discurso político sin saliva  
Las caras más bonitas que he conocido  
Soy la fotografía de un desaparecido  
La sangre dentro de tus venas  
Soy un pedazo de tierra que vale la pena  
Soy una canasta con frijoles  
Soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles  
Soy lo que sostiene mi bandera  
La espina dorsal del planeta es mi cordillera  
Soy lo que me enseñó mi padre  
El que no quiere a su patria no quiere a su madre  
Soy américa latina  
Un pueblo sin piernas pero que camina, oye

(Calle 13, Latinoamérica, 2010)



## Sumário

<b>Apresentação</b>	9
<b>Território, colonialidades do ver e visualidades dissidentes na América Latina</b> Bruno Elias Gomes de Oliveira	17
<b>De plumas a estampados: una configuración de la imagen Maká</b> Marina Aurelia Cantero Benitez	31
<b>A capa do <i>Artaud</i> (1973) de Luis Alberto Spinetta: o incômodo como transgressão</b> Karin Helena Antunes de Moraes	59
<b>Otras miradas del territorio: la perspectiva infantil frente a la expansión del agronegocio forestal en el noreste argentino</b> Celeste Skewes Guerra	73
<b>Fronteira como metáfora para forças motrizes do fazer artístico e científico.</b> André de Souza Macedo	95
<b>As viagens de Pietro Gori pela América do Sul (1899-1901)</b> Hugo Quinta	117



<b>Dos proyectos de salvaguarda de fandangos: el movimiento jaranero (México) y el Museu Vivo do Fandango (Brasil)</b>	<b>137</b>
Melba Sonderegger	
<b>Escrevivências e encruzilhadas epistêmicas: uma pesquisa acadêmica em contexto fronteiriço</b>	<b>155</b>
Izabela Fernandes de Souza	
<b><i>Diálogos pedagógicos: memorias sobre una apuesta pedagógica y narrativa para construir paz</i></b>	<b>173</b>
María Camila González Caro	
<b>Fotografia em rede na América Latina</b>	<b>189</b>
Maíra Costa Gamarra	

## Apresentação

O Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPG-IELA) representa uma proposta inovadora de natureza interdisciplinar que, com pesquisas transnacionais, procura viabilizar a produção de saberes críticos, tanto em suas bases – em razão de um diversificado corpo permanente de pesquisadores –, como também no processo de circulação dos conhecimentos produzidos – resultante do movimento natural típico da zona de Tríplice Fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina, na qual se localiza a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Cabe sublinhar ainda a presença, de caráter estrutural na UNILA, de discentes e docentes oriundos de vários países da América Latina e do Caribe.

Por sua implantação estratégica na UNILA, o PPG-IELA pressupõe, em seus fundamentos, uma problematização dos limites da noção de “nacional”, em favor do conceito de “comarcas culturais” transnacionais, ou mesmo em benefício da análise de semelhanças e diferenças político-econômicas ou culturais que caracterizam as diferentes regiões latino-americanas. Tais reconhecimentos valorizam a circulação de saberes em territórios definidos por biomas, cuja especificidade constitui o foco central das pesquisas. O PPG-IELA adota uma perspectiva interdisciplinar com múltiplos instrumentos de análise, e opera com categorias de observação de situações de vida de grupos e de comunidades, bem como de temáticas inovadoras, com o objetivo de produzir abordagens críticas para problemas socioculturais que emergem do tempo e espaço fronteiriços e, em maior medida, latino-americanos.

A área de concentração do PPG-IELA centra-se em Cultura e Sociedade da América-Latina e conta com três linhas de pesquisa: Trânsitos culturais; Práticas e saberes e Fronteiras, diásporas e mediações, que visam reunir em diferentes suportes registros materiais referentes à memória coletiva e à história; analisar

processos de circulação nos campos social, político e cultural com vistas ao questionamento das categorias e fundamentos que, tradicionalmente, constituíram os campos do saber; compreender práticas sociais que envolvam redes de memória e seus eventuais processos de transformação, fragmentação e descontinuidade.

O diálogo entre as áreas de Letras, Artes, História, Antropologia, Comunicação, Geografia e Filosofia, e disciplinas afins, tem como objetivo principal a atuação sobre os processos de produção e circulação do conhecimento, em sua articulação com as práticas e mobilidades sociais e culturais da América Latina.

Por ter sido o primeiro programa de pós-graduação aprovado pela CAPES na UNILA, o PPG-IELA tem um valor histórico inegável na construção das bases interdisciplinares e de internacionalização do projeto UNILA, assim como um valor social que deve ser ressaltado. Sua proposta busca registrar e compreender práticas sociais e culturais que emergem dos cenários significativos dos seus atores, colaborando com a construção de uma geopolítica do conhecimento diferenciada e acorde com as reais necessidades e demandas do continente.

Em março de 2014, o PPG-IELA iniciou suas atividades com a primeira turma (composta por dez estudantes, sendo cinco discentes do Brasil e cinco internacionais: Argentina, Paraguai e Colômbia) e vem se afirmando em um contexto trinacional, comprometido com o seu entorno regional, porém com o olhar crítico voltado para toda a América Latina e Caribe.

Em total, até 2019 o PPG-IELA formou 41 Mestres brasileiros(as) e 25 Mestres internacionais, com isso contribuindo para o fortalecimento da missão institucional da UNILA, de cooperação solidária e integração latino-americana. Sendo assim, este livro apresenta uma seleção das dez dissertações consideradas mais representativas da abrangência interdisciplinar do Programa, tendo como base a sua qualidade reflexiva e a contribuição para os estudos latino-americanos.

O primeiro capítulo “Território, colonialidades do ver e visualidades dissidentes na América Latina”, de Bruno Elias



Gomes de Oliveira, discute a edificação do território a partir de construções hegemônicas que influenciam o ver, o sentir e a existência na América Latina. Assim, enquanto recorte de sua dissertação *Variantes sin contenido: territorios, especulación estética e visualidades decoloniais na América Latina*, orientada por Diana Araujo Pereira e defendida em 2016, Oliveira rastreia visualidades eurocentradas que subordinam uma (re)produção estética e social da arte latino-americana, uma vez que condicionam o cânone artístico a estruturas coloniais e retratam o território como mercadoria, ocultando experiências histórico-sociais que deveriam ser questionadas. Desse modo, ao analisar três imagens que propõem *outros* nortes para a representação americana, suscita reflexão sobre esse território em relação a sua comunidade, sob a ótica da emancipação, com vistas à construção da heterogeneidade e de seu compartilhamento.

Na sequência, Marina Aurelia Cantero Benitez por meio do capítulo “De plumas a estampados: una configuración de la imagen maká”, que traz o mesmo título de sua dissertação de mestrado, defendida em 2016, sob a orientação de Barbara Maisonnave Arisi, discute a influência do turismo e da sociedade nacional na produção material e na comercialização de peças representativas da cultura indígena maká, ao passo que problematiza a demanda da “diferença” que recai sobre este grupo. Conforme Cantero Benitez, os indígenas maká pertencem à família linguística Mataco e são originários do Chaco Boreal. Quanto à sua localização, atualmente encontram-se assentados em regiões fronteiriças e deslocam-se a lugares turísticos para comercializar as suas peças. Trata-se de uma dissertação premiada pelo conjunto das seguintes instituições: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, Asociación Indigenista del Paraguay e Museo Etnográfico Dr. Andrés Barbero de la Fundación La Piedad, o Prêmio mais importante deste país para pesquisas na área antropológica.

Em “A capa do *Artaud* (1973) de Luis Alberto Spinetta: o incômodo como transgressão”, Karin Helena Antunes de Moraes apresenta um recorte da sua dissertação *Transpondo os puentes*

*amarillos: análise histórica e cultural através de Artaud de Luis Alberto Spinetta*, defendida em 2017 e orientada por Paulo Renato da Silva. Neste capítulo a autora propõe-se em refletir sobre o processo de legitimação que envolveu o disco *Artaud*, lançado pelo músico argentino Luis Alberto Spinetta, em 1973, cujo projeto gráfico despertou a curiosidade tanto do público quanto da imprensa, tendo em vista o seu formato peculiar. Desse modo, Moraes traz informações sobre a trajetória do artista e a sua relação com Antonin Artaud (escritor francês), procurando analisar o processo de criação e repercussão que culminaram com a materialização estética do álbum, considerado o melhor disco de rock argentino pela revista *Rolling Stone* em 2007.

O capítulo que sucede, de Celeste Skewes Guerra, “Otras miradas del territorio: La perspectiva infantil frente a la expansión del agronegocio forestal en el noreste argentino”, sob orientação de Antonio de la Peña e co-orientação de Andrea Ciacchi, também traz o cenário argentino ao campo interdisciplinar, ao investigar a relação de conflito socioambiental existente na Província de Misiones entre 2015 e 2017. Assim, sob o olhar infantil, a autora enfatiza a realidade de crianças frente à expansão do agronegócio e procura demonstrar suas variadas experiências e sentimentos, vivenciados nessa paisagem de conflito em que predomina o cultivo de pinheiro. Neste recorte dissertativo, ao evidenciar a perspectiva infantil, analisa como se desenvolvem os contextos de resistência desses sujeitos, de certo modo excluídos das discussões que envolvem a territorialidade e, por outro lado, de como criam alternativas para recuperar a convivência com a natureza.

André de Souza Macedo, cuja dissertação foi orientada por Diana Araujo Pereira, ao escrever o capítulo “Fronteira como metáfora para forças motrizes do fazer artístico e científico”, desloca-se do eixo estruturante nacional para o fronteiro com vistas a mesclar o saber, as referências, as culturas e os corpos na prática transcultural, imaginária e cotidiana dessa paisagem local e transfronteiriça. Para tanto, objetivando elaborar propostas relacionais com o *outro* nesse conjunto trinacional, Macedo procura

resgatar as percepções e vivências dos sujeitos que circulam pelo espaço de fronteira, propondo uma experiência de atravessamento dos limites do nacional, da ficção e do real, da vida e da arte.

O transpor fronteiras também é abordado por Hugo Quinta no capítulo “As viagens de Pietro Gori pela América do Sul (1899-1901)”, fruto de sua dissertação *Anarquismo, teatro e criminologia: os caminhos de Pietro Gori na América do Sul (1898-1902)*, orientada por Andrea Ciacchi, em 2017. Neste artigo, Quinta apresenta a trajetória de Pietro Gori, anarquista italiano, no seu transcurso por alguns países sul-americanos, como Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai, no interstício de 1899 a 1901. O autor procurou identificar e determinar a influência de Gori em sua trajetória de liderança na organização do movimento anarquista, em paralelo às divergências existentes com o movimento socialista, demonstrando como as suas ideias contribuíram para a formação de estudantes, trabalhadores e círculos literários dos países visitados.

No capítulo subsequente, “Dos proyectos de salvaguarda de fandangos: el movimiento jaranero (México) y el museo vivo do fandango (Brasil)”, Melba Sonderegger traz um recorte da sua dissertação, defendida em 2018, orientada por Giane da Silva Mariano Lessa e coorientada por Andrea Ciacchi. Sonderegger, por meio de uma pesquisa etnográfica comparativa, realiza um estudo sobre o fandango mexicano e o brasileiro, especificamente, o fandango *jarocho* do México e o fandango *caçara* do Brasil. Conforme a autora, o fandango consiste em uma prática festiva comunitária que envolve a música e a dança, tendo sua origem no período colonial. Enquanto movimento cultural, passou por diversas ações sociais e institucionais que objetivaram a sua revitalização e disseminação, tendo em vista a relação com a memória social e a identidade dos sujeitos culturais envolvidos em sua prática e articulação.

“Escrevivências e encruzilhadas epistêmicas: uma pesquisa acadêmica em contexto fronteiriço”, capítulo escrito por Izabela Fernandes de Souza, traz uma abordagem interseccional em que a autora busca compreender o viver local de mulheres negras, seus

atravessamentos, lugar de fala e redes afetivas por elas construídas em Foz do Iguaçu. Portanto, a partir de sua dissertação de mestrado *Na encruzilhada dos saberes: fronteiras, escrevivências e (re) existências de mulheres negras na cidade de Foz do Iguaçu* (2019), orientada por Diana Araujo Pereira e coorientada por Angela Maria de Souza, a egressa apresenta uma discussão teórico-reflexiva no que tange o campo do escrever (EVARISTO, 2005) e a sua relação com epistemes colonialistas e racistas, tidas como hegemônicas. Desse modo, a autora almeja, a partir da potencialidade da escrevivência, sugerir o enegrecimento do conhecimento disseminado e compartilhado na metodologia acadêmica.

María Camila Gonzáles Caro, no capítulo *“Diálogos pedagógicos: memórias sobre una apuesta pedagógica y narrativa para construir paz”*, conduz o(a) leitor(a) à Colômbia ao apresentar uma experiência pedagógica desenvolvida entre mulheres líderes e vítimas do conflito armado colombiano. Desse modo, mediante um recorte de sua dissertação *Reconstrucción narrativa de la experiencia educativa “diálogos pedagógicos”: mujeres tejen memoria desde las voces de la experiencia*, orientada por Andrea Ciacchi e defendida em 2019, a autora sugere levar ao interior do espaço escolar questões e reflexões sobre violência, impunidade, dor, conflito armado e conflito social, articuladas à paz, resistência e esperança. Por conseguinte, González Caro aposta na retomada crítica dos sujeitos por meio de práticas pedagógicas sociais envoltas na memória e na reflexão do vivido e do porvir.

Em uma abordagem artístico-geográfica mais ampliada, Maíra Costa Gamarra, por meio do capítulo intitulado *“Fotografia em rede na América Latina”*, trata da fotografia e das atuações colaborativas que objetivaram potencializar e possibilitar ações culturais estratégicas de disseminação, reforço e ampliação da cooperação e da integração regional entre os países do continente. A autora procurou resgatar o conceito de fotografia latino-americana enquanto posicionamento político imprescindível ao combate das mazelas que marcaram a região, como fruto da colonização. Para tanto, Gamarra menciona, dentre as iniciativas

presentes em sua dissertação *Enlaces da fotografia latino-americana: estratégias, aproximações e ações em rede*, orientada por Andrea Ciacchi, coorientada por Ignacio Del Valle Dávila e defendida em 2019, o Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo e o aponta como um evento crucial na composição da Rede da Fotografia Latino-Americana.

Em 2020, a UNILA celebra seus dez anos de fundação realizando um balanço de suas conquistas e desafios. Neste contexto, o PPG-IELA soma-se aos processos de auto-avaliação coletivos, com o objetivo de qualificar a produção do programa, bem como seus valores e prioridades. Portanto, esta coletânea é fruto dos primeiros cinco anos de atuação do PPG-IELA, e vem fechar um ciclo de amadurecimento que levou o Programa a criar a sua terceira linha de atuação, além de fortalecer seus princípios basilares: a interdisciplinaridade e a perspectiva crítica, latino-americanista e intercultural.

Assim, em decorrência da pandemia, com a impossibilidade de viagens externas e de intercâmbios pessoais, o PPG-IELA decidiu investir em uma viagem interna, à sua própria história de configuração e crescimento. Convidamos nossos(as) leitores(as) a atravessarem conosco um mapa latino-americano construído pelas diversas e distintas peças que o compõem. E, por que não, convidá-los(as) a continuar, a escrever essa história aberta, inconclusa, criativa e móvel.

Este pueblo no se ahoga con marullos  
Y si se derrumba yo lo reconstruyo  
(Calle 13, Latinoamérica, 2010)

Diana Araujo Pereira,  
Livia Santos de Souza,  
Laura Fortes e  
Simone Beatriz Cordeiro Ribeiro



## Território, colonialidades do ver e visualidades dissidentes na América Latina

Bruno Elias Gomes de Oliveira<sup>1</sup>

Es tiempo, en fin, de dejar de ser lo que no somos. (Aníbal Quijano)

**Resumo:** Esta investigação busca rastrear processos de inclusão subordinada de visualidades latino-americanas no cânone artístico, bem como o condicionamento dessas práticas a categorias moderno/coloniais de entendimento da arte. Busca-se apontar elementos por meio dos quais se articulam construções hegemônicas do território que influenciam na (re)produção social e estética de estruturas modernas/coloniais de sentido e existência, e em especial, do ver.

**Palavras-chave:** Arte. Decolonialidade. Colonialidade do ver. América Latina.

As representações do território latino-americano possibilitam o rastreamento não apenas dos diversos projetos que constituem a ideia de América Latina, como também das maneiras como se conformam as disputas de poder no espaço, e como esse próprio espaço é condicionado a determinadas perspectivas e experiências

---

<sup>1</sup> Bruno O. é educador e artista visual. Doutorando em Artes Visuais pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), com a pesquisa “Performar a Instituição: gramáticas do poder, estéticas insurgentes e dispositivos de contra-hegemonia na arte latino-americana”. Mestre em Estudos Interdisciplinares Latino-Americanos (UNILA/PR), especialista em Artes Plásticas e Contemporaneidade (UEMG/MG) e graduado em Ciência da Computação (FUMEC/MG). É pesquisador do MALOCA - Grupo de Estudos Multidisciplinares em Urbanismos e Arquiteturas do Sul da UNILA, com investigações sobre expressões visuais latino-americanas. Atua também como coordenador de programação da Casa 1 (São Paulo/SP), um espaço de acolhida para jovens LGBT expulsos de casa e um centro cultural, e como educador e gestor no JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube), um ateliê de artes visuais e cidadania na zona sul de São Paulo.



de mundo. O território existe enquanto representação, e, de maneira espelhada, como mercadoria. Dessa forma, a representação cartográfica, percebida por sua capacidade de trazer à luz ou ocultar determinadas experiências históricas, sociais, culturais e econômicas, deve ser questionada em cada gesto, e não simplesmente associada à ideia de uma técnica isenta e de imparcialidade. Mesquita discorre sobre a importância deste processo de compreensão dos discursos que estruturam a representação cartográfica:

Os mapas devem ser desestabilizados e desconstruídos, para que possamos ler suas agendas ocultas entre 'as linhas e as margens do texto'. No entanto, essa resistência à autoridade cartográfica não se faz apenas ou somente desvendando e interpretando omissões, efeitos e intenções, mas também – e principalmente – construindo outros mapas que estejam mais próximos de nós, dos nossos interesses e das diversas lutas políticas onde o mapeamento é uma ferramenta de libertação e não de exploração. Desconstruir significa 'reinscrever e ressituar significados, eventos e objetos dentro de estruturas e movimentos mais amplos' (MESQUITA, 2014, p. 18)

As imagens de mundo, compostas a partir dos sistemas de visualidade moderno/colonial que se iniciam na expansão ibérica possuem seus enunciados orientados a perspectivas próprias, a nortes específicos. Essa orientação particular aponta para uma tensão crítica na representação do continente americano: seria esta a única orientação possível, fundamentada na Europa? Outro, ou melhor, *outros* nortes são possíveis? Ainda, para além das constantes serializações e reterritorializações, apropriações e cooptações engendradas pelas economias hegemônicas, como se articulam redes de sentido e existência, identificação e pertinência, representação e visualidade em relação a uma comunidade e um território? O exercício de representação e visibilidade de sujeitos subalternizados deve se orientar de forma a garantir a liberdade e a emancipação, e ser, necessariamente, atrelado à negação de regimes de homogeneização, de totalitarismo e de ocultamento dos processos de violência inerentes à dominação. Só assim, na contramão da hegemonia moderno/colonial ocidental, a

visualidade passaria a se constituir da heterogeneidade e do compartilhamento da diferença.

A colonialidade, conforme elaborada por Quijano e Wallerstein é, então, a face oculta e estruturante da modernidade (MIGNOLO, 2003, p. 30). É imperativo rastrear as estruturas de construção de sentido – no caso desta investigação, a visualidade – dos sistemas coloniais, para que seja possível apreender a persistência de padrões de domínio históricos na produção de sentidos, mais especificamente, na construção de padrões hierarquizantes estéticos e visuais. Para Moassab, "todo sistema de organização em que se assenta a modernidade ocultou diversas formas de opressão, como o racismo, as castas, o sexismo e o colonialismo" (2011, p. 119). A tarefa de investigar a visualidade possibilita ainda a revisão dos instrumentos e práticas de construção de subjetividades de vozes subalternizadas e invisibilizadas pelos mecanismos moderno/coloniais.

A partir disso, apreende-se que a produção de visualidades se estabelece como um mecanismo colonial de (re)construção simbólica de realidades eurocentradas e universalizantes. O historiador Edmundo O'Gorman (México, 1906) define de forma inaugural esse mecanismo em seu livro "A invenção da América" (1958), como um processo inventivo que se inicia em 1492 com a chegada dos europeus ao continente americano. Afirma o autor que a "*real, verdadera y literalmente América, como tal, no existe*" (O'GORMAN, 1958, p. 5), no entanto, continua ainda O'Gorman, o novo território, com o tempo, acabaria por ceder a esses sentidos a ele atribuídos. A proposta do autor instaura a noção de que ao elaborar discursos sobre suas viagens, Colombo teria em vista a inclusão das *descobertas* nos cânones de representação do mundo: projetar a Europa sobre a América. As representações do "novo" (e do "velho") mundo que serão moldadas a partir desse confronto por relatos textuais e visuais dos conquistadores e viajantes, indica a conformação, naquele momento, de um sistema visual que busca "interpretar, representar, compreender, imaginar, simbolizar y problematizar el mundo [que] nos retrotrae al proyecto

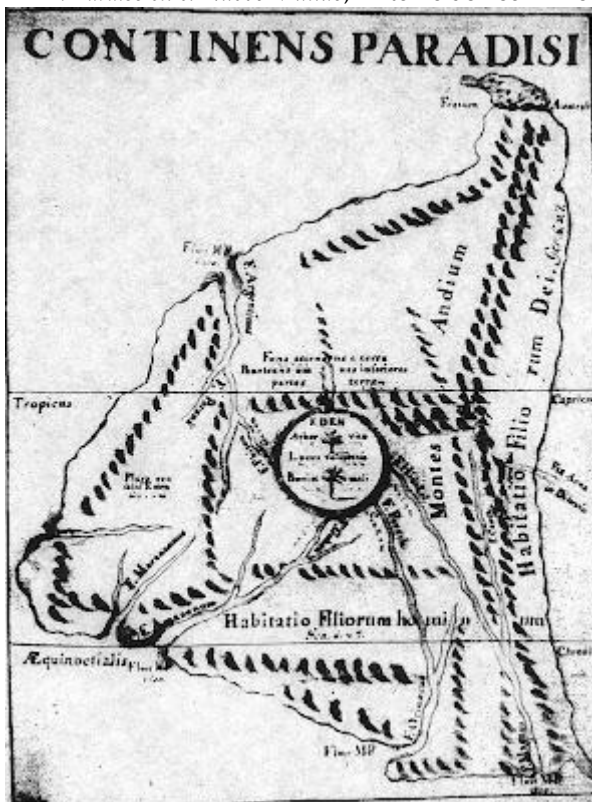
moderno/colonial en el cual se establecieron categorías de lo que podía o no ser considerado como arte" (ACHINTE, 2014, p. 54), isto é o "lugar do ver", centrado no continente europeu.

Aponta-se aqui para a complexidade dos processos de representação dos territórios latino-americanos e a subalternização de uma pluralidade de experiências visuais a estes ordenamentos modernos e ocidentais do ver (BARRIENDOS, 2007). A consagração e projeção das imagens canônicas por instituições de saber/poder, por meio de seus instrumentos como publicação e circulação, dita a relevância de determinadas pautas e constitui categorias hierárquicas que refletem as estruturas e identidades do poder hegemônico, o que ocorre no Norte e se reproduz nas instituições constituídas e projetadas no e do Sul Global. Encontramos aqui as reverberações da colonialidade do ver; esta, inaugurada com a invenção da América – na esteira de Quijano (1992) e em coro com Barriendos (2008) –, pode ser acompanhada e identificada na história da visualidade das Américas após 1492. Neste sentido, os museus, galerias e os espaços culturais, suas exposições, eventos e publicações, assim como universidades e a própria disciplina da História da Arte, são compreendidos nesta pesquisa como parte fundamental de um conjunto de instituições disciplinares (FOUCAULT, 1987, p. 198), que se ocupam da estruturação e manutenção de memórias e representações sociais estáveis e homogêneas. A garantia do domínio sobre as narrativas do território e sobre a cultura e a sociedade, em especial no contexto latino-americano, foram (e ainda são) fundamentais para a organização dos estados modernos (ANDERSON, 2008, p. 30). Para esta investigação, reconhecemos as representações canonizadas por instituições museográficas e por universidades – o "saber científico" – como grandes contribuintes para a perpetuação de imagens especulativas e homogêneas sobre um território cujas expressões são plurais e diversas. Recorre-se ao conceito de hegemonia que, para Andréia Moassab (Brasil, 1972), referenciando Antonio Gramsci (Italia, 1891-1937), é o "modo pelo qual determinada classe mantém o controle social de um país"

(MOASSAB, 2011, p. 25). Considerando o poder numa perspectiva ampla, "desvinculado do Estado e disseminado por toda estrutura social" (MOASSAB, 2011, p. 117), demonstra-se que a hegemonia do poder produz um processo constante de disputas, opressões, apagamentos e invisibilizações. Neste sentido, é necessário perguntar se as produções artísticas dissidentes, propostas na perspectiva de um Sul Global e por sujeitos não hegemônicos e não pertencentes às tradições canônicas do campo da arte ocidental, quando presentes em acervos, livros, museus e pesquisas acadêmicas, têm sido suficientes para modificar a hegemonia das narrativas. Em outras palavras, a presença dessas produções visuais tem desconstruído e reconstruído a historiografia da arte ou se trata de uma integração subordinada (SANTOS, 2006, p. 293) no circuito hegemônico? Como se estruturam as categorias de obras feitas por populações invisibilizadas, inferiorizadas e marginalizadas historicamente, tais como as da arte produzida na América Latina, por mulheres, por pessoas indígenas ou negras? Esses grupos constroem outras possibilidades de representação simbólica ou perpetuam as perspectivas e os discursos dominantes? Qual o significado dessas categorias – América Latina, mulheres, indígenas, negros e negras – em coleções e exposições de arte quando não questionam a estrutura de clivagem do sistema e da historiografia da arte?

Diante dessas questões, três imagens de épocas distintas aqui tratadas podem contribuir para a compreensão da perspectiva aqui apresentada. A primeira, a cartografia do espanhol Antonio de León Pinelo, apresentada no livro *El Paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, islas de tierra firme del mar Océano* (1656), na qual o viajante indica o paraíso terreno no centro do Novo Mundo, na porção chamada Ibérica Meridional.

Imagem 1 - *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, Antonio de León Pinelo (1656).



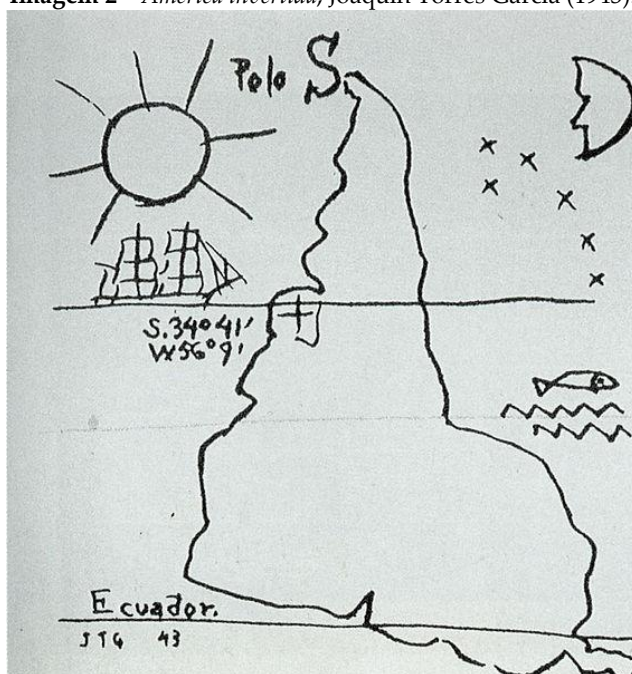
Sua representação coloca o Éden ao centro, regado pelos rios Amazonas, Prata, Orenoco e Magdalena (GALEANO, 2010, p. 32). De acordo com Pellicer, Antonio de León Pinelo elabora um

(...) mapa del Paraíso, además de destacar los cuatro grandes ríos, la región correspondiente al norte de Brasil, Colombia y Venezuela se rotula como *Habitatio filiorum hominum* e la costa del Pacífico *Habitatio filiorum Dei*. En la región que corresponde al Perú actual aparece el arca de Noé e el camino que emprendió en tiempos del diluvio. (PELLICER, 2009, p. 33).

Em seguida, o mapa de uma *América invertida*, dessa vez de autoria do uruguaio Joaquín Torres García (Uruguai, 1874-1949). O desenho com potência de manifesto, de 1943, propõe outra imagem de América, pensada a partir de uma identidade continental

ampliada, politicamente orientada, que não se baseia em um discurso homogeneizante e totalitário. A ideia é a de um continente construído por práticas que se configuram um “ser-em-comum” político, que assume a distância entre diversas esferas de vida e se constrói a partir dela. A imagem-manifesto (MELENDI, 1999, p. s./p.) de Torres García seria – e ainda o é – reproduzida e reafirmada de forma recorrente, atrelada a uma perspectiva latino-americanista de resistência e contestação.

**Imagem 2** – *América invertida*, Joaquín Torres García (1943).



Por fim, a terceira imagem desse conjunto compõe a série *Mickeys sudakas* do artista ugruaio Gustavo Tabares (1968), em diálogo estreito com o trabalho de Torres García. Com o título *Nuestro Norte sigue siendo el Sur* (2013), a imagem, que circula como um múltiplo de impressão digital, traz o desenho de um *Mickey Mouse* – ecoando um *readymade* duchampiano –, referência paradigmática da cultura estadunidense, invertido sobre um fundo

azul, com o título da obra sobrescrito em preto. A figura da personagem, invertida, remete à forma do continente americano.

**Imagem 3** - *Nuestro Norte sigue siendo el Sur*, Gustavo Tabares (2013).



As inversões da América e a reorientação dos mapas constroem, em seus diferentes períodos, enunciados distintos e servem a projetos de mundo específicos. Para Pinelo, no século XVII, a América se apresenta como paraíso terreno, o continente do paraíso, com riquezas e maravilhas a serem encontradas, exploradas, descobertas; essa visão serve como justificativa de uma exploração e das investidas de dominação colonial. Para Torres García, duzentos anos depois, o subcontinente toma uma perspectiva própria, anti-colonial, que transgride e se opõe às formas de poder hegemônicas. Tabares irá afirmar, muito recentemente, que a construção da identidade latino-americana serviu (e ainda serve) a um poder imperialista do Norte Global. Ao se confrontarem as três representações da América Latina nota-se

que apesar de serem estabelecidos outros paradigmas de visualidade, deve-se questionar, e tensionar, seus mecanismos de poder: outros nortes são possíveis, porém podem configurar, ainda, instrumentos de poder e hegemonia, reproduzindo e perpetuando instrumentos de opressão moderno/coloniais.

Esta síntese reflexiva só é possível pautada por intensos embates epistemológicos promovidos pelo contato com a produção, prática e exercícios decoloniais. A expansão dos espaços de visibilidade de práticas subalternizadas é essencial, assim como o questionamento das categorias moderno/coloniais de entendimento da arte e das formas como se analisam esses trabalhos. Este texto não pretende chegar a rumos conclusivos, estando seu foco em apontar e destacar a complexidade das relações de poder no campo da visualidade, particularmente na história da América Latina.

Nesse sentido, realinhar os mapas, revisar as narrativas canônicas e incluir práticas historicamente invisibilizadas contribuem de forma substancial para a ampliação da diversidade dos discursos. Não obstante, ao sujeitar essa pluralidade de visualidades a categorias que corroboram a subalternização das visualidades marginais, anula-se a potência emancipatória e descolonizadora das práticas estéticas. Interessa complexificar a inserção dessas visualidades dissidentes em categorias normativas: é fundamental, portanto, lidar com a complexidade desses processos e debater de forma interseccional, para que sejam reconhecidos os diferentes discursos e estruturas de poder em jogo.

É ainda importante colocar em questão as formas de percepção do mundo, assim como constituir outras epistemologias, outras categorias e outras gramáticas para que as práticas visuais possam ser emancipatórias. Repensar, portanto, os ordenamentos do ver e a linguagem que se instauram com fundamentos nos relatos dos viajantes e toda a cultura visual que se seguiu à tradição moderno/colonial do ver. É de grande relevância ocupar e rearranjar as categorias de entendimento da visualidade, reconfigurar e fazer ver imagens e narrativas marginais



obscurecidas pela historiografia hegemônica, ressemantizar e recontextualizar as representações e projetos do continente, para repensar a visualidade e as diversas opressões que compõe esse sistema visual – gênero, classe, raça, nação.

## Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira Ciência Política**, Brasília, n.11, mai-ago 2013. Disp. em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 14 set. 2016.

BARRIENDOS, Joaquín. Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). *Salonkritik*, s./l., jul. 2009. Disponível em: <[http://salonkritik.net/08-09/2009/07/desconquistas\\_politicas\\_y\\_rede.php](http://salonkritik.net/08-09/2009/07/desconquistas_politicas_y_rede.php)>. Acesso em: 14 set. 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistemica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre/ Universidad Central/ Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/ Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, 2007.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. La raíz: colonizadores y colonizados. In: ALBÓ, X.; BARRIOS, R. **Violencias (re)encubiertas en Bolivia**. La Paz: CIPCA, 1993.

DAVIS, Fernando. Entrevista a Luis Camnitzer: “Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico”. **Ramona**, Buenos Aires, n. 86, nov. 2008. Disponível em: <[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH5e10/f797a393.dir/r86\\_24nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH5e10/f797a393.dir/r86_24nota.pdf)>. Acesso em: 14 set. 2016.

DONGHI, Túlio H. **História da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALEANO, Eduardo. **Patatas arriba**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

GLAZER, Nathan. **We are All Multiculturalists Now**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

GROSGOUEL, Ramón. Dilemas dos estudos étnicos norteamericanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais. Trad. Flávia Gouveia. **Revista Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n.2, abr.-jun. 2007. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000200015&script=sci\\_arttext](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000200015&script=sci_arttext)>. Acesso em: 14 set. 2016.

GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

LANDER, Edgardo (Org.). **La colonialidad del saber. eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Quito: Ediciones Abya Yala, 2005.

LEÓN, Christian. Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. **Aisthesis**, Santiago, n. 51, p. 109-123, 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812012000100007](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100007)>. Acesso em: 20 mai. 2015.

LÓPEZ, Miguel. Robar la historia, traicionar el arte conceptual. **Revista Des-bordes**, n. 0: Red Conceptualismos del Sur, janeiro de 2009. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/es/document/view/14903362/robar-la-historia-traicionar-el-arte-conceptual-des-bordes>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

MACNUTT, Francis Augustus. **Letters of Cortés: Five Letters of Relation to the Emperor Charles V**. New York: Putnam, 1908. Disponível em: <[https://archive.org/details/Letters\\_ofcorts01cortuoft](https://archive.org/details/Letters_ofcorts01cortuoft)>. Acesso em: 20 mai. 2015.

MELENDI, Maria Angélica. **A imagem cega - arte, texto e política na América Latina**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) –

Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1999.

MESQUITA, André. **Mapas Dissidentes** - Proposições sobre um Mundo em Crise (1960-2010). Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

\_\_\_\_\_. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre/ Universidad Central/ Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/ Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, 2007.

MOASSAB, Andréia. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop**. São Paulo: EDUC, 2011.

O'GORMAN, Edmundo. **A invenção da América**. São Paulo: Ed. Unesp, 1992

PALERMO, Zulma (Ed.). **Para una pedagogía decolonial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

\_\_\_\_\_. QUINTERO, Pablo (Comp.). **Aníbal Quijano. Textos de fundación**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

PELLICER, Rosa. Continens Paradisi: el libro segundo de El Paraíso en el Nuevo Mundo de Antonio de León Pinelo. **América sin nombre**, Alicante, n. 13, 2009.

PEREIRA, Diana Araujo. La palabra poética y la (re)invención de América. **Revista Remate de Males**, Campinas, v. 34, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/4076>>. Acesso em: 14 set. 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Comp.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas**

Latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

\_\_\_\_\_. **Os fantasmas da América Latina**. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Oito visões da América Latina**. São Paulo: SENAC, 2006.

\_\_\_\_\_. Colonialidade el poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre/ Universidad Central/ Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/ Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, 2007.

\_\_\_\_\_. [et al.]. **Aníbal Quijano: textos de fundación**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo**. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Milton. El territorio: un agregado de espacios banales. In: MOYA, Miguel Panadero Moya; ABELLÁN, Francisco Cebrián. **América Latina: lógicas locales, lógicas globales**. Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha, 1999.

\_\_\_\_\_. **Por uma outra globalização: do pensamento única à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. [et al.]. **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, estado, sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, 2009. Disponível em: <<http://www.flacsoandes.edu.ec/interculturalidad/wp-content/uploads/2012/01/Interculturalidad-estado-y-sociedad.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2016.



## De plumas a estampados: una configuración de la imagen Maká

Marina Aurelia Cantero Benitez<sup>1</sup>

**Resumen:** Este trabajo reflexiona en torno a la configuración de la imagen del indígena Maká quienes desde el inicio de relacionamiento e intercambio con la sociedad envolvente han sacado a relucir la “imagen de indio”, también han perfeccionado el trabajo manual de elaboración de piezas ornamentales como una forma de adscribirse a las transformaciones culturales, económicas y tecnológicas de los escenarios a los cuales están insertos. Los Maká originarios del Chaco Boreal pertenecen a la familia lingüística Mataco. Mediante la influencia de su protector, el Gral. ruso Juan Belaieff, fueron trasladados en 1944 a una colonia del lado occidental del río Paraguay, en la otra orilla de la capital, Asunción. Actualmente se encuentran asentados en cuatro comunidades, todas ellas ubicadas en fronteras territoriales y desde allí se desplazan a los lugares turísticos donde comercializan piezas propias así como de otras comunidades. En estos espacios los Maká configuran la escena de la fantasía, la imagen que se demanda de ellos. Del mismo modo en los eventos oficiales y folclóricos estos aparecen como referentes de lo indígena en el Paraguay ya que son los convocados a representar el componente étnico de la nación paraguaya. Dadas estas características esta investigación entiende la producción material como la de reinterpretación de

---

1 Posee graduación, en Licenciatura en Letras, por la Universidad Nacional del Este, de Facultad de Filosofía, (2004). Especialização “latu sensu” en Estudios Hispánicos – lengua, literatura e ensino, Universidad Estadual do Oeste de Paraná y Especialización en Didáctica Universitaria, Universidad Nacional de Este, Facultad de Filosofía. (2012). Es Master en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Federal de Integración Latinoamericana. (UNILA-2016) Es catedrática de Lengua Castellana y Literatura, del Colegio Nacional Profesor Atanasio Riera y profesora asistente de Comunicación Oral y Escrita en la Facultad de Ciencias Económicas, de la Universidad Nacional del Este. Premiada en la XXIV Jornada de Jóvenes Investigadores AUGM, San Pablo 2016. También Premio Dra. Branislava Susnik - Tercer lugar, 2016, en el marco de investigación en Antropología relacionada con el Paraguay. Profesora Investigadora - Facultad de Ciencias Económicas (2018).

lo propio, apropiación y transformación de lo ajeno; esta elaboración de la imagen personal y colectiva responde a una demanda de la “diferencia” tanto del sector turístico como de la sociedad nacional.

**Palabras claves:** Maká. Configuración de la imagen. Representación. Demanda turística.

## Presentación

Algunas comunidades indígenas del Paraguay establecidas en los centros urbanos se han visto forzados a resignificar sus repertorios simbólicos; como es el caso de los indígenas maká quienes desplegados hacia las fronteras hallan escenarios favorables para sus modos de ser y producir dentro del flujo comercial transfronterizo.

En efecto, esta investigación reflexiona en torno a la configuración de la imagen del indígena maká en las últimas décadas como una forma de adscribirse a las transformaciones culturales, económicas y tecnológicas de los escenarios a los cuales están insertos. Los Maká pertenecen a la familia lingüística Mataco. En su libro *Etnografía del Chaco* (1946) Alfred Metraux registra que los mismos estaban situado al sur del Pilcomayo, algo al sureste de los Guisnay y de otros grupos Mataco (METRAUX, 1996). Por su parte Fabré cree que los Maká vivían en la orilla sur del Pilcomayo central, Vellard (1933) reporta enfrentamiento entre Pilagá y Maká en 1925, recorrieron hacia en nordeste hasta alcanzar los ríos Montelindo, Verde, Confuso y Negro (FABRE, 2005).

Más tarde, el general ruso Juan Belaeiff<sup>2</sup> contratado por el estado paraguayo para cartografiar el territorio chaqueño poco

---

<sup>2</sup> Militar, antropólogo y lingüista. Su nombre original era Iván Timofecvich Belaieff conocido en Paraguay como Juan Belaieff. Nació en 1874, en Rusia. Después de la revolución bolchevique, en 1924 emigró al Paraguay donde se incorporó al Estado Mayor del Ejército. Tuvo destacada y activa participación en los preparativos militares paraguayos para hacer frente al avance boliviano, organizando el relevamiento cartográfico de los fortines nacionales, periodo en que estableció contacto con los Maká, para valerse de los mismos como baqueanos.

antes de la guerra del Chaco (1932-1935) estableció contacto con los Maká. Tras la guerra éste demostró especial interés por ellos y gestionó la adquisición de un terreno de 335 hectáreas, denominado Fraile Bartolomé de las Casas; estas tierras fueron concedidas por decreto Nro. 2190, de enero de 1944. En 1985, tras la permanente crecida del río Paraguay dejaron estas tierras y se instalaron en Mariano Roque Alonso, una ciudad próxima a Asunción, capital del país (ZANARDINI, 2011, p. 100)

Actualmente, los Maká se encuentran en la ciudad de Encarnación, frontera con Posadas, Argentina, en el microcentro de Ciudad del Este frontera con Foz de Yguazú, Brasil y en Mariano Roque Alonso, próxima a la capital del país y a la ciudad de Clorinda, Argentina; mientras que el Chaco resiste Qemkuket la única comunidad maká en zona rural. En estas tres ciudades citadas y en especial en el Este, la imagen maká contribuye para la recreación de lo exótico y conjuga con las demandas turísticas. Por ejemplo, en la represa hidroeléctrica Itaipú Binacional, del lado paraguayo ocupan un espacio donde exponen diariamente, también ingresan a las Cataratas de Iguazú del lado brasileño y otros puntos turísticos referenciales para vender sus objetos preferentemente ornamentales.

Este despliegue que los llevó hacia las fronteras también representó la transformación de sus modos de ser ya que han perfeccionado el trabajo manual de elaboración de piezas ornamentales y utilitarias y se ha constituido en su principal actividad económica. Por lo mismo, han escenificado sus ritos y enuncian su presencia dentro de la congruencia comercial fronteriza. En los últimos años, esta práctica se ha vuelto visible tanto en escenarios de reclamos que promueven ante las autoridades estatales, como en fechas alusivas al “día del indio”, el “descubrimiento” de América o cuando son invitados por

---

El 28 de julio es autorizado por el PE a llamar al Paraguay a 12 especialistas rusos, entre los que fundarán la Facultad de Ingeniería. Desde el 15 de octubre del mismo año comienzan sus exploraciones en el Chaco .(RICHARD,2008).



instituciones educativas a participar en actividades escolares, hecho que ha favorecido a pensar la imagen maká como referencia inmediata de lo indígena en el imaginario nacional paraguayo.

También es frecuente la participación Maká en los festivales folclóricos más renombrados del país. En estos espacios se presentan ataviados con trajes elaborados por ellos mismos en los que confluye tanto la estética propia como la interpretación del estereotipo que de ellos espera el público. En esta configuración reluce la pluma de avestruz que sirve de aderezo para la cabeza, como sobrefaldas y tobilleras, la bolsa de cazador mucho más pequeña que la usada anteriormente por sus ancestros y la cual ha perdido su función utilitaria, sobre las camisetas uniformizadas al propio estilo futbolero abundan colleres y otros apliques. Las mujeres por su parte adoptaron largas y estampadas faldas combinadas con algunos adornos como aros y collares a veces hechos de semillas u ornamentos chinos adquiridos de los autoservicios de Ciudad del Este. Quiero comprender como lo entiende Canclini que “no hay que sostener que se perdió el significado del objeto sino se transformó.” (CANCLINI, 2004, p.34) eso al referirse sobre los artesanías indígenas adaptadas como objetos decorativos. Es ésta ingeniosa habilidad maká lo que impulsa a reflexionar sobre esta configuración de la imagen que no solo puede ser pensado como una estrategia económica sino también política, dada la posibilidad de enunciación que adquieren a partir de la misma.

### **Primer Encandilamiento. Inicio de tratativas con los Maká**

Los paraguayos “entendidos” dicen que esta ropa no es nuestra y tienen razón, no es nuestra, nosotros salimos desnudos del monte. (Cacique maká André Sthemei. Charla, 19 de abril del 2015).

En marzo del 2005 me iniciaba como maestra en la escuela pública paraguaya. Ese mismo año, la institución en la cual trabajaba tenía prevista una serie de actividades conmemorativas

alusivas al “día del indio” Creí importante pensar una acción distinta en la cual no forzara a mis alumnos a realizar representaciones estereotipadas que comúnmente ocurren en los espacios escolares. Quería distanciarles de esa versión edénica de la “india bella mezcla de diosa y pantera”, expresión popularizada a través de la letra de la famosa guarania “India” escrita por el poeta paraguayo Manuel Ortiz Guerrero y música de José Asunción Flores que se ha vuelto en las escuelas paraguayas una especie de referencia obligatoria a la hora recrear lo indígena.

Para entonces ya había dialogado con algunos Maká mientras caminaba por los pasillos de la movida Ciudad del Este. Se me ocurrió visitarlos en la comunidad que está enquistada en el corazón del microcentro esteño. Opté por llegar hasta el lugar al atardecer pues supuse que la gran mayoría estaría de regreso del recorrido diario que efectúan para la comercialización de sus piezas ornamentales. Llegué hasta el sitio acompañada por un grupo de alumnos quienes se mostraron muy sorprendidos con los modos maká de sobrevivencia en una ciudad enteramente comercial. Fuimos muy bien recibidos y creímos oportuno invitarles a visitar nuestra institución para dialogar sobre los procesos de adaptación por la cual atraviesan en un medio donde operan códigos distintos a los propios y que impone la reconfiguración permanente de sus modos de ser.

Los mismos aceptaron la propuesta y nos encargamos de enviar un medio de transporte que los acercara a la institución, en esa fecha se recordaba el “día del indio” y creíamos que la presencia de los Maká ofrecería una perspectiva objetiva sobre la situación indígena. En ese día, los vimos descender del transporte, venían todos cuidadosamente adornados, las sobrefaldas de avestruz encandilaban a su paso. Habían venido un grupo de veinte hombres y mujeres. Como ya se iniciaba el acto cultural pasaron a ser el centro de la atención, fue entonces cuando uno de los líderes pide el micrófono a fin de rememorar el éxodo maká y las penurias vividas en ese tiempo.

Sorpresivamente ganaron el escenario, muchos nos sumamos a la danza en una suerte de reminiscencia automática del pasado. Más de un alumno se acercó a decirme que aquello obviamente remitía al pasado del cual nos habíamos propuesto distanciarnos desde el inicio de nuestro acercamiento a los Maká. Si por un lado rechazábamos las representaciones estereotipadas de lo indígena en las instituciones educativas, si buscábamos distanciarnos del arco, la pluma y otros adornos en ese momento estábamos ante los mismos elementos pero exhibida por los indígenas a manera propia. Entendí que estaba delante de lo que Canclini en su libro *Las culturas populares en el capitalismo* (1989) refiere al comentar que “los indígenas producen cada vez más sus artesanías y fiestas para otros, para que sean compradas y miradas” (CANCLINI, 1989, p.16). Dada estas características, me interesa pensar en esta puesta en escena del capital simbólico maká dentro del circuito de producción y consumo del entorno turístico como en las conmemoraciones nacionales, esto es, acercarme a esta reinversión de la imagen individual y colectiva a partir de elementos propios y extraños.

### **Del Chaco Boreal a las Fronteras**

El III Censo Nacional de Población y Viviendas para Pueblos Indígenas en el Paraguay, resultados Preliminares 2012 de la DGEEC, registra que la población maká no supera las 1900 personas las cuales están distribuidas en cuatro comunidades (DIRECCIÓN GENERAL DE ESTADÍSTICA, ENCUESTAS Y CENSOS, DGEEC, 2013). La mayor concentración poblacional se da en Mariano Roque Alonso, una ciudad próxima a Asunción.

Durante el trabajo de campo pude constatar que los Maká del Chaco Boreal hoy están asentados en cuatro colonias distribuidas en todo el país. Todas las comunidades están ubicadas en ciudades fronterizas, lo que les permite desplazarse libremente en frontera, allí ganan visibilidad en los puntos turísticos como los parques nacionales de Brasil y de Argentina donde sus objetos ornamentales adquieren mayor demanda y su propia imagen es

aprovechada para construir esa idea de “exotismo” dentro del mapa turístico de las tres fronteras. José Brausteins cree que estos se han fisionado como los antiguos grupos chaqueños.

Los Maká se han fisionado siguiendo aproximadamente la línea divisoria de los antiguos grupos chaqueños. La gente del sur se instaló en Chaco’i sobre la ruta a Clorinda. Otra división se instaló en Ciudad del Este, a favor de comercio artesanal y turístico. El grupo mayoritario liderado por Andrés y financiado por una iglesia evangélica, dejó la colonia marcada por la tumba conflictiva de Belaieff al cuidado de Sosa, el último de sus fieles, y se instaló no muy lejos, en un predio suburbano de Mariano Roque Alonso (BRAUSTEINS, 2008, p. 233).

La instalación definitiva de los Maká en una colonia se dio en el año 1944. La Asociación Indigenista del Paraguay (AIP) cuyo fundador, Juan Belaieff garantizó la creación de la colonia “Fray Bartolomé de las Casas”. Según testimonio de los Maká, la vida en esta colonia en los primeros veinte años fue decisiva para que ellos pudieran reorganizarse como comunidad dentro de las profundas transformaciones.

### **Letset maká. La marcha al Este**

Ciudad del Este, en la década de los ochenta, experimentó un crecimiento tan acelerado dada su ubicación estratégica en las tres fronteras (Paraguay, Argentina, Brasil) la llegada a la ciudad se daba del interior del Paraguay como del exterior. En ese periodo las edificaciones se multiplicaron y como resultado el desorden urbanístico hasta la fecha es difícil de corregir. De esta manera, los Maká se sumaron a las filas que marchaban hacia el Este esperanzados de hallar allí circunstancias favorables a sus modos de ser. En un primer momento se ubicaron las periferias del microcentro esteño. Más tarde hallaron las condiciones para asentarse en el corazón del movimiento comercial ubicándose detrás mismo de la Casa China, una de las más afamadas casas comerciales de la ciudad.

Entonces, en pleno polo comercial, entraron a conjugar sus modos de ser con las exigencias del medio, así han sacado provecho de su capital simbólico que expuesta a la demanda turística de las tres fronteras donde la exhibición de lo exótico forma parte del guion vendido a los turistas, de allí la imagen maká pasó a adornar los postales, panfletos, propagandas hoteleras y otros. Esto aseguró el ingreso y la permanencia de los mismos en los sitios turísticos más concurridos de la zona como parte integrante y actuante desde el florecimiento comercial de Ciudad del Este hasta la actualidad, por lo tanto, hay en ellos un esfuerzo por resistir a pesar del espacio cada vez más reducido y de una población en constante aumento.

Fuera del foco fotográfico sobreviven en precarias casas cuyas maderas van humedeciéndose rápidamente bajo la sombra de los edificios colindantes que se yerguen sobre ellos, así desde la ventana de una de las aulas de la escuela maká que funciona dentro del predio puede divisarse el único árbol de antaño por el cual se cuelgan los niños como desafiando a esos elefantes de concreto que impide totalmente el paso del sol. Allí viven en un promedio de 40 a 50 familias quienes se dedican exclusivamente a la venta de piezas ornamentales y utilitarias en las aceras de los centros comerciales. Durante el proceso de reorganización de Ciudad del Este han sufrido constantes asedios tanto de parte de otros vendedores en vía pública como de parte de los fiscales municipales, si bien, fueron beneficiados para ocupar un espacio estable y con la infraestructura que para ello demanda, los mismos se negaron a permanecer en el sitio, pues dada la ubicación no estarían dentro de movimiento turístico y comercial donde tienen mejores oportunidades para la venta de sus productos. Es más, desde estos sitios incluso pueden comercializar productos de otros grupos étnicos, como comentan los autores Eva Herrero y David Berná.

Su comercialización de la artesanía se ha visto incrementada a través de sus desplazamientos a lugares turísticos y ferias de ventas. Se han convertido en unos verdaderos mediadores comerciales entre los diferentes grupos étnicos y los turistas. Se han dejado atrás la fabricación (mayoritariamente) de artesanía propia, y comercialización de productos elaborados

industrialmente (como son las telas para hacer cintos, bolsos, etc.) (HERRERO, BERNÁ, 2004, p.53).

Dada estas situaciones los Maká del Este han organizado sus modos de vida, las familias se alternan en los puestos de ventas en Foz do Iguacu, Brasil, como en las Cataratas de Iguacu y el restaurante Rafain, que atrae a los turistas con shows musicales. También reclaman el ingreso en otros puntos turísticos dentro de Ciudad del Este, en Paraguay. Y las veces que salen elevar sus reclamos o simplemente son invitados en algún evento lo hacen totalmente ataviados con sus atuendos característicos en las que reluce la pluma de avestruz tanto en los hombres como en las mujeres y mediante ello construyen puentes y entablan diálogos desde esa alteridad que constantemente requiere ser enunciada.

Ante el hacinamiento, algunas familias alquilan cualquier habitación en las cercanías de la comunidad. No existe ningún espacio disponible para el entretenimiento como los hay en otras comunidades maká visitadas, los niños, por ello, pasan mayormente el tiempo en la calle o entretenidos en las casas de videos juegos o de azar que proliferan en las cercanías, hecho que de alguna manera colabora para la asistencia totalmente irregular a la escuela que funciona dentro de la comunidad. Entre los jóvenes el consumo y tráfico de estupefacientes es otro inconveniente. Si bien, ningún adulto maká manifestó tal situación, en conversación con los vecinos, mucho de ellos taxistas o comerciantes me comentaron la posible situación. Así lo expresaba un taxista que no quiso dar nombre, “cuando salen a trabajar los niños y los jóvenes se quedan sin hacer nada, están todo el día en la calle donde aprenden de todo” (conversación mantenida el 3 de octubre 2014) aclaro que esta situación no fue constatada durante mi trabajo de campo.

En fin, el recorrido por estas comunidades maká opera de manera topográfica mostrando los últimos movimientos y despliegues realizados desde su salida del Chaco paraguayo. A su vez permite un acercamiento a esas representaciones de otredad, para de allí reflexionar sobre la configuración de la imagen del indígena maká

como una forma de resignificación de su capital simbólico lo cual puede pensarse que favorece a su reorganización tanto económica como política y constituye la parte medular de este trabajo.

### **Día del indio. ¿Una celebración?**

Cada año el 19 de abril se celebra el “día del indio” en la colonia maká Juan Belaieff, ese mismo día la revista dominical del periódico nacional ABC Color, había dedicado un extenso artículo sobre la relación de los Maká con su principal benefactor el general ruso Juan Belaiff, y coincidía con la inauguración del busto de éste en el predio del Centro Cultural Maká. Era la tercera vez que visitaba el lugar, me había comprometido en ronda de conversación con los adultos, que volvería para enseñarles las fotos registradas en mis visitas, compromiso que se dio ante el reclamo de algunos hombres que me expresaron su rechazo a los antropólogos, investigadores, periodistas que llegaban hasta ellos, hacían las fotos y jamás volvían. Entonces en esa fecha me esmeré para preparar un completo álbum de las fotos que había tomado en las comunidades visitadas hasta la fecha y retorné con ello al lugar.

Sylvia Caiuby confiesa que en su trabajo entre los Bororo ella nunca volvía a la aldea sin las fotos de la última visita y que esta práctica le permitía entablar conversación partiendo de las mismas fotografías (CAIUBY, 2012). Y en mi visita anterior durante el cumpleaños del cacique general no tuve la oportunidad de charlar personalmente con él, pero este día lo encontré sentado en el predio con una revista en la mano, le saludo al tiempo de hacerle recordar si se acordaba de mí, me permite sentarme a su lado, espacio que aprovecho para entregarle el álbum que deseaba entregar al Centro Cultural Maká, este lo recibió muy contento y se dispuso a mirar las fotos, luego el álbum corrió de mano en mano. Alrededor ya existía ambiente de fiesta pero con escasa concurrencia, la prensa local llegaba para tomar fotos y luego se retiraba.

Habían elegido inaugurar el busto de su gran protector en el “día del indio”, aun reconociendo que estas fechas simbólicas traen

a la memoria más hechos que lamentar de lo que propiamente podría ser celebrado, sin embargo, en ese día son recordados, aparecen en revistas y periódicos, también algunas organizaciones acercan donaciones u otros beneficios. A lo mejor lo que más celebran ese día es el hecho de haberse cruzado con Belaeiff a quien tienen profunda admiración y respeto.

Para las cuatro de la tarde estaba prevista la inauguración del busto y contó con la presencia del cónsul de Rusia en Paraguay. Durante la mañana algunos hombres y mujeres vestidos con sus atuendos ceremoniales se agrupaban bajo las sombras mientras se unían con sus cánticos y algunos ensayos de pasos que durante la tarde tuvo su total gala con la llegada de las autoridades invitadas para inauguración del busto recién terminado del general Juan Belaieff y cuyos restos descansan en el lado occidental del río en la colonia Fray Bartolomé de las Casas abandonada tras la creciente del río Paraguay.

### **De la configuración de la imagen. De la permanente configuración de la imagen.**

“Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal y colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen o transformarse en una imagen” (BELTING, 2007, p. 14). Dentro de esta simbolización personal y a la vez colectiva el Maká configura constantemente su imagen. Esta última es la garantía de una identidad en tensión, entonces es el cuerpo el lugar de la imagen como lo piensa Belting, “Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino algo completamente distinto-como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas aun cuando siempre intente dominarla” (Ibídem, 2007, p. 15). Escobar, por su parte, lo define el cuerpo como el espacio del rito.



El cuerpo es el lugar del rito, la escena misma de donde comienza y termina el tiempo sin tiempo. Por eso, el indígena usa el cuerpo como soporte privilegiado de su expresión corporal: lo pinta y lo tatúa; lo cubre de plumas, collares y abalorios, de pieles impresionantes y tejidos hermosos; lo encubre y lo sustrae; lo desprende del mundo natural y lo reintegra, diferente, en él concilia lo individual y lo social, lo biológico y lo cultural, lo ético y lo bello. (ESCOBAR, 2011, p. 129).

Es el cuerpo “el lugar de la imagen” como “el espacio del rito”, siendo así el indígena Maká constantemente configura su imagen personal y colectiva. Ellos son quienes eligen ser, así combinan los colores, las formas, los adornos corporales y los apliques varios dejando al descubierto sus gustos y estilos, con ello sacan a relucir su capital simbólico máspreciado su “imagen de indio”. Es esta imagen cuidadosamente pensada la que facilita los procesos de relacionamiento e intercambio y es a su vez el distintivo que favorece el acceso a los espacios más concurridos. En la visita del papa Francisco al Paraguay en julio del 2015, los mismos tenían acceso al patio preferencial casi delante del pontífice y por supuesto, no dudaron en remitirse a la imagen que de ellos se espera y allí estaban ganando visibilidad en todos los medios de comunicación que hacían cobertura de la visita.

Ahora es interesante aproximarse a los procesos por los cuales ha ido atravesando la imagen maká. Esta imagen, dada la permanente participación en eventos festivos genera la admiración por un lado y por otro la sospecha de la autenticidad desde una mirada exterior que entra en juego. Hay exceso de ornamentación como si el cuerpo pidiera ser encubierto totalmente, como si intentara borrarse bajo el adorno y provocar el encandilamiento a los presentes.

Es lo que expresaba una visitante poco antes de la exhibición de los hombres el día del cumpleaños del cacique general en Mariano Roque Alonso el 15 de octubre del 2014, la misma se exaltaba diciendo “encandilan con su belleza” desde entonces me quedé fascinada por esta expresión por eso hablo de mi primer encandilamiento al inicio del trabajo. A esta misma duda acerca de la autenticidad respondía el cacique general Andrés Sthemei,

mientras charlábamos, “los paraguayos “entendidos”, dicen que esta ropa no es nuestra y tienen razón, no es nuestra, nosotros salimos desnudo del monte.” (Charla mantenida el 19 de abril del 2015) Obviamente no existe ningún intento de negar la heterogeneidad de los ornamentos corporales sino celebrar la apropiación que los Maká hicieron de ello.

Para poder observar y comparar las transformaciones que ha venido experimentando la imagen maká, me remito a las fotografía como estrategia comparativa como lo cree Caiuby, “La fotografía aparece como recurso estratégico que se alía la cuaderno de campo, permitiendo registrar lo que difícilmente conseguimos describir en palabras, sea por la densidad visual de aquello que registramos, sea por su aspecto más sensible y emocional” [Traducción mía]. (CAIUBY, 2012, p.13). Efectivamente la fotografía me permite reforzar la descripción de modo que el lector podrá corroborar entre mi descripción y la imagen misma. Tampoco pretendo a tomar a la fotografía como autoridad última de la realidad sino como la presentación o representación de ésta (ibídem, 2012)

Esta fotografía en blanco y negro patrimonio del Museo Etnográfico Dr. Andrés Barbero, ubica a los Maká en el Jardín Botánico, espacio en donde se exhiben diariamente animales en cautiverio, “casualmente” desde el inicio de la llegada de los Maká a las proximidades de la capital paraguaya se han visto relacionados a este lugar. En la imagen aparecen hombres Maká parcamente adornados, se cubren el cuerpo con una falda liada alrededor de la cintura, el cabello lo tienen sobre los hombros, y algunos hombres dejan ver carreteles en las orejas. Aparentan estar descansando bajo la sombra de unos árboles.

**Imagen 1 - Hombres Maká. Jardín Botánico**



Fuente: Museo Etnográfico Andrés Barbero.

La pluma como adorno distintivo era utilizada tanto delante como detrás de la cabeza, en la actualidad únicamente la utiliza como vincha y siempre sujeta sobre la frente y más cargadas de plumas. Las fotografías de los archivos dejan ver en el pasado una a dos largas plumas sujetas por detrás de la cabeza. En cuanto a la falda de pluma de avestruz esa aparece ya en las fotografías de los años treinta hasta la actualidad y es atuendo ceremonial usado hoy como sobrefalda pues bajo ella llevan puestas las faldas de tela al mismo estilo de las mujeres aunque difieren por ser unicolor, de preferencia el color rojo. Otro detalle característico en la configuración de la imagen actual es la sobrecarga de collares tanto en los hombres como en las mujeres, éstos generalmente son imitaciones de perla o plástico cualquiera y en menor cantidad exhiben los de semillas. Llevan puestos numerosos collares en el cuello y pareciera que el peso los empujara hacia adelante, no así las pulseras, éstas generalmente son gruesas y cubren toda la

muñeca, todas son muy coloridas y las usan en ambos brazos, la mayoría están hechas de hilo o abalorios cuyos colores son perfectamente combinadas, el mismo material con que bordan y adornan las cintos, las vinchas, fajas y la bolsa del cazador.

Otra pieza que conservan hasta la fecha es la tobillera que inicialmente era de plumas y servía de protector mágico o para evitar las picaduras de las serpientes según lo expresaban los hombres de Qemkuket en ronda de conversación. Las actuales son hechas de materiales varios pero se asemejan bastante a la original.

**Imagen 2 - Hombres Maká**



Fuente: Museo Etnográfico Andrés Barbero.

Estas dos fotografías siguientes permiten visibilizar y comparar las transformaciones experimentadas en la configuración de imagen desde la década de los cuarenta hasta la actualidad.

**Imagen 3 - Danza ritual**



Fuente: acervo fotográfico de autora.

Es importante observar que entre una y otra fotografía existe una diferencia contextual, la primera centra la mirada sobre la contextura física de los Maká, a pesar de que existen intensiones de ornamentación corporal, en la segunda, la imagen es tomada a través de los adornos corporales. Es lo que Sylvia Caiuby refería en una entrevista en 2013 al ser consultada sobre los cambios que ha experimentado la imagen de indio del siglo XIX hasta la actualidad. Caiuby responde que en siglo XIX hubo mayor interés por catalogar fenotipos humanos, mientras que la actualidad algunos grupos indígenas son los constructores de su propia imagen. “Ellos tratan de tomar para si el modo en que su imagen va ser presentada y representada para los otros. Son cambios y ocurrencias que están presentes desde el inicio de la figuración del indio” (Traducción mía; extraído de Iconografía fotográfica dos povos indígenas do Brasil).

El cuerpo en este proceso fue cubriéndose, al punto que únicamente el rostro y los brazos pueden verse al descubierto pero independientemente de la uniformización a modo de clubes y

cuyas inscripciones dejan en claro la pertenencia a la etnia maká, o que luzcan relojes entre los adornos corporales o que combinen las faldas con calzados cuyas marcas son las más vendidas en el mercado, resiste por encima de todo estos elementos citados una intención por conservar la imagen “indio”. Lejos de renegar de su condición de indígenas, los Maká se autoafirman constantemente como tales. Las mujeres maká por su parte, adoptaron las faldas estampadas y hoy es el atuendo característico de las mismas y es de uso tanto cotidiano como ceremonial.

### **El rito como espectáculo**

Los Maká participan constantemente en eventos festivos trayendo sus rituales a escenario en coexistencia con otras manifestaciones artísticas. Esta predisposición maká para transformar sus rituales en espectáculo tiene asidero apenas a su llegada a la capital, Asunción. Veamos cómo se materializó este hecho. Hurgando entre la bibliografía de Museo Etnográfico Dr. Andrés Barbero, mientras con sumo cuidado hojeaba uno de los viejos ANALES de la Asociación Indigenista del Paraguay (AIP) me llama la atención el título de un artículo denominado, Los artistas indios, el texto reseña la travesía de los Maká que fueron llevados a Buenos Aires en 1939 para presentar en el Teatro Colón un espectáculo llamado “Fantasía India” bajo la dirección del artista plástico Holden Jara y el célebre músico paraguayo José Asunción Flores conocida como el creador de la guarania. En 1957 dentro de la Jornada Internacional de Arqueología y etnografía celebrada en Buenos Aires, el antropólogo Paulo De Carvalho Neto recordaba con cierta nostalgia en su ponencia esta hazaña.

Bien se ve, pues cuánto perdimos los que tuvimos que verles actuar con la limitación de los escenarios y de las bambalinas, que a cada minuto proclamaban lo artificioso del ensayo y bajo la crudeza desilusionadora de las luces eléctricas, en vez de la suave claridad lunar y de los reflejos fantasmagóricos de las hogueras. No era bajo los galpones de hierro y madera de la Sociedad Rural, con su angulosa artificiosidad de obra humana

que hubiéramos necesitado ver actuar a aquel grupo de amables indígenas, sino en un claro del bosque, con el rumor de las aguas que corren como música de fondo el claro del cielo abriendo filtrándose a través de las altas copas de los árboles mecidos por la brisa nocturna. Entonces hubiéramos tenido, en verdad, el espectáculo, en toda su grandeza y no sólo en su ilusoria versión “civilizada” (DE CARVALHO, 1957, p. 45).

Este espectáculo llega a Buenos Aires no sin antes haberse presentado en la capital del país, en 1938, el Paraguay de la pos guerra fue entretenido con un espectáculo de aproximadamente cuarenta indios traídos por Belaeiff para causar furor en el teatro nacional, suceso que más tarde los llevó hasta la capital bonaerense. Esta fotografía registra en momento en que los Maká debidamente adornados caminaban con pancartas promocionando la “Fantasía India” (HERRERO & BERNÁ, 2004).

**Imagen 3 - promocionando a “Fantasía India”**



Fuente –Museo Etnográfico Andrés Barbero.

Ramos Giménez recordaba que se alojaban entonces en el jardín botánico asunceno y salían todos los días de función adornados de sus mejores galas portando grandes cartelones, a anunciar sus funciones en el teatro nacional (apud CARVALHO, 1957). Sin embargo, este espectáculo no siempre salió de las tolderías maká, en la colonia “Fray Bartolomé de las Casas” los mismos han sobrevivido del turismo promovido por el estado paraguayo, los visitantes llegaban al sitio para presenciar los rituales debidamente organizados para el turismo. Este hecho me permite entender que esta espontaneidad maká ante un espectador tiene una fuerte carga de condicionamiento si pensamos que desde los inicios del contacto con la sociedad paraguaya estos fueron motivados, instruidos, puestos a transformar todo su contenido simbólico entre las ofertas del mercado local y ellos entendieron que ésta era la mejor forma de relacionarse con el entorno. Ciertamente el propio el general Juan Belaieff generó las condiciones para que esto se diera. Esta actitud fue muy cuestionada, sin embargo, otros optaron por considerar válida esta iniciativa atendiendo que “esa actuación proteccionista y paternalista, a pesar de ser la causante de una presión desarticuladora sobre los Maká, al mismo tiempo propició unas condiciones mínimas para su recuperación física de la mortandad” (VIEIRA, 1999, p. 39, apud HERRERO & BERNÁ, 2004, p. 41). Postura que talvez encuentra justificativa en la siguiente afirmación.

Los Macca volvieron felices. La mayor parte de su ganancia 5500 pesos m-a bajo firma de sus Cques. Kancity y Nakakitah pasó a Asunción por el banco de Londres y allí fue repartida para la adquisición de caballos, herramientas, utensilios. Llevaron consigo la otra parte invertidos en compras de escopetas, trajes e indumentarias. (AIP, 1947, p. 14).

Para Eva Herrero y David Berná esta iniciativa “propició el surgimiento de un nuevo y exitoso sistema económico que les ha permitido subsistir hasta la actualidad”. (HERRERO y BERNÁ, 2004, p. 41). Esta revisión historiográfica contribuye a comprender mejor la plena adaptación y transformación del ritual maká pensado como espectáculo considerando que desde antes de la llegada a la ciudad ya fueron condicionados a ofrecer fiesta de



exotismo. Pero también hay que reconocer que existe mucha predisposición de parte de los indígenas para esta adaptación, así vemos que entre indígenas amazónicos como los Matis, esta habilidad es espontánea, casi inmediata al contacto con la población no indígena (ARISI, 2011). Arisi relata la llegada de los Matis a la ciudad de Belén, Brasil, para participar de un foro que su vez se convirtió en un gran espacio para la comercialización de objetos de indígenas, de entre los cuales las zaboritanas ganaron visibilidad y concentraron la atención cuando los Matis descubrieron que no sólo podían venderlas sino que podrían enseñar su uso a los no indígenas, con ello se habría otra estrategia para ganar dinero. Este breve relato ilustra la predisposición de los indígenas para adaptarse a los códigos de la ciudad y de alguna manera sugiere que no es necesario un relacionamiento de larga data (ARISI, 2011, p. 216).

### **La imagen maká referencia obligatoria de lo indígena en Paraguay**

En el Paraguay la imagen maká se ha constituido en una referencia inmediata de lo indígena dentro del imaginario nacional. Los textos escolares ilustran cualquier tema referente al mundo indígena con imágenes de los Maká. Lo que también se da en las representaciones de repertorio indígena dado la facilidad para hallar en el mercado adornos étnicos que los mismos producen y venden, como las llamativas vinchas de plumas de avestruz ya estudiadas y analizadas en los capítulos anteriores. Esta situación también se presenta en el cine, de este modo, en la película “India” (1961) filmada por Armando Bó y protagonizada por Isabel Sarli<sup>3</sup>, en esta producción cinematográfica los Maká protagonizan el papel de los Guaraníes (CABRERA, 2015).

Desde el inicio del relacionamiento con la población paraguaya los Maká transformaron su propia imagen en

---

<sup>3</sup> Isabel Sarli (1935), actriz argentina conocida como Coca Sarli.

mercancía. No faltaron los artistas plásticos y fotógrafos que dedicaron total atención a sus imágenes y a sus modos de vida. Según Ticio Escobar entre sus mejores exponentes se encuentran Holden Jara<sup>4</sup>, Laterza Parodi<sup>5</sup> (ESCOBAR, 2008) a quien se suma el fotógrafo alemán Claus Henning<sup>6</sup>.

La imagen maká dentro de los temas indígenas tuvo varios exponentes. Esas imágenes más que “exóticas” suprimieron la distancia, el artista no debería incursionar en la espesura de la selva como lo hiciera Guido Boggiani<sup>7</sup> y otros, sino los mismos Maká habían venido hasta ellos. Deambulaban por la capital totalmente expuestos al espectador. Paulo Carvalho confesaba que a través de Belaieff se había hecho amigo de los Maká, los invitaba a su casa en Asunción, invitación con finalidades investigativas y artísticas al punto que durante estas visitas éste los media como también los fotografiaba dándoles a cambio cualquier baratijas cualquiera (DE CARVALHO, 1957).

Y es Clauss Henning quien universalizó la imagen maká con sus postales en la década de los sesenta se había vuelto un negocio muy lucrativo, pero debía ajustarse a las exigencias del régimen stronista que vivía el país en esa década (RIVAROLA, 2012). El siguiente recorte recuperado de los archivos del periódico ABC COLOR... (2008), así lo confirma.

---

<sup>4</sup> Roberto Holden Jara (1900-1984) Estudio tres años en Buenos Aires, tres años en Madrid y luego becado por el gobierno paraguayo, un año en Italia y Francia. Fiel al realismo representativo confiere algunas veces a su obra el valor de verdaderos documentos etnográficos. (ESCOBAR, 1984).

<sup>5</sup> Roberto Holden Jara (1900-1984) Estudio tres años en Buenos Aires, tres años en Madrid y luego becado por el gobierno paraguayo, un año en Italia y Francia. Fiel al realismo representativo confiere algunas veces a su obra el valor de verdaderos documentos etnográficos. (ESCOBAR, 1984).

<sup>6</sup> Guido Boggiani fue un pintor, dibujante, fotógrafo y etnólogo italiano que en 1887 se aventuró por el interior del Brasil, Bolivia y Paraguay. El 24 de octubre de 1901, partió por última vez al Chaco. Fue muerto por los indígenas en el Chaco.

<sup>7</sup> 23 La cita pertenece a una nota del diario ABC Color cuyo autor no se consigna en la versión digital. Disponible en:<http://www.abc.com.py/espectaculos/el-fotografo-de-la-aldea-que-se-convirtio-en-ciudad-1087750.html>

En las décadas de 1940 y 50 realizó a mano sus tarjetas postales, sumando entre 180.000 y 200.000, lo que permitió adquirir un mejor equipo. Luego tuvo que enfrentarse a las trabas de la Dirección de Turismo que prohibió la venta de postales que no tuvieran su aprobación. Exigía que solo podían aparecer edificios monumentales y modernos, nada de ranchitos, ni de burreritas y gente descalza (apud RIVAROLA, 2012, p. 63)23.

En la tesis, *Los retratos de indígenas del pintor paraguayo Roberto Holden Jara (1900-1984) en el contexto nacional e internacional (1995)*, al referirse a retratos indígenas la autora Gabriele Plattes se supone que atiende a la variedad étnica que existe en el país, sin embargo, observo que la mayoría de los retratos que recupera la autora exhiben a hombres y mujeres Maká, hecho que contribuye a pensar que en la producción de Holden existió mayor proximidad con la imagen maká. A diferencia de los postales de Henning, estos retratos que datan aproximadamente entre los años 1950 a 1970 aparecen los Maká discretamente ornamentados. El mismo material recupera las fotografías originales que sirvieron de modelo al pintor. (PLATTES, 1995)

Otros trabajos de Holden presentan a los hombres Maká más ancianos de arrugados rostros y miradas tiesas, estos aparecen solos en medio de la naturaleza, mientras que los jóvenes retratados están más ornamentados, portan arcos y flechas y generalmente aparecen en grupo como miembros activos de su espacio social. Las mujeres por su parte son retratadas mientras tejen o atienden a sus hijos. De esta manera, las tolдерías del lado occidental del río Paraguay, las visitas al Jardín Botánico, los propios espectáculos montados como "Fantasía india" atrajeron tanto a turistas, antropólogos, artistas como a reporteros, pronto los mismos comprendieron que se habían hecho sujetos de exhibición y por lo tanto se esforzaron para elaborar la más rebuscada de las imágenes, así se cubrieron de plumas, de la mayor cantidad posible de adornos, conservaron la pintura facial, se apropiaron de cualquier elemento que sirviera para su empresa, constituyéndose en mosaicos vivientes de lo indígena en país.

## Consideraciones finales

Un río del mismo nombre divide al Paraguay en dos regiones, en el lado oriental del país se concentra el mayor número de la población paraguaya y esta parte del territorio está más identificada a los Guaraníes que a cualquier otra etnia. Del otro, en la otra orilla empieza el Chaco, territorio árido, arenoso y se circunscribe en el imaginario paraguayo como tierra “despoblada” cuando en realidad es habitada por más de diez etnias, entre las cuales se ubican los Maká, pareciera así mismo que en las referencias historiográficas oficiales estos pobladores se hicieran invisibles. Esta división geográfica sirvió también de base para una división socioeconómica, siendo el territorio chaqueño menos fértil que la región oriental, éste pasó a ser campo de experimento y las aldeas indígenas se vieron absorbidas por colonizadores, misioneros, menonitas y además de eso las secuelas de la guerra también han sido ruinosas para las comunidades indígenas que sobrevivieron a su paso.

Tal es así que en el imaginario paraguayo el Chaco es el infierno, allí de donde nadie vuelve (el caso Guido Boggianni) o donde el aventurero está destinado a perderse o a quedarse encantado (el caso de Belaieff). Construcciones que posiblemente nacieron del temor que generaba en la población nacional sus temerarios habitantes y que fueron reforzadas en las canciones épicas de carácter nacionalista y también por los propios relatos de soldados sobrevivientes de la guerra. De esta manera, los Maká antiguos habitantes de este Chaco “oscuro”, desde casi la segunda mitad del siglo pasado iniciaron una lenta marcha hacia el oriente paraguayo y se posicionaron en territorios permeables, en “frontera” desde donde la histórica invisibilidad de los indígenas chaqueños converge en una suerte de alegoría que extrae de la “imagen de indio” el papel preferencial que han representado para establecer lazos con la sociedad envolvente. A pesar de que con los años esta imagen ha ganado cierta fijeza “tipicalista” o por decir de otra manera “folklorizada” aun así sigue siendo la instancia de

enunciación más inmediata con que se encuentran los indios Maká. Es importante entender que esta habilidad Maká para sacar a relucir la propia imagen es más que una determinación espontánea sino es resultado de ciertos condicionamientos que se dieron incluso antes del asentamiento definitivo en las proximidades de la capital, Asunción, ya que los primeros espectáculos montados en el teatro capitalino y lo que más tarde se trasladaron a Buenos Aires pudieron servir de ensayos para transformarse en sujetos de exhibición que luego lo explotaron sin influencia extraña sino por propia determinación, es decir, es lo que ellos eligieron ser, ya que como muchos otros indígenas chaqueños pudieron haber optado por ser peones de estancias, de las que abundan en el Chaco o pudieron haberse resistido a abandonar los bosques que en 1944 aún existían e intentar continuar con sus modos de vida. Por ello creo que también se vieron atraídos por la ciudad, por el dinero que obtuvieron con sus presentaciones, por la propia expectativa que generó en ellos la convivencia con la sociedad nacional.

Tan próximos a la capital, el río fue el linde que los mantenía en el Chaco, instalados en un predio proveído por el estado paraguayo, mediante mediación de la Asociación Indigenista del Paraguay y entre ellos el General Juan Belaieff. Desde allí han repensado no solamente su propia imagen sino también han transformado el trabajo manual para la elaboración de piezas utilitarias y ornamentales bajo la inscripción de artesanía y pasaron a comercializar ciertos objetos cuyas características étnicas son actualmente muy demandadas en el sector turístico e igualmente por la sociedad nacional que los empezaba a reconocer en aquella época en el ambiente asunceno. Desde entonces, los Maká lejos de renegar de su condición de indios se han esforzado en configurar la imagen que se espera de ellos como acto de autoafirmación permanente, actitud que fue interpretada por las instituciones del estado, las educativas, incluso religiosas como indígenas modelos, los que reúnen las características ideales según una comprensión externa y que los mismos se han encargado de certificar.

La mirada de este trabajo estuvo dirigida al inicio sobre los rituales representados en múltiples escenarios, en ese corto tramo pude percibir que más allá de las ritualidades que de hecho llaman la atención, la sola presencia maká de por sí constituía otro componente de ese mismo espectáculo. Entonces, si la imagen de lo indígena se configura a partir de ciertos elementos referenciales de lo étnico como la pluma, los collares, las pinturas, del mismo modo los rituales intensifican ese mismo papel que en su conjunto constituye el perfil esperado con lo cual ganan visibilidad o lo que les permite el acceso a ciertos espacios en donde sus piezas de características étnicas adquieren mayor valor y demanda. A través de esta misma imagen que enuncian sus reclamos y reivindicaciones ante el estado paraguayo y porque no pensar que esta imagen también puede demandar el propio gusto estético Maká.

Ahora bien, es también un hecho que en el seno mismo de la comunidad puedan presentarse ciertas posturas y que ya no encuentran en la imagen de indio el perfil que desean proyectar para los demás ni para sí propio, ellos prefieren el cabello corto ante la cabellera o enfrentan a los adultos vistiendo jeans u otro atuendo fuera de lo “tradicional”. Tampoco puede pensarse que la fijeza de la imagen es la única forma de afirmación étnica y quizá la reinención permanente es la forma más eficaz de plena realización de esta comunidad y de su gente.

## Referencias

- ARISI, B. **A dádiva, a sovínice e a beleza**. Economía da Cultura Matis, Vale do Javari, Amazônia. Tesis de Doctorado. Universidad Federal de Santa Catarina. 2011.
- BELTING, H. **Antropología de la imagen**. Gonzalo María Vélez Espinosa (trad.). Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BRAUSTEINS, J. **Borrachera**: guerra y alianza en la organización socio-política maká. In: BRAUSTEINS, J. & MEICHTRY, N.

Liderazgo, control y representatividad en el Gran Chaco. Corrientes: EUDENE, 2008, p. 223-234.

CABRERA, D. **Guarani in Film**: Movies in Paraguayan Guarani, about and with Guaranis. ReVista: Harvard Review of Latin America, Cambridge, v. XIV, N .3, p. 40-42, 2015.

CANTERO, V. **Ciudad del Este**. La distopía Avá Guaraní: Miseria indígena, una interpelación a los discursos inclusivos. In: CANTERO, V. **Ensayos de emergencia**: Sociedad, disciplina y poder. Ciudad del Este: 2015.

CARVALHO NETO, P. de. **Los Macá**. In: jornadas internacionales de arqueología y etnografía, 11 al 15 de noviembre de 1957, Buenos Aires, Argentina. Vinculaciones de los aborígenes argentinos con los países limítrofes, Buenos Aires: 150 Aniversario de la Revolución de Mayo, Comisión Nacional Ejecutiva, vol. 1, 1957.

CAIUBY NOVAES, S. **Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico**. In: Mana, V. 14, N. 2. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 455-475. 2008. Disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v14n2/a07v14n2.pdf>. Acceso el 14 de noviembre del 2014

**A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia**. In: Iluminuras, Porto Alegre, V. 13, N. 31, p.11-29, jul./dez. 2012. Disponible en: [https://www.google.com.py/?gws\\_rd=ssl#q=A+CONSTRU%C3%87%C3%83O+DE+IMAGENS+NA+PESQUISA+DE+CAMPO+EM+ANTROPOLOGIA+Sylvia+Caiuby+Novaes1](https://www.google.com.py/?gws_rd=ssl#q=A+CONSTRU%C3%87%C3%83O+DE+IMAGENS+NA+PESQUISA+DE+CAMPO+EM+ANTROPOLOGIA+Sylvia+Caiuby+Novaes1). Acceso el 14 de noviembre del 2014.

ESCOBAR, T. **El mito del arte y el mito del pueblo**. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2008.

\_\_\_\_\_. **La belleza de los otros**. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2012.

\_\_\_\_\_. **Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay**. Asunción: Centro Cultural Paraguayo Americano, 1984.

FABRE, A. **Los pueblos del gran Chaco y sus lenguas**. Segunda parte. Suplemento Antropológico. Asunción, Vol. XXXX, n° 2, pág. 313-435, Dic 2005.

GARCÍA CANCLINI, N. **Diferentes, desiguales y desconectados**: Mapas de interculturalidad. Barcelona: Gedisa, 2004.

- \_\_\_\_\_. **Las culturas populares en el capitalismo**. México: Nueva Imagen, 1989.
- HERRERO, E. & BERNÁ, D. **Los Maká. Suplemento Antropológico**. Asunción, Vol. XXXIX, n° 2, pág. 13-122, Dic 2004.
- METRAUX, A. **Etnografía del Chaco**. Asunción: El Lector, 1996.
- PLATTES, G. **Los retratos de indígenas del pintor paraguayo Roberto Holden Jara (1900 1984) en el contexto nacional e internacional**. Tesis para la obtención del grado en Doctor en Filosofía de la Universidad de Hamburg. Hamburg, 1995.
- RICHARD, N. **Los indígenas en la guerra del gran Chaco In: La mala guerra: Los indígenas en la Guerra del Chaco (1932-1935)**. Asunción & París: Museo del Barro, ServiLibro & Colibrí, 2008.
- RIVAROLA, T. **Panorama de las artes en Paraguay**. Asunción: Secretaría Nacional de Cultura & Centro de Investigaciones en Filosofía y Ciencias Humanas (CIF), 2012.
- ZANARDINI, J. **Los indígenas y el Estado paraguayo después de la Guerra del Chaco**. In: RICHARD, N. (comp.). **Mala Guerra: Los indígenas en la Guerra del Chaco (1932-1935)**. Asunción & París: Museo del Barro, ServiLibro & Colibrí, 2008.

### Otras Referencias

DIRECCIÓN GENERAL DE ESTADÍSTICA, ENCUESTAS Y CENSOS. **III Censo Nacional de Población y Viviendas para Pueblos Indígenas: Censo 2012**. Pueblos Indígenas en el Paraguay. Resultados Preeliminarios 2012. Fernando de la Mora: Presidencia de la República. Secretaría Técnica de Planificación. Dirección General de Estadística, Encuestas y Censos, 2013.





## **A capa do *Artaud* (1973) de Luis Alberto Spinetta: o incômodo como transgressão**

Karin Helena Antunes de Moraes<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho é um recorte de minha dissertação de mestrado dedicada a investigar o processo de legitimação do disco *Artaud*, lançado em 1973 pelo músico Luis Alberto Spinetta. O álbum é conhecido por seu formato pouco tradicional, que rompe com a quadratura padrão dos invólucros. Esta particularidade, que em um primeiro momento, foi interpretada como um grande incômodo, contribuiu para a valorização do disco ao longo dos anos. *Artaud*, que foi escolhido pela enquete da revista *Rolling Stone* (2007) o melhor disco da história do rock argentino foi relançado em seu formato original no ano de 2015. A iniciativa despertou grande interesse do público e da imprensa, que repercutiu amplamente o projeto e recordou as peculiaridades do projeto gráfico irregular da embalagem do disco. Deste modo, este trabalho se dedica primeiramente a repassar a trajetória do músico e as confluências de sua obra com o escritor francês Antonin Artaud e a observar a materialização da capa deste álbum. O objetivo é analisar o processo criativo, a repercussão e as dificuldades encontradas por Luis Alberto Spinetta e Juan Gatti na produção estética de *Artaud*. Os relatos aqui expostos se utilizam de entrevistas e matérias jornalísticas que visam apresentar a percepção e os objetivos dos criadores de uma das capas de disco mais incomuns da música latino-americana.

**Palavras-chave:** Artaud. Spinetta. Rock argentino. Capa de disco.

---

<sup>1</sup> Graduada em comunicação social com habilitação em jornalismo pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), mestra em estudos latino-americanos pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) e doutoranda em História do Tempo Presente na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

## Introdução

Este trabalho é um fragmento da dissertação intitulada *Transpondo os puentes amarillos: análise histórica e cultural através de Artaud de Luis Alberto Spinetta*. A pesquisa de mestrado foi defendida em 2017 no programa Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da UNILA, sob a orientação do professor Paulo Renato da Silva. O objeto central da análise proposta nesta investigação foi o disco *Artaud*, lançado em 1973 pelo roqueiro argentino Luis Alberto Spinetta. Por questões contratuais *Artaud* foi lançado com o nome da banda *Pescado Rabioso*, que já havia sido dissolvida. Meses depois da apresentação, Spinetta já havia embarcado em um novo projeto musical, *Invisible*. Por este motivo, o disco é considerado um trabalho de transição, o início de uma intensa busca por estéticas e linguagens cada vez mais oníricas.

*Artaud* pertence a uma rica etapa de produção fonográfica. No cenário global, 1973 foi o ano da estreia discográfica do *Queen*, cujo álbum levou o nome da banda. Também foi o ano que presenciou o lançamento de *The Dark Side of the Moon*, do Pink Floyd, que se converteu no disco mais conhecido da banda britânica e um dos mais reconhecidos do rock mundial. No Brasil, chegava ao mercado o primeiro disco dos Secos & Molhados. Este também foi o ano da estreia como solista de Raul Seixas com *Krig-ha, Bandolo!* e do lançamento do álbum experimental de Caetano Veloso, *Araçá Azul*.

Elevado ao posto de disco mais importante da história do rock argentino pela revista *Rolling Stone*, em edição comemorativa aos 40 anos do rock no país (2007), *Artaud* aglutina uma série de características sonoras e estéticas marcantes entre, as quais sua capa em formato irregular se destaca. O desenho gráfico do vinil, que foi elaborado por Luis Alberto Spinetta e pelo artista plástico Juan Gatti, fugia da quadratura padrão das capas de discos, apresentando pontas disformes que compunham um objeto abstrato e incômodo. Quando foi lançado na década de 1970, a principal reclamação era justamente, a dificuldade em acomodar o disco nas estantes e vitrines em razão de suas dimensões pouco usuais.

O caso paradigmático da obra somado ao seu processo de legitimação conduziu, ao longo dos anos, inúmeros colecionadores a uma incessante busca. No entanto, além de difícil de ser encontrada, a obra original possuía um valor bastante elevado. Segundo matéria publicada no jornal *La Nación* (2/11/2015) o preço de venda de um *Artaud* em bom estado poderia chegar à casa dos \$ 15.000 pesos. O desejo de encontrar a estranha capa desencadeou também uma série de pedidos de reedição e ondas de notícias falsas envolvendo o disco. Em 2015 um site propagador de *fake news* chegou a publicar uma matéria cujo título informava “Descubren en un galpón de Temperley 25.000 copias del legendario disco 'Artaud' ”. A informação mentirosa repercutiu nas redes sociais e em diversos portais de notícias, gerando relatos construídos entre a expectativa e a decepção diante da notícia desmentida.

No mesmo ano, a *Sony* lançou um projeto de reedição de importantes discos do rock nacional argentino em formato de vinil. O grande destaque do anúncio foi *Artaud*, que pela primeira vez seria reeditado com sua capa disforme original. O retorno dos vinis foi amplamente divulgado e publicizado pela gravadora e pela imprensa. O retorno destas obras às prateleiras foi marcado por eventos como *La noche de los vinilos* que contou com a participação de músicos e figuras ligadas ao rock e serviu de pontapé inicial para a venda das tão aguardadas reedições. A ideia de trazer a tona a materialidade do suporte musical gravado nos discos de vinil em uma época de intenso fluxo de informações e imaterialidade dos suportes fonográficos foi bastante exitosa. Muitos títulos, como *Artaud* – que teve uma tiragem de 22.000 cópias – levaram apenas alguns dias para se esgotar.

O interesse da imprensa em 2015 se contrasta com a quase total ausência de acompanhamento midiático sobre o disco em 1973. Esta postura se deve principalmente ao fato de que entre as décadas de 1960 e 1970, o rock produzido na Argentina estava em uma posição difícil. Isso porque, era um estilo rechaçado por boa parte dos veículos de comunicação tradicional, ao passo que também não era bem aceito por jovens de esquerda, que o viam como uma

expressão imperialista. Deste modo, é possível afirmar que não apenas a interpretação sobre o disco de Luis Alberto Spinetta se modificou, mas também a relação dos argentinos e da imprensa do país se transformou ao longo dos anos.

O processo de transição e a representação das modificações contidas na imprensa escrita foram o objeto central de minha dissertação. Nesta pesquisa realizei uma análise comparativa da cobertura dos jornais acerca do lançamento de *Artaud* em 1973 e no ano de sua reedição, 2015. Para isso, foram pesquisados os diários *La Nación* e *Clarín* a partir de uma perspectiva interdisciplinar articulando referenciais provenientes da História, dos Estudos Culturais, da Comunicação Social, da Sociologia e da Análise do Discurso. O intuito da pesquisa era observar não apenas a mudança na forma de representar o rock argentino, e em particular, o disco de Spinetta, mas também, situar o álbum e o artista aos respectivos contextos socioculturais e políticos do país.

Neste trabalho apresento um pequeno recorte desta investigação onde me dedico repassar as principais características artísticas de Luis Alberto Spinetta, o seu local na música argentina e a influência de Antonin Artaud sobre o músico. O objeto central da discussão contudo, se concentra no processo criativo de Spinetta e Gatti para a produção da capa de *Artaud* e na análise dos relatos dos protagonistas do projeto. Sendo assim, as páginas a seguir se dedicam a apresentar os protagonistas do projeto e a percorrer as particularidades da transgressora capa irregular que rompeu com a quadratura da música.

## **Luis Alberto Spinetta e Antonin Artaud: almas que repudiam todo encierro<sup>2</sup>**

Com mais de 40 anos de carreira a trajetória de Luis Alberto Spinetta (1950- 2012) se confunde com a história do rock argentino.

---

<sup>2</sup> O título da seção faz referência a uma estrofe da música *Cantata de Puentes Amarillos*, faixa de número 6 de *Artaud*.

O músico formou parte de importantes bandas: Almendra, Pescado Rabioso, Invisible, Spinetta Jade e Los Socios del Desierto. Considerado um dos pioneiros do rock argentino, teve sua importância reconhecida pelo Senado do país, no final de 2014, quando foi aprovada a lei nº 27.106, que instituiu o dia 23 de janeiro – aniversário de Spinetta – como o dia nacional do músico.

Em 2015 o Ministério da Educação, em conjunto com o Instituto Nacional de Música, distribuiu materiais com partituras, letras, desenhos e a biografia do cantor para escolas e institutos de formação de professores a fim de renovar o estudo da música nos centros de ensino do país. Spinetta foi o primeiro artista escolhido para esta série, que segundo o então ministro de educação, Alberto Sileoni (2009 - 2015), auxiliará a aprofundar as discussões em sala de aula porque

La música y la poesía, que brillan en la obra del Flaco<sup>3</sup>, nos permiten - al igual que el cine y la literatura - abordar con los jóvenes temáticas, intereses y preocupaciones, así como la transmisión de valores que, consideremos, son tan importantes en la escuela como la enseñanza de saberes disciplinares de las materias de lengua, ciencias y matemática. (LA NACIÓN, 24/09/2015).

Curiosamente, foi a partir do entrecruzamento entre a música e outras linguagens de expressão que Luis Alberto Spinetta concebeu *Artaud*, álbum que leva o nome do poeta, escritor e dramaturgo francês, Antonin Artaud (1896-1948). Ele e outros poetas malditos como Rimbaud e Mallarmé, atingiram o ápice de circulação de seus textos na Argentina entre os anos 60 e 70. Sobre este período o professor da UBA, Jorge Monteleone atenta para o fato de que

El poeta surrealista Aldo Pellegrini editó en su editorial Argonauta, hacia 1971, con un vasto ensayo introductorio llamado “Artaud, el enemigo de la sociedad”, su traducción de Van Gogh el suicidado por la sociedad. Y al año siguiente, en 1972, con traducción de Víctor Goldstein, Argonauta también publicó Heliogábalo o el anarquista coronado. Spinetta leyó estas ediciones, que marcaban una confluencia intelectual, en esos años que precedieron a su disco Artaud y que también vinculaba a sus lecturas de Bataille y otros poetas que leía en la misma época: Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont,

---

3 Luis Alberto Spinetta era popularmente chamado de “el flaco”.

Cocteau, René Daumal. Es decir, entre 1968 y 1972, coincidiendo con la irrupción de las bandas fundadoras del rock argentino, entre las cuales estaban Almendra y Pescado Rabioso, circulaban varios textos de Artaud a los cuales Spinetta tuvo acceso unos pocos años antes de la aparición del disco en 1973. (MONTELEONE, 2010, p. 187).

A observação de Monteleone permite perceber como a grande circulação destes textos era algo muito recente na Argentina. Esta proliferação coincide com um momento onde se fortaleciam movimentos globais de luta por direitos como o feminismo, o combate à segregação racial, o rechaço à violência das guerras e às ditaduras que se espalhavam pelo continente. Estes elementos, aliados ao discurso afiado e contestatário destes autores, foram a semente ideal para um campo fértil representado por uma juventude que se negava a ser mera coadjuvante na sociedade comandada pelos adultos.

Sendo assim, podemos imaginar o que as palavras de Antonin Artaud provocaram no âmago rebelde destes jovens. Tomemos, por exemplo, uma de suas frases, retirada de *Van Gogh: o suicidado pela sociedade* (1947) em que o autor afirma que os loucos são os não encaixáveis da sociedade. Segundo ele, os loucos são os únicos capazes de dizer as piores e mais duras verdades a qualquer um e justamente, por este motivo, são trancafiados nos sanatórios e subjugados pelo restante da sociedade que se autodeclara sadia, mas que no entanto, está ainda mais enferma do que aqueles que deseja encerrar. Apesar do crescimento na circulação das obras dos chamados “malditos” muitas pessoas desconheciam os escritos do francês até o lançamento do disco. Foi através de seu álbum “não-encaixável” que Luis Alberto Spinetta expandiu, não apenas, os limites da capa que envolvia este material sonoro, mas também, proporcionou que Antonin Artaud fosse apresentado para uma série de novos leitores.

Neste sentido, o jornalista Pablo Schanton recorda que em 1974, a revista *Algun Día* publicou uma nota em que afirmava: “la onda Artaud se ha desatado en Argentina” (ROLLING STONE, 04/2007, p. 3). Esta aproximação é mencionada por Juan Carlos

Diez, que questiona o músico sobre seu nível de consciência a respeito da quantidade de pessoas que chegaram até Artaud por intermédio de seu disco. Na ocasião Spinetta respondeu

No sé, alguna vez se me cruzó y mucha gente me lo ha dicho. Me alegro por la gente que lo leyó, sobretodo por la gente a la que le gustó. Es mucho más lindo que Bukowski, ¿no? Y lo seguirá siendo, independientemente de que sus teorías de dolor no sirven. Las de Bukowski menos. (DIEZ, 2006, p. 108).

O músico enfatiza a dor que transpassa a escrita do francês. Por este motivo, em diversas ocasiões Spinetta se referiu ao seu álbum como um antídoto contra a loucura e a dor defendidas por Antonin Artaud, elementos que geram um sentimento de melancolia naqueles que leem as palavras do francês. Deste modo, *Artaud*, o disco, pode também ser encarado como um processo pessoal de Luis Alberto Spinetta. Um material em que são revelados traços e reflexões acerca das leituras realizadas pelo músico. Outra interpretação possível é a de que ao utilizar o nome de Antonin Artaud como título do disco, Spinetta não descortina apenas sua obra para um novo público, mas também, tensiona as fronteiras da música e penetra em linguagens que se recusam a seguir moldes definidos.

### ***Artaud: a liberação total da forma***

A capa de *Artaud* é uma anomalia para os rígidos padrões da indústria discográfica. Uma ousadia plasmada na superfície deformada por pontas, que além de impedirem o seu encaixe junto aos outros discos, sugerem a expansão e a liberação. A liberação nacional frente ao fim de uma ditadura<sup>4</sup> e o retorno da democracia,

---

4 Em 1973 os argentinos voltavam a eleger um presidente depois da autodenominada "Revolução Argentina", período ditatorial que durou de 1966 a 1973. Além disso, esta foi a primeira vez, desde o golpe de 1955, que o partido justicialista pôde concorrer às eleições. Deste modo, o ano de 1973 marca não apenas o regresso e a vitória do partido nas eleições, como o retorno de seu máximo expoente, Juan Domingo Perón ao país.



a liberação da mente e dos códigos comportamentais cerceados, a expansão do rock como movimento e expressão nacional. Anomalia foi a palavra escolhida pelo jornalista Fernando García para descrever *Artaud*. García diz:

La anomalía mayor del rock argentino brilla solitaria contra un tabique blanco. Artaud tiene las primeras tres letras de "Art" y la archilegendaria tapa con forma de estrella (una de las cuatro que hizo para Spinetta con Pescado o Invisible) es una obra de arte. Porque rompe con la función de un objeto de diseño y porque su geometría empuja al disco lentamente hacia el margen de lo inútil, lo no usable. (Acaso Artaud, la tapa, sea un link perdido entre el arte concreto y el pop art). (ROLLING STONE, 2013).

A narrativa foi feita durante a exposição *Contraluz*, realizada pelo artista plástico Juan Gatti, em Madri. Antes de se converter em um dos principais parceiros gráficos do cineasta Pedro Almodóvar, Gatti foi o responsável por diversas capas de discos de rock argentino dos anos 70, entre as quais se destaca a “estrela solitária” de Luis Alberto Spinetta, que podemos visualizar na imagem abaixo.

**Figura 1** - Capa do disco Artaud (1973).



Fonte: *Clarín*, 05/06/2015.

O papel acartonado com lados que se recusam a seguir uma linha reta e limitadora está pintado predominante de verde. Surge de sua extremidade o amarelo que se expande de forma luminosa até a metade da capa. Na extremidade oposta, a imagem de Antonin Artaud. Em uma das faces do disco, um jovem poeta, na outra, o francês surge com as marcas do tempo e da doença<sup>5</sup>. As cores foram escolhidas com base no fragmento da carta enviadas por Antonin Artaud para o escritor Jean Paulhan onde se lê: “Acaso no son el verde y el amarillo cada uno de los colores opuestos de la muerte, el verde para la resurrección y el amarillo para la descomposición, la decadencia?”.

Não há como ser indiferente diante de um material tão incômodo e provocativo. A deformidade de sua capa propunha novas possibilidades para a arte gráfica dos discos. Possibilidades que transcendiam à materialidade de um mero objeto, deixando de ser um mero invólucro com função definida para se converter em uma peça de arte, um item fundamental da contracultura rock do início dos anos 70.

Entretanto, ainda que a forma de *Artaud* possa ser interpretada como um grito de liberação, Juan Gatti revela que não havia uma intenção transgressora bem delineada. O artista responsável por materializar a proposta plástica de Luis Alberto Spinetta recorda que naquele momento “Estábamos en el presente y lo que realmente nos interesaba era divertirnos” e complementa “Quizá

---

5 Antes mesmo de completar 20 anos, Antonin Artaud dá início a uma série de internações manicomiais que seriam constantes em sua vida. Sua internação mais conhecida ocorreu no Sanatório de Rodez, local onde escreveu *Cartas de Rodez*, um conjunto de correspondências escritas por Artaud onde intercalava o relato de experiências e impressões vividas fora do manicômio com seu processo de tratamento e relatos brutais sobre os procedimentos dos médicos de Rodez como a utilização de eletrochoques. Por ter sido submetido a dolorosos tratamentos durante a vida, Artaud acabou desenvolvendo dependência em uma série de medicamentos que os ajudavam a suportar a dor como o Cloril e a Morfina. Além disso, o poeta foi diagnosticado com um câncer de intestino, doença que foi a causa de sua morte aos 51 anos de idade.

de todos nosotros era Luis quien tenía más pretensiones culturales y precederas.” (ROLLING STONE, 02/2013, p. 25).

Foi esta pretensão que levou o músico a persistir na proposta estética do disco, que como podemos imaginar, não foi bem recebida pelos responsáveis em produzir e distribuir o material. A gravadora previa inúmeras dificuldades na produção e distribuição, algo que, conseqüentemente, poderia trazer impactos negativos sobre as vendas. Deste modo, coube a Luis Alberto Spinetta o processo de convencimento dos irmãos Kaminsky, donos da gravadora *Microfón*, e de Jorge Álvarez, produtor dos discos de rock do selo, em apostarem na produção de um disco com tais particularidades. Esta etapa é recordada por Spinetta, que revelou que

Me pedían de rodillas: “te la hago de oro, pero cuadrada”. Y yo les contestaba “Noo, ahora que me la aceptaste, no te vuelvas atrás. Pensá que estás sacando un disco muy original y chau”. Las disquerías devolvían los discos porque las tapas se doblaban en las bateas. [...] Se le doblaba las puntas en el transporte y la gente lo devolvía. Y, a la vez, el que tiene hoy ese disco tiene algo del rock nacional. (BERTI, 2014, p. 110).

O músico Héctor Starc também se lembra de sua reação diante do visual de *Artaud*. Ele descreve um diálogo que teve com Spinetta a respeito da capa de seu novo trabalho. Na ocasião, o criador de *Artaud* lhe contou que a ideia era que o álbum não estivesse nas estantes “Pero si no está en las bateas no se va a vender”, ao que Spinetta lhe respondeu “Y que no se venda, man” (ROLLING STONE, 11/2013, p. 24).

Efetivamente, a reprovação de alguns membros da gravadora, dos vendedores e de parte dos compradores do disco não desmotivou o músico, pelo contrário. Juan Gatti revela que

(...) nos convertimos en los personajes más odiados de la industria: no se podía almacenar, exhibir, empaquetar y no entraba en las bateas ni en las bolsas de las disquerías. Era el objeto más incómodo que se había inventado. Cuántas más quejas recibíamos más nos regodeábamos, pues para nosotros era el colmo de la disconformidad.(ROLLING STONE, 2013, p. 25).

As anedotas que cercam este álbum envolvendo relatos de pontas recortadas ou compradores enfurecidos que devolviam o disco serviram para nutrir a mítica em torno da obra. Uma destas histórias é recordada pelo produtor Jorge Álvarez que admite que

Hubo un intento de asesinato por Artaud: cuando los que vendían discos decían que eso no se podía colocar en ‘ningún lugar’ y casi nos echan por hacer un disco que no tenía la forma de ‘ese’ disco que todos tenían en su cabeza como el disco que ‘debía’ ser. (EL OJO CON DIENTES, 03/2012).

De fato, *Artaud* rompe com qualquer tipo de obviedade: leva o nome de uma banda que já não existia e da qual nenhum dos integrantes – exceto Spinetta – participou das gravações. Propõe maior densidade e experimentação na parte lírica que, aliada aos poucos instrumentos utilizados na gravação, demonstra ser possível compor uma obra significativa sem uma super produção. Por último, emerge o formato pouco convencional de sua capa que se recusa a se encaixar.

Deste modo, percebemos que um dos principais objetivos de Luis Alberto Spinetta era provocar, chamar atenção a partir da estética do desconforto causado pela deformidade de sua capa esverdeada. Talvez, por este motivo, quando a revista *Rolling Stone* se dedicou a falar sobre melhores discos da história do rock nacional, a publicação tenha definido *Artaud* como algo que está além de um simples disco. Segundo a publicação *Artaud* e sua capa anômala são um gesto de vanguarda. Neste sentido, o jornalista Pablo Schanton defende que

Antonin Artaud nunca quiso que su obra fuera considerada literatura. Del mismo modo, Artaud nunca quiso ser un disco, sino un gesto de vanguardia. Efectivamente, el disco-objeto era un inadaptado: denunciaba con su deformidad la cuadratura, la falta de libertad y el sometimiento a la geometría industrial del resto. (ROLLING STONE, 04/2007).

Juan Gatti confirma que havia certo desejo de romper com a ditadura do quadrado na qual estavam inseridos os invólucros de discos e considera também que

el disco con el tiempo cobró una dimensión épica, porque fue el producto de unas mentes inquietas que buscaban desesperadamente hacer cosas nuevas y romper con fórmulas y que llegaron a preguntarse en un momento: ¿y por qué las tapas tienen que ser cuadradas? Ahora con el tiempo me doy cuenta de que fue en el momento indicado, en las condiciones exactas. (ROLLING STONE, 11/2013).

A inquietação que os moveu no início da década de 70 adquiriu um grande valor simbólico ao longo dos anos, convertendo a capa de *Artaud* em um dos objetos mais celebrados e originais da história do rock latino-americano. Um objeto que para o designer gráfico Alejandro Ros (Rolling Stone, 2007, p. 8) “es la revolución y el motivo porqué el arte está en el planeta, que es para incomodar, molestar y descubrir mundos nuevos y esta tapa lo logró esto”. A partir do mal-estar causado por sua inadaptabilidade, *Artaud* deixa sua marca na história do rock argentino como um grito iconoclasta contra todo tipo de opressão, padronização e imposição de limites que terminam por castrar a fluidez criativa dos artistas.

## Referências

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh**: o suicidado pela sociedade, Porto, Assírio & Alvim, 2004.

BERTI, Eduardo. **Spinetta**: Crónicas e Iluminaciones. Segunda edição. Buenos Aires: Planeta, 2014.

DIEZ, Juan Carlos. **Martropía**: Conversaciones con Spinetta. Buenos Aires: Aguilar. 2006.

MONTELEONE, Jorge. **Controversias de lo moderno**. La secularización en la historia cultural. In: BONFIGLIO, Florencia; FOFFANI, Enrique. Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2010. p. 185 – 209.

## Artigos da Internet

DESCUBREN en un galpón en Temperley 25.000 copias del legendario disco 'Artaud'. **Diario 21**. Disponível em: <[http://www.diario21.tv/notix2/noticia/50905\\_descubren-en-un-galpoacuten-de-temperley-25000-copias-de-legendario-disco-quotartaudquot.htm](http://www.diario21.tv/notix2/noticia/50905_descubren-en-un-galpoacuten-de-temperley-25000-copias-de-legendario-disco-quotartaudquot.htm)> Acesso em 08 jul. 2016.

GARCÍA, Fernando. A 40 años de Artaud, habla el artista que creó su tapa. **Rolling Stone**. 2013. Disponível em <<http://www.rollingstone.com.ar/1558199-a-40-anos-de-artaud-habla-el-artista-que-creo-su-tapa>>Acesso em 23 mai. 2016.

JORGE Álvarez: “Casi nos echan por hacer Artaud. Nosotros éramos transgresores”. **El ojo con dientes**. Disponível em: <<https://eljocondientes.com/2012/03/16/jorge-alvarez-casi-nos-echan-por-hacer-artaud-nosotros-eramos-transgresores>>Acesso em: 19 jan. 2017.

KLEIMAN, Claudio. Un año sin Spinetta: a 40 de Artaud, desglosamos tema por tema. **Rolling Stone**, Buenos Aires, fev. 2013. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com.ar/1552689-un-ano-sin-spinetta-a-40-de-artaud-lo-desglosamos-tema-por-tema>> Acesso em 15 jan. 2017.

LA obra de Luis Alberto Spinetta se estudiará en las escuelas. **La Nación**. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1831087-la-obra-de-luis-alberto-spinetta-se-estudiara-en-las-escuelas>> Acesso em 05 jul. 2016.

**Se agotaron en pocos días los vinilos de rock nacional reeditados.** **Clarín**. Disponível em: <[https://www.clarin.com/sociedad/vinilos-sony-music-rock\\_nacional\\_0\\_rJwKHOYP7e.html](https://www.clarin.com/sociedad/vinilos-sony-music-rock_nacional_0_rJwKHOYP7e.html)> Acesso em 23 mai. 2016.

## Edições Impressas

*La Nación* (Buenos Aires, edição 2015).

*Rolling Stone* (Buenos Aires, edições 2007, 2013).



## Otras miradas del territorio: la perspectiva infantil frente a la expansión del agronegocio forestal en el noreste argentino

Celeste Skewes Guerra<sup>1</sup>

**Resumen:** El presente texto indaga acerca de las percepciones del ambiente de niños y niñas que viven en una zona de conflicto socioambiental derivado de la expansión del agronegocio forestal. En base a una investigación realizada en la provincia de Misiones, Argentina entre 2015 y 2017, se busca vislumbrar, con apoyo del campo interdisciplinario de los estudios de infancia, que la construcción del mundo desde la infancia- en el lugar de estudio-, se hace a partir de la experiencia vivida y las emociones sentidas. De acuerdo con esto, las y los niños construyen su propio paisaje dentro de un territorio devastado por monocultivos de pinos. Este paisaje da cuenta de las dimensiones que habitualmente no se consideran en el estudio de los conflictos socioambientales e invita a considerar la perspectiva infantil como la de un sujeto omitido en la reflexión acerca de los procesos territoriales. A su modo, desde la infancia, se crean espacios de resistencia y proyectos de vida que recuperan la convivencialidad con la naturaleza.

**Palabras claves:** Infancias. Percepciones. Estudio de infancia. Conflicto socioambiental.

---

1 Periodista de la Universidad Austral de Chile y Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Su área de especialización es la comunicación social de la ciencia y la infancia. Su experiencia de investigación se ha desarrollado en comunidades rurales del noreste argentino y sur de Brasil. Actualmente se desempeña en los proyectos de Fondos de Innovación para la Competitividad (FIC) Bosque con Lupa y AportaCiencias; forma parte del equipo del Programa Explora Aysén del Ministerio de Ciencia e impulsado por el Campus Patagonia de la Universidad Austral de Chile, y es colaboradora de la plataforma de divulgación científica Ciencia en Chile.



## Introducción

¿De qué modo contribuye la perspectiva desde la infancia a la comprensión de los procesos socioambientales? Esta es la pregunta que se busca responder aquí. La intensidad, frecuencia y extensión de los conflictos ambientales en América Latina hacen urgente avanzar en una comprensión de los modos no solo de encarar estos conflictos, sino que, más importante aún, construir a partir de sus infortunados desenlaces nuevas alternativas para las comunidades locales en la perspectiva del buen vivir.

La lectura de los procesos socioambientales por lo general se ha caracterizado por el predominio de la perspectiva adultocéntrica<sup>2</sup> y por la referencia frecuente a los sabios locales que suelen ser adultos. Sin embargo, ¿qué pasa con las y los niños que habitan estos territorios? ¿De qué manera representan el entorno y cómo se proyectan en él? Estas son las interrogantes que se desarrollan en el presente texto.

Conocer las percepciones de niñas y niños sobre sus paisajes – como parte del entramado de visiones, temporalidades y geografías que constituyen los territorios- permite, por una parte, una comprensión más compleja de las dinámicas locales y por otra, visibilizar la realidad de sujetos que poseen las y los niños cuyas voces y opiniones son, generalmente, omitidas.

La presente reflexión se basa en una investigación realizada entre los años 2015 y 2017<sup>3</sup>, en la provincia de Misiones, Argentina,

---

2 Para el investigador chileno Klaudio Duarte (2002), la perspectiva adultocéntrica refiere a una mirada que “sitúa como potente y valioso a todo aquello que permita mantener la situación de privilegio que el mundo adulto vive, respecto de los demás grupos sociales, los cuales son considerados como en preparación para la vida adulta (niños, niñas y jóvenes) o saliendo de (adultos mayores)” (DUARTE, 2002, p.6-7).

3 La investigación mencionada se titula “Desde el Kilómetro 18: Percepciones Infantiles en un Territorio de Conflicto Socioambiental”, y se enmarca en mi tesis de maestría del Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Disponible en: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=>

cuyo foco pone el acento en las percepciones del ambiente de niñas y niños en un contexto de conflicto socioambiental derivado de la expansión del agronegocio forestal.

Para responder a las preguntas planteadas se investiga acerca de perspectivas infantiles en un territorio invadido por la expansión forestal en el noreste de Argentina donde pequeñas poblaciones sobreviven en un marco general del agronegocio forestal. En el noroeste de la provincia de Misiones, específicamente en el municipio de Puerto Piray, las plantaciones forestales de pinos (*Pinus sp.*) han producido un éxodo campesino de proporciones. En efecto, tras el giro neoliberal, y la llegada y expansión de las tierras forestales de la empresa Arauco Argentina<sup>4</sup> se incrementan las tasas de desocupación en las zonas rurales y/o periurbanas, cuyos residentes comienzan a migrar hacia ciudades o mantenerse en condiciones adversas. Esto se puede observar en el desaparecimiento de colonias completas entre 1990 y 2000, década en que la población rural “se reduce a más de la mitad. Donde habían comunidades prósperas hoy hay plantaciones de pinos, sin que quede ni una familia viviendo allí” (GUTKOWSKI, 2015, p. 50).

La localidad rural<sup>5</sup> de Piray km 18, emplazada sobre los bordes de la antigua Ruta Nacional N° 12 y entre las plantaciones de pinos de la empresa forestal ARAUCO Argentina, es una de las pocas colonias del sector que quedan y resisten arrinconadas por las plantaciones de pinos, enfrentándose durante la última década a

---

cache:6zDO6p9TIYYJ:https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/2000%3Fshow%3Dfull+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=br&client=safari

4 Hasta mediados de la década de 1990 esta empresa se llamaba Alto Paraná S.A y era controlada por la empresa nacional Celulosa Argentina S.A. En 1996, en el contexto de la fuerte privatización y liberalización de flujos de capitales extranjeros en Argentina, esta empresa fue comprada por la firma chilena Celulosa Arauco y Constitución S.A y renombrada ARAUCO Argentina a partir del 01 de enero de 2015.

5 Delia Ramírez (2016) define a Piray km 18 como una “colonia rural-urbana” debido a las características propias del lugar: “pequeñas parcelas hacen que las casas se encuentren cercanas una de otra y ello conduce a una dinámica social y a una vida comunitaria de barrio, pero a la vez cada unidad doméstica tiene su producción de autoconsumo propio de los contextos rurales campesinos (RAMÍREZ, 2016, p. 112).

una serie de problemáticas territoriales y socio-económicas entre las que se incluye marginalización a través del avance intensivo de las plantaciones forestales, la falta de servicios básicos, altos índices de desempleo, además de una peligrosa exposición a la contaminación producto de los monocultivos<sup>6</sup>.

La investigación realizada se centró específicamente en las percepciones de niños y niñas de esta colonia. Para ello se consideró a estudiantes de entre 10 y 13 años de 5º nivel primario de dos escuelas situadas en la localidad de Piray km 18, perteneciente al municipio de Puerto Piray, provincia de Misiones, Argentina.

En este capítulo, se aborda la perspectiva de la infancia como un referente teórico, específicamente desde los estudios de infancia, para comprender las percepciones de niñas y niños sobre su territorio. Luego se enfoca en los resultados de la investigación, los que se presentan en términos de la experiencia corporal en la que se anclan dichas percepciones y profundiza en las sensaciones que las y los niños despliegan a través de sus narrativas y dibujos. Fruto del análisis es posible conocer el sentido de lugar que niñas y niños desarrollan en relación a su medio.

## **Percepciones infantiles**

Desde finales de la década de los ochenta, y con mayor fuerza durante los noventa, como fruto de la Convención de los Derechos del Niño, tratado de las Naciones Unidas firmada en 1989, surge desde las ciencias sociales un acentuado interés en realizar

---

6 Desde el año de publicación de esta investigación (2017) hasta el presente año (2020) ha existido una histórica transformación del paisaje y uso del territorio en Piray km 18 gracias a la lucha y trabajo cooperativo de la Asociación de Productores Independientes de Piray (PIP), que hoy han convertido 166 hectáreas del territorio -otorgadas a través de la Ley de Expropiación de 2013- en una Colonia Agroecológica. Estas 166 hectáreas son una fracción de las 600 hectáreas declaradas en la ley provincial de 2013 que aún se espera hacer entrega en su totalidad. Más información disponible en: <https://uniondetrabajadoresdelatierra.com.ar/2020/02/07/productores-independientes-de-piray-166-hectareas-de-un-sueno-colectivo/>

investigaciones relativas a la niñez, construyéndose una vasta agenda interdisciplinaria que buscaba acercarse a las y los niños, emergiendo así un nuevo campo de estudio, los *Childhood Studies* [Estudios de infancia<sup>7</sup>] (SOSENSKI, 2011, p.44).

Este nuevo paradigma de la investigación de infancia tiene como eje central la concepción de “niños y niñas como actores sociales que tienen mucho que decir sobre el mundo, siendo personas que pueden ser incentivadas a sacar la voz a través de investigaciones con métodos etnográficos y participativos” (JAMES y PROUT, 1990 apud JAMES, 2007, p. 262, traducción propia). Un campo en que las y los investigadores tratan de comprender “cómo las niñas y los niños construyen su niñez, cómo construyen cultura, cuáles son y han sido sus perspectivas sobre la sociedad y sus problemas o cómo la niñez se convierte en un elemento que estructura la vida social o económica” (SOSENSKI, 2011, p. 44).

Asimismo, este campo de estudio busca deconstruir una visión naturalizada impuesta por la racionalidad moderna, en este caso, el concepto universal de infancia<sup>8</sup>. Por tanto, desde una mirada constructivista, se toma como punto de partida la comprensión de este periodo de la vida humana como “una institución social en una serie de relaciones activamente negociadas durante los primeros años de vida”:

Así a inmadurez de la niñez es un hecho biológico de la vida, pero las formas en que esta inmadurez es comprendida y hecha significativa es un hecho de cultura. Y son estos “hechos de cultura” que pueden variar y configuran la infancia como una institución social. En este sentido uno puede hablar de una construcción social de infancia y también de su re- y deconstrucción. Es en este sentido doble que la infancia es construida y reconstruida tanto para niños como por niños (PROUT y JAMES, 1990, p. 8, traducción propia).

---

7 Existen autores que denominan este campo interdisciplinario como los “nuevos estudios de infancia”, sin embargo, en este texto se utiliza la denominación “estudios de infancia” para referir al campo interdisciplinario emergente.

8 Ver ARIÈS (1978).

Al ser un campo emergente, los estudios de infancia aún se encuentran en construcción, especialmente en América Latina, por lo que son diversas las discusiones metodológicas y teóricas que abordan cuestiones como la definición de infancia(s); sus características; los derechos y autonomía que poseen los sujetos que la componen (niñas y niños); su carácter diverso e interseccional, y su relación con los adultos y las estructuras socio históricas que las configuran.

### **Vivir Piray desde la Infancia**

Los últimos treinta años de existencia de estos estudios no han estado ausentes de críticas o problemáticas. Por el contrario, siendo un campo interdisciplinario y relativamente nuevo que busca deconstruir una noción tan inculcada en la cultura occidental como es la infancia, se ha encontrado en el camino con una serie de nudos, generando discusiones que han sido claves para pensar críticamente los marcos referenciales y, especialmente, las prácticas metodológicas a utilizar en el estudio con niños y niñas.

A partir de la declaración de la Convención de los Derechos del Niño, la “voz de los niños” se ha convertido en un “símbolo de compromiso de los Estados modernos de bienestar” (JAMES, 2007, p. 261, traducción propia). La “voz del niño” se ha expandido y elevado más allá del discurso académico y de políticas públicas, incorporándose en la esfera pública “dentro de los discursos culturales de las sociedades occidentales, es como si en las palabras de los niños estuviera encapsulada la inocencia y la autenticidad de la condición humana, que rápidamente se pierde en el mundo adulto” (JAMES, 2007, loc. cit).

Paradójicamente, James (2007) señala que, a pesar de la emergencia de políticas públicas y un campo de estudio interdisciplinario que comprende a las y los niños como actores sociales con “voces a ser escuchadas”, los niños y niñas “continúan teniendo sus voces silenciadas, suprimidas o ignoradas en su vida cotidiana” (JAMES, 2007, p. 261, traducción propia). La

investigadora presenta dos problemáticas centrales para superar este contraste entre lo postulado por la retórica política y el campo teórico con la realidad cotidiana de muchos niños y niñas, a saber; problemáticas referentes a la autenticidad y la representación (JAMES, 2007, loc. cit.).

Es relevante mencionar que a pesar de que existe una necesaria mirada crítica referente a problemas de autenticidad y representación, existe un consenso respecto a que el discurso de “las voces infantiles” surge a partir de motivos políticos que han tenido un rol fundamental en que los Derechos del Niño hayan podido obtener una mayor importancia en las agendas de políticas públicas. De igual manera, Eldén (2012) afirma que el campo de los estudios de infancia “ha sido una herramienta fundamental por incluir en el debate voces silenciadas de niños y niñas” (ELDÉN, 2012, p. 67, traducción propia).

Considerando lo anterior, sigue siendo relevante tener en cuenta las problemáticas que existen en torno a esta retórica, ya que:

Al igual que toda investigación que busca desafiar y expandir el conocimiento científico, que buscan las perspectivas de un “otro”, esto es, la experiencia y conocimiento fuera de la perspectiva de un hombre, blanco, heterosexual, clase media – y adulto-, levanta preguntas sobre los problemas y posibilidades de representación (Alanen, 1992; Hall, 1997; James, 2007). Cómo podemos representar sin esencializar o adscribir a algún tipo de autenticidad más allá de la social o discursiva la hacer investigación con [...] ‘niños’. (JAMES, 2007, p. 261 apud ELDÉN, 2012, p. 67, traducción propia).

Atendiendo a la paradoja de visibilizar la infancia, por una parte, pero de evitar asumir una posición de representante o de intentar ser su voz, por la otra, este texto encuentra en el dibujo un medio de acercamiento a la perspectiva infantil. Aunque, como se reconoce, la mediación de la investigadora siempre está presente, el dibujo logra captar de modo más próximo la experiencia infantil y su análisis combinado con otras técnicas, entre ellas el acompañamiento y el diálogo, puede llevar a una perspectiva más reveladora de lo que para niñas y niños es su lugar de vida.

## Métodos múltiples

Syprou (2001) argumenta que para que las investigaciones de estudios de infancia puedan enfrentar el problema de representación es necesario examinar críticamente el proceso de investigación en sí mismo, esto es, el proceso a través del cual “las voces de los niños y niñas son producidas” (ELDÉN, 2012, p. 67, traducción propia).

Siguiendo a Eldén (2012), es imposible destacar que una perspectiva más crítica a la retórica de “voces infantiles” no significa descartar las investigaciones que buscan incorporar y realzar las narrativas infantiles, más bien significa “aceptar el desorden, ambigüedad, polivocalidad y naturaleza no factual y multidimensional que existe en la significación de las historias” (SYPROU, 2001 apud ELDÉN, 2012, p. 67, traducción propia), lo que para Eldén puede ser abordado a través de la utilización de métodos múltiples (DARBYSHIRE et al. 2005; ELDÉN, 2012).

Tomando en consideración la problemática de representación y autenticidad, centrales en la discusión de los estudios de infancia, la investigación que sirve de base de la presente reflexión buscó, como antes se señalara, acercarse desde una perspectiva multidimensional a las percepciones infantiles expresadas por niños y niñas, sin la pretensión de ser una representación ‘auténtica’ de las voces infantiles, sino una aproximación a una forma particular de ver y expresar el mundo. Para ello, se realizaron talleres configurados a partir de metodologías múltiples de investigación cualitativa, que entrelazadas permiten revelar la complejidad de las percepciones infantiles (DARBYSHIRE et al., 2005).

Las técnicas metodológicas utilizadas de forma entrelazada durante los talleres junto con las y los niños de Piray km 18 fueron: la producción de dibujos, entrevistas, y narrativas colectivas. Cada una de estas técnicas tiene como punto de partida la perspectiva infantil. La unidad de análisis fue la percepción de las y los niños a partir de los elementos visuales y narrativos elaborados. En el presente texto, revisaremos dos de las principales categorías de

análisis, que surgen a raíz de lo elaborado por los niños, a saber: acciones y sensaciones.

## **La percepción infantil del espacio**

La infancia se vive a través del cuerpo. En el noreste argentino, donde las plantaciones forestales se extienden casi sin límites, se vive la infancia de quienes habitan el espacio a través del movimiento de sus cuerpos en una interacción con el medio circundante que se les revela a través de acciones y sensaciones.

El cuerpo permite *experimentar* el medio a través de una fusión de las categorías mencionadas, viviendo y sintiendo el lugar en/con el que se habita. En este sentido, se dialoga con Day (2007) sobre la diferenciación entre adultos e infantes a la hora de estar en el espacio. Los primeros “navegan dentro de una matriz cartesiana”, organizando la experiencia espacial de forma causal, mientras niños y niñas “interactúan con el espacio más a través de una vida-energía que una intención racional premeditada. Durante la infancia las acciones están guiadas mayoritariamente por emociones. Sólo al pasar el umbral de la adultez [...] es que se responde al espacio a través del pensamiento [racional]” (DAY, 2007, p. 5-6, traducción propia).

La percepción de los niños y niñas sobre su ambiente es fruto de un involucramiento práctico en el mundo, una correspondencia (INGOLD, 2013), con/en/desde él a partir de la cual se expresan las miradas y cualidades sobre el ambiente.

Desde una mirada fenomenológica, el conocimiento del mundo solo puede existir desde el cuerpo como un ser-en-el mundo (*Dasein* en HEIDEGGER apud MERLEU-PONTY, 1993 [1945]). En este sentido la percepción no es entendida como equivalente a la impresión pura, expresada por Merleau-Ponty (1993 [1945]), más bien se acerca a lo que él denomina una percepción efectiva, “aquello sin lo cual no puede decirse de un fenómeno que sea por percepción. El «algo» perceptivo está siempre en el contexto de algo más; siempre forma parte de un «campo»” (MERLEAU-PONTY, 1993 [1945], p. 26),



afirmando así que, “toda conciencia es conciencia perceptiva” (DASILVA, 2010, s/p).

A través de las categorías de acción y sensación se busca describir la realidad percibida por las y los niños de Piray km 18. Sin embargo, a la vez, las percepciones personales de la investigadora, tras pasar tiempo con las niñas y niños, son entrelazadas en las narrativas infantiles presentadas aquí. Es inevitable no describir las percepciones infantiles expresadas a partir de algún recorte realizado por una perspectiva externa- en este caso la de la autora de este texto-. Por tanto, el presente análisis emerge de la confluencia de las percepciones infantiles descritas y las personales de la autora (sobre los sujetos y el lugar) y no pretende ser un reflejo fiel de las percepciones de las y los niños, más bien se presenta como un primer acercamiento, mediante la descripción, a perspectivas infantiles en un contexto de conflicto territorial.

A continuación, se aborda el análisis realizado a partir de las categorías emergentes de la investigación -acción y sensación-. Estas categorías son, por una parte, autónomas en cuanto a que se pueden explicar en sí mismas, y por otra, interdependientes, en el sentido de que son fundamentales para el surgimiento de los otros componentes de la percepción, al tanto que se entrelazan hasta fusionarse la una en la otra, transformándose en una sola visión de mundo.

### **Cuerpos en movimiento**

La categoría “acción” surge a raíz de la observación de constantes referencias a diversas acciones e interacciones que los niños y niñas verbalizan a la hora de describir lugares. Estas acciones son actividades relatadas a través de verbos en la modalidad del infinitivo, a saber: jugar, nadar, pescar, explorar, escalar y correr.

El uso constante del infinito de verbos en los relatos de las y los niños refleja, desde un prisma de la temporalidad, la transmisión de los lugares como acciones que se traen al presente. Al describir la acción no existe una diferenciación entre los tiempos verbales, sean recuerdos de acciones pasadas o expectativas de

acciones futuras, mas bien, ésta es transmitida en el tiempo abstracto del infinitivo. De esta forma, el pasado, el presente y el futuro se enmarañan surgiendo de él una *otra* temporalidad.

Desde otra perspectiva trazada a partir del uso de verbos en infinitivo, se manifiesta un entredicho complejo e interrelacionado con el espacio que las y los niños expresan al hacer referencia al mundo en el que se habita. Éste sitúa al sujeto en un plano referencial, en el que se percibe el espacio a través de su interacción con él. La correspondencia con el lugar a través del *hacer* dinamiza las relaciones con el entorno, esta característica se puede reconocer también en diferentes culturas y cosmovisiones no occidentales.

Robin Wall Kimmerer, botánica y escritora perteneciente a la nación Potawatomi, explica lo que ella distingue como una gramática del *animismo*<sup>9</sup>. “Potawatomi está configurada por una estructura sociolingüística para hablar del mundo viviente como si estuviera vivo, como si fuera una persona, como si fuera de nuestra familia, porque, en nuestra forma de pensar, lo es” (KIMMERER [entrevista], TTBOOK, 2014).

Una de las cosas en las que se diferencia particularmente esta idea de una visión de mundo está contenida en la lengua inglesa, por ejemplo, un setenta por ciento de las palabras son sustantivos. Ese porcentaje es invertido en potawatomi, en que un setenta por ciento del lenguaje son verbos. Esto expresa un mundo en movimiento, un mundo de animismo. Nuevamente, lo que denominaríamos en inglés como sustantivos, por ejemplo, un arroyo, un *it* [tercera persona aplicada a animales y objetos], es un verbo en potawatomi; *ser* un arroyo, porque el agua está viva. Se expresa esta noción de que el mundo está vivo, es dinámico y siempre se transforma. (KIMMERER, 2014, traducción propia<sup>10</sup>).

---

9 El uso del concepto animismo remite a la concepción según la cual el mundo está animado por fuerzas espirituales. Aunque durante el siglo XX este concepto fuera asociado a formas inferiores de religión, hoy día se reconoce que tales concepciones de mundo reflejan una comprensión profunda de la relación de los seres humanos con los demás seres de la naturaleza (DESCOLA, 2012 apud LAVAZZA, 2016).

10 Entrevista disponible en: <https://www.ttbook.org/interview/talking-plants>

En occidente, al cosificarse la relación con el mundo, el lenguaje se ha convertido en constructor de la epistemología moderna que ha llevado hasta la crisis ambiental/civilizatoria que hoy enfrentamos:

Pues lo que entraña la crisis ambiental no es tan solo los límites de los signos, de la lógica, de la matemática y de la palabra para aprehender lo real; no son tan solo las fallas del lenguaje para decir y decidir el mundo. La palabra que ha nombrado y designado las cosas para forjar mundos de vida, se ha tornado en un conocimiento. (LEFF, 2004, xiii, prólogo).

Las acciones expresadas por las y los niños de Piray km 18, a través del uso de verbos para describir su entorno manifiesta una forma particular de contar o dar cuenta. A partir de vivencias cotidianas, las y los niños comparten una visión de mundo al que, desde la perspectiva de la presente reflexión, resulta fundamental prestar atención.

Tras conocer las múltiples narrativas y dibujos de las y los niños, se fue evidenciando que la valorización de cada espacio de su medio dependía directamente en acciones que las y los niños podía o no realizar. Si el espacio dificultaba el realizar acciones como jugar, explorar, escalar o nadar, por ejemplo, no era un lugar agradable para ellos. Y así, al contrario, entre mayores posibilidades que un lugar otorgaba para la acción, mayor era su valorización.

El no poder escalar los pinos convierte a estos árboles en desagradables porque “pellizcan y no se pueden subir” afirma Leonor, niña de 10 años. Es decir, no se puede “jugar con ellos” y por lo tanto, la valoración de las plantaciones de los pinos se basa en su interacción con ellos. En cambio, Leonor se refiere a los árboles de frutas como “divertidos”, porque se pueden “escalar” y también se puede “bajar frutas de ellos”.

De forma similar, Enrique, niño de 11 años, cuenta que no le gusta ir a una cancha específica del barrio porque “está toda pelada y me lastima todo, y no hay donde jugar”. De esta forma se observa en el dibujo de Enrique, acompañado de su relato y diálogo con compañeros, que lo que le molesta de la cancha es que está vacía y

no cuenta con pasto, lo que le dificulta realizar la acción del jugar o lo lastima si lo intenta. Así un obstáculo para realizar una acción determina la percepción y la valoración de este lugar.

Los cuerpos de agua en sus diversas formas, como arroyos, ríos y una cascada presente en la localidad son lugares en los que los niños y niñas, de modo genera, disfrutan estar. Al comentar sobre su lugar favorito: el arroyo, Luciano, niño de 10 años señala, “me gusta el arroyo porque es lindo y se puede nadar, y está lleno de animales. Me gustan los animales, los pájaros y todo. Plantas y árboles”. En sus relatos, Luciano menciona que prefiere vivir las acciones de forma más integrada en el ambiente, mezclándose con éste – como ocurre con el arroyo-, y, rodeándose de árboles, plantas y animales en una inter-acción con el medio que se entretreje. A través de sus relatos, se identifica que es mediante el movimiento en correspondencia con el entorno que Luciano percibe y valoriza estos lugares.

Así, las acciones forman parte de cómo las y los niños se mueven en el espacio a través de su cuerpo. Estas acciones, mediante las cuales se percibe y re-conoce tanto al mundo exterior como el interior, permite enlazar un puente entre ambos tipos de conocimientos- exterior e interior-. Este puede ser expresado a través del sentir, es decir, las sensaciones, la segunda categoría utilizada para estudiar las narrativas infantiles de este trabajo.

### **Sentir el paisaje**

Junto con la noción de percibir con el cuerpo, a través de la incorporación activa de éste con su medio como un ser-del-mundo, evidenciado a través de la narrativa de la acción, se observa una segunda tendencia que aparece en la percepción expresada de un lugar, ésta es aquella que distingue a los lugares a partir de diversas sensaciones y emociones que las niñas y niños expresan sentir con respecto al medio.

El sentir como una forma de percepción de cualidades del medio es difícil de definir de una forma objetiva. Merleau-Ponty

(1993[1945]), señala que desde la fenomenología de la percepción no es posible encontrar una definición objetiva de sensación, ya que “el aparato sensorial, tal como lo representa la fisiología moderna, no es ya apropiada para el papel de «transmisor» que la ciencia clásica le hacía desempeñar” (MERLEAU-PONTY, op. cit. p.30). El *sentir* es más complejo y menos definido desde esta perspectiva.

La categoría sensación, aborda las percepciones de fenómenos que son evocados por el sentir a través del cuerpo. Un sentir de las y los niños con su medio a través de sus percepciones sensoriales, que provocan emociones y otorgan cualidad a los lugares vividos. “Si es una unidad expresiva que uno solo puede aprender a conocer asumiéndola, esta estructura se comunicará al mundo sensible” (MERLEAU-PONTY (1993 [1945], p.222).

Para el análisis realizado sobre el sentir, escuchar lo que los niños y niñas cuentan a través de sus narrativas es esencial.

Contar, en síntesis, no es explicitar el mundo, proveer de información que acrecentaría a una especificación completa, obviando la necesidad del posible-practicante a inquirir por sí mismo. Es más bien trazar un camino que otros puedan seguir. Así el cazador, educado en las historias de caza, puede seguir el camino; el arqueólogo entrenado puede seguir el corte; el lector competente puede seguir la línea de la escritura. La clave sobre historias es que ellos pueden proveer a los practicantes con medios para contar sobre lo que ellos saben sin especificarlo. Ellos no tan sólo llevan información encriptada como, más bien, fornecen pistas de dónde ir y qué buscar (INGOLD, 2013, p.110, traducción propia).

Durante los talleres realizados, se observa que las sensaciones que las y los niños expresan sobre un lugar se entrelaza con la memoria, emociones y conocimientos que juntos configuran la percepción del lugar. La sensación acogedora de un hogar tejido con el dulce cítrico sabor de los frutos de los árboles, sumado a los recuerdos y el frescor de los arroyos que con-fluyen en el espacio son lo que hace de la casa de Leonor y el barrio de Roberta, ambas niñas de 10 años, lugares muy valorados.

El miedo es una emoción recurrente en las percepciones expresadas. Asimismo, se observa que la sensación de oscuridad es

percibida por los niños y niñas como análoga al miedo. Sergio y Yael, niños de 10 y 11 años respectivamente, afirman que no les gustan las plantaciones forestales con las que conviven debido a que son lugares oscuros, además de contar con “animales feos como víboras, moscas y más”, afirma Sergio mientras explica su dibujo. Esta percepción se hace más evidente al compararla con un segundo dibujo realizado por Sergio, en el que señala su lugar favorito: su casa. “Es linda porque es clara”, escribe Sergio en su dibujo. De esta forma, se evidencia que la percepción de estos lugares deriva de las sensaciones y emociones que les provocan: miedo o, por otra parte, calma/felicidad.

En los relatos de las y los niños se observa también cómo las sensaciones se solapan y entremezclan con, por ejemplo, conocimientos adquiridos. Hay niños y niñas que señalan que las plantaciones forestales, además de ser un lugar oscuro que les provoca miedo, no permiten la existencia de otras formas de vida o alimentos apreciados por ellos. Luciano, 10 años, afirma que “además las frutas mueren porque el pino les tapa el sol y no pueden crecer”.

En este entramado perceptivo también aparece la presencia de figuras mitológicas enraizadas en la cultura popular. Las plantaciones de pino, por ejemplo, a algunos niños les asusta porque es un lugar donde habita un personaje mítico guaraní - popular en Paraguay y en el noreste argentino- protector del monte: el Pombero. En una conversación con un grupo de niños, uno de ellos cuenta: “si te vas para el monte, te perdés y [el Pombero] te lleva”.

Los árboles -clasificados por los niños y niñas en dos grupos: pinos y no pinos-, son un tema recurrente al abordar las sensaciones y emociones a través de las que los niños y niñas perciben su medio. De la misma forma en que los árboles son fuentes de actividades y movimiento, también provocan sensaciones, pasando desde el miedo a la felicidad y, en el caso de Marcelo, un niño de 12 años, se perciben como fuente de un elemento esencial en la localidad que en los días de calor alcanza

altísimas temperaturas: sombra. “A mí me gustan los árboles porque nos dan frutos y sombra”, señala Marcelo mientras dibuja.

A partir del análisis de la producción visual y las narrativas infantiles correspondientes a la categoría de sensación, se observa el rol que la sensorialidad y emocionalidad cumplen en la percepción de los niños y niñas sobre su entorno. Piray km 18, es configurado por los niños a partir del entramado vivido entre las sensaciones y las emociones de quienes perciben el entorno como un ser animado. Esto otorga una mirada esencial, diferente y compleja para la comprensión de la problemática del conflicto.

A través de las categorías de análisis revisadas – acción y sensación- se ha podido identificar una forma particular que caracteriza a las perspectivas de las y los niños de Piray km. 18. Se observa que los espacios estériles y monótonos son lugares que no les gustan a los niños y niñas y, por tanto, evitan. Al contrario, aprecian la posibilidad de realizar acciones y moverse en el ambiente que hacen suyo a través de sus pasos, sus experiencias, recuerdos, sensaciones, emociones y belleza. Lugares que están configurados por árboles, arroyos y agua en sus diversas y siempre cambiantes formas, flores, aves y animales son determinantes en la configuración del lugar que los niños y niñas disfrutan estar.

En una zona invadida por el monocultivo forestal se convierte en un lugar que a las y los niños les quita la posibilidad de vivir plenamente el medio. Los pinos pellizcan, no se puede jugar con ellos ni comer de sus frutos, tampoco dejan vivir a las plantas y a los árboles que tanto les gustan a los niños y niñas, gusto determinado desde la convivencialidad. Convivencia que es amenazada constantemente por el modelo económico productivo a gran escala que, a través de la plantación de pinos -emplazada desde el mismo suelo desde donde se observa el mundo de los niños y niñas- acaba con el suelo entendido “como una zona en el que la tierra y el cielo se entremezclan en la perpetua generación de la vida” (INGOLD, 2013, p.87, traducción propia).

A pesar de las problemáticas expuesta – de las que los niños y niñas expresan estar plenamente conscientes- a través de los

talleres y la convivencia se observa que las y los niños demuestra resiliencia, expresada a través del continuar generando fuertes lazos de afecto con su medio, a través del involucramiento práctico en él. A pesar de las problemáticas reconocidas, continúan formando parte activa de éste a través de sus acciones, sensaciones y la belleza que en él ven.

De esta manera, las y los niños de Piray km 18 convierten a un espacio geográfico sobre una superficie de tierra que es considerada como un polo productivo de la industria forestal nacional, demarcada por la asignación de su localización: Km. 18, en un *lugar*, en un hogar, a pesar de las limitaciones y obstáculos evidentes que enfrentan. La constitución de lugar en medio de la devastación ecológica se logra mediante la separación entre los lugares valorados a través de la experiencia, emocionalmente significativos y estéticamente placenteros que son capaces de discernir. Estos se constituyen en pequeños mundos a partir de los que se recompone la experiencia de lugar.

## **Conclusiones**

Las y los niños de Piray km 18, en un contexto altamente intervenido por el agronegocio forestal, descubren un mundo que, a ojos del mundo adulto, permanece oculto. Es en estos intersticios visitados, experimentados disfrutados y valorados desde la infancia que se vislumbra una alternativa que se pronuncia como un re-encanto y re-encuentro con la tierra a través del movimiento y la inmersión en el medio.

Es desde el kilómetro 18 que se puede argumentar que, si bien la mirada desde la infancia no da cuenta de un control de la situación ni de una agencia que alcance su plena realización, sí permite prefigurar escenarios donde la perspectiva adultocéntrica no llega. Mientras el mundo adulto se debate en escenarios polarizados, las niñas y niños se inmiscuyen en espacios de muchas gradientes, que es donde finalmente pueden re-articularse los proyectos locales de futuro.



El análisis revisado en este texto pone en evidencia que la construcción del mundo desde la infancia, en el lugar de estudio, se hace a partir de la experiencia vivida y las emociones sentidas. Sobre esta base, las niñas y niños construyen su propio paisaje dentro de un territorio devastado por las plantaciones madereras.

A través del ejercicio práctico e involucramiento sensorial del lugar, se evidencia la aspiración de las y los niños por contar con espacios de autonomía para desarrollarse plenamente. También se advierte el deseo de vivenciar el espacio de forma significativa a través de sus experiencias, mientras éstas son cada vez más coartadas y limitadas por la acción extractiva presente en la localidad. Las plantaciones de pino erosionan, homogeneizan y esterilizan el espacio, limitando la interacción diversa y activa con él, interacción esencial en la vivencia de las y los niños con/en sus barrios.

A partir de lo anterior se demuestra la necesidad de incorporar la perspectiva infantil en la comprensión de los procesos territoriales, especialmente en los lugares de conflicto socioambiental, para comprender desde una dimensión particular las problemáticas vividas.

La atención a la perspectiva infantil se puede tomar desde dos puntos que se entrelazan para simultáneamente cerrar este capítulo y abrir nuevas proyecciones.

En primer lugar la incorporación de las percepciones y narrativas infantiles sobre los territorios es fundamental de incorporar en las investigaciones al considerarse urgente visibilizar a las y los niños como sujetos de derecho. Sujetos que hasta ahora han sido históricamente silenciados e invisibilizados al ser desplazados y subordinados bajo una noción hegemónica de infancia que los vuelve seres homogéneos y no autónomos, agravando las importantes desigualdades existentes, que en el caso de este trabajo se han visibilizado a través de niños y niñas que ni siquiera han sido considerados bajo la perspectiva de derecho moderno, ya que al vivir en una zona de alta contaminación ambiental han sido vulnerados de sus derechos.

En segundo lugar, se cree relevante incluir perspectivas infantiles en los estudios de conflictos socioambientales para revelar dimensiones no consideradas de éstos, y así poder confluir junto a otras perspectivas locales en lo que Arturo Escobar denomina luchas ontológicas sobre los territorios. Incorporar la narrativa infantil permite continuar en la búsqueda de nuevas racionalidades que posibilitan la emergencia de los múltiples saberes que convergen en otras formas de vivir el territorio.

Esta invitación llama, pues, a hacerse cargo del diálogo entre miradas que desde distintos planos generacionales se representan los procesos socioambientales de modo diverso, desafío que no puede encararse sino desde la transdisciplina en un diálogo abierto y participativo con la comunidad. Es a partir de constataciones como las aquí presentadas como se pueden articular localmente nuevas formas del buen vivir.

## Referencia

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família. 2 ed.** Traducción Dora Flaksman. Río de Janeiro: LTC.2006.

DARBYSHIRE, Philip; MACDOUGALL, Colin; SCHILLER, Wendy; **Multiple methods in qualitative research with children: more insights o just more? Qualitativ Research.** Londres, SAGE, v.5, n.5, p.417-436, nov. 2005.

DASILVA, Fabio. **El pensamiento de Merleau ponty: la importancia de la percepción.** Miríada. Investigación en Ciencias Sociales. v.3, n.6, [s/p], 2010. Disponible en: [https://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/25/47#\\_ftn1](https://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/25/47#_ftn1).

DAY, Christopher. **Environment and Children. Passive Lessons from Everyday Environment,** Oxford: Elsevier, 2007.

DUARTE, Klaudio. Mundos jóvenes, mundos adultos: lo generacional y la reconstrucción de los puentes rotos en el Liceo. Una mirada desde la convivencia escolar. **Última Década.** Viña del Mar, CIDPA, n.16, p. 95-113, mar. 2002.

- ELDÉN, Sara. Inviting the messy: Drawing methods and 'children's voices'. **Childhood**, Lund, v.1, n.20, p.66-81. 2012
- GUTKOWSKI, Karina. Desarrollo del capitalismo, transformaciones poblacionales, y cambios en la estructura social de Claes en Puerto Piray, Misiones, Argentina. **Tesis [no publicada]**. Especialización en Estudios Latino Americanos, MST Escola Nacional Florestan Fernandes- Universidad Federal Juiz de Fora. 2015.
- INGOLD, Tim. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. Nueva York: Routledge, 2013.
- JAMES, Allison. Giving Voice to Children's Voices: Practices and problems, pitfalls and potentials. **American Anthropologist**, Washington, v. 109, n.2, p. 261-272. Jun. 2007.
- JAMES, Allison; PROUT, Alan. **Constructing and reconstructing childhood: Contemporary issues in the sociological study of childhood**. Londres: Falmer Press, 1990.
- LAVAZZA, Hugo. Más allá de la naturaleza y la cultura. **Apuntes CECYP**, Buenos Aires, n. 27, p. 233-239, 2016.
- LEFF, Enrique. **Racionalidad Ambiental**. La reapropiación social de la naturaleza. Distrito Federal: Siglo XXI Editores, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción**. 2 ed. Traducción Jem Cabanes. Barcelona: Planeta Agostini, 1993.
- RAMÍREZ, Delia. **Acorralados por los pinos. Consecuencias del avance de la forestación en el Alto Paraná misionero**. In: MERLINSKY, Gabriela. **Cartografías del conflicto ambiental en Argentina 2**. Buenos Aires: CLACSO/CICCUS. 2016. P.111-138.
- SOSENSKI, Susana. Dar casa a las voces infantiles, reflexiones desde la historia. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, Manizales, v. 14, n.1, p.43-52. 2016.
- SPYROU, Spyros. The limits of children's voices: From authenticity to critical, reflexive representation. **Childhood**, SAGE, Reino Unido, v. 18, n.2, p. 151-165, may. 2011
- WALL, Robin. **Braiding Sweetgrass: Indigenous wisdom, scientific knowledge and the teachings of plants**. Canada: Milkweed Editions, 2013.

## Referencias Virtuales y Audiovisuales

WALL, Robin. **To The Best of Our Knowledge** [Entrevista]. Disponible en: <https://www.ttbook.org/interview/talking-plants>  
UTT. **Productores Independientes de Piray: la siembra de un sueño colectivo** [Noticia]. Disponible en: <https://uniónde-trabajadoresdelatierra.com.ar/2020/02/07/productores-independientes-de-piray-166-hectareas-de-un-sueno-colectivo/>



## Fronteira como metáfora para forças motrizes do fazer artístico e científico

André de Souza Macedo<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho documenta o processo teórico-prático de uma pesquisa realizada na fronteira do território, da cultura e do saber. A proposta era a construção de uma “dramaturgia de fronteira” que colocasse em diálogo sonhos e conflitos dos protagonistas da peça teatral *El Acompañamiento* e dos habitantes da fronteira trinacional entre Brasil, Paraguai e Argentina. Durante a pesquisa, buscamos mesclar nossas referências, textos e corpos com a paisagem que compõe o cotidiano e o imaginário deste território, com vistas à prática transcultural e descolonizadora, observando o texto teatral em sua relação com a paisagem local. Neste sentido, assinalamos a experiência de fronteira como um modo de estar no mundo e em relação, manifestada por uma atitude atenta e que habita zonas onde o desequilíbrio funciona como eixo estabelecedor do espaço entre a estrutura e o caos, o controle e o descontrole, nos limites do nacional, da ficção e do real, da vida e da arte. Esse texto resultou da experiência do cruzamento das bordas entre as artes e as fronteiras, por um lado e, por outro, do vivenciar a fronteira em sua intensidade cutânea e desestabilizadora dos valores constituídos nos centros.

**Palavras-chave:** Fronteira. Contato. Corpo. Ética. Imprevisível.

---

1 Diretor de cênicas na Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA, ator e preparador de elenco no teatro e cinema. Graduado em Artes cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e atualmente doutorando em teatro na Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC.

## Introdução e aterrissagem<sup>2</sup>

Despertaré jo un dia con estas ruas entrañadas en min. Por ellas andaré como antes n'outras tantas ruas de la frontiera. Passarán meos passos como non passassem, como foessem un só i prolongado espreguiçarse. Non veré las personas que por min passam, non lles daré pelota a las gurias callexeras nin ellas me la darán. Las árboles floridas me farán outoño, non se venderán a min las promocions de las lojas. Los carros mal los divisaré nel asfalto, lo bermexo nel semáforo i lo vierde de las follas se mesclando em miñas retinas reposadas. Passados años los estraños xa non me serán estraños nin estraño lles seré a elles, sien embargo alguna dificultá em la saludacióm. Xa non tropeçaré em las raíces que afloran nel camiño nin tampoco pisaré em falso los aguxeros negros que constelam meo traxeto baxo las estrellas. Los cachorros non latirán al meo pasar. Los filipeteros non me direccionarán seos bolantes. Los laçadores non me tentarán con seos puteros. Meos passos alternándose em la indiferencia, los ollos de la rua a me acompañar caninos, acecho de sombra. Todos, desde meos piés haté lo viento, todos coñecedores de meo destino como si un código de barras. ¡Oh incerteza de solitú que desmotiba los xestos! (Fávio Bargas).

Entendendo que é pela relação que nos criamos e/ou tensionamos o que criamos de nós mesmos, ao exercitar relações mais autônomas trilhando o caminho o da alteridade, afirmamos que nos constituímos pelos encontros, estando “juntos” e “com” o *outro*. Nesse sentido, a pesquisa que resultou nesse texto se fez a partir do interesse em estabelecer uma relação de proximidade com o *outro* da tríplice fronteira. Estabelecendo uma metodologia que considerasse o território, o corpo, as percepções, a memória, os hábitos e a cultura como lugares móveis e que estão em agenciamentos constantes. Além disso, o trabalho artístico foi amplamente tocado pelas leituras teóricas, fazendo confluír teoria e prática. O que considerávamos mais

---

2 O que apresento a seguir diz respeito a uma parte da pesquisa que resultou na dissertação *Dramaturgia de Fronteira: táticas de arte-ação no contato entre arquivos, corpos e territórios* (2017). Porém como todo conhecimento é fluido e, de algum modo, vivo, o texto a seguir também se reelabora neste momento. Passados três anos da finalização da pesquisa, ainda restam fragmentos e vestígios não estabilizados e que estamos dando continuidade atualmente no doutoramento. Se o saber não pode ser entendido ser uma imagem cristalizada no tempo, poderíamos compreendê-lo justo por suas dinâmicas.

necessários naqueles momentos iniciais era ouvir o desejo de mergulhar no território a partir da leitura e reinscrição do texto *El Acompañamiento* escrito por Carlos Gorostiza em 1982, no contexto do *Teatro Abierto* (1981–1983), que foi uma manifestação de resistência artística frente à repressão militar na Argentina. Com esse atrito pensamos surgir no horizonte dos corpos tecidos com território e vice-versa uma nova dramaturgia: menos fixa, menos acabada e menos encerrada em si mesma.

Se a experiência do teatro, enquanto linguagem, se completa no instante em que entra em contato com o espectador, na relação com que olha e serve de testemunha da ação, importa investigar mais sobre modos de se relacionar com aquilo que esta no ambiente. Para isso, investimos no contato direto com o transeunte, em suas próprias experiências e memórias mais íntimas de compor com a paisagem. Essa relação de inserção do artista-pesquisador e da experiência artística abriu espaços para tensionarmos as próprias metodologias de pesquisa.

Assim, inventamos um modo próprio de se relacionar com o *outro* que tendesse à horizontalidade. Trata-se da *etnoperformance*, através da qual respondemos à necessidade de ampliar a metodologia de pesquisa num sentido interdisciplinar e sensível. Na *etnoperformance* não é o ator/performer/pesquisador que impõe a participação, mas aquele que media uma situação experiencial, na qual o sujeito pesquisado poderia agir a partir de sua própria decisão. Além de ser uma prática que busca a horizontalidade, permite, a nosso ver, apostar nesse ato de decisão como um gesto de emancipação do *outro*. Nesse caso, o artista-pesquisador funciona como uma espécie de *mediador* que se posiciona no entre lugar.

Esse tipo de operação se mostrou eficaz enquanto prática de investigação, ao privilegiar a escuta do outro: textos, corpos, territórios. Como resultado dessa escuta do texto de Gorostiza e da teoria brotavam imagens, conceitos e metáforas que na criação se transformavam em objetos, ações e materiais artístico-teóricos. Como a obra em questão aborda o sonho como antídoto a comodidade, nossa vontade foi a de ouvir nos espaços públicos,



narrativas em primeira pessoa: sonhos íntimos contados por elas, nos espaços onde circulam.

Queríamos explorar mecanismos relacionais que atravessassem o tempo social e corriqueiro para privilegiar situações que pudessem gerar uma “parada” em quem passava, fomentando tempo para a negociação íntima: *a tomada de decisão de quem participa é fundamental ao que acontece no encontro*. O risco que isso pressupõe também é mais elevado, já que não se controlam as variáveis. Por isso, a dramaturgia de fronteira está aberta ao encontro, se tece “junto” e “com” o tempo do outro, num tecido que incluisse os aspectos imprevistos ao encontro, ou seja, o acidental. Tal como coloca Patrice Pavis (2008) em *O Teatro no Cruzamento de Culturas*, pensamos a dramaturgia como um acontecimento espacial propício à negociação, gerando interação, intercâmbio e trocas entre diferentes corpos e distintas culturas, já que não se constitui com uma obra acabada, mas como algo efêmero. Esse entendimento do teatro enquanto um processo contínuo de mediação e tradução de práticas, culturas e textos, torna-se potente no contato com esta paisagem marcada pela transculturalidade<sup>3</sup>, pelos possíveis deslocamentos que ela permite na geração de novos produtos culturais.

Além disso, Diana Taylor (2013, p. 159) reflete que a prática da transculturalidade “abre espaço para uma troca recíproca, de mão dupla, por meio do contato”. Essa dimensão da transculturação e contato se dá por meio dos cruzamentos que serão especificados no decorrer deste texto, especificidade que estimulará a prática teórica

---

3 Utilizamos o conceito de transculturação conforme desenvolve Diana Taylor (2013) a partir de Fernando Ortiz. Segundo Taylor (2013, p. 157) “A transculturação envolve um processo em três fases, que consiste na aquisição de novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou deslocamento de si próprio e a criação de novos fenômenos culturais.” No caso da transculturação, ambas culturas sentem o impacto e se modificam por meio do contato, permitindo que a “cultura menor” tenha impacto sobre a “cultura maior”. Nosso foco está centrado no interesse de desnaturalizar a noção de hegemonia cultural, ou de uma cultura sendo superior a outra.

e empírica neste processo de atualização das metáforas percebidas em *El Acompañamiento* em sua possível relação com a Tríplice Fronteira. Acreditamos que ao escutarmos o drama e os relatos, poderíamos encontrar um ponto de convergência que ligasse o texto dramático a nossa região, entendendo e tensionando os conflitos e contradições culturais e os seus modos de agir, de gritar e calar no que diz respeito ao sonho, ao trabalho e a arte.

Talvez como um sonho, estivesse buscando uma espécie de dramaturgia nômade, que não pertencesse a ninguém, mas que fosse escrita por várias vozes. Por isso, o que denominamos dramaturgia de fronteira foi escrita por muitos corpos, textos e signos que colaboraram e se potencializaram, a nosso ver, na criação poética pelo viés da arte-ação<sup>4</sup>, onde atores e não-atores, arquivos, repertórios e território se tornam a materialidade e criam sentidos numa dramaturgia que extrapola o arquivo e se revela pela possibilidade de estar em constante deslocamento, numa condição de deriva. Foram coletados vários materiais durante o processo de elaboração da pesquisa, incluindo as gravações dos sonhos de cidadãs e cidadãos de Foz do Iguaçu (Brasil), *Puerto Iguazu* (Argentina) e *Ciudad del Este* (Paraguai). Essas vozes colhidas na intimidade do encontro (onde os sonhos eram contados) seriam devolvidas e tecidas com a paisagem da região através de uma performance que convida à participação, mas que espera uma tomada de decisão de quem transita.

O fluxo desses corpos, vozes, experiências constituem narrativas, são relatos e testemunhos de uma prática de investigação, leitura e escrita na paisagem, a partir da geopoética (AINSA, 2006). Quanto aos relatos, eles são “práticas do espaço” como nos nutre Certeau

---

4 Josefina Alcázar y Fernando Fuentes (2005) explicam na introdução do livro *Performance y Arte-Acción en América en América Latina* que o termo arte-acción abarca de forma complexa e heterogênea a diversidade de arte realizado “ao vivo”, enfatizando o processo de realização e de conceitualização em relação ao produto. Acrescentam ainda que de acordo com o investigador e crítico argentino Rodrigo Alosó a palavra é um neologismo que engloba diferentes tipos de produções estéticas que implicam a participação tanto de artistas quanto de espectadores.

(1998:200), e acrescenta que as aventuras de narrar, “organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam”. Ademais, o corpo “funciona como o nódulo de convergência que une o individual ao coletivo, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico, a memória ao conhecimento. Ela encarna o lócus e os meios de comunicação.” (TAYLOR, 2013, p. 127).

### **A fronteira como lugar de risco, ética e atenção radical**

Entendemos aqui a palavra fronteira na sua ambiguidade, ou seja, tanto como a linha que dispersa quanto a linha que reúne. Tendo em vista aquilo que aproxima ou afasta, mas sempre em suas dinâmicas (ALBUQUERQUE, 2010). Nesse sentido, a fronteira se torna espaço de tensão contínua, com distintas linhas de forças e intensidade. No caso desta pesquisa, a fronteira é também o espaço físico comum e compartilhado diariamente e sempre móvel em seus contornos. Nela, os fluxos se atravessam, as línguas se hibridizam, as poéticas surgem da relação e da tensão gerada pelo atrito. Por isso, procuramos viver a fronteira em seu dinamismo, como lugar de incerteza, além de percebê-las nas relações corriqueiras e terrestres durante os deslocamentos e cruzamentos cotidianos no modo de posicionar-se frente ao *outro*. Digo isso porque a fronteira pode também ser vista de cima, pelos deslocamentos aéreos, num olhar que é inscrito de cima para baixo. No entanto o mais importante é mencionar que, em qualquer ponto de vista que se tome, a fronteira é o lugar por *despertencimento*, se produz como zona de contato e lugar de encontros, ou seja, lugar de ninguém. Nesse sentido, pressupomos todos os prazeres e desprazeres dos encontros. Por isso, essa zona se torna mais arriscada se tomarmos o outro em sua proximidade e em sua diferença. E justo nesse lugar de *diferença* e *alteridade* a fronteira desorganiza o sujeito plenamente constituído.

Estendemos essa reflexão para entendermos a fronteira como esse lugar ambíguo e de saberes desorganizados, que ao deslocarmos essa noção para pensar o corpo, compreendemos uma

alteração do equilíbrio que rompe com a inércia do centro do corpo e que inicialmente proporciona o início da queda. E essa condição de desequilíbrio seria a permissão para fissurar aquilo que se apresenta plenamente edificado. A fronteira, por onde se dá a entrada de oxigênio de um corpo. É na fronteira que o centro respira e o que está endurecido pode ser tornado mais maleável ou mostrar-se, pela relação, ainda mais endurecido e forçando o organismo a manter-se fechado em si mesmo.

Talvez, por esses aspectos, na fronteira a experiência cultural pareça ser mais marcada. Como alguém que se olha no espelho e enxerga refletida uma imagem que não a sua própria. Um espelho que não reflete a *narciso*, se levarmos em conta a ideia mitológica de ver a própria imagem refletida nas águas, mas outra coisa; mais assombrosa e que convoca ver o outro como *outro: um corpo não-idealizado*. Por isso, na fronteira o *outro* se torna mais real, intangível e acontecimental em virtude dos vetores opostos de força que se contrapõem aos nossos, quando é o caso. Nos propomos a pensar a fronteira não como um lugar territorial, que se refere a passar de um centro a outro, mas como uma experiência de percorrer e aceitar os limites e viver tendo em vista as extremidades e o risco que isso proporciona.

Ao estar frente ao estrangeiro, é preciso prestar atenção ao corpo em seus pequenos movimentos, gestos e respirações, ou seja, ao que acontece no corpo, pois a língua falada nem sempre pode ser entendida. No território de fronteira, o *outro* e aquilo que esse *outro* diz se decifra pela escuta às micro percepções de seu corpo, e, portanto, toda compreensão não pode ser totalmente satisfeita e organizada nos sentidos sem essa atenção. A percepção e a atenção em situações limites são radicalizadas podem evitar ou perceber um confronto em eminência. Essa ideia está contaminada pela imagem de dois corpos que dançam, em contato<sup>5</sup>, reordenando seus próprios centros de acordo com a relação.

---

5 A noção de contato aqui desenvolvida se relaciona com a dança Contato Improvisação, surgida nos EUA. Um dos nomes ligados a essa gênese foi Steve Paxton.

A percepção nessas situações instáveis registra o mundo, porém não em forma organizada pelos sentidos. É preciso tempo para a organização. E essa desorganização que gera desorientação é fundamental para a arte e para o conhecimento. Para o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (2011) a compreensão humana só pode ser alcançada na relação com a sua realidade, por meio do corpo. Neste sentido, a percepção e a consciência se tornam um problema e uma solução, pois a percepção altera o modo como nos relacionamos com mundo circundante. No sentido de operar a realidade por uma ótica subjetiva, a arte pode se tornar uma ferramenta que propõe a reflexão e estabelece a experiência e o vínculo entre sujeito e o mundo. Consequentemente, buscamos nas experiências de fronteira, potencializar os encontros e intensificar o contato e o risco que está implicado ao pensarmos o desequilíbrio como princípio da queda ou ao pensarmos o *outro* como superfície de contato.

Mas a aparente superfície está em conexão com o centro do corpo e nesse caso, de uma aparente relação de superfície o que se toca é o corpo em sua integridade, em sua complexidade material e imaginária. Assim nossa proposta investiu nessa dimensão corpórea, na posição que estabeleceríamos com o situar-se com o *outro*. Essa posição reivindicou o aspecto ético e político do estar nessa relação de proximidade. Ratificando essa postura observemos o que nos coloca Óscar Cornago (2008, p. 51): “La ética remite a un espacio de proximidades, del yo frente al tú, una confrontación personal con el otra en la que es espacio de lo privado queda ligado a lo social” e como contraponto ao tempo das grandes políticas, nos abrimos as “éticas de lo menor” (CORNAGO, 2008, p. 51). Por esse viés, buscamos encontrar a utopia, a força política e a ética na qualidade dos encontros.

### **A desorientação no processo e a experiência de fronteira**

Estar à deriva e situar-se numa zona mais arriscada se tornou um tema muito necessário na produção artística. A busca de uma zona turbulenta se justifica pela importância de estabelecer uma

experiência mais aproximada ao fluxo vital, no qual a tranquilidade e a moderação cedem espaço a um modo irrequieto, ruidoso, agitado, fragmentado e, muito frequentemente, incomodativo. Nesses casos, as formas conhecidas e os saberes acumulados como verdadeiros cedem a essa força que tumultua e desorganiza. O tempo linear cede lugar ao tempo do encontro. Sendo assim, por estarmos tratando de uma pesquisa que se situa na fronteira, no sentido territorial e no sentido metafórico, pensamos a desacomodação como parte deste trabalho.

Por isso o recorte que trago neste texto, diz respeito ao desejo de pensar a construção de conhecimento e os modos de fazer artístico tendo em vista a interdisciplinaridade e a instabilidade do conhecimento no encontro com a diferença. Por isso, as ideias que seguem tratam de abrir espaço à instabilidade que se dá pela relação, simbólica e real, num espaço que se situa fora do controle do corpo e do território, mas que se fazem nessa zona relacional, arriscada e que se constitui por meio de forças e tensões opostas, sejam em relação ao saber e o *não-saber*, arte e *não-arte*, corpo e *não-corpo*, visível e *não-visível*. No instante de narrar e reescrever a nossa dramaturgia, com vistas à incorporação dos diferentes arquivo e repertórios que compuseram uma nova poética, um texto espetacular fronteiriço, ou *não-texto*, onde se abre mão de um sujeito intencional e autoral.

Partimos da discussão proposta por Milton Santos no texto *Metamorfose do Espaço Habitado* (1988), na qual explica que as trocas e relações de tensão se tornam elementos constitutivos das paisagens. Nesse sentido, as práticas culturais cotidianas, os encontros, duráveis ou efêmeros, podem ser vistas como uma dramaturgia do local, destacando os vínculos entre quem caminha e o lugar caminhado e, nessa direção, a paisagem passa ser (re)imaginada desde os encontros do dia-a-dia.

Assim, a dramaturgia de fronteira acontece justamente porque o transeunte se torna agente e colabora com seu próprio corpo na elaboração das imagens e metáforas pertencentes ao texto espetacular. Por isso a escrita é composta por diferentes autores, ou

por nenhum autor. A abertura e a falta de autoria se fazem pela inscrição do imprevisível, sinaliza o aspecto acidental e inacabado da arte e do conhecimento como parte de nossa formulação que pela construção de uma tessitura móvel pudesse ainda relativizar alguns ideais constituídos em torno dos centros hegemônicos. Por isso, afirmamos que a experiência de fronteira se define pelo inacabamento e se torna uma relação processual do pesquisador com o sujeito de pesquisa, como uma dança de centros.

O corpo alheio ao decidir se inscrever, na medida em que se aproxima ou se afasta, age e se torna partícipe. Podendo propor desvios, rotas paralelas e de certo modo, atalhos que com a escuta atenta do artista-pesquisador, pode funcionar como uma luz sobre o conhecimento. Nesses atalhos, estive com atenção aumentada a esses encontros, pois mesmo sendo passageiros, permitiram pela sua força questionar o sistema de saber/poder que impõe regras, que censura e discrimina. Nesses encontros vislumbrei caminhos alternativos que se desviavam da prática hegemônica (que sobrevive pela presunção de verdade que contém).

O que pode ser compreendido como o resultado do cruzamento de limites e bordas fixas e identitárias, numa tentativa de borrar as linhas que dividem o que está de um ou de outro lado da linha que nos comenta Boaventura Santos (2010), criando uma possibilidade de habitar a zona da liminaridade e, com isso, uma possível zona de risco. Falamos de risco, no sentido da entrega radical de si num ato de estar frente ao outro. Esse movimento de direção ao outro manifesta o desejo de abertura, justamente porque o outro é aquilo que não dominamos: vivenciar o outro em seu limite. A dramaturgia, nessa condição, poderia ser definida por sua característica transcultural, híbrida, mestiça e única, já que contempla e necessita do encontro e atrito que esse contato estimula, resultando um borrimento daquilo que pode ser categoricamente afirmado como arte e a não-arte, saber ou *não-saber*, o eu e o outro.

Dito isso, reivindicamos a noção de *não-lugar*, desenvolvida pelo antropólogo Marc Augé (2007) para pensar as regiões como

esses lugares de passagem, para buscar na fronteira qualidades que justifiquem uma parada e não apenas um atravessamento. Ou seja, os *não-lugares*, como nos explica Marc Augé (2007) são lugares transitórios. Lugares que não existem por si mesmos, mas que levam sempre a outra coisa. Servem de transição entre lugares. São espaços utilitários e a serviço do consumo. Tal como se costuma pensar a fronteira como um lugar que nos leva a outro. Nossa argumentação tende a questionar essas noções e pensar a fronteira como um lugar que não precise ser superado e assim se converta num lugar passível de permanência. Estar na fronteira potencializa intensidade e se mostra uma condição atrativa por essa característica. Sem levar-nos a nenhum lugar transcendente ou que esteja além de sua própria paisagem, a fronteira não é sempre transicional. Ela existe como experiência vital.

Assim, na fronteira o caminho da verdade nem sempre é o que conduz ao outro lado. Às vezes são caminhos, rotas e linhas de forças que oferecem oposição às verdades constituídas pelos centros. Nesse caso, nem sempre se mostra como lugar de travessia para algo, mas como o lugar de turbulência dos centros. Por isso reivindica-se aqui sua experiência como um lugar de permanência. Situar-se na fronteira do corpo, habitar as percepções provocadas na pele, membrana que nos separa entre dentro e fora é prestar atenção ao que desconhecemos e não controlamos; é permitir que o estranho de nós possa irromper no/pelo contato. Por isso situar-se na fronteira como possibilidade de desorientar as formas e os saberes fixos gerados pelo centro, seja ele do corpo ou do território. Ou seja, situar-se na zona de fronteira é estimular a pele e abrir-se aos sentidos da periferia, vistos como nocivos pelo centro. Seria por isso que a fronteira tende a ser rejeitada como lugar de pesquisa?

### **Um corpo que se estabelece como experiência de fronteira**

Interessa aqui pensar o *entre* dos corpos como o lugar da potência, de contato e de fricção para a arte e para a epistemologia. Para pensar a ideia de corpo partimos dos conceitos em torno do



pensamento proposto por Merleau-Ponty ao sugerir um olhar mais sensível, que considera os sentidos e a percepção como modo de saber. Quando incluimos o corpo, temos que aceitar a percepção, por mais que não seja algo objetivo e mensurável. De acordo com esse autor (2011, 14) “a percepção é um acesso à verdade... O mundo não é aquilo que eu penso. É aquilo que eu vivo.” Dessa forma, a leitura que fazemos do mundo que nos cerca está proporcionalmente de acordo com a experiência que vivemos nele e com ele. Sua argumentação leva a pensar em condições de trazer o corpo para a periferia de seus sentidos, ou seja, para o contato com o mundo a sua volta.

Nesse momento de atenção à periferia e àquilo que pode oferecer risco ao corpo, oferece um tensionamento com o centro, nisso o centro desequilibra. *Como se houvesse um centro que organizasse e controlasse o acontecimento!* Se pensarmos a epiderme como um centro possível, poderíamos no mínimo desestabilizar nossos centros de certezas ou perceber que não há uma divisão estanque entre os centros, mas regiões indefinidas que se conectam. A fronteira seria aquilo que mantém certa desorganização dos saberes desses centros, ou seja, daqueles tradicionalmente constituídos. Optamos pela palavra fronteira para destacar uma experiência onde se percebe a tensão que é operada por vetores de força conflitantes. Nesse sentido, a fronteira estabeleceria em si mesma uma situação que intensifica a relação e opera nos centros interiores, constituindo-se como lugar de turbulência e tensão que poderia levar a um *entre* como resultado possível.

A pele, no organismo corpóreo seria o órgão de fronteira. Utilizamos essa metáfora para afirmar a pele, os contornos corpóreos com seus volumes, curvas, buracos como um território que pode ser lido, percorrido e vivenciado enquanto tal. Estar frente a frente, numa relação de proximidade e alteridade pressupõe uma experiência de instabilidade, riscos e incertezas. No cotidiano os corpos narram seus relatos pelo território. Essas narrativas são sonhadas, vividas e inscritas diariamente pelos encontros e deslocamentos que se dão. É nesse constante

cruzamento entre o íntimo e o ostensivo que nos tornamos sujeitos e agentes ou não agentes, ou seja, nos fazemos pelo diálogo com o *outro*; ao tocar e ai ser tocado.

O corpo, nesse sentido, se torna a fronteira entre o mundo íntimo e particular a um mundo social e relacional, o saber acumulado e o *não-saber*. Essa condição de *não-saber*, ou de manter-se numa posição de escuta frente ao outro e ao saber é reivindicar a experiência de fronteira como lugar possível à ética. Se o corpo pode ser considerado uma paisagem à medida que nos afastamos dele e o olhamos enquanto totalidade, dificilmente o consideremos em suas singularidades, já que ele tende a ser visto e lido como um ponto do horizonte. À medida que nos aproximamos, o corpo se distingue do fundo da paisagem e assume revelo próprio, revela com isso sua singularidade. Na proximidade, podemos vivenciar a experiência corpórea como instante prévio a narração. Com isso, o que emana de um corpo não pode ser enquadrado e se mantém por instantes sem forma determinada, em sua condição imprevisível, impregnada de risco e se apresenta enquanto saber desordenado, não controlado e acidental. Tendo essa característica, o corpo que se assume como fronteira se torna errante, à deriva por manter-se em constante desorganização e impermanência. Um corpo singular frente a outro corpo singular reivindica o espaço para a ética.

Ao caminhar e observar um corpo como uma paisagem, posso apenas contemplar à distância e me manter intacto. Porém, ao estar frente a frente com esse corpo, numa relação de proximidade, essa condição altera toda organização e toda minha segurança se fragiliza. Nessa fragilidade é que podem surgir gestos não orientados pela norma que se condensa a partir do centro. Para Córnao (2008), são as relações do “eu” frente ao “outro” que se pode sugerir um pensamento político que parta do indivíduo, fazendo-o entender os limites da esfera no âmbito do corporal, pela distância que estar frente a frente, no corpo a corpo e cara a cara. Assim, são os diferentes corpos que sintetizam e marcam os diferentes ritmos do “pulsar” do mundo não se fundem na relação, mas reafirmam e desequilibram seus próprios centros.

Reforçamos que os agenciamentos éticos e políticos podem ser feitos a partir do ângulo e da posição em que nos encontramos e convivemos. E também daquilo que inventamos do *outro*. Pois os encontros que ocorrem entre “nós” se acumulam, e a cada nova perspectiva ressurgem, no plano simbólico ou real, novas soluções, experiências, metáforas e saberes que narram o território e contribuem para construir aquilo que vivemos como paisagem. Do mesmo modo que, à medida que somos vistos a distância, nos resumimos a um ponto, um *pixel*. Já numa relação próxima, podemos revelar acidentes, marcas e contornos não percebidos. Porém, quando nos aproximamos, nos colocamos em risco e despertamos nossos sentidos mais profundos, trazemos o centro até a periferia nervosa. No relacional, quando levado ao extremo, ou seja, na experiência de fronteira, parte do saber central do corpo entre em turbulência. Nesse sentido, a atenção é convocada e o corpo na medida em que se aproxima de algo, se mostra sinuoso, indecifrável e, com isso, impossível de ser categorizado. Assim a relação de proximidade reivindica um tipo de atenção que seja radical. Para Silva (2014, p. 103),

Esse constante esforço no *fluxo* de Contato poderia ser entendido como uma espécie de resistência ao próprio fluxo, uma resistência que não é, segundo Lepkoff, da ordem do esforço de reflexão, conceituação ou nomeação da *experiência*, mas é da ordem da atenção e do testemunho.

Entendemos a atenção e testemunho, justamente como uma atenção radicalizada pelo instante e não pelo que podemos antever. Assim, nossa dinâmica na paisagem assume a dimensão do corpo político, segundo Cornago (2008), já que nos pomos em relação. O movimento que começa na intimidade do indivíduo e ganha o espaço do outro, no social. Um movimento que nasce no interior e se desenha no exterior em forma de gestos e ações. O corpo seria então uma película translúcida e diáfana que materializa em si o visível e o invisível do mundo. Para Bachelard (2000, p. 193),

Sería contrario a la índole de nuestras encuestas resumirlas en fórmulas radicales, definiendo, por ejemplo, el ser del hombre como el ser de una ambigüedad. Sólo sabemos trabajar en una filosofía del detalle. Entonces, en la superficie del ser, en esa región donde el ser quiere manifestarse y quiere ocultarse, los movimientos de cierre y de apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto.

No caso de transposição da obra *El Acompañamiento* para o que foi denominado dramaturgia de fronteira, saímos do confinamento da quarto<sup>6</sup> e encontrar um espaço aberto e menos controlado, no território, onde todas as vozes possam coexistir e coabitar simultaneamente. Um espaço onde elas colaborem, mas que não possam ser uma síntese da contradição, mas revelar a tensão entre as diferenças. Essa parece ser a condição necessária à arte e a pesquisa. Considera-se, aqui, arte como algo essencial e imanente do corpo num sentido comunicacional e relacional. Por isso, entendemos a potencia da dramaturgia como um texto, uma manifestação que não se configura enquanto um texto finalizado, mas uma tecitura sempre aberta ao encontro, revelando-se como lugar de liminaridade que não necessite ser um lugar de passagem, mas justo o lugar de vibração e devir que está na outra margem.

### **O contato como fronteira autopoietica do corpo**

No instante de habitar o espaço e intervir nele transgredimos a ideia de um teatro a serviço da representação e da ficção. No momento inicial da experiência dramaturgica de fronteira, eu vendava os olhos e ficava de pé ao lado de uma mala que tinha uma placa com a inscrição "Sí crees en el papel del arte dame un abrazo. Sí no, dame una bofetada!". Como resultado recebi mais abraços que tapas. No entanto, ao abraçar podia ouvir e perceber muito sobre aquele corpo, informações que dialogavam com o meu centro

---

6 O conflito entre *Tuco* e *Sebastián* transcorre num quarto da residência de *Tuco*, onde este se tranca para viver o sonho/loucura da juventude: cantar. *Sebastián* surge para convencer *Tuco* a retomar sua vida na fábrica.

de equilíbrio. Eram vibrações percebidas pelos micromovimentos que aconteciam pelo contato. No momento do abraço, estávamos ali presentes, nos reconhecendo enquanto corpo, enquanto saber, enquanto cultura. Abraçados dançamos, trocamos experiências físicas, colocamos nossos centros em relação. Contaminados pela escuta desse momento, vive-se um momento de risco, imprevisibilidade e *não-saber*.

Conforme nossa perspectiva de investir na criação de uma dramaturgia que solicitasse a presença do *outro*, que destacasse o corpo da paisagem de fundo e que o mesmo fosse percebido com paisagem própria chegamos à noção do corpo-paisagem. Cujo contorno se percebe na sua própria carne, constituído de distintos centros, caminhos principais, rotas de fugas, regiões acidentadas etc., reveladas pela proximidade e contato. No ato de abraçar essas rotas se fazem sentir, aparecem e desaparecem enquanto buscamos um entre possível.

Tendo isso em foco, a ação ultrapassa os sentidos criados e necessita do outro com sua presença. Lembramos que “é a experiência e a relação com o outro que nos forma e transforma sem que estejamos forçados a uma conexão permanente ou uniformizante.” (FAGUNDES, 2009, p. 35). O corpo visto assim, de muito perto, se distinguia do restante da paisagem e passava a constituir-se enquanto singularidade, não mais como um ponto na paisagem. Ao contrário, de longe, se tornava um ponto no horizonte e se misturava ao fundo da paisagem. O mesmo é válido ao observar os transeuntes se aproximando. Fazendo uma leitura do corpo, na proximidade como uma paisagem repleta de pequenos detalhes que lhe confere contorno de corpo. De perto percebemos as formas de narrar e as histórias que se escondem. O território também se revela e se constitui por meio de relatos e modos de narrar. Os relatos se relacionam, a nosso entender, com o viver íntimo e coletivo, através dos “(...) traços deixados em nós pelas palavras pronunciadas e ouvidas” (PONTY, 2011, p. 237).

Para o praticante e pesquisador Hugo Leonardo da Silva (2014, p. 49) o contato improvisação possui um caráter “simultaneamente

ativo e receptivo de atitude e experiência”, já que ao tocar, meu corpo também é tocado, nesses momentos nos tornamos testemunhas um do outro. Nos encontros exercitamos a autonomia e a dependência o outro, necessárias à alteridade, numa prática de (des)limite entre o “eu” e o “outro”. Somamos a discussão o conceito de *autopoiéses* desenvolvido pelo biólogo chileno Humberto Maturana (2001, p. 175):

Nesse sentido, sistemas vivos são máquinas. Apesar disso, são um tipo particular de máquinas: são máquinas moleculares que operam redes fechadas de produções moleculares tais que as moléculas produzidas através de suas interações produzem a mesma rede molecular que as produziu, especificando a qualquer instante sua extensão. Numa publicação anterior com Francisco Varela, chamei esse tipo de sistemas de sistemas autopoiéticos. Sistemas vivos são sistemas autopoiéticos moleculares. Enquanto sistemas moleculares, os sistemas vivos são abertos ao fluxo de matéria e energia. Enquanto sistemas autopoiéticos, sistemas vivos são sistemas fechados em sua dinâmica de estados, no sentido de que eles são vivos apenas enquanto todas as suas mudanças estruturais forem mudanças estruturais que conservem sua autopoiese.

No entanto, como estamos falando de relações sociais, lembramos o que nos enuncia Fagundes (2009, p. 38)

Não podemos falar de encontro sem evocar o corpo. Corpo e encontro são fenômenos relacionados. Os corpos sempre querem encontros outros corpos. O corpo é um dispositivo de conexão, um vasto órgão sensível que não se basta a si mesmo – somos organismos vivos que funcionam através de dinâmicas autopoéticas, sistemas autônomos, mas em desequilíbrio, que necessitam relações com o mundo.

Em relação ao trabalho com o corpo na arte, Azevedo (2002) afirma que o enfoque do trabalho deve versar sobre sua duplicidade: o corpo-realidade e o corpo-ficção. Num primeiro momento o ator/performer entra em contato consigo mesmo, precisa descobrir a potencialidade do corpo, e do próprio centro enquanto matéria, para depois poder utilizar essa matéria na linguagem da arte. Seguindo esse entendimento preparamos o

corpo para estar aberto ao *outro*, tornando-o atento e disponível ao contato e não para saber fazer. Encontrar o transeunte é superar os “como fazer sabidos” e as “formas já estabelecidas e criadas”, abrindo-se as formas e modos imprevistos.

Nesse sentido, a bailarina de contato improvisação Fernanda Carvalho Leite (2005, p. 92) afirma que “a falta de controle caracterizava a maioria dos movimentos, quando o corpo era puxado ou lançado para fora do equilíbrio, caindo passivamente sobre outro corpo...”, ou seja, dentro da prática se dá a perda da centralidade do sujeito como emanador de formas, ao passo que se busca diluir esses centros de controle e permitir que as formas e a experiência aconteçam pela não premeditação do movimento. Há que confiar que o movimento vai acontecer. Mas a atenção ao outro se torna mais intensa. E com a atenção no outro, a decisão é feita pelo corpo todo. Decidir, ser observador do movimento ou resolver “entrar ou sair do contato” com o outro, demanda algum tipo de interesse, atenção e decisão do corpo como um todo. Para Silva (2014, p. 103) a “atenção já deve ser considerada uma ação do corpo, isto é, uma tomada de decisão em algum nível mais ou menos consciente”.

A tomada de decisão se dá justamente pela condição do corpo no aqui e agora do jogo. Esse aqui agora age na escuta e permite que uma tática seja tomada e que não precise passar pela racionalidade, mas pelo próprio saber instintivo do corpo no aqui e agora. Assim, de forma indireta apela à astúcia, já que o contato oferece riscos, reais e metafóricos. Por isso, convém pensar a fronteira como um lugar de existência e (re)existência. Um lugar que se torna resistência radical pela tensão que se opera no fluxo relacional. Estando em fronteira, estaremos em contato, logo tudo o que sabemos, ordenamos e nomeamos precisa ser reposicionado.

A autonomia que se exercita pela escuta do *outro* e com o *outro*. A qualidade da relação aumenta na medida em que aprofundo os níveis de escuta e, testemunho, com todo o meu corpo, o movimento do *outro*. É mais no testemunhar o movimento alheio que se escuta a si mesmo em movimento. É pela escuta do movimento anterior que surgem os movimentos subsequentes e

não por uma escolha prévia. Octavio Paz (1998, p. 13), entende a poesia como “experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido” e, nesse sentido, a radicalidade da escuta se torna uma *poieses orgânica*.

No contato, algo da estrutura pode ser preservada, no entanto o direito do performer em escolher entre agir ou não, de que modo dialogar com o estímulo que recebe do outro o movimento se faz sempre no presente e por isso não pode ser premeditado. Isso abre os seus sentidos ao que está fora de si, tornando-se aberto. O próprio jogo é aberto. A liberdade é alcançada pela livre experimentação e improvisação, os sentidos transitam sob a pele, o organismo é convocado para vivenciar a sua potência enquanto presença. Os poros se abrem. Essa experiência da liberdade importa para os deslocamentos e as transformações das estruturas de pensar o humano nos organismos onde atua e cria.

Num exercício do pensamento imaginamos os territórios como corpos que se tocam, que dançam em desequilíbrio e os corpos como territórios constituídos de paisagem própria. A natureza daqui entrando em contato com a natureza de lá. Porém ao tocar, cada parte é, simultaneamente, tocada pela outra. Fica difícil identificar quem age e quem reage, quem é imagem e quem é reflexo. Quanto mais perto, mais ambiguidade. Quanto mais a reconheço, mas me distingo dela. Ao escutá-la, tocá-la, escuto/toco o meu corpo escutando. Será que nessas condições podemos transcender um “eu” fixo e pensarmos um tipo de “nós”?

Neste corpos-territórios residem memórias e sentimentos que são arquivados e passam a fazer parte da memória, compondo o imaginário, agindo na superfície dos corpos, se manifestando em suas peles (fronteiras do outro), constituindo a paisagem. A região funciona como uma espécie de “espaço mental e material que oferece uma estrutura para a memória individual e coletiva” (TAYLOR, 2013, p. 129). Ao adotar esse pressuposto, indicamos nossa orientação em tratar os corpos e os territórios como algo inseparável. Pela aproximação dos corpos, sejam eles humanos ou geográficos, à medida que a pele se aproxima da outra pele se criam



aberturas, porosidades que intercambia intensidades físicas, saberes, experiências e afetos. É uma experiência de situar-se e estar situado no *outro*. O encontro entre os diferentes desenvolve uma atenção qualificada, e assim, radical. Antes de iniciar um diálogo corporal é necessário observar e compreender o outro a partir da fronteira do corpo com o mundo: a pele.

Somos animais sociais, buscamos relações no mundo ainda que possa ser tão complicado dividir. Estar aberto ao encontro é estar aberto ao mistério do outro em um difícil exercício de humildade, despojamento e escuta que implica uma atitude ética e artística extremamente exigente e significativa, mesmo que possa parecer que se mova por territórios limitados. O mundo é feito de relações. (FAGUNDES, 2009, p. 39)

As aventuras e desventuras desse encontro emergem e ficam a deriva, podendo ser percebidos com a atenção aos mínimos movimentos, e pequenos desequilíbrios visíveis nos modos de reagir ou não agir, em como isso respira. A consciência registra e não julga. Mantém-se atenta ao que ocorre em si, no outro e ainda no espaço no redor. E o que surge disso é posto em jogo por meio da improvisação, é a aventura de entregar-se ao encontro do outro, do obscuro e desconhecido, fazendo disso o próprio sentido da alteridade. Seguindo a perspectiva proposta neste trabalho perguntamos se essa espécie de dramaturgia viva seria uma possibilidade de uma parada e encarnação de um “nós” como experiência de se viver na fronteira?

## Referências

AÍNSA, Fernando. **Del tropos al logos**: propuestas de Geopoética. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2006.

ALBUQUERQUE, José Lindomar Coelho. **A dinâmica das fronteiras**: os brasiguaios entre o Brasil e o Paraguai. São Paulo: Annablume, 2010.

- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: uma introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 2007.
- BACHELARD, Gastón. **La Poética del Espacio**. Fonde de Cultura Económica: Argentina, 2000.
- BARGAS, Fávio. **Portuñol és miña língua, miña pátria és la frontera**. In: Cartografia Imaginária da Tríplice Fronteira. Org. Diana Araujo Pereira. p.201-204. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CORNAGO, Óscar. **Cuerpos, política y sociedad**: una cuestión de ética. In: DOMÍNGUEZ, Juan; GALÁN, Marta; RENJIFO, Fernando (org.). Éticas del cuerpo. Madrid: Fundamentos, 2008a. p. 50-73.
- DUBATTI, Jorge. **Teatro-Matriz y Teatro Liminal**: La liminalidad Constitutiva del Acontecimiento Teatral. Revista Seer - PPGAC/UFRGS. Porto Alegre, 2016.
- FAGUNDES, Patrícia. **O teatro como um estado de encontro**. Revista Seer - PPGAC/UFRGS. Porto Alegre, 2009.
- GOROSTIZA, Carlos. **El Acompañamiento**. \_In: **Teatro Breve Contemporáneo Argentino I**. 1ª Ed, org. MEYER, Elvira Orlando de, y ESTEVE, Patricio. Ediciones Colihue: Buenos Aires, 2007.
- LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. **Contato improvisação (contact improvisation)**: um diálogo em dança. Movimento em Foco, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.89-110, maio/agosto de 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/2870/0>>. Acesso em: 31 de Out. de 2014.
- MAFFESOLI, Michel. **El Tiempo de las Tribus**: El declive del individualismo em las sociedades de masas. ICARIA Editorial, S.A., Barcelona, 1990.
- MATURANA, Humberto R. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução Cristina Magro, Victor Paredes. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, Humanitas, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Martins Fontes. São Paulo, 2011.
- PAZ, Octávio. **El arco y la Lira**. México: FDE, 1998.

SANTOS, Boaventura Souza. **Descolonizar el saber, reiventar el poder.** Ediciones Trilce-extensión universitária. Universidad de la República; Montevideo, 2010.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado,** fundamentos teórico e metodológico da geografia. Hucitec. São Paulo, 1988.

SILVA, Hugo Leite da. **Desabituação compartilhada.** Valença: Sela A Editora, 2014.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório:** Performance e memória cultural nas américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

## As viagens de Pietro Gori pela América do Sul (1899-1901)

Hugo Quinta<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste texto é investigar o périplo de Pietro Gori pela Argentina profunda, entranhando-se na região patagônica, depois visitando duas cidades chilenas, Santiago do Chile e Valparaíso, tendo percorrido também Montevideu e Paraguai, onde explorou do Alto Paraná ao Alto Paraguai, passando por Asunción e Concepción. Acompanharemos o itinerário do anarquista italiano com o objetivo de identificar o seu pendor para a atividade ácrata, criminológica e artística, e paralelamente aquilatar a sua liderança nos espaços libertários e socialistas no transcurso de suas andanças pela Argentina, Chile, Uruguai e Paraguai. Primeiro vamos perseguir seus rastros por algumas cidades sul-americanas e em seguida iremos escarafunchar a viagem que ele fez à *Tierra del Fuego*, percorrendo da Patagônica a Valparaíso.

**Palavras-chave:** Pietro Gori. Viagens. América do Sul (1899-1901).

### Pietro Gori percorrendo algumas cidades sul-americanas

Os diversos modos como Gori vivenciou o transcurso de sua residência em Buenos Aires, entre junho de 1898 e janeiro de 1902, identificam sua liderança nos espaços libertários e socialistas. Para além da circunscrição de Buenos Aires e do interior da Argentina, ele visitou outros países sul-americanos com a tarefa de organizar o movimento anarquista, conciliando, na medida do possível, as divergências entre anarquistas e socialistas, e contribuindo para a formação de trabalhadores, de estudantes e de agentes culturais dos círculos libertários dos países que ele visitou. Em 1901, ele foi convidado para uma excursão científica à *Tierra del Fuego*, região

---

<sup>1</sup> Especialização em Artes da Escrita (UNL), mestre em Estudos Latino-Americanos (UNILA), doutorando em História (UNESP) e atualmente é bolsista da FAPESP.

patagônica da Argentina e do Chile, com a missão de estudar os presídios, os delinquentes<sup>2</sup>, os indígenas e outros assuntos. Angelo Tommasi, pintor italiano e amigo de Gori, o acompanhou na viagem fueguina. O trajeto estendeu-se ao Chile e ele retornou pelo interior da Argentina a pregar a *Idea* e suas convicções científicas.

Mas desde princípios de 1899 até meados de 1900, ele percorreu as seguintes cidades argentinas: Luján, Mercedes, Chascomús, Ayacucho, Tandil, Benito Juárez, Puerto Belgrano, Bahía Blanca, Rosario, Santa Fe, Paraná e Córdoba. Em 1901, Gori fez uma longa viagem à Argentina austral, ao Chile, e retornou para a Argentina proferindo conferências em San Martín de los Andes, Santiago del Estero, San Rafael e Mendoza. No final desse ano, embrenhou-se no Paraguai durante dois meses. Antes de regressar à Itália e proferir a última conferência em Buenos Aires, foi a Montevideo e participou da luta dos operários de Rosário.

A longa jornada de 1899 – “la primera gira de propaganda en América Latina, según La Protesta Humana” (ZARAGOZA, 1996, p. 241) – teve como foco visitar os grupos anarquistas existentes e fomentar a criação de novos centros anarcossocialistas. Gonzalo Zaragoza (1996) investigou os rastros e as temáticas abordadas. Nos primeiros dias de janeiro de 1899, Gori fez uma conferência em Luján (na província de Buenos Aires), *El presente y el porvenir social*, e em Mercedes (também na província de Buenos Aires, a 100 km da capital), *Un siglo que nace y otro que muere*; ainda no mês de janeiro

---

<sup>2</sup> Utilizamos a palavra delinquente com o propósito de realçar o conceito de delinquência desenvolvido durante meados do século XIX, na Europa. Os criminólogos positivistas deram ênfase ao criminoso (delinquente) em suas práticas teóricas e empíricas. Nesse sentido, o professor Gabriel Ignacio Anitua diz: “La idea de ‘ciencia’ como centro del naturalismo positivista – cubierta obviamente de otras ideas con un ropaje mistificador de la ciencia – daría lugar al presupuesto básico de la anormalidad individual del autor del comportamiento delincuencia como explicación universal de la ‘criminología’. Las nuevas justificaciones tendrían como objeto de estudio ya no la sociedad, ni el Estado, ni las leyes y su afectación a los individuos, sino el comportamiento singular y desviado que, además, debía tener una base patológica en el propio individuo que lo realizaba” (ANITUA, 2005, p. 179).

palestrou em italiano, *Il presente e l'avvenire dei lavoratori*, oportunidade em que o *La Protesta Humana* relatou que aproximadamente 500 pessoas e uma banda de música o acompanharam até estação de trem em Chascomús (ainda na mesma província, porém mais ao sudeste), entoando canções libertárias durante a caminhada.

Dessa cidade vai para Mar del Plata, numa viagem de mais de trezentos quilômetros, ou de quase seiscientos, se contarmos o ponto de partida em Buenos Aires. Ele ficou uma semana na cidade para realizar outra conferência em italiano, *Il principio della resistenza e le associazione di mestiere*, e uma sobre *La mujer y la familia en el presente y en el porvenir*. Em princípios de fevereiro esteve em Maipú (recuando aproximadamente 150 km, em direção noroeste), onde discursou em torno do *Il presente e l'avvenire della società umana*, e o periódico anarquista confirmou o êxito da propaganda de Gori pelo número de pessoas que, no dia seguinte à conferência, criam um grupo socialista anárquico.

De Maipú segue a Ayacucho (80 km a oeste), local em que abordou o tema *¿Que es la cuestión social?* e, no dia posterior, fez outra palestra para defender a organização dos anarquistas como modo de garantia da liberdade individual. No terceiro dia, em Ayacucho, 8 de fevereiro, dissertou sobre o tema *La humanidad de hoy y la de mañana*, e depois um grupo de anarquistas fundou o grêmio Círculo Socialista Anárquico de Ayacucho. Dessa cidade, Gori foi a Tandil (mais 150 km a sudoeste), onde palestrou, durante dois dias, *Los amigos y los enemigos de los trabajadores* e *Por nosotros y por la humanidad*, ato que resultou em estímulo para a fundação de um grêmio também nessa cidade. Já em Juárez (a 80 km de Tandil, ainda em direção sudoeste), entre os dias 14 e 16 de fevereiro, auxiliou na constituição de um centro anarquista e fez as seguintes conferências: *La asociación como base indispensable de la anarquía*, *Quien somos y qué queremos* e *De la tiranía a la libertad*. De Juárez, vai a Puerto Belgrano e Bahía Blanca, numa viagem de mais de trezentos quilômetros e, por questões de saúde, regressou à capital portenha, provavelmente por via marítima.

Em finais de abril, Gori reiniciou o ciclo de conferências em Rosário (na província de Santa Fé, cerca de 300 km a noroeste de Buenos Aires), onde dissertou sobre *Il testamento sociale del secolo*, e no Primeiro de Maio apresentou a conferência intitulada *Il simbolo umano del Primo maggio*. No dia 3, falou sobre *Il delitto e la questione sociale* e, posteriormente, proferiu seus ensinamentos, entre outros lugares, na Facultad de Derecho de Santa Fe, onde palestrou sobre *El testamento político-social del siglo XIX*. No final do mês de maio esteve em La Plata (de volta, portanto, ao litoral) para falar sobre *La función moral del arte*. No dia 14 de agosto, o La Nación informou uma viagem do libertário por motivos de saúde, “el 20 corriente partirá para el Paraguay el Dr. Pedro Gori, quien se dirige a este punto con el objetivo de restablecer su salud [...]” (paginação irregular). Em finais de setembro partiu a Santa Fé e se dirigiu à capital da província de Entre Rios, Paraná (duzentos quilômetros ao norte), onde proferiu uma palestra na Escuela Normal de Profesores (ZARAGOZA, 1996).

A propaganda incansável de Gori, tanto por meio das aulas como das conferências e das veladas dramáticas, foi a realização do imigrante anarquista que soube articular as palavras de modo a atrair milhares de trabalhadores, mulheres, crianças e autoridades de instituições públicas, que ficavam de duas a três horas escutando sua oratória cativante. O periódico anarquista *L'Avvenire* (1896-1904) (apud ZARAGOZA, 1996, p. 240) enviou um correspondente a Córdoba para assistir a uma dessas conferências, em junho de 1900.

O andarilho italiano não se restringiu aos círculos anarquistas e às instituições argentinas. Em novembro de 1899, o *La Protesta Humana* noticiou a ida de Gori a Montevideo, marcada para o mês seguinte, com a finalidade de ministrar um curso de Sociologia (ZARAGOZA, 1996). Já o *El Día* informou, no dia 4 de dezembro, a conferência do Dr. Gori no *Stella d'Italia* (VIDAL, 2013). Nessas e em outras ocasiões, os folhetos e periódicos anarquistas enfatizavam a onipresença de Gori e a recepção calorosa do público, demarcando, dessa forma, o alcance do discurso ácrata por

meio de uma das figuras mais expressivas do movimento: “los testimonios refieren a las mujeres de la alta sociedad que acudieron a oír sus palabras y, puede pensarse, de jóvenes de diversas procedencias que pudieron haberse interesado, luego, por sus abundantes escritos” (VIDAL, 2013, p. 104).

Em setembro de 1900, ele retornou à capital uruguaia para diversas atividades: desde o lançamento da primeira pedra de um monumento dedicado à memória de Giuseppe Garibaldi até a exposição de conferências e das veladas culturais. Acompanharam a deferência a Garibaldi não só o neto do homenageado, mas também uma banda de música, a comissão do monumento, militares de alta patente, políticos, representantes do centro garibaldino de Montevideú, numerosos imigrantes italianos e Gori. Com efeito, é importante apresentar uma visão panorâmica do anarquismo no Uruguai – mais detidamente em Montevideú – e a relação dele com o movimento libertário e com os diversos atores que atuavam na cena cultural ácrata.

A intelectualidade libertária montevideana perseverava as premissas do anarquismo internacional tanto no que diz respeito à defesa da liberdade individual e da ação coletiva, quanto na excreção dos partidos políticos e qualquer tipo de autoridade a suprimir a liberdade. O formulador e propagador anarquista tinha a doutrina, a propaganda e a retórica como forma de oferecer um alento aos militantes e trabalhadores. Gori como intelectual ácrata constituiu-se por meio de ambiguidades e múltiplas características, era elogiado e ganhava notoriedade no ambiente libertário na medida em que suas atividades eram exitosas, a despeito do desgosto de algumas correntes quando o sucesso era demasiado evidente e a plataforma proposta contradizia os interesses de alguns setores progressistas (VIDAL, 2015).

Os formuladores anarquistas representavam as diversas vertentes do movimento montevideano, e o Centro Internacional de Estudios Sociales (CIES, 1897-1928), de Montevideo, era o espaço onde eles davam o tom e a sustentação ao anarquismo da capital uruguaia. As figuras que proferiam a grande maioria das



conferências eram diretores de jornais, professores de círculos libertários e os poetas que publicavam e recitam suas poesias.

O número de pensadores ácratas que participavam e orientavam a linguagem e os modos de agir do anarquismo uruguaio passou a ser relevante a partir de 1900, embora a existência dos desses pensadores remonte desde os anos de 1880, através de “algunos de los primeros comuneros franceses exilados en el Uruguay” (VIDAL, 2015, p. 6). Mas foi em 1900 que Gori e outros personagens, como Pascual Guaglianone, Félix Basterra e Florencio Sánchez, frequentaram o CIES com o intuito de propagar o ideário e contribuir com a organização e a ascensão do anarquismo no Uruguai. O público libertário compunha um amplo leque de setores da sociedade, embora os trabalhadores eram predominantes e se constituíam como um imprescindível ativo para o movimento. O contexto do movimento anarquista montevideano e rio-platense de 1900 era marcado pelas diferenças entre o público consumidor da literatura anarquista, desde simpatizantes a ativistas, passando por leitores eventuais a leitores assíduos. O aumento momentâneo de público não decorreu do aumento da oferta de obras, mas sobretudo pelo fato de a propaganda estar cada vez mais enraizada na cultura ácrata. Nos anos posteriores, esse público dispersou devido ao escasso hábito de leitura e à efêmera alfabetização do público popular, que se manteve ligado às tradições culturais do país (VIDAL, 2013).

No dia 20 de dezembro de 1900, o CIES organizou uma velada cultural em prol do círculo libertário Aurora, evento que envolveu artistas de peso do campo anarquista rio-platense e houve a encenação de duas peças teatrais, a apresentação de uma canção, assim como a declamação de duas poesias e dois discursos. Esse evento foi o primeiro encontro entre Gori e Sánchez. Existem vestígios de que Sánchez, Gori e Pascual Guaglianone conviveram durante alguns dias após a velada cultural. No dia 25 de dezembro, o periódico *El Día* (EL DÍA apud MUÑOZ; SUAREZ, 2010, p. 11) informou que “esta noche se celebrará en el local del Centro

Internacional una gran velada dramático literaria en la que toman parte el doctor Pedro Gori y el joven periodista Florencio Sanchez”.

Na edição de 3 de agosto de 1901, a revista *Caras y Caretas* publicou a conferência de Pietro Gori em algum centro socialista de Santiago del Estero, no norte da Argentina. A reportagem noticiou a expansão dos centros socialistas na República Argentina e citou como exemplo o centro dessa cidade “eminentemente católica como todas las del interior”; teceu considerações sobre “el orador popular Dr. Pedro Gori, que en breve tempo regresará a su patria, habiendo sido indultado últimamente”, e comentou sobre a condenação de Gori na Itália e o desterro forçado “por la propaganda violenta que hizo en Milán en 1898” (3 de agosto de 1901, n. 148, paginação irregular); e encerrou a reportagem afirmando que ele acabava de realizar uma grande viagem pela Argentina, oportunidade em que Gori acumulou um conjunto de dados sociais coletados em suas investigações pelo interior do país, onde visitou “los centros de propaganda avanzada, dando conferencias, tal como lo acaba de verificar en el Centro Socialista” (3 de agosto de 1901, n. 148, paginação irregular) de Santiago del Estero.

Em setembro de 1901, ele visitou Bahía Blanca, cidade pertencente à província de Buenos Aires e por onde já havia passado, como vimos, em fevereiro de 1899. Antes de apresentar o episódio, vamos problematizar a história de Bahía Blanca *vis-à-vis* à formação do movimento trabalhador, às questões políticas, econômicas e sociais como forma de compreender quais são os interesses em jogo na disputa entre trabalhadores e patrões dessa cidade.

A ascensão anarquista na cidade decorreu do crescimento e da organização do movimento obreiro no país. A figura de Gori era demandada pelos representantes ácratas da cidade desde 1899. No final do ano seguinte, o *La Protesta Humana* informou a construção da Casa del Pueblo, em Ingeniero White, inaugurada em fevereiro de 1901, e no mês de setembro deste ano irrompeu, de acordo os periódicos locais, a maior greve da história da cidade.

Essa greve ocorreu entre Bahía Blanca e Coronel Pringles, foi de curta duração e não repercutiu estrondosamente do ponto de

vista sindical. A presença de Pietro Gori como representante dos operários na negociação, porém, é o fato que dá notoriedade à greve. Ele arbitrou os interesses dos trabalhadores e as demandas foram atendidas quase na integralidade.

Em outubro de 1901, o imigrante andarilho fez uma viagem do Alto Paraná<sup>3</sup> ao Alto Paraguai<sup>4</sup>, e teve a companhia do poeta e pintor Cesare Pascarella (1858-1940) durante parte do percurso (ZARAGOZA, 1996). No decorrer da viagem, Gori foi uma das principais figuras a proferir conferências em Asunción, a organizar o movimento de trabalhadores da capital paraguaia com o fim de estimular a criação dos grêmios operários. Além disso, Jorge Larroca (1971) afirmou que Gori participou da greve dos trabalhadores do porto Mihanovich, também em Asunción, informando à direção da empresa no Paraguai que numerosos maquinistas, marinheiros e fogueiros aderiram à greve. O proprietário da empresa portuária já havia cedido, meses antes, às pressões grevistas dos portuários de Buenos Aires influenciados pela atuação de Gori, e sucumbiu, novamente, às pressões dos funcionários paraguaios. Uma das audaciosas reivindicações dos trabalhadores portuários foi a proposta de dobrar o salário que recebiam.

Em seguida, Gori dirigiu-se a Villa Concepción, onde o centro socialista da cidade realizou um banquete em sua homenagem. *Caras y Caretas* cobriu o evento:

El doctor Pedro Gori, realizando el programa que se había trazado de conocer personalmente todas estas comarcas del Río de la Plata, para llevar a su país nociones exactas de su actual estado social, se internó hace dos meses hacía el Paraguay, cuyas poblaciones más importantes visito dando conferencias. En Asunción provocó primera huelga que ha habido entre obreros paraguayos, y sembró, según parece con éxito, la semilla

---

3 Essa região é uma subdivisão administrativa (Departamento) do Paraguai. Atualmente, a capital é Ciudad del Este, cidade fundada, em 1957, com o nome de Flor de Lis, passando a ser Puerto Presidente Stroessner até receber o nome atual em 3 de fevereiro de 1989.

4 Essa região é uma subdivisão administrativa (Departamento) do Paraguai, e a capital é Fuerte Olimpo. Entre as duas capitais, o trajeto é de cerca de 1200 km.

revolucionaria que él se ha impuesto como misión de su vida, propagar y cultivar en el mundo entero. Dio una conferencia en Villa Concepción, lejana población del Norte, donde le recibió el pueblo con entusiasmo [...] (CARAS Y CARETAS, n. 164, 23 de novembro de 1901).

Em janeiro de 1902, parte significativa dos grêmios de Rosário decidiu apoiar as manifestações dos trabalhadores portuários da cidade. Gori foi um dos personagens centrais do movimento operário rosarino, dado que possuía a carteira de delegado dos ferroviários da cidade e, por meio desse documento, foi um dos fundadores da Federación Obrera Argentina. E na véspera de seu retorno à terra natal, Gori apoiou a greve que envolveu mais de mil homens que abandonaram seus postos de trabalho com o fim de prestar solidariedade aos estivadores rosarinos. As consequências de sua intervenção nesse episódio são marcadas pelo diálogo, orientando os dirigentes dos grêmios, participando das assembleias, recomendando “[...] la unión del proletariado y, como método más aconsejable de la lucha en ese momento, preconizó el paro general” (LARROCA, 1971, p. 57).

O périplo mencionado na primeira parte deste texto procura destacar a inclinação do imigrante italiano para viagens que tinham a finalidade de irradiar o anarquismo. Na próxima etapa iremos acompanhar a trajetória de nosso personagem pelo extremo sul da Argentina, a sobressair suas múltiplas facetas.

### **Pietro Gori na *Tierra del Fuego*: da Patagônia a Valparaíso**

A viagem fueguina de Pietro Gori e Angelo Tommasi peca pelas informações esparsas. Os desencontros das fontes sobre determinados episódios, circunstâncias ou lugares não limitam, porém, a nossa capacidade de alinhar a ventura dos dois italianos em direção à Patagônia e algumas cidades do Chile. Nesse sentido, reconstituir o trajeto e os rastros da viagem feita em janeiro de 1901 é importante para compreender uma das realizações de maior envergadura de Gori, a posição de destaque que ele alcançou no campo intelectual argentino, justamente porque o convite e o

financiamento da viagem foi garantido pela *Sociedad Científica Argentina*. Enquanto na Patagônia vemos o cientista/criminólogo, o artista e o poeta, no Chile se sobressaiu o militante, o propagandista e o intelectual libertário empreendendo sua *Idea* em diversas conferências e reuniões nos centros anarquistas.

O *La Protesta Humana* (ZARAGOZA, 1996, p. 242) noticiou a ousada iniciativa de Gori com uma viagem de estudo. O jornal explicitou a intencionalidade do anarquista de estudar as prisões das regiões e proferir conferências no decorrer do percurso. Um jornalista ácrata teceu o seguinte comentário: “en el viaje recorrió un tesoro de fotografías y de noticias y observaciones importantes sobre las razas salvajes de la Patagonia y sobre los indígenas de la Tierra del Fuego” (ZARAGOZA, 1996, p. 242).

Não tivemos acesso ao periódico *El Diario*, de Buenos Aires, responsável por publicar uma crônica de Gori sobre a viagem. Ainda assim, um dos trabalhos centrais para essa parte do texto é *Nella Terra dei Lobos: in Patagonia con Pietro Gori e Angelo Tommasi*, de autoria do historiador Tiziano Arrigoni (2012). Este livro é a obra mais completa sobre a viagem fueguina dos dois italianos, e é no esteio desse título que alinho os outros textos que dizem respeito aos caminhos do criminólogo e do pintor nessa região da Argentina e em algumas cidades chilenas. Arrigoni (2012) utiliza não apenas a crônica do *El Diario*, mas também outros materiais inéditos, como, por exemplo, as cartas que Tommasi enviou para o filho durante a viagem.

Em janeiro de 1901, Gori partiu de Buenos Aires em direção à Patagônia, à *Tierra del Fuego* e ao Chile, convidando o pintor italiano para a expedição científica e artística. Dois conterrâneos e amigos, o primeiro aos trinta e seis anos de idade e o segundo com cinquenta anos, foram a bordo do navio *Guardia Nacional*, pertencente à Marinha argentina, com mais de cem metros de comprimento, sete mil toneladas e em operação desde 1898. O militar dessa nau era o tenente Ezequiel Guterro. A embarcação, certamente, não viajava apenas com o cientista, o artista e o tenente a bordo. O navio transportava pessoas que iam povoar o sul-argentino e alguns bens materiais, como, por exemplo, o material

para a construção da linha telegráfica em Cabo Vírgenes, Argentina (ARRIGONI, 2012).

A situação política da Patagônia e do sul do país, diante da disputa da fronteira da *Tierra del Fuego* com o Chile, era bem diferente da “febre” de modernidade que vivia, no entresséculos, a cidade de Buenos Aires. O sul-argentino era considerado um território “despovoado”, com fronteiras não consolidadas. A *Conquista del Desierto* (1878-1885) – campanha do Estado argentino que buscava povoar as regiões desérticas, habitadas pelos indígenas, com homens brancos – era uma iniciativa militar que procurou sanar o problema do “despovoamento” e afiançar uma aliança entre a elite do país e o exército nacional comandado pelo general Julio Argentino Roca – presidente da Argentina por dois mandatos, entre 1880-1886 e 1898-1904 (ARRIGONI, 2012).

À época, além de Gori e Tommasi, outros italianos conheceram a Patagônia: o tenente piemontês Giacomo Bove, que se impressionou com o vasto e inexplorado território, e o jornalista Giuseppe Modrich (apud ARRIGONI, 2012, p. 15), que discorreu, em 1890, sobre a Patagônia: “Muitas gerações de argentinos terão que passar antes que o governo de Buenos Aires saiba exatamente o que possui lá. São raros os exploradores que se aventuram para aquelas bandas que, hoje em dia, após o extermínio dos índios, são quase despovoadas”<sup>5</sup>.

Em linhas gerais, essas características estavam presentes na ciência argentina e nas regiões exploradas por seus governos desde finais do Oitocentos. O sul-argentina, fronteiro, era a paisagem investigada pelo cientista Pietro Gori, que embasou seus estudos através da imprensa, dos livros publicados no país e das obras do geógrafo libertário francês Élisée Reclus (1830-1905). Gori conheceu Reclus na Suíça, em 1894, e este foi uma referência constante nos textos e nas peças jurídicas do também advogado e criminólogo

---

5 Todas as traduções das citações foram extraídas do livro *Nella Terra dei Lobos: in Patagonia con Pietro Gori e Angelo Tommasi*, de Tiziano Arrigoni (2012), e foram traduzidas pelo professor doutor Andrea Ciacchi.

(ARRIGONI, 2012, p. 16). Assim, podemos inferir que na véspera de iniciar sua viagem à Patagônia, Gori conheceu os textos do geógrafo francês sobre a América do Sul, assim como as venturas libertárias de Reclus nessas áreas longínquas e pouco exploradas. O nome de Reclus está entre os precursores de uma geografia científica que sustentava uma visão organicista do homem, crítica ao marxismo, ainda que em suas obras a menção à luta de classes seja recorrente (PEDROSA, 2013). A obra *Histoire d'un ruisseau* (1869), do geógrafo, é uma das mais admiradas por Gori.

Para o governo argentino, a Patagônia e a *Tierra del Fuego* deveriam ser colonizadas também pelos presos, e, portanto, era a oportunidade para estes se reintegrarem socialmente. O governo assumiu a tarefa de reorganizar o sistema prisional nos moldes do pensamento positivista. Assim, vários presos, condenados por diversos tipos de crimes, eram levados para essa região do país com o objetivo de colonizá-la. Os condenados, embora distantes dos ilustres viajantes Gori e Tommasi, estavam a bordo do navio e desembarcariam no presídio de Ushuaia.

O livro de Arrigoni (2012, p. 22-26) é interessante por compartilhar o relato de viagem escrito por Gori, expondo o relato de suas impressões durante o percurso, supostamente com seu juízo de valor intermediado pelas suas ideias libertárias e científicas, tecendo elogios aos soldados que embarcaram no navio por acreditar que eles iam às terras longínquas com o fim de realizar a tarefa de povoar e semear a região que ele considerava a Austrália da América.

Para Gori, o soalheiro segundo dia de viagem passou custosamente. Ele mencionou que no convés havia um cinema com diversas pessoas que se encontram na nau – diferentes classes, raças e pensamentos conviviam nesse espaço. A diversidade de rostos e de pessoas causava estranheza a Gori, que fez alusão a uma autêntica mulher parisiense e a um casal de ingleses que levavam a mudança consigo no navio. Essa multiplicidade de pessoas, gestos e intenções era, para Gori, “a verdadeira conquista do deserto” (apud ARRIGONI, 2012, p. 24).

O dia terminou com o navio a enfrentando as bruscas ondas do mar. O viajante comentou sobre os indivíduos que estavam a bordo, que se confraternizavam de diferentes formas e humores. O casal inglês é, mais uma vez, tema de seu relato, por terem se dedicado, durante uma hora, a encontrarem uma gaiola para o papagaio que os acompanhava durante a viagem. Em seguida, Gori observou o pintor Tommasi assoviar enquanto pintava as atitudes das pessoas que estavam mal do estômago diante de um mar que chacoalhava intempestivamente. O anarquista ainda falou dos prisioneiros que foram para Ushuaia e para outros presídios da região austral, “completamente isolados dos passageiros que [estavam] em baixo, na proa, acorrentados na mesma barra de ferro e irmanados pela mesma dor, estavam condenados ao cárcere militar da Ilha dos Estados, ou às cadeias dos recidivos de Ushuaia” (apud ARRIGONI, 2012, p. 24). Prosseguindo, falou sobre a assustadora impressão diante dos corpos frágeis dos condenados e avaliou que o crime é perceptível no preso não só pelas manifestações externas, mas também pelo caráter biológico. Comentou sobre o jovem norte-americano condenado pelo tribunal militar por ter assassinado sua amante e depois descreveu outros condenados, jovens ou não, que tinham o destino sub judice e iriam cumprir a sentença na Argentina austral.

O relato de viagem de Pietro Gori evidencia os traços do anarquista que perseverava na *Idea* de humanidade mesmo diante das contradições que ele percebia ao analisar os passageiros e os presos que estavam a bordo. E mais: suas impressões se mesclam às pinturas de Tommasi. A presença de um pintor no navio pode parecer incomum, diante da finalidade científica da viagem; porém, a pintura tem valor documental. Outro meio de documentar a viagem era a câmera fotográfica que Gori levava consigo – as fotografias eram recorrentemente utilizadas entre a intelectualidade positivista por serem reproduções objetivas, “naturais”, antropológicas, ou, no mínimo, um desejo de flagrar a realidade (ARRIGONI, 2012).



Antes de chegarem a Ushuaia, aportam no Puerto Cook, na Ilha dos Estados, com o fim de desembarcarem boa parte dos prisioneiros. Os dois italianos ficaram admirados com a exuberante paisagem: cachoeiras, floresta virgens e uma quantidade infindável de frutas e vegetais. Gori e Tommasi foram recebidos pelo governador, Felix A. Carrie, responsável por governar uma cidade de 250 habitantes (ARRIGONI, 2012, p. 29). Depois foram para a cidade de Ushuaia, uma região fria, situada no extremo sul do continente sul-americano e uma das ilhas do arquipélago da *Tierra del Fuego*, urbe que se desenvolveu através da leva de militares que eram enviados para o local em finais do Oitocentos com o objetivo de povoar a ilha e construir o presídio da cidade. O Presídio de Ushuaia surgiu com o intuito de seguir o modelo australiano, onde os ex-prisioneiros se tornaram residentes da cidade após cumprirem suas sentenças. A prática, porém, divergia do modelo, e no início do século havia relatos que denunciavam a maior quantidade de presos do que de ex-prisioneiro na cidade. É possível que Gori tenha visitado o Presídio de Ushuaia durante a viagem (ARRIGONI, 2012), pois eles permanecem nessa região durante 15 dias. Tommasi teve a oportunidade de ganhar quinhentos pesos do governador, que encomendou um quadro com o retrato de sua mãe. Ambos foram recebidos com grande reverência pelas autoridades locais, em especial pelo ministro da Marinha argentina, almirante Daniel de Solier (1845-1903). Militar de prestígio, Solier, nesse período, tinha sob sua responsabilidade a Divisão de Bahía Blanca até Ushuaia, e convidou Gori e Tommasi para explorarem os arredores de Ushuaia.

Depois de Ushuaia, a viagem para Gori e Tommasi foi mais motivadora. Passaram ao longo do Canal de Beagle com a perspectiva de chegar a Punta Arenas, no território chileno, onde um navio os levaria a Valparaíso. Durante o longo trajeto até a cidade chilena, mares, costas desertas e geleiras eram as paisagens que inspiravam as pinturas de Tommasi. Um trecho da carta que Tommasi (apud ARRIGONI, 2012, p. 32) enviou ao filho é um sintoma da emoção que ele e Gori estavam a viver: “[...] não se sabe

para onde olhar, por tudo ser tão majestosamente belo, encantador. Lembro que num ponto fiquei tão arrebatado e admirado que, sem nem perceber, comecei a mexer os braços e gritar feito um louco”.

A viagem, apesar de bela e potencialmente poética, ficou refém de outra terrível tempestade, que fez o navio perder suas âncoras e ir à deriva. Enquanto Gori teve outras experiências marítimas, Tommasi (apud ARRIGONI, 2012, p. 33) era quase um marinheiro de primeira viagem. O pintor sentiu-se temeroso diante das tempestades e decidiu beber para enfrentar as inconstâncias do mar selvagem: “eu e Gori fomos à cabine e lançamo-nos à garrafa de conhaque”. O navio não conseguiu ultrapassar a tormenta e retornou para Ushuaia. No dia seguinte partiram, novamente, para Punta Arenas, onde chegaram depois de três dias de viagem. Os dois permaneceram nessa cidade por seis dias, para depois embarcarem num vapor inglês que os levou a Valparaíso.

Em abril de 1901 (ZARAGOZA, 1996; SEPÚLVEDA, 2014), a partir de Punta Arenas, a viagem se tornou mais política, na medida em que Gori realizou numerosas propagandas libertárias nas grandes cidades chilenas. Se antes percebemos o cientista e o artista em realce, agora é o anarquista propagandista que visitava as cidades do Chile e estabelecia contato com os anarquistas dessas cidades, como, por exemplo, em Coronel e Talcahuano, onde proferiu uma conferência, e chegou a Valparaíso com a responsabilidade de realizar diversas reuniões com o movimento operário. Tommasi, contudo, aproveitou essas ocasiões para observar as paisagens de Valparaíso, que, para ele, era uma cidade puramente artística. Os dois foram a Santiago do Chile, onde o intelectual anarquista proferiu duas conferências, uma na Sociedad de Artesanos (fundada em 1861) sob o tema *Il presente ed il futuro economico dei lavoratori*, e a outra na casa de ópera de Santiago. *La guerra e la missione storica del XX secolo* foi o tema de Gori (ARRIGONI, 2012, p. 34), no Teatro Lírico da cidade (ZARAGOZA, 1996, p. 243). Além disso, ele também foi convidado para uma conversa informal sobre criminologia e sociologia na Universidad de Valparaíso (SEPÚLVEDA, 2014.).

Em outra perspectiva, o historiador Eduardo A. Godoy Sepúlveda (2014) mencionou que as visitas de Gori a Valparaíso e Santiago do Chile tiveram a finalidade de proferir as conferências de cunho científico e sociológico e de visitar os presídios dessas cidades. Assim, apesar de o autor não comprovar essas visitas às penitenciárias, e do teor das conferências identificarem mais o militante do que o cientista, a contribuição de Sepúlveda (2014) deixa rastros de que a faceta criminológica de Gori permaneceu do início ao fim da viagem. Com efeito, Sepúlveda (2014) manteve a ideia de que houve uma recepção calorosa do movimento anarquista, da comunidade italiana e de representantes do Partido Democrático diante da presença de nosso personagem. *El Ácrata* (apud SEPÚLVEDA, 2014, p. 5) teceu elogios a Gori, dizendo que ele “es apreciado hasta por sus mismos adversarios políticos, quienes ven en él, no al propagandista revolucionario, sino al filósofo, al científico y al notable orador”.

O *La Protesta Humana* de 22 de junho de 1901 (apud SEPÚLVEDA, 2014, p. 6) relatou a visita do italiano no país através do texto “Desde Chile”, de autoria do anarquista chileno Manuel Montenegro, que noticiou a visita de Gori a seu país. Manuel pontuou o quanto a influência do anarquista auxiliava no fomento, desenvolvimento e organização do movimento libertário chileno. Relatou que os jornais burgueses foram fundamentais na difusão das ideias de Gori, justamente por não estarem de acordo com a ideologia do libertário; o tiro, contudo, sai pela culatra e mais pessoas aderiram às conferências

Gori e Tommasi retornam a Argentina sem maiores contratempos, seguiram o caminho da Cordilheira dos Andes, menor e mais prudente que a navegação à Patagônia. Utilizaram um trem que os levou até Los Andes, onde pegaram a locomotiva Ferrocarril Andina, ponto de partida do trem que os levou até Salto del Soldado, onde conheceram o Vale do Aconcágua. Os dois se vestiam adequadamente para atravessar esse trecho da viagem, colocando coletes, calças, meias de lã e óculos escuros contra o brilho das pedras e da neve. De Salto, eles foram, com a ajuda dos

cavalos, para Las Cuevas, Portillo – cidade que fica a 3842 metros acima de altitude –, e sentiram dificuldade diante da falta de ar (ARRIGONI, 2012, p. 35).

**Figura 1.** Retrato de Tommasi e Gori



Fonte: Archivo General de la Nación. Dpto. Doc. Escritos,  
Buenos Aires, Argentina

A revista *Caras y Caretas* (n. 141, 15 de junho de 1901) publicou o ensaio “Los últimos Reyes de la Pampa”, de Pietro Gori. O texto

é um relato de um índio que ele e o pintor conheceram durante os dias que se hospedaram em Punta Arenas. O horizonte de análise de Gori abarca desde os aspectos físicos, antropométricos, até os jurídicos, históricos e sociais. Seu personagem era um velho Tehuelche (ver figura 1) que estava a caminhar pela cidade. A figura do ameríndio chamou atenção de Gori e Tommasi, “a mi compañero de viaje, desde el punto de vista artístico, a mi desde el científico” (GORI, 1901, paginação irregular).

As informações que Gori obteve dos habitantes da cidade era de que o “cacique Mulato” (1901, paginação irregular) outrora fora um grande guerreiro e caçador destemido dessa região chilena: o *Rey de la pampa*. E uma questão judicial era o que levava o cacique à cidade. Estavam o ancião, a esposa, a filha e dois sobrinhos, “dignos de la leyenda corriente en el viejo mundo acerca de los gigantes de la Patagonia” (GORI, 1901, paginação irregular). O cientista perguntou ao ancião Tehuelche se ele e seu amigo poderiam o conhecer um pouco melhor, e a contribuição deles foram: “Tommasi, un estudio artístico del natural, yo, un retrato antropológico. Mi aguijoneaba el deseo de poseer, entre tantas cabezas sin corona, el índice cefálico de aquel soberbio dominador de los desiertos” (GORI, 1901, paginação irregular).

A viagem fueguina em companhia de Angelo Tommasi foi um percurso sinuoso. Os tripulantes a bordo do Guardia Nacional, presídios, paisagens, mares, cordilheiras, políticos, operários, estudantes, indígenas e presos representaram o mosaico de pessoas e lugares e circunstâncias que interpelaram o cientista/criminólogo para análise dos condenados à prisão, ou, também, para os indígenas que perdiam sua cultura e suas terras, como demonstrado no ensaio sobre o *Rey de la Pampa*. Entrementes, no território chileno houve um equilíbrio entre a atuação libertária, o criminólogo que visita os presídios e o conferencista nas universidades e nos grupos anarquistas e socialistas. Além disso, a relação amistosa com as autoridades locais parecia circunscrever uma zona de respeito em relação às figuras de Gori e Tommasi.

## Considerações finais

A presença e a caminhada do italiano pelas terras sul-americanas compreenderam um período de três anos, e uma série infindável de vestígios, lacunas e veredas. Entre junho de 1898 e janeiro de 1902, o toscano teve residência fixa em Buenos Aires, militou e propagou o anarquismo na capital portenha, conheceu a Argentina profunda, visitou Uruguai, Chile, Paraguai, e criou e dirigiu a *Criminalología Moderna*, a primeira revista especializada em estudos criminológicos da América Latina.

As viagens de Pietro Gori por essas regiões revelam um incansável propagandista, um homem que se movia com a razão ditada pela *Idea*. A versatilidade, o arrojo e os empreendimentos do andarilho italiano corroboram para a constituição de uma figura que percebia o anarquismo como método de luta, e a conciliação e o diálogo como ferramentas que azeitavam a engrenagem ácrata. Suas viagens tiveram o objetivo inequívoco de organizar, expandir e divulgar os predicados anarquistas onde havia trabalhadores e famílias que se encantavam com sua verborragia. Mas não é somente esse aspecto que se sobressaiu quando percorremos os caminhos do italiano. Os meandros de sua relação com as instituições da elite portenha, como a *Sociedad Científica Argentina*, alinham, para além das fronteiras libertárias, uma teia mais complexa de relações, personagens e horizontes que preenchem o imaginário e o capital simbólico de Gori na região sul-americana do entresséculos. A grande viagem ao extremo sul da Argentina e ao Chile destacaram, sobretudo, o homem da ciência, o observador criminólogo que se adequou às diversas nuances do progresso científico.

## Referências

ANITUA, Gabriel Ignacio. **Historias de los pensamientos criminológicos**. Buenos Aires: Del Puerto, 2005. 608 p.

ARRIGONI, Tiziano. **Nella Terra dei Lobos in Patagonia**: con Pietro Gori e Angelo Tommasi. Piombino: La Bancarella Editrice, 2012

CARAS Y CARETAS. Buenos Aires, 1898-1939. Semanal. Não paginado.

LARROCA, Jorge. Gori: un anarquista en Buenos Aires. **Todo es historia**, n. 47, p. 45-57, mar. 1971.

MUÑOZ, Pascual; SUAREZ, Pablo. **La vida anárquica de Florencia Sánchez/El teatro de Florencio Sánchez**. Montevideo: La Turba Ediciones, 2010. 69 p.

PEDROSA, Breno Viotto. **Entre ruinas no muro**: a história da geografia crítica sob a ideia e estrutura. 2013. 361 f. Tese (Doutorado em Geografia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SEPÚLVEDA, Eduardo A. Godoy. Pietro Gori: Biografía de un “Tribuno Libertario” y su paso por la Región Chilena (1901). Disponível em: <<https://archivohistoricolarevuelta.files.wordpress.com/2012/08/pietro-gori-biografca-de-un-tribuno-libertario-1901.pdf>>. Acesso em: 3 jul. 2014.

VIDAL, Daniel. **Intelectuales, periódicos en el Centro Internacional de Estudios Sociales (Montevideo, 1897-1928)**”. In: **jornadas de historia política**, Montevideo, 8, 9, 10 de julio, 2015, p. 1-21. Disponível em: <<http://cienciassociales.edu.uy/wp-content/uploads/sites/4/2015/02/VIDAL-Anarquistas-prensa-e-intelectuales-MVD-1878-1928.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. La rebeldía imprevista del público libertario de hace un siglo. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 101-114, jul./dez. 2013.

ZARAGOZA, Gonzalo. **Anarquismo Argentino (1876-1902)**. Madrid: Ediciones de la Torre, 1996.

## Dos proyectos de salvaguarda de Fandangos: el Movimiento Jaranero (México) y el Museu Vivo do Fandango (Brasil)

Melba Sonderegger<sup>1</sup>

**Resumen:** En Brasil y México, el fandango conserva la acepción de evento festivo comunitario con música y baile, producto del mestizaje, cuya tradición hunde sus raíces desde la época colonial. Los fandangos en estos dos países han vivenciado un punto crítico para la continuación de su práctica –de formas particulares en cada región–, por lo que múltiples acciones sociales e institucionales se han puesto en marcha para su investigación, revitalización y difusión en las últimas décadas. En estas páginas se explicitan los procesos de salvaguarda del fandango jarocho iniciados por el Movimiento jaranero, en México, así como en el caso del fandango caiçara con el trabajo pionero del Museu Vivo do Fandango, ambos entendidos en la articulación de actores sociales, estatales, instituciones y agentes culturales. La presente investigación es un abordaje cualitativo de cuño etnográfico y comparativo; la recopilación de evidencias documentales servirá para explicar los procesos de construcción de memoria social alrededor de los fandangos jarochos y caiçaras, así como el estudio de caso ayudará a evaluar los propósitos y resultados de los dos proyectos de salvaguarda de fandangos investigados.

**Palabras clave:** Fandango jarocho. Fandango caiçara. Salvaguarda. Patrimonialización. Culturas populares.

### Introducción

Un fenómeno presente en varias regiones de Iberoamérica es el fandango, término que responde a distintas definiciones en

---

<sup>1</sup> Nacida en Xalapa, Veracruz, México (1991). Doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad Veracruzana, maestra en Estudios Latinoamericanos por la Universidade Federal da Integração Latino-Americana y licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la UV.



diversos países. En Brasil y México, el fandango conserva la acepción de fiesta con música y baile zapateado (GOTTFRIED, 2013), producto del mestizaje, cuya tradición hunde sus raíces desde la época colonial. Esta definición no sólo comprende el aspecto musical y dancístico, sino también una manifestación que engloba identidades y memorias sociales, la semiótica de la danza y versos, el trabajo colectivo, sus códigos sociales, y la cosmovisión que lo contempla. Los fandangos mexicanos y brasileños han vivenciado un punto crítico en su realización –peligando la continuación de su práctica–, por lo que múltiples acciones sociales e institucionales se han puesto en marcha para su investigación, salvaguarda y difusión en las últimas décadas.

Como paradigma de esto surge en México desde la década de 1980 el Movimiento jaranero, conformado en sus inicios por músicos y promotores culturales que buscaban reivindicar los fandangos, bajo la premisa de que para ello era preciso renovar el género musical propio del fandango jarocho: el son jarocho (FIGUEROA, 2007). En el caso brasileño, la inquietud respecto a la falta de una generación de relevo para la práctica del fandango caçara lleva a que, a partir de 2002, se comience a pensar un proyecto de rescate llamado Museu Vivo do Fandango, que consiste en redes de acción colaborativa entre investigadores, promotores, activistas, músicos, bailadores y lauderos<sup>2</sup>, organizado por la Asociación Cultural Caburé (PIMENTEL; PEREIRA; CORRÊA, 2011). Estas dos puntas de lanza inician un largo y permanente proceso en la búsqueda de la pervivencia de los fandangos que continúa hasta hoy.

La preservación es, también, una práctica social, una identificación de la colectividad frente a un objeto cultural que precisa ser conservado. Por ello resulta relevante reflexionar sobre cómo pensamos y valorizamos la memoria social a través de la cultura y cómo ello se traduce en políticas institucionalizadas. Esta

---

<sup>2</sup>También llamados *luthiers*, son las personas que construyen o reparan manualmente instrumentos musicales de cuerda, viento o percusión.

investigación pretende revisar los resultados, los conflictos y las posibilidades para el futuro que la salvaguarda de los fandangos ha traído para sus practicantes. Se trata de un abordaje cualitativo de cuño etnográfico y comparativo. Como punto de partida, la recopilación de evidencias documentales disponibles – bibliográficas y audiovisuales– servirá para explicar los procesos de construcción de memoria social alrededor de los fandangos jarochos y caiçaras, así como el estudio de caso en las fundamentaciones iniciales de los dos proyectos de salvaguarda de fandangos investigados: el Museu Vivo do Fandango en el caso brasileño, y el Movimiento jaranero en la contraparte mexicana. Por medio de entrevistas semidirigidas a fandangueros y otros actores sociales e institucionales involucrados con dichos proyectos de salvaguarda, se intentará dilucidar los resultados de dichas iniciativas, así como el registro de las problemáticas actuales que enfrentan los fandangos.

### **Los Fandangos Jarochos**

En México se denomina fandango<sup>3</sup> al universo socio-espacial donde participa alguna de las múltiples variedades de sones: jarocho, huasteco, arribeños, abajeños, tixtlecos, itsmeños, etcétera (SEVILLA, 2013), dependiendo de la zona geográfica a la que se atienda. Se entienden como sones a los géneros lírico-coreográficos interpretados típicamente por la población mestiza de las costas y tierra adentro (SÁNCHEZ, 2002). Este trabajo se enfoca particularmente en el fandango jarocho, entendido como universo socio-festivo en donde se integra el zapateado, su danza sobre tarima de madera (fungiendo como percusión); y el son jarocho, el género musical propio del fandango jarocho.

---

<sup>3</sup>En algunas regiones como la Huasteca, el fandango también es llamado “huapango”, palabra derivada del náhuatl “cuauhpanco”, que significa “sobre la tarima de madera” (GARCÍA, 2006).

Según Pérez Montfort, “el fandango jarocho es un acontecimiento festivo popular que reúne música, versos y baile” (PEREZ, 1994 *apud* KOHL, 2007, p. 28). Éste se identifica tradicionalmente en la región de la llanura costera del centro-sur del estado de Veracruz (KOLH, 2007), en la parte central de Golfo de México. Específicamente, comprende “la franja territorial que va del municipio de Minatitlán, en el sur del Estado, hasta el municipio de Boca del Río, en la parte central de la entidad” (STANFORD, 1984, p. 47). Sin embargo, es pertinente señalar que actualmente esta manifestación cultural ha desbordado estas fronteras “originales” para hacer presencia en otras regiones de Veracruz, así como en diversos estados del país –como Oaxaca, Tabasco y la Ciudad de México– e incluso en el extranjero, fundamentalmente en los Estados Unidos de América, gracias a los trabajadores migrantes que llevaron el son jarocho a ese país (FIGUEROA, 2007).

En el fandango las personas se sitúan en torno a una tarima de madera elevada del suelo, sobre la que se baila el zapateado. La tarima y sus bailarores son un instrumento más del fandango. Otros instrumentos musicales que tradicionalmente suelen encontrar en el son jarocho son: la jarana, instrumento de cuerdas que lleva la armonía mediante rasgueos y cuya presencia es predominante en el son jarocho; el requinto (también llamado guitarra de son), un cardófono que realiza la declaración del son, es decir, que indica al resto de los músicos el son que se tocará, el tono, así como el ritmo y velocidad; el arpa, que según la región puede ser chica (que se toca sentado) o grande (que se toca de pie); el pandero, instrumento de percusión de forma octagonal que cuenta con pequeños platillos a los lados; la quijada, que es una mandíbula seca de equino a la que se le hace vibrar con pequeños golpes acompasados y también se la raspa con un palito, para hacer sonar los dientes; y el violín (FIGUEROA, 2007; KOHL, 2007). Menos frecuentes, pero que también pueden ser utilizados en el son jarocho son el marimbol, una caja de resonancia con lengüetas de metal; y el cajón peruano, que acompaña en la percusión.

Es importante señalar que los sones no son lo mismo que canciones, pues no responden a un ordenamiento fijo de los versos. Cada son posee una estructura relativamente fija pero a la vez lo suficientemente flexible para permitir la espontaneidad de los cantores. La forma más común son cuartetos octosílabos con rima consonante en el segundo y cuarto verso, pero pueden aparecer cuartetos de cinco, seis o siete sílabas. Otros sones poseen estrofas de cinco, seis, siete, ocho o diez versos que pueden ser repetidos en pares (FIGUEROA, 2007). También es frecuente la estructura de llamada y respuesta, en el que un cantor pregona y otro espontáneamente repite o responde sus versos. Entre estrofas se escuchan interludios instrumentales o zapateados y estribillos, cuyas estructuras también son variadas (KOHL, 2007).

### **Los Fandangos Caiçaras**

El fandango caiçara es entendido como un género musical, coreográfico, poético y festivo realizado por la comunidad caiçara. Su práctica se encuentra presente en los municipios de Iguape, Ubatuba, Cananeia, Peruíbe e Ilha Comprida –litoral de São Paulo– y Morretes, Paranaguá y Guaraqueçaba –litoral norte de Paraná–. En el fandango caiçara todos los elementos que integran la festividad pueden ser considerados individualmente como fandango; es decir, en el fandango (la fiesta) se toca fandango (la música) y se baila fandango (las danzas). Sobre todo, el fandango es colectivo; no se baila ni se toca fandango individualmente (GRAMANI y CORREA, 2006).

El estilo de las danzas se puede encuadrar en dos grandes tipos, aunque existe una tercera modalidad que combina las dos primeras. Las danzas *rufadas* o *batidas* son coreografías que implican un conocimiento previo por parte de los bailadores, pues integran hombres y mujeres alternados en círculo y los hombres dan palmadas al ritmo de la música y zapatean (o mejor dicho, *batem*). El *bailado* o *valseado* es cualquier danza en donde no haya *rufado*; dependiendo de la moda se puede bailar en pareja

alternando por toda la pista o bien realizar coreografías circulares siguiendo los movimientos que marca la música. El tercer tipo de baile es una combinación de los dos anteriores, que se le ha llamado *rufado-valsado* o *rodas passadas*, en el cual se forman círculos de hombres y círculos de mujeres que se entrelazan mientras danzan en giros opuestos. En el fandango, los músicos alternan *batidos* y *valsados* para amenizar la fiesta.

Los instrumentos musicales del fandango caíçara son contruidos de forma artesanal, mayoritariamente fabricados con madera *caixeta* o *caxeta* (*Tabebuia cassinoides*), puesto que es leve, resistente y flexible a la vez. El instrumento que nunca puede faltar en ningún fandango es la *viola*, un cardófono semejante a una guitarra. La *rabeca* es otro de los instrumentos cardófonos característicos de la cultura caíçara, su función es ornamentar la música del fandango, tocando solos en los momentos en donde no hay canto o *tamanqueado*, por lo que permite mayor capacidad de creatividad en las frases melódicas. Existen otros instrumentos de cuerda que, aunque no frecuentes, pueden aparecer en los ensambles del fandango, tal como el *machete*, el *cavaquinho* o el *violão*. Para la percusión son utilizados el *adufe*, una especie de pandero artesanal que cuenta con pequeños platillos de metal en los bordes. Otro instrumento de percusión que puede estar presente en el fandango es la *caixa do Divino*, un tambor mediano fabricado con piel tensada con cuerdas sobre una estructura cilíndrica de madera.

Las personas más experimentadas en el fandango y en el arte de la construcción de instrumentos son llamados de *mestres*, y son ellos los encargados de enseñar a los nuevos *fandangueiros* todos los elementos del universo del fandango, en un proceso de enseñanza/aprendizaje que puede durar años, hasta que el aprendiz ha absorbido lo suficiente como para continuar su aprendizaje de forma autónoma, en una progresión que, tal vez, si consigue dominar a su vez la multitud de principios que envuelve a la tradición y recibe el reconocimiento de la comunidad por su experiencia y erudición, puede convertirse a su vez en un *mestre*.

## El Movimiento Jaranero

Si nos atenemos a la literatura colonial, los fandangos en la Nueva España vivieron su edad de oro en el siglo XVIII y en el México independiente del siglo XIX. Sin embargo, el siglo XX trajo consigo el declive económico y cultural de este escenario jarocho. Como resultado de la desaceleración de las actividades económicas de la región el furor de las fiestas jarocho parece difuminarse. Pero sin duda, el factor de fuerza mayor que convulsionó las formas de vida tradicionales fue la Revolución Mexicana de 1910.

El escenario habría de cambiar durante la época del nacionalismo del México posrevolucionario, que acarreo importantes oportunidades de revalorización de las culturas populares. En este contexto, el son jarocho y su fiesta mutaron para acoplarse a la política nacionalista de Estado con la instauración de la identidad nacional basada en elementos tomados de las culturas populares para la representación de una tradición estilizada, mestiza (pero blanqueada) y estereotipada. Mientras que el son jarocho se populariza en medios de comunicación (cine, radio, televisión) como género musical de entretenimiento y folclore, gana valor en el mercado y adquiere valor como símbolo cultural nacional, el fandango rural se realiza cada vez menos, y la tarima es sustituida por el escenario.

Con el auge de músicos de son jarocho el repertorio de sones se limitaba apenas a aquellos más populares y el ingenio espontáneo característico del género era soslayado por la repetición de versos fijos que podían ser ensayados por la agrupación en formato de canciones. Esta manifestación del folclore no era más que una tradición inventada de las que “establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia a un grupo, ya sean comunidades reales o artificiales” (HOBBSAWM, 2002, p. 16). Hobsbawm también advierte que estas tradiciones inventadas producto de la imposición “desde arriba” del sistema social (en este caso, una política de Estado) no funcionan si no cuentan con la legitimación “desde abajo” del sistema social, es decir, las clases populares. De

este modo, el Movimiento jaranero representa una resistencia de la base al proceso folclorizador de la cultura.

La trayectoria del Movimiento jaranero se entiende como un entramado socio-estatal, protagonizado por miembros de la sociedad civil (músicos, lauderos, versadores, bailadores, investigadores, etc.) en pugna por difundir el son jarocho y revitalizar el fandango, con patrocinio, apoyo y difusión de diversas instituciones culturales, asociaciones privadas, organizaciones gubernamentales y académicas, así como con la colaboración de promotores culturales civiles y estatales que fungieron como mediadores entre los integrantes del Movimiento jaranero y el Estado –a menudo los mismos músicos pasaron al servicio público– para gestionar recursos públicos en la realización de talleres, fandangos, festivales, encuentros de jaraneros, conferencias, etc.

Se tenía como ejemplo a seguir a los fandangos campesinos de antaño, que fungían como espacios comunitarios de expresión festiva en donde se reforzaban lazos sociales de todo tipo, ya fuera para forjar relaciones amistosas, formar parejas o integrar a los jóvenes y a los mayores en el aprendizaje de los elementos del fandango, a través de la observación, imitación y la práctica. Este proceso de enseñanza-aprendizaje de generación en generación en las comunidades rurales había decaído al paso del tiempo por diversos motivos: la migración de las generaciones más jóvenes a los centros urbanos en busca de oportunidades laborales o por estudio, lo que provocó una brecha generacional entre los practicantes del son; la popularización de las radios y tocadiscos en las comunidades rurales, lo que condujo al declive del son jarocho en comparación con otros géneros musicales urbanos que estaban en boga en la época, como la salsa o la cumbia; la pérdida de vigencia de las prácticas comunitarias, como los fandangos, frente a la irrupción de prácticas económicas de orden capitalista, etc. Estos y otros motivos crearon una realidad compleja para los fandangos, que fueron cada vez menos frecuentes y sin una generación de relevo para continuar la práctica.

La intención de los pioneros del Movimiento jaranero era recordar, junto con los viejos soneros, esos conocimientos en semi olvido y encontrar formas didácticas de transmitir ese saber a los niños y jóvenes de las comunidades, al principio, y luego a los que tenían interés en las ciudades, e incitar entre la población el viejo entusiasmo por los fandangos, que son los espacios de aprendizaje por excelencia. Con ese propósito surgen desde el esfuerzo ciudadano y con el financiamiento de diversas instituciones culturales, los campamentos de son jarocho y los talleres de zapateado, décimas, laudería y son jarocho que, además de enseñar las características técnicas, buscaban retornar la médula comunitaria del fandango.

El Movimiento jaranero debe entenderse como un movimiento contracultural, que surge como rechazo a la práctica dominante de folclorización que funcionó bajo el beneplácito y patrocinio del Estado. Si bien su postura de resistencia precisó de las alianzas que estableció con las instituciones culturales de gobierno, el precepto del Movimiento fue el de otorgar el protagonismo de la práctica en manos de sus detentores, y reconstruir el entramado social que se desarrolla alrededor del fandango como espacio de la comunidad.

Para Cardona y Rinaudo (2017), el Movimiento jaranero simbolizó también una postura de resistencia contra el proceso de blanqueamiento que esta práctica afroamericana originaria del sur de Veracruz demostró en los años posrevolucionarios. Para estos investigadores, el son jarocho, detentado originalmente por población de marcado origen afroindígena, sufrió transformaciones en su representación durante las décadas de 1930 y 1940 para encarnar a un jarocho estereotipado y blanqueado (con ese uniforme típico que hemos mencionado antes) que figura en películas y ballets folclóricos y que reafirma lo blanco y omite lo que de negro e indígena le debe. El Movimiento jaranero, entonces, surgió como oposición a la elitización de la cultura jarocho que ahogaba las otras herencias étnicas, y en una labor de “desblanqueamiento” se reflexiona sobre el pasado indígena y, para algunos jaraneros, comienza una reivindicación de la raíz



negra<sup>4</sup>, por lo que algunos han denominado al son jarocho como “música de resistencia afroamericana” (DÍAZ-SÁNCHEZ y HÉRNÁNDEZ, 2013 *apud* CARDONA y Rinaudo, 2017).

## El Museu Vivo do Fandango

La tradición del fandango ha pervivido en una larga herencia de cultura e identidad cañara, que se ha visto amenazada por diversos factores, entre ellos, la falta de una generación de relevo debido al desinterés de los jóvenes para aprender a fabricar los instrumentos, así como para aprender la música y las danzas. La brecha generacional creada entre los practicantes del fandango se debió a una suma de diversos factores extrínsecos interrelacionados, como la influencia de creencias religiosas que prohíben participar del fandango; la creciente migración de los habitantes de la región a zonas urbanas; la limitación de tiempo de los sujetos al realizar otras actividades, principalmente por causas laborales; la especulación inmobiliaria y la instauración de áreas naturales protegidas que afectan la extracción de materia prima para la manutención de sus modos de subsistencia y sus patrones culturales (DIEGUES, 2006).

Con el paso del tiempo los pocos conocedores de la tradición que aún permanecían en las localidades comenzaron a fallecer y con ellos los saberes y epistemologías cañaras, por lo que se perdieron muchos elementos del fandango como las letras de las modas, el uso de algunos instrumentos, e incluso en algunas regiones el *batido* también se olvidó. El fandango agonizaba apenas en la memoria de una minoría de *fandangueiros* de edad avanzada distribuidos por la región, los cuales afirmaban que estaba desapareciendo (MUNIZ, 2009).

---

<sup>4</sup>Más recientemente, en 2008, Patricio Hidalgo, nieto de Arcadio Hidalgo (llamado “el último versador negro del Sotavento”) comienza con su proyecto musical “Afrojarcho” como reivindicación de lo negro en la música del sur de Veracruz.

El Museu Vivo<sup>5</sup> do Fandango fue un proyecto ideado en 2002 por la Associação Cultural Caburé, una entidad cultural no gubernamental de Rio de Janeiro integrada por académicos investigadores, artistas y gestores culturales que actúan con proyectos en el área del arte y las culturas populares. Este museo no pudo ser posible sin la participación de la comunidad, en un proceso de auto reconocimiento, reivindicación de su identidad cultural que había estado marginalizada, y la propia caracterización de los puntos de referencia que hacían posible la vida caiçara. Así, con la colaboración de los *fandangueiros*, fueron recolectadas las informaciones consideradas por ellos mismos como pertinentes para ser registradas. Sobre todo, el eje rector del proyecto se enfocó en generar acciones para transformar la precaria realidad social de la cultura caiçara a través de la identificación de las problemáticas vivenciadas, reconocimiento de las necesidades y demandas de las personas y grupos relacionados al fandango en las zonas de actuación, así como la evaluación de posibles soluciones.

El Museu Vivo do Fandango fue pensado como un museo integral e interdisciplinar en concordancia con los principios de la Nueva Museología, una corriente teórico-metodológica surgida a partir de la década de 1970 como alternativa al museo tradicional como institución erudita y burguesa, de herencia europea, que resulta caduca en su afán coleccionador de patrimonio. La Nueva Museología propone una dinámica de investigación, preservación y comunicación del patrimonio tanto cultural como natural de las comunidades que habrá de materializarse en diversas experiencias de museología activa (DECARLI, 2003). Su característica principal es que el patrimonio cultural, histórico, artístico, ambiental, etc., es valorizado dentro de su propio territorio y sus comunidades detentoras conservan un papel activo en su construcción y transformación.

El Museu Vivo no es un museo tradicional que descoloca objetos característicos de una cultura específica y los exhibe dentro

---

<sup>5</sup>Fue denominado museo “vivo” para contraponerse a la idea de que el fandango estaba “muerto” (PIMENTEL, PEREIRA y CORREA, 2012).

de un espacio físico y determinado. Funcionó sin sede física específica, sino como un circuito de intercambio entre *fandangueiros*, investigadores, educadores, *mestres*, grupos de fandango, artesanos, universidades, instituciones gubernamentales y asociaciones culturales, con el propósito de que los practicantes de fandango fortalecieran la red de actuación, el conocimiento de sus tradiciones y la riqueza de la variedad estético-artística presente en otras localidades. En esta red colaborativa las iniciativas locales e individuales de los *fandangueiros* por continuar la tradición encontraron aliados y se fortalecieron. Pero también como corolario, el Museu pretendía acercar a la comunidad externa información sobre esta práctica hasta entonces semi desconocida que merecía ser reivindicada por su valor cultural y social dentro y fuera de las comunidades caiçaras.

Con la finalidad de crear un registro actualizado de los fandangos en la región, se realizaron entrevistas individuales y colectivas, grabaciones musicales, videos y fotografías. Las informaciones recopiladas sirvieron de base para crear un directorio en formato de folleto con informaciones sobre los *fandangueiros*, constructores de instrumentos, casas de fandango y centros culturales que podían servir como punto de consulta sobre la cultura caiçara, así como con información relevante que de forma condensada explicaba la historia de la fiesta caiçara en cada localidad. Los ejemplares del directorio estaban disponibles de forma gratuita en centros culturales y museos de la región para la población que tuviera interés en el fandango.

El trabajo del Museu Vivo no se limitó en el ámbito de la investigación, sino que, gracias a esta, fue posible consolidar la red de colaboración para conformar alianzas estratégicas entre *fandangueiros*, mediadores culturales e instituciones. Así fue posible la realización de Encuentros para congregar a *fandangueiros*, investigaciones, constructores de instrumentos, líderes *caiçaras*, etc. En 2006 fue realizado el I Encuentro de Fandango y Cultura Caiçara en Guaraqueçaba, en donde participaron invitados de los cinco municipios en donde había actuado el Museu, y en la

programación hubo presentaciones artísticas, fandangos, muestra de documentales, debates y presentaciones del material producido gracias al trabajo del Museu.

El Museu Vivo do Fandango implicó una revaloración de las prácticas tradicionales caiçaras tanto por parte de sus propios practicantes como por los visitantes. Para los propios *fandangueiros* caiçaras significó el reconocimiento de la riqueza de la cultura caiçara presente en la variedad de formas en la que puede presentarse el fandango, y eso fue posible al conocer las particularidades de la fiesta en otras localidades, al tener contacto con otros *fandangueiros* que, al igual que ellos, habían continuado con la práctica. Con el reconocimiento de su valor como cultura inmaterial, el fandango caiçara fue reivindicado por las nuevas generaciones, provocando un mayor número de interesados por aprender el universo que envuelve al fandango. La red de intercambio entre caiçaras encarnó también la suma de fuerzas entre la comunidad para luchar por demandas históricas relacionadas con su territorio y el uso sustentable de recursos naturales. Con el reconocimiento del IPHAN, el fandango caiçara se posicionó en el mapa de prácticas culturales tradicionales vivas y ganó mayor visibilidad entre la población de São Paulo y Paraná, lo cual provocó que fuese un elemento turístico de la región, atrayendo visitantes de todas partes y generando la oportunidad de obtener ingresos económicos en menor o mayor medida ofreciendo posada o con la venta de alimentos y bebidas típicas o artesanías, y entre ellas, instrumentos musicales del fandango.

En 2012 el fandango caiçara es reconocido oficialmente como Bien Cultural y aparece formalmente en el Livro de Registro das Formas de Expressão como patrimonio de la cultura inmaterial brasileira. A partir de ahí comienza la etapa de construcción de acciones de salvaguarda del bien cultural considerado patrimonio, pues resulta fundamental asegurar su continuidad. Entre las dificultades para la implementación de un plan de salvaguarda se encuentra el hecho de que muchas veces las políticas públicas relacionadas con la cultura y el patrimonio se encuentran en

conflicto con otras directrices, como en el caso del fandango caiçara, legislaciones en materia de conservación ambiental. Por ello resulta necesario trabajar en una agenda conjunta entre el Ministério da Cultura (MinC) y el Ministério do Meio Ambiente (MMA) para discutir las formas en que la población caiçara tenga acceso al uso legítimo de su territorio, la extracción sustentable de materias primas ligadas a formas de vida tradicionales y estímulos para la continuidad de las prácticas ancestrales ligadas a los recursos naturales. Estas luchas de reivindicación son, para los caiçara, parte fundamental de la salvaguarda del fandango.

### **Consideraciones Finales**

Tanto los fandangos jarochos como los fandangos caiçaras vivenciaron momentos críticos en su realización al carecer de una generación de relevo en los practicantes, debido a la conjunción de diferentes circunstancias particulares correspondientes a los sucesos históricos, políticos y sociales de cada país en las primeras décadas del siglo XX. En el caso mexicano la desaceleración económica y cultural de la región jarocho y el ambiente bélico de la Revolución afectaron la práctica de la fiesta jarocho. Posteriormente la popularización de la radio y la televisión como forma de entretenimiento disminuyó el interés de los jóvenes por el son jarocho en su escenario de origen, el ámbito rural. El son campesino fue visto como un género musical con apariencia caduca frente a géneros musicales de moda que aparecían en los medios de comunicación, sumado a que el son jarocho que sí se había popularizado era una versión estilizada y folclorizada que, por contraste, hizo parecer el son y los fandangos campesinos como cosa menor. En el caso del fandango caiçara en Brasil, la migración de caiçaras a las periferias urbanas provocada por la especulación inmobiliaria, así como la formación de unidades de conservación ambiental de protección integral que prohibieron la manutención de formas de vida tradicionales relacionadas con la pesca, agricultura y extracción de recursos naturales provocaron la

desterritorialización de la población caiçara y la alteración de su sociabilidad comunitaria, lo que terminó afectando el fandango. A eso debió sumársele la influencia de creencias religiosas censuradoras del fandango y la popularización de ritmos urbanos entre la juventud del litoral que restó vigencia al estilo tradicional y rural del género.

Para solventar estos momentos críticos en la práctica de los fandangos, tanto en Brasil como en México surgieron fandangueros y *fandangueiros* dispuestos a revitalizar la tradición con iniciativas que incidieron en el ámbito local, regional y nacional. El fandango jarocho tuvo una llamada “generación de rescate del son” formada por jóvenes que a partir de la década del 70 procuraron recuperar la música campesina que dio lugar a los fandangos de antaño, y para ello recurrieron a los escasos fandangueros antiguos que restaban en las rancherías de Veracruz. Así, con el conocimiento de los viejos fue posible que nuevas generaciones aprendieran a tocar las jaranas y los requintos, entonar versos antiguos y zapatear sobre la tarima. En la suma de esos esfuerzos colectivos se forjó el Movimiento jaranero. El Movimiento, iniciado por iniciativa ciudadana, pronto habría de encontrar aliados en las instituciones culturales del Estado, y gracias a diversos promotores culturales el son jarocho y los fandangos ganaron una vitalidad incuestionable.

El fandango caiçara, a su vez, en la década de los 60 vivenció una época de interés renovado, por lo que algunos grupos de fandango fueron creados en diversas localidades, algunas casas de fandango se mantenían en pie y funcionaban de forma regular o esporádica, inclusive algunos *fandangueiros* enfocaban sus esfuerzos por enseñar a construir los instrumentos, a tocar las *rabecas* y *violas*. Estas importantes iniciativas, por tratarse de situaciones locales y aisladas, ignoraban la pervivencia del fandango en una amplia región del litoral sur de Brasil, es decir, ignoraban que los fandangos pertenecían a un enorme imaginario de la cultura caiçara que sobrepasaba las fronteras locales y estatales. Fue a partir del 2015 con el inicio de actividades del Museu Vivo do Fandango, un proyecto ideado por la ONG

Associação Cultural Caburé, que fueron realizados extensos registros audiovisuales, entrevistas, pesquisas, reuniones de *fandangueros* de São Paulo y Paraná, labores de concientización, difusión y reivindicación de la cultura caiçara y el inicio de la consolidación de una red de investigadores, promotores culturales, *mestres* y practicantes del fandango.

Tanto para el fandango jarocho como para el fandango caiçara fueron de especial relevancia los eventos que congregaban fandangueros y *fandangueros* de diversas localidades. Los Encuentros de Jaraneros y Decimistas, en el caso mexicano, y los Encuentros de Fandango y Cultura Caiçara, así como las Festas do Fandango en el caso brasileño representaron excelentes espacios de intercambio, reconocimiento de la riqueza cultural de las variedades practicadas en cada región, continuo aprendizaje en las diferencias y la concretización de redes de colaboración en el universo tan vasto de la tradición; pero también fortalecieron la noción identitaria de los individuos con sus prácticas culturales y funcionaron como plataformas para la difusión del son jarocho y el fandango caiçara. Las Festas y Encuentros que se realizan anualmente demuestran que el movimiento revitalizador de ambos fandangos cobra fuerza, ya que nuevos actores se suman a la práctica.

La salvaguarda de los fandangos caiçaras y jarochos estuvo siempre en manos de sus practicantes, pues sólo estos tendrán la voz cantante en el curso que sus propias prácticas culturales tendrán. Sin embargo, es precisamente en el entramado de colaboración entre los entes sociales y los entes institucionales –ya sean ONG, promotores culturales o iniciativa privada– que muchas de las acciones de salvaguarda han podido concretarse. La preocupación por mantener la memoria social es común al fandango caiçara y al fandango jarocho. Ambos presentan una tensión entre el pasado y el presente en nombre de la necesidad de la conservación de lo tradicional, asociado comúnmente a narrativas que enaltecen tiempos antiguos. En ambos surgen dinámicas sociales que se desdoblán, por un lado, en el intento de preservar características antiguas, que remeten a una pretendida

autenticidad en la práctica, y por otro, recurrir a estrategias de inserción de los fandangos en otras esferas sociales, como los escenarios, la hibridación musical, las presentaciones al público y una búsqueda por la actualización del género.

Sin duda, para que una práctica siga vigente en un entorno social específico es preciso que continúe siendo significativa para sus practicantes, que cada generación que la hereda se apropie de ella y preserve aquello que continúa representándole a la vez que sea capaz de modificarla a necesidad. Las manifestaciones culturales surgen, evolucionan, se diversifican (o no) y aquello que debe morir es olvidado, mientras que lo significativo permanece, pronto a ser afectado nuevamente por el ciclo vital.

## Referencias

- CARDONA, I.; RINAUDO, C. Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición “afro” de una práctica transnacional. **Desacatos**, n. 53, enero-abril, 2017, pp. 20-37. Distrito Federal: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- DECARLI, G. Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. **Revista ABRA**, 33. Costa Rica: Editorial EUNA, julio-diciembre, 2003.
- DIEGUES, A. **Enciclopédia caiçara, v. 5: festas, lendas e mitos caiçaras**. São Paulo: Hucitec: USP, Nupaub/CEC, 2006.
- FIGUEROA, R. **Son Jarocho. Guía histórico-musical**. Xalapa: CONACULTA-FONCA, 2007.
- GOTTFRIED, J. Una puerta cibernética al fandango como fiesta. En SEVILLA, A. **El fandango y sus variantes**. México: INAH, 2013.
- GRAMANI, D., CORREA, J. Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango do litoral norte do Paraná e sul de São Paulo. **Museu Vivo do Fandango**, 2006.
- KOHL, R. **Ecos de “La Bamba”. Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz 1946-1959**. Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2007.



- MUNIZ, J. O Fandango do povo caiçara. **Guia Museu Vivo do Fandango**. Guaraqueçaba: Associação dos Fandangueiros de Guaraqueçaba, 2009.
- PIMENTEL, A.; GRAMANI, D.; CORRÊA, J. (orgs.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.
- PIMENTEL, A.; PEREIRA E.; CORRÊA, J. **Museu Vivo do Fandango**: aproximações entre cultura, patrimônio e território. 35º Encontro Anual da ANPOCS, GT19 - Memória social, museus e patrimônios, 2011.
- SANCHEZ, R. Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos. **Revista de Literaturas Populares**, 2 (1), enero-junio, 2002.
- SEVILLA, A. El fandango ayer y hoy. **El fandango y sus variantes**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- STANFORD, T. **El son mexicano**. México: Secretaría de Educación Pública, 1984.

## Escrevivências e encruzilhadas epistêmicas: uma pesquisa acadêmica em contexto fronteiriço<sup>1</sup>

Izabela Fernandes de Souza

**Resumo:** Este artigo percorrerá o processo de pesquisa desenvolvido na dissertação de mestrado “Na encruzilhada dos saberes: fronteiras, escrevivências e (re) existências de mulheres negras na cidade de Foz do Iguaçu” (2019), como meio de compreender a potencialidade da escrevivência (EVARISTO, 2005) enquanto metodologia acadêmica. A partir do campo do escrever (EVARISTO, 2005), busca-se compreender e dialogar com a vivência local de mulheres negras, identificando as fronteiras que habitam, tanto em seu aspecto geográfico, nacional e político, como também as fronteiras de gênero, raça e classe que caracterizam o lugar de suas falas e as redes de afeto que estabelecem. A revisão bibliográfica a respeito das relações e construções que tangem o saber histórico e a concepção de intelectualidade leva-nos à compreensão de que existem perspectivas históricas que se consagram como hegemônicas, e ao se reproduzirem cooperam na manutenção de uma estrutura social e psíquica, cuja função é realçar um *status quo* de padrão colonialista/patriarcal e racista. Parte-se de uma abordagem feminista negra interseccional que almeja enegrecer as epistemologias e formulações clássicas, com o objetivo de analisar suas especificidades através da prática do escrever. Compreende-se que a fronteira atende à perspectiva interseccional, permite abarcar o contexto específico das mulheres negras, pois reconhece a particularidade periférica da espacialidade social em que estão inscritas.

**Palavras-chaves:** Fronteira. Escrevivências. Interseccionalidade. Mulheres negras.

---

1 Izabela Fernandes de Souza. Mestra Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos (UNILA), bacharel em Letras, Artes e Mediação cultural, tem como linha de pesquisa as corporalidades e as relações fronteiriças, através da escrevivência e perspectivas de mulheres negras em contexto de fronteira.

**“Onde eu estou, eu sou.”<sup>2</sup>**

O ambiente acadêmico carrega diferentes complexidades, e as dificuldades de se fazer existir dentro dele não são poucas. Ele é um lugar onde majoritariamente os problemas não te representam, nem as epistemologias, e/ou mesmo as pessoas que hegemonicamente compõe esse espaço. A performance científica requer um jeito específico de comunicação, uma maneira característica de falar, sentar, gesticular... Para outridades históricas que romperam barreiras e adentraram esse lugar, os questionamentos são corriqueiros, mesmo para os que tentam se adaptar às epistemologias e seus padrões.

Se você denuncia ou “rebela-se” apontando as particularidades e privilégios, carregará estigmas, e provavelmente será enquadrada nos estereótipos e arquétipos racistas e/ou machistas (“a barraqueira”, “a louca”, “a desequilibrada”, “a histérica”, “a militante”, etc.). Permanecer nesse lugar nos cobra muita paciência, desdobramentos e adaptações, além disso, requer tempo e dinheiro, elementos antagônicos para quem não possui uma estrutura econômica de subsistência. Nos é difícil entrar nesse espaço, permanecer é dolorido, seguir dentro dele pode ser devastador, e conseguir concretizar o curso significa romper com distintas barreiras.

Sendo assim, quando decidi disputar o espaço da pós-graduação, o fiz consciente desse desafio. Este se tornou também um meio de sobrevivência, seja ele epistêmico, político, simbólico ou mesmo econômico. Decidi convergir minha estada nesse lugar com essa necessidade de existir. Uma necessidade que carregamos enquanto sujeito coletivo, enquanto mulher negra, mãe, periférica e pobre.

Através e junto a outras vozes de mulheres negras tratei de percorrer um caminho epistêmico condizente com o lugar que ocupo socialmente, na tentativa de (re) conhecer as narrativas e epistemologias que compõe as lutas e as práticas de mulheres

---

2 Beatriz Nascimento (1989) documentário Ori, dirigido por Raquel Gerber.

negras. Então, tornou-se necessário nessa caminhada, compreender as relações históricas, as delimitações, o que e como se estabelece o que é conhecimento, reconhecendo, tal como a filósofa feminista negra e militante Sueli Carneiro (2006) analisa, que as áreas do saber dentro da academia foram estabelecidas objetificando o outro. Essa perspectiva reconhece que o espaço acadêmico não está pensado para o “outro” ter voz, para a “outra” falar de si, para a outra “pensar-se”. Porque pensar-se sendo esse “outro” é contrapor a lógica de poder da branquitude, estabelecida dentro de relações coloniais.

A pesquisa buscou e se permitiu habitar em uma encruzilhada de saberes, de encontro, troca e abertura à possibilidade de improvisar. Nosso fundamento dentro desse percurso foi o movimento de uma prática intelectual voltada para o exercício da escrevivência (EVARISTO, 2005). A noção de escrevivência, cunhada pela romancista e militante Conceição Evaristo nasce, de acordo com a autora, de uma necessidade de projetar na escrita a história do povo negro, a partir de suas próprias perspectivas, entendendo que essa escrita, como define Evaristo, “se dá colada à nossa vivência, seja particular ou coletiva”, se apresentando como mecanismo de registrar a escrita da vivência da mulher negra na sociedade brasileira. (EVARISTO, 2005) Considero a noção de escrevivência, como a pesquisadora Antonia Lana Ceva (2013) destaca, como um instrumento de luta e resistência, onde as escrevivências são entendidas como experiências individuais, sentidas e vividas pelos sujeitos; sendo elas um meio de registrar essas vivências que convergem, tal como Ceva sublinha, “com um inconsciente coletivo, ou seja, são compartilhadas coletivamente por aquelas (es) que ocupam o lugar de opressão.” (CEVA, 2013, p.21)

Conceição Evaristo (2017), no prólogo do livro Ponciá Vicêncio, relata que ao escrever e/ou mesmo reler a história que narra, o choro da personagem Ponciá Vicêncio às vezes se confundia com o seu. Minha proposta pretende carregar o processo de escrita pela mesma consigna, pois o que motivou e movimentou

essa pesquisa foi este sentimento de que às vezes, e não poucas, o choro dessas mulheres se confunde com o meu.

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo. (EVARISTO, 2003, p.2)

Dessa forma, busquei utilizar o espaço da academia como um alibi, como um meio que nos possibilita falar sobre uma urgência que nos cerca. Uma vez que o ambiente científico é redigido por uma perspectiva masculina-branca, entrar nesse meio enquanto mulher, enquanto feminista negra, requer um trabalho dobrado, ora triplicado. A necessidade de rever a bibliografia, de ler, de se ver na produção como um sujeito que pensa, parte de um processo de empoderamento, doloroso, porém necessário e libertador. A maioria de nossas disciplinas, seja na graduação ou pós-graduação, é majoritariamente preenchida por referências masculinas, brancas e eurocêntricas. O cenário não é de todo diferente em uma universidade progressista, onde existe a necessidade de se buscar as exceções, infelizmente.

Sobreviver dentro do espaço acadêmico é uma tarefa sumamente dolorida para outridades não-brancas e especialmente para as femininas. Mas, (re) existir é necessário e potente. Há processos que nos confortam e permitem compreender uma realidade que carece de intervenção. Sobre essa questão a autora afro estadunidense bell hooks<sup>3</sup> (1995), em seu artigo “Intelectuais negras”, reflete sobre a dificuldade que assola a prática intelectual de mulheres negras. Uma dificuldade que se relaciona com a

---

3 A autora Gloria Jean Watkins adotou o pseudônimo bell hokks em homenagem a sua avó, desafiando convenções e regulamentações linguísticas e acadêmicas, prefere que seu nome seja escrito em letra minúscula, como meio de centrar a atenção ao conteúdo do seu dizer e não à sua pessoa.

complexidade em ultrapassar construções e estruturas históricas, no que diz respeito à falta de incentivo, a falta de acesso à produção antecedente negra, a desvalorização dentro da comunidade, a subordinação de gênero, classe e raça. (hooks, p.466, 1995)

Muitas manifestam desprezo pelo trabalho intelectual porque não o vêem como tendo uma ligação significativa com a vida real ou o domínio da experiência concreta. Outras interessadas em seguir o trabalho intelectual são assaltadas por dúvidas porque sentem que não há modelos e mentoras do papel da mulher negra ou que os intelectuais negros individuais que encontram não obtêm recompensas, nem reconhecimento por seu trabalho. (hooks, 1995, p.466-467)

As crises que mulheres, e preferencialmente as mulheres negras passam, consistem no que hooks (1995) sublinha sobre o frequente medo do isolamento, de não se achar capaz, e/ou da dificuldade de se afastar da vivência comunitária. A autora aborda que esses medos e travas nos foram internalizados e geram bloqueios, geram uma desvalorização do tempo que é dedicado à solidão da escrita ou à leitura. Além disso, hooks também reflete sobre a dificuldade que encontramos para sermos aceitas dentro de um ambiente institucionalizado, como as faculdades e universidades, que na maioria das vezes encara nossa intelectualidade como suspeita. Esse processo de empoderamento, de entender que temos o direito de pensar o nosso lugar de fala (RIBEIRO, 2017) e o mundo a nossa volta, parte da compreensão, como hooks sublinha, de entender que nosso trabalho é importante e que nossa prática pode servir como elemento catalisador capaz de transformar nossas consciências, nossas vidas e a dos outros.

A vida intelectual não precisa levar-nos a separar-nos da comunidade, mas antes pode capacitar-nos a participar mais plenamente da vida da família e da comunidade (...) o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação. (hooks, 1995, p.466)

Como parte da pesquisa, refletir a encruzilhada dos saberes pede uma reflexão sobre quem são os intelectuais e sobre a

relevância do que estamos desenvolvendo. Um corpo polifônico converge em si contradições históricas, dores e lutas. Pensar-se é parte e fundamento, que rompe e apresenta possibilidades sobre o porvir. Nesse aspecto, a escrevivência torna-se o elemento de um processo de cura, de (re) significação, que perpassa o cotidiano, o vivido, como meio de produzir consciência e caminhos.

### **Encontro fronteiriço - o processo que nos marca**

A pesquisa é construída no processo, que por sua vez é constantemente afetado pelo campo que nos movimentamos. O campo comporta o espaço da sala de aula, a roda de conversa com os amigos, as mesas de debate em congressos, a mesa de um boteco, as insônias, a casa de axé, as lutas miúdas que conformam nosso dia-a-dia, ou seja, aquilo que nos circula é o nosso campo, e por ele somos constantemente afetadas; o afeto produz mudanças e, sendo assim, ele não é um adorno, pois se configura como um elemento integrante do fazer científico.

Nesta perspectiva caminham as reflexões da antropóloga Jeanne Favret Saada<sup>4</sup>, nas quais destaca que a dimensão central do trabalho de campo se encontra na modalidade de ser afetada. Favret-Saada (2005) sublinha que ser afetada quer dizer ocupar um lugar que mobiliza ou modifica meu próprio estoque de imagens, a experiência e as intensidades ligadas a tal lugar, permite descobrir, nas palavras da autora “que cada um apresenta uma espécie particular de objetividade: ali só pode acontecer uma certa ordem de eventos, não se pode ser afetado senão de um certo modo. “O ser afetado altera nossa percepção, a experiência influi na noção de tempo, “o tempo de análise virá mais tarde” (FAVRET-SAADA, 2005).

---

4 Publicado originalmente em “FAVRET-SAADA, Jeanne. 1990. “Être Affecté”. In: *Gradhiva: Revue d’Histoire et d’Archives de l’Anthropologie*, 8. pp. 3-9., tradução de Paula Siqueira (2005).

Falo sobre e de um campo do afeto, de espaço fronteiro, de encontro, transbordamento e (re) invenção. E no processo da pesquisa, aprendi a encarar como potência os caminhos diferentes que a pesquisa tomou do que planejava em sua concepção. Foi num gestar inesperado, mas autorizado, que um campo se manifestou como parte do escrever. Nossa corporalidade e a maneira como experimentamos o mundo a partir dela, aparece nessa pesquisa compreendida como um elemento que produz conhecimento. Nossos corpos são campos de afeto, e o gestar afeta a experiência da pesquisa. Mulheres pesquisadoras podem engravidar, e esse também é um elemento do processo, tanto no sentido de expandir perspectivas e possibilidades, tanto quanto por delimitar espacialidades e temporalidades, sejam elas durante o gestar ou depois com o tornar-se mãe. Como mulher-mãe pesquisadora, converge no meu existir a responsabilidade de manter duas humanidades ativas, uma recém-chegada, a cria, na qual ensinaremos aprendendo o que é ser humano, e outra, nosso eu transformado, que num processo dolorido e sumamente delicado aprenderá a existir através do coexistir.

Movimentada pelo afeto, cabe destacar o que motivou meu projeto de pesquisa, de que lugar emergiu essa fala, atendo-se que a proximidade ao tema, a escolha metodológica e epistemológica estará profundamente tecida por esse lugar de fala. Considero que essa aproximação não é neutra, aliás, a neutralidade é uma grande falácia do discurso científico, preferencialmente construído a partir da imposição do homem branco, racista, machista, colonialista, que busca naturalizar, negar e apagar as marcas de seu espaço de privilégio. Sendo assim, enquanto pesquisadora, ou seja, enquanto mulher, negra, mãe e periférica, essa aproximação propõe-se emergir a partir de um olhar periférico que responde ao seu contexto, da margem pela margem. Falo localizada em uma margem geográfica, Foz do Iguaçu, marcada pelo encontro de três fronteiras nacionais, elemento que trato de localizar no decorrer do processo de pesquisa, inclusive como aporte epistêmico.



A pesquisa buscou ser abastecida por uma aproximação sobre os entendimentos de fronteira, através da perspectiva de mulheres, entendendo que estudos que priorizem e permitam a explanação das perspectivas femininas tendem a colaborar e evidenciar as assimetrias sociais, sendo meio de tensionar e modificar as estruturas desiguais que fundam nossa sociedade. A fronteira, projetada pela vivência e subjetividade do feminino, desafia o imaginário hegemônico, uma vez que suas narrativas tendem a contrapor e evidenciar os processos subscritos de violência simbólica, física e/ou institucional que mulheres, especialmente as periféricas não-brancas, sofrem.

Quanto à proposta da pesquisa em estudar e se aproximar das noções epistemológicas de fronteira, através de vivências sociais periféricas (práticas e saberes fronteiriços), essa pesquisa partiu da concepção de fronteira como um espaço dinâmico e polissêmico, caracterizado enquanto lugar de encontro, negociação, confronto, transbordamento, distanciamento e/ou segregação. Também um espaço de trânsito e trocas culturais, de dominação e silenciamento de outridades, preferencialmente as negras e não-brancas.

Coube também pensar o papel dessa proposição dentro do campo Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos, especialmente porque nos é recorrente o questionamento sobre a relevância do tema para esse campo de pesquisa. Há uma tendência histórica e sectária que projeta a América Latina sem o Brasil, ou o seu contrário, Brasil como algo a parte do restante da América Latina. Sendo assim, ainda que pareça inapropriado, não é inoportuno destacar que o Brasil também é América Latina. A negritude diaspórica é uma realidade que funda o que hoje entendemos como América Latina, ou melhor dito, como Améfrica Ladina, recorrendo ao conceito cunhado pela antropóloga e teórica do Movimento Negro Lélia de Almeida Gonzalez. A noção de Améfrica Ladina busca questionar, desmistificar e reconhecer que este continente está conformado não apenas por uma sintomática neurótica racista que configura as estruturas modernas e delimita historicamente o projeto e concepção de América Latina. Gonzalez

trata de pensar, valorizar e apresentar outra possibilidade epistêmica de se pensar a história e os elementos que fundam o contexto local, e o faz atravessando seu olhar pelos pilares ameríndios e africanos.

O Brasil foi o último país a encerrar o período escravista, e também foi o país que mais recebeu e escravizou africanidades. Dessa forma, pensar as multiplicidades e os processos desiguais que fundam nossa sociedade, através da perspectiva feminina negra, é tocar numa consigna urgente para pensarmos a América Latina como um todo, sem a intenção de subverter realidades e especificidades, ou mesmo dar conta de tratar de sua complexidade como um debate que se esgota dentro de uma pesquisa. Precisamos, enquanto intelectualidade latino-americana, construir perspectivas históricas, conscientes de que esse processo carece de profundas reflexões, revisões e práticas. É também urgente extrapolar a territorialidade da crítica acadêmica, mantendo a consciência de que a universidade não é o único elemento de construção desse processo, e que ela precisa estar em diálogo constante com outros segmentos sociais para caminhar nessa construção.

### **Caminhos de uma escrevivência**

Construí o percurso de minha pesquisa, junto da noção sensível e profunda de aquilombamento de Beatriz Nascimento, e me permiti ser cuidada e estimulada por bell hooks, através das reflexões produzidas sobre o papel e desafios da intelectualidade negra por Conceição Evaristo, Carolina de Jesus, Angela Davis, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Djamila Ribeiro, Angela Souza... De Marcias, Serrates, Elzas, Yalorisas Ednas e Marinas, de Mestras Joanas, de Julianas, Janainas, Jades, Laises, Gabrielas.... Porque são nessas práticas intelectuais que consigo entender o âmbito de mulheres que habitam o trajeto do meu movimento.

A procura por entender-se, enquanto mulher negra, sujeito histórico e coletivo, foi compartilhada através da rede que estabeleço com mulheres, e de maneira especial, a partir do

protagonismo que a gerência intelectual de minha mãe Márcia possui. Elas adentraram o meu escrever, porque juntas costuramos esse contexto. O lugar de que falo, é um lugar de multiplicidades, construído nas buscas por possibilidades, no cuidado com a outra e outros, no fortalecimento de mulheres que se nutrem. Sobreviver nesse lugar requer redes, requer meios de desdobrar os limites. E sob esse aspecto, os ressoares coletivos se apresentam como forma de contextualizar essa espacialidade.

Dialoguei com uma mulher em construção, de uma mulher que se dedica ao coletivo, falei com quem me ensinou a pesquisar, me ensinou a experimentar, a perceber o mundo, os movimentos, a se organizar, sistematizar, e otimizar o tempo. Adentrei na experiência da mulher que acusou meus sentidos, que tratou de mediar meu viver, que apresentou possibilidades e estratégias de sobrevivência. Falo e falei de minha mãe, Márcia Fernandes de Oliveira. Falo dela, pois ela me ensinou a viver e possibilitou meu escrever, junto de uma razão ancestral. Considero que seu educar foi conduzido por suas vivências, e através do seu viver ela encontrou mecanismos de apresentar a vida social. Para isso, ela desenvolveu métodos próprios, acompanhando atentamente o cotidiano, os perigos, as possibilidades que se apresentavam e as necessidades de (re) inventar.

Minha mãe me ensinou a olhar e estudar a vida. Seu fazer pedagógico é construído por via de um movimento cíclico, e suas maiores referências são suas vivências. A necessidade a instigou e a desafiou. Ela juntou esses elementos, e arretada de sua sagacidade construiu um sistema de transferência de saberes. Tratei de construir e sistematizar uma narrativa baseada em seu método, que advém de um caminho de construção coletiva, de um educar aberto à vivência ancestral, conectado a uma luta e estratégias de estar e permanecer em uma sociedade construída através dos sofrimentos alheios, de sofreres transatlânticos, ameríndios e amefricanizados, que sustentam nossa sociedade, e esta insiste em postá-los à margem.

Ensinar requer um processo contínuo de pesquisa, de análise dos resultados. Requer paciência e muita criatividade, e através desses aspectos me aproximei do fazer de minha mãe Márcia, dessa grande educadora, que construiu na escola da vida suas estratégias do educar, como meio de criar alternativas de existência.

De Mãe<sup>5</sup>

O cuidado de minha poesia  
Aprendi foi de mãe  
mulher de pôr reparo nas coisas  
e de assuntar a vida.

A brandura de minha fala  
na violência de meus ditos  
ganhei de mãe  
mulher prenhe de dizeres  
fecundados na boca do mundo.

Foi de mãe todo o meu tesouro  
veio dela todo o meu ganho  
mulher sapiência, yabá,  
do fogo tirava água  
do pranto criava consolo.

Foi de mãe esse meio riso  
dado para esconder  
alegria inteira  
e essa fé desconfiada,  
pois, quando se anda descalço  
cada dedo olha a estrada.

Foi mãe que me descegou  
para os cantos milagreiros da vida  
apontando-me o fogo disfarçado  
em cinzas e a agulha do  
tempo movendo no palheiro.

Foi mãe que me fez sentir

---

5 Conceição Evaristo, In Cadernos Negros - poemas - vol.25- 2002

as flores amassadas  
debaixo das pedras  
os corpos vazios  
rente às calçadas  
e me ensinou,  
insisto, foi ela  
a fazer da palavra  
artifício  
arte e ofício  
do meu canto  
de minha fala

A noção de escrevivência é evocada pela maneira em que se pretende conduzir um processo de reflexão, pelo aspecto e tipo de protagonismo empregado a mulheres negras e suas vivências dentro desse trajeto, e na consciência de que a figura histórica e intelectual da mãe gesta uma forma de pensar movimentos históricos, modelos epistêmicos e possibilidades sobre o devir. Trata-se de uma experiência metodológica que busca produzir reflexões revestida nas matripotencialidades e nos processos pedagógicos de aspecto ancestral.

Interessa nessa parte destacar que, impulsionada por essas relações, me aproximei da noção de escrevivência cunhada pela intelectual Conceição Evaristo, onde o escrever se relaciona com o ato de viver, de se fazer viver-existir, enquanto epistemologia, enquanto narrativa histórica, podendo estar relacionado com o âmbito acadêmico ou não. Falo de um processo em que vozes coletivas se interligam, pois existir enquanto escrevivência está relacionado com um processo de luta coletiva.

O escrever tece narrativas conscientes, marcadas pelo seu contexto amefricano, e em consonância com o movimento histórico. Como coloca a autora do conceito, Conceição Evaristo (2016), a escrevivência formula narrativas que ferem um cenário escrupuloso, pois ela liga a teoria a uma prática. A produção de conhecimento no escrever está configurada através de um elemento de ação que intervêm na realidade, multiplicando vozes. O escrever é um exercício de (re) existir, requer ginga,

malemolência, pois é uma prática consciente da existência de uma estrutura colonial, e por isso trata de driblar o sistema como meio de sobreviver.

Sendo assim, a escrevivência se relaciona com um processo de instrumentalização de escritoras negras que se apossam de um modo de fazer literário, que se apropriam desse processo de produção de conhecimento, para sacudir e incomodar “o sono injusto da Casa Grande”. O escrever, nesse sentido, recordando o pensamento de Evaristo (2016), está conectado a uma escrita que nasce de uma experiência, marcada pela vivência e subjetividade de mulheres negras. Essa escrita carrega elementos da oralidade corporificada, congrega e se instrumentaliza em diferentes dizeres e em raízes africanas.

### **Considerações finais**

O mundo letrado configura-se historicamente como um âmbito composto pela exclusão e legitimidade de um sujeito branco denotado como universal, dotado de uma razão metonímica, por e em nome de um sistema colonialista que segue pungente. Dentro desse aspecto, intelectualidades periféricas, para utilizar esse meio enquanto expressão, precisam desenvolver técnicas e meios de sobreviver e/ou sabotar esse espaço histórico de poder da branquitude.

Os mecanismos para estudar outridades, o Outro, como Sueli Carneiro (2005) em sua tese de doutorado trata de questionar, aparece como elemento comum para compor objetos de pesquisa, caminho este mais conhecido e legitimado dentro da produção científica. Sobre essa perspectiva, o paradigma científico e a instrumentalização metodológica que recebemos na universidade em grande suma estão programados para estudar e nos ensinar a refletir sobre as outridades. Quando estamos inclusos no contexto das outridades, estes paradigmas não dão conta de acompanhar nossos processos de reflexão.

Quando outridades adentram espaços de produção científica desses outros, olhar-se no espelho é se ver a partir da leitura alheia.

Confesso que quando me olhei não gostei do que vi. A partir desse susto, senti que valia a pena apresentar outros olhares, senti urgência e necessidade de ser ouvida, de falar, considerando as especificidades das lentes que nutrem minhas perspectivas, e que estão atravessadas por outras experiências. Se eles podem falar, as trincheiras abertas me ensinaram que tenho o direito de ocupar espaços de luta.

Conceição Evaristo (2005), fala de um escre (vi)(vendo) me, de um exercício de escrita que possibilita um meio de se ver, de se representar, de existir. Esse fazer que nas palavras da autora, busca “semantizar um outro movimento, aquele que abriga todas as suas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida.” (EVARISTO, 2005, p.7)

Sendo as mulheres negras invizibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre (vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2005, p.6)

A antropóloga Angela Maria Souza (2018) lembra o quanto importante e significativo é o dizer da mulher negra. A autora recorda que muitas de nós tentaram falar, muitas falaram, muitas gritaram, mas muitas foram silenciadas. O ato de falar não garante a contrapartida do ser escutada. É nesse contexto complexo que reside à resistência do dizer da mulher negra. Souza (2018) destaca que as resistências são exercitadas cotidianamente como meio de sobreviver. Nesse sentido, o escrever da mulher negra abre caminhos, tece narrativas cotidianas do (re) existir.

Falar sobre Mulheres Negras é determinante, mas as Mulheres Negras falarem sobre suas próprias trajetórias a sua maneira é desafiador. Essas Vozes Mulheres afrontam a sociedade que nos silencia em todos os espaços, quando lá estamos, inclusive porque grande parte dos espaços da sociedade, e falo dos espaços sociais de visibilidade, estes nos são negados. Mas falar é necessário, e a forma de falar faz toda a diferença. (SOUZA, 2018)

Junto a aspectos, pensei que seria mais fácil dissertar sobre minha realidade, pois se trata de uma necessidade que carrego enquanto sujeito social. Foi um engano. Falar sobre nossa realidade cobra o aparato de outros suportes, outros formatos, uma aproximação diferenciada, requer cavar mais fundo, criar caminhos, desvendar processos de silenciamento. Compreender as construções que me localizam no fazer e pensar histórico passou a ser algo que me movimentou dentro da academia.

Enquanto mulher negra, me dediquei a pensar o contexto do meu escrever, através da noção de fronteira, como meio de projetar nos estudos étnicos-raciais e de gênero a territorialidade que compõe minha (re) existência. O contexto ultrapassa a perspectiva territorial e é engajado como aporte epistêmico, necessário para pensar e refletir o lugar do qual emerge essa fala.

Busquei, a partir das relações fronteiriças, reconhecer em minha vivência um aporte epistêmico de investigação. A noção de fronteira, nesse sentido, não se restringe a ideia de barreira, limite, de controle e razão do Estado. Ela é um elemento inventado, um espaço de improviso, incorporado na prática social, uma construção imaginada (PEREIRA, 2014), que compõe as realidades contemporâneas. A fronteira é o canal que permite pensar a complexidade do (re) existir dentro de um cenário de caráter colonialista. Ela é parte desse processo e, também sendo resultado de um processo cultural, ela é tensão. É espaço polifônico, da convergência, ela é lugar de encontro, de desdobramento, do drible. E assim, sendo, fronteira também é lugar de resistência.

Fronteira carrega as assimetrias que tecem nossas realidades sociais, é o espaço de contradição. Ela aparece como ferramenta para se pensar essa escrevivência, pois seu caráter polifônico



agrega o aporte interseccional necessário para falar do contexto que parto, enquanto mulher negra, pobre, e fronteiriça. Pensar esse escrever por via das relações fronteiriças é agregar ao aspecto interseccional uma territorialidade, construída no encontro, no fluxo, no movimento e no improviso. Uma realidade social abastecida pelo jogo, pela negociação, aqui entendido como elemento do espaço fronteiriço.

O lugar de fala de onde emerge essa narrativa carrega responsabilidades, pois se trata de uma pesquisa realizada numa universidade - UNILA - relativamente nova, de espacialidade fronteiriça e periférica. Ainda que o periférico seja um elemento produzido *em relação*, pesquisar fora dos grandes e centralizados círculos requer consciência das relações que as centralidades exercem sobre o fazer científico. Nossa condição periférica, enquanto intelectualidade que atua distante de centros, capitais, em um continente não hegemônico, abre espaço para dribles. Nossa condição fronteiriça e periférica resguarda em si uma relação potente, em processo de construção e improviso. Nossa localidade se projeta como elemento estratégico, e cobra uma ação ativa e criativa frente às abordagens, perspectivas e processos epistêmicos. Parte do nosso fazer destina-se a reconhecer e atuar na produção de novas aproximações, flexibilizando os gessos epistemológicos como meio de multiplicar as possibilidades do narrar/fazer/ser intelectual.

Para produzir essa pesquisa encarei como necessário viver o conflito do ambiente fronteiriço, habitar os limites, os entre-lugares. Como caminho metodológico busquei me instrumentalizar, tomar consciência dos mecanismos de silenciamento que são produzidos através do formato acadêmico. Travei, tive medo. Como meio de me proteger, de me resguardar, me debrucei sobre a teoria. Encontrei nela um habitat de potência, construída por dizeres que me antecedem, carregada pelos caminhos abertos que o ressoar da ancestralidade produziu. Aprendi que a escrevivência está ligada a uma presença ancestral, que se manifesta de diferentes formas.

A partir das leituras e da pesquisa bibliográfica improvisei caminhos, edifiquei fronteiras, construí mecanismos de proteção. Precisei confrontar os limites que antes tinha estabelecido, busquei suporte na circularidade e no diálogo. Deixei-me fluir pela dinâmica fronteiriça, atravessei a pesquisa com o meu (re) existir. Tratei de encruzar em minha experiência os dizeres e as reflexões que me acolheram. Estava na encruzilhada, construindo caminhos, driblando, gingando, deixando-me abastecer da criatividade e da possibilidade que o referencial e a filosoficidade de matriz africana oferece.

A pesquisa é tecida por encontros, des-encontros, pelo movimento, ela é parte que segue, é o registro da inquietação. É um tempo, é atravessamento. Pesquisar na resiliência do escrever é um meio de (re) existir. De traçar e reconhecer os caminhos abertos, e a necessidade de seguir em movimento. Com medo, reconhecendo as fraquezas que nos compõem, a coletividade que nos aquece, as mulheres que nos pariram, as crias que alimentamos; meu corpo ancestralidade, minha natureza forte porque feminina, amefricana, escrevendo, cansada, teceu caminhos que anunciaram a necessidade de continuar.

## Referências

CARNEIRO, Aparecida Sueli. Mulheres e Movimento. In: **Estudos Avançados** 17 (49), 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18400.pdf>.

\_\_\_\_\_, Aparecida Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra 15na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 49-58, 2003.

\_\_\_\_\_, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Feusp- São Paulo. Tese de Doutorado.

CEVA, AL de A. **Intelectuais negras: escrituras de mulheres negras brasileiras e angolanas como instrumento de resistência sociocultural**. 2013.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: **Mulheres no Mundo – etnia, marginalidade e diáspora**. Nadilza Martins de Barros Moreira & Liane Schneider (orgs). UFPB- JP, Idéia/Editora Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. BH: Mazza Edições, 2003.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 464, 1995.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. In: **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. Instituto Kuanza, Alex, RATTs, 2006.

PEREIRA, Diana Araujo. **Cartografia imaginária da tríplice fronteira**. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_, Diana Araujo. Escritas de si–sobre alteridades e mediações. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 14, n. 23, p. 43-57.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SAADA, Jeanne Favret. Ser afetado. **Cad. Campo**, v. 13, p. 155, 2005.

SOUZA, Angela Maria. Diálogos Interseccionais: ancestralidade e poesia na resistência de mulheres negras. In: **130 Anos de (des)ilusão: A farsa abolicionista em perspectiva desde olhares marginalizados** -- GÓES, Luciano [Org.] - Belo Horizonte: Editora D'Plácido, 2018.

SOUZA, Izabela Fernandes de. **Na encruzilhada dos saberes: fronteiras, escrituras e (re) existências de mulheres negras na cidade de Foz do Iguaçu**. 2019. Dissertação de mestrado.

***Diálogos pedagógicos:***  
**memorias sobre una apuesta pedagógica y**  
**narrativa para construir paz**

María Camila González Caro<sup>1</sup>

**Resumen:** Los *diálogos pedagógicos* fueron una experiencia pedagógica y de memoria significativa, que por medio del encuentro y del diálogo entre mujeres lideresas y víctimas del conflicto armado en Colombia, talleristas, estudiantes y profesoras de colegios públicos de Bogotá, buscaba abrir un espacio para reflexionar sobre temas como el conflicto armado y social, la violencia, el dolor, la impunidad, pero también la resistencia, la esperanza y la paz, al interior de la escuela. Por lo tanto, teniendo en cuenta la relevancia que esta experiencia pedagógica puede tener en el actual contexto colombiano, en este texto me propongo compartir parte de un ejercicio de reconstrucción narrativa realizado con cinco de las mujeres participantes, para visibilizar, no sólo la experiencia de *diálogos pedagógicos* y algunas de las comprensiones, sentidos, emociones y vivencias que las mujeres construyeron sobre esta; sino también la importancia que le confieren y su rol en la misma.

**Palabras-clave:** Diálogo. Pedagogía. Educación. Memoria. Narración.

### **Puntos de partida**

Fue siendo estudiante de Ciencia Política de la Universidad Nacional de Colombia que tuve la oportunidad de acercarme a

---

1 Formada en Ciencia Política en la Universidad Nacional de Colombia y en la Maestría Interdisciplinar en Estudios Latinoamericanos (PPG-IELA) de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA). Mi área de concentración es cultura y sociedad en América Latina, especialmente en la línea de prácticas políticas y saberes populares. Este documento es un recorte de la investigación realizada en la maestría, en la que fui becaria del Programa PAEC OEA – GCUB.

diferentes espacios de discusión e intercambio<sup>2</sup>, que involucraban temas de memoria, pedagogía, educación, derechos humanos y conflicto armado con enfoque de género. Así, en principio, se fue conformando un campo de interés académico para mí, que posteriormente fue implicando un compromiso ético-político en mi quehacer como científica social, pues aparte de que lo académico es personal y por lo tanto abarca lo emocional y lo afectivo, eran temas que llamaban, y aun hoy, a la transformación de las condiciones sociales, políticas, económicas e históricas de nuestra sociedad.

En concordancia, mis búsquedas y recorridos alrededor de cuestiones teórico-metodológicas y epistemológicas críticas -la Educación Popular-EP, la Investigación Acción-Participativa-IAP, el/los feminismo(s)-, fortalecieron ese compromiso ético-político que me llevó, por un lado, a cuestionar la forma un tanto distante, que en ese momento consideré como academicista, de aprender, trabajar, reflexionar y analizar esos temas y realidades. Por otro, a buscar y construir espacios que privilegiaran la práctica, el hacer, el diálogo de saberes y la construcción de conocimiento desde, para y con lxs sujetxs<sup>3</sup> protagonistas de diversas experiencias, sobre todo pertenecientes a los sectores populares de la sociedad.

Fue precisamente la experiencia de *diálogos pedagógicos*, en la que tuve la oportunidad de participar, uno de los espacios que me permitió acercarme de manera más vivencial a esos temas, que ya venía trabajando desde hacía algunos años dentro y fuera de la

---

2 No sólo las clases fueron formativas, también las conversaciones en las cafeterías y en los corredores con amigxs, profesorxs y colectivos de trabajo, las marchas, intervenciones artísticas, galerías fotográficas, conversatorios, espacios de trabajo comunitario en los barrios, entre muchos otros.

3 Hago uso de la "x" como una de las formas de apelar a la justicia de género en términos del lenguaje, acogiendo la propuesta de Luciano Fabbri (2013), uno de los autores que hace parte de las referencias bibliográficas de este documento: "Utilizo la letra "x" (lxs) para hacer referencia a las distintas identidades de género existentes. Tanto el @ (l@s) como el uso de las terminaciones en a u o (las/los) pueden servir para hacer referencia a los sexos masculino y femenino, pero no contemplan las identidades transexuales, intersex, travestis u otras ya existentes o por existir" (pág. 38).

universidad, y a (re)conocer esas realidades que antes se pensaban desde la distancia.

En términos formales, es decir, en términos de la política pública de educación distrital y de las instituciones que participaron de la experiencia pedagógica, los *diálogos pedagógicos* son uno de los componentes del convenio de asociación No. 03559, impulsado por la Secretaría Distrital de Educación-SED y el Centro de Atención Psicosocial-Caps. El desarrollo de este componente buscaba construir una propuesta pedagógica para trabajar temas de paz y reconciliación dentro de la escuela, y fortalecer un plan educativo para la ciudadanía y la convivencia en un escenario de posconflicto.

El convenio inició a comienzos del año 2014 y se desarrolló en el marco de los diálogos de paz, entre el gobierno del presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo)<sup>4</sup>. Su objetivo se materializó a través de cuatro componentes que involucraban temas de memoria, derechos humanos, conflicto armado, luchas sociales y pedagogía. Estos temas debían ser abordados por medio de diversos recursos artísticos, narrativos y teatrales en diferentes colegios públicos de la ciudad de Bogotá, generalmente en los barrios más vulnerables.

En este sentido, la intención específica del componente de *diálogos pedagógicos* era acercar a lxs estudiantes a lo que estaba sucediendo en la mesa negociadora de la Habana, propiciar reflexiones críticas sobre la producción de la historia reciente en nuestro país e incorporar la memoria social a la experiencia cotidiana de lxs sujetxs que participan del acto educativo. Esto, a través de un diálogo de saberes entre lxs niñxs, lxs jóvenes, lxs docentes y veintiún mujeres lideresas con historias de vida atravesadas por el conflicto armado y la violencia sociopolítica, pero también con una historia de esperanza y de construcción de paz.

Mi papel dentro del componente de *diálogos* era de tallerista. Las talleristas estábamos encargadas de funciones logísticas, de coordinación y de acompañamiento a las veintiún mujeres en el

---

4 Proceso que venía siendo negociado desde el año 2012.

marco del proyecto, por lo que compartíamos la cotidianidad en los distintos escenarios en donde éste se ejecutaba. Esto nos permitía intercambiar percepciones, sentires, comprensiones y emociones vividas durante los *diálogos*, reflexiones que alimentaban los espacios de evaluación del componente y que me suscitaron varios interrogantes sobre la experiencia una vez finalizado el convenio de asociación, y por ende el componente de *diálogos pedagógicos*.

Dichos interrogantes, influenciados por cuestiones teórico-metodológicas y epistemológicas críticas que mencioné anteriormente, giraban en torno a preguntas como: ¿qué aprendizajes nos quedan de la experiencia de *diálogos pedagógicos*?, ¿por qué esa experiencia educativa fue importante para las mujeres, teniendo en cuenta sus vivencias en el marco del conflicto armado?, ¿cómo contribuye la experiencia de *diálogos pedagógicos* al campo temático de las pedagogías sociales de la memoria?, ¿cómo contribuye en el escenario de posacuerdo?, si la experiencia de *diálogos pedagógicos* fue significativa ¿cómo hacerla permanente dentro de la escuela?

En consecuencia, brotó una intencionalidad personal, inscrita dentro de una trama histórico-social y de un compromiso ético-político, por llevar a cabo un ejercicio de reconstrucción narrativa de la experiencia educativa de *diálogos pedagógicos*. Este ejercicio investigativo buscó propiciar la reflexión crítica, la comprensión y autocomprensión de los contextos, elementos, aportes y límites que configuraron esta experiencia. Así como el reconocimiento y la recuperación de los saberes, sentidos y significados que las protagonistas, en este caso mujeres lideresas y víctimas de conflicto armado y violencia sociopolítica en Colombia, le confieren a la misma, para generar una mirada más densa y profunda que tensione y dispute los sentidos construidos oficialmente con el fin de posicionar nuevas re-interpretaciones y re-significaciones sobre los *diálogos*.

A esta reconstrucción contribuyeron las narraciones de cinco de las veintinueve mujeres que participaron como educadoras en la experiencia de *diálogos pedagógicos*, pues su presencia durante los encuentros era fundamental para el desarrollo de éstos. Las voces de las demás participantes: la totalidad de las mujeres, talleristas,

estudiantes, profesorxs y lxs responsables del convenio por parte de la SED y el Caps, no se hacen presentes en este ejercicio dados los múltiples tiempos-espacios y recursos económicos que implicaría llevar a cabo un ejercicio de reconstrucción colectiva.

Estas cinco mujeres provienen de diferentes territorios, lugares que han sido golpeados en mayor o menor intensidad por el conflicto armado y desde donde se comparten algunas memorias de la guerra: Luz Marina Bernal de Soacha – Cundinamarca, ubicado en la región central del país; Noris Ascanio, es una mujer reasentada en la ciudad de Bogotá tras vivir hechos de desplazamiento forzado; María del Carmen Campos, vive en la subregión del Catatumbo ubicada al noroeste del país, en el departamento de Norte de Santander; Catalina Pérez, de Montes de María, subregión ubicada al norte de Colombia entre los departamentos de Sucre y Bolívar; y Berenice Rodríguez, del departamento del Putumayo, ubicado al suroccidente del país.

Hasta aquí se va dibujando el componente de *diálogos pedagógicos* como una experiencia pedagógica y de memoria significativa, no sólo por lxs sujetxs y elementos que involucró, sino por la intencionalidad narrativa que abrigó. Esta intencionalidad buscaba irrumpir el espacio de la escuela para invitar, visibilizar y privilegiar las memorias y las voces de mujeres que han vivido experiencias enmarcadas en contextos de conflicto armado y violencia sociopolítica en Colombia. Por ende, a lo largo de este texto quiero compartir una pequeña parte de la reconstrucción narrativa<sup>5</sup> realizada con las cinco mujeres ya

---

5 Es importante decir que el documento escrito que materializa el ejercicio de reconstrucción narrativa es producto de la “artesanía del montaje”, es decir, no sólo de una interpretación de mi parte como investigadora, sino de cortar, copiar, pegar, yuxtaponer, en fin, intentar trenzar las voces de las cinco mujeres y la mía propia. Al respecto, Silvia Rivera Cusicanqui (2012), contando su experiencia de trabajo de historia oral con un grupo de anarquistas libertarios, afirma: “Yo creo que es preciso reconocer la intervención que produce el montaje en la narrativa oral, transformándola radicalmente en su paso a la escritura. “Crear es descubrir”, ha dicho Susan Sontag en algún ensayo, y no cabe duda que el ejercicio del montaje de testimonios, tal como lo hemos practicado nosotras, ilustra muy bien este nexo. En el diálogo, pero también en el montaje hay como un alambique nuestro,



presentadas, en donde se reflejan algunas de sus comprensiones, sentidos, emociones y vivencias, la importancia que le confieren a la experiencia y su rol en la misma.

### **Sobre la experiencia de *diálogos pedagógicos***

Desde el sentir y la vivencia, Carmen, una mujer que se reconoce como campesina y lideresa comunitaria, cuenta que *“Los diálogos, aparte de ser una enseñanza y aprendizaje, fueron una gran experiencia, donde tuvimos la oportunidad de encontrarnos con niños, jóvenes y docentes, los cuales nos brindaron su tiempo y disponibilidad para escuchar nuestras historias”* (narración)<sup>6</sup>.

**Fotografía 1.** Sin Título. 2014.



Fuente: Archivo Caps. Mujeres participantes del ejercicio de reconstrucción narrativa. A la izquierda: sup. Catalina, inf. María del Carmen; en el centro, Noris; y a la derecha: sup. Luz Marina, inf. Berenice.

---

producto de nuestra personalidad creativa y teórica, pero también de nuestra experiencia vivida. Trabaja con materiales heterogéneos y hace combinaciones raras. Descubre una suerte de patrón secreto, un diagrama subyacente en el que la historia pasada halla nuevos sentidos al ser confrontada con los dilemas y vivencias del presente” (pág. 17).

6 Entrevista concedida por CAMPOS MARTÍNEZ, María del Carmen. *Diálogos pedagógicos* Catatumbo [02. 2019]. Entrevistadora: María Camila González Caro, 2019. Archivo .m4a (45 min.). A lo largo de este texto se distinguen las voces de las mujeres participantes del ejercicio de reconstrucción narrativa en *itálico*.

Como ya hemos mencionado, quienes nos encontrábamos dentro de ese espacio de *diálogos pedagógicos* éramos veintiún mujeres lideresas víctimas del conflicto armado en Colombia, provenientes de diversas regiones del país, estudiantes<sup>7</sup> y profesorxs de colegios públicos de Bogotá y talleristas. En ese encuentro la idea central era que las mujeres contaran una parte de su historia de vida a lxs estudiantes y se generara un diálogo, un intercambio que implicaba la escucha atenta de las historias de las mujeres y la interpelación respetuosa y curiosa de lxs jóvenes, por eso Berenice describe la experiencia de la siguiente manera:

A ver, para describir un diálogo pues es un proceso de comunicación entre los jóvenes, los docentes, las que estaban en el momento del Centro de Atención Psicosocial, [...], porque era dar a conocer la historia de lo que tenía que ver con el conflicto, [...], de poder compartir nosotros como esa historia, de visibilizar un poco lo que no se daba a conocer, e importante a partir de las voces de nosotros como mujeres, como víctimas, como lideresas, como sobrevivientes a todo este conflicto que hemos sido (narración)<sup>8</sup>.

Esto constituía el espacio de los *diálogos* como un escenario en donde las mujeres podían hablar de su experiencia como sujetas reales y contextualizadas, “[...] eso fue también muy bueno, tú no hablabas sino de lo que tú sabías, entonces eso fue muy interesante, y las preguntas que nos hacían los jóvenes las sabíamos responder porque te hablaban del tema que tú conocías [...]” (narración)<sup>9</sup>. Por eso, dice Noris,

[...] mi participación directamente era que compartiera ese testimonio y esa experiencia del trabajo de regiones y hablar un poco del tema de todas esas vivencias de violación de los derechos humanos, y entonces tocábamos ahí varios temas porque eso daba pa’ hablar de tantos temas, entonces, [...], nos tocaba el tema de desplazamiento, desaparición forzada, de masacres, quiénes las cometían, cuál intencionalidad había detrás de eso, esa como era

---

7 Se buscaba que los estudiantes fueran preferiblemente de los grados superiores de bachillerato (9, 10 y 11). Sin embargo, en los encuentros participaron estudiantes de todos los grados desde 6 a 11.

8 Entrevista concedida por RODRÍGUEZ, Berenice. *Diálogos pedagógicos* Putumayo [11. 2018]. Entrevistadora: María Camila González Caro, 2018. Archivo .m4a (79 min.).

9 Entrevista concedida por PÉREZ, Catalina. *Diálogos pedagógicos* Montes de María [09. 2018]. Entrevistadora: María Camila González Caro, 2018. 7 archivos .m4a (248 min.).

la carreta, [lo dice sonriéndose], que se echaba en todas partes [...] (narración)<sup>10</sup>.

La narración de sus propias historias implicaba, para las mujeres, no sólo contar sus vidas, es decir, hacer de sus experiencias relatos constituidos por personajes, acontecimientos, acciones, vivencias, sino también construir una interpretación-comprensión de la experiencia vivida, por lo que también era un “trabajo de la memoria”, es decir, una labor, una praxis en la que las mujeres se hacían parte activa de los procesos de transformación simbólica y elaboración de sentidos del pasado, lo que se entiende como un proceso de transformación del mundo social (JELIN, 2002)<sup>11</sup>.

Este “trabajo de la memoria” tomaba cuerpo en el momento en el que las mujeres expresaban de manera pública, dentro de los *diálogos*, memorias que, en algunos casos, habían sido cuidadosamente guardadas, lo que implicaba (re)cordar, que como bien dijo Galeano, es volver a pasar por el corazón, re-vivir el hecho traumático y resignificarlo simbólicamente. Narrar lo que pasó significaba, entonces, abrir el corazón, por lo menos así lo vivió Noris:

[...] porque es que cuando tú hablas, ¡imagínese!, cuando tú hablas empiezas a remover todo, todos los recuerdos y las emociones, y a sentir ese momento de esa historia que viviste, [...], cuando hicimos esto, [los diálogos], aprendí de que uno nunca olvida, que todo eso está ahí guardado, que uno lo que hace es aprenderlo a manejar pero está guardado, de que llega un momento

---

10 Entrevista concedida por ASCANIO, Noris. *Diálogos pedagógicos* Bogotá 3 [08/09. 2018]. Entrevistadora: María Camila González Caro, 2018. 3 archivos .m4a (325 min.).

11 En referencia a la memoria, como categoría social que involucra, o excluye, unxs actorxs sociales, unos usos políticos y unas conceptualizaciones y creencias del sentido común, se presenta una dificultad para definirla de forma cerrada y unívoca por ser un concepto complejo, inacabado, en constante proceso de producción. Aun esta dificultad, es importante señalar que la rememoración se entiende como la evocación de una experiencia pasada que conserva su importancia en el presente por la carga emocional que tiene para quien/es recuerda/n. Bajo esa óptica, concebimos la memoria como una acción de interpretación subjetiva y selectiva, que se enmarca temporalmente en el presente, y es evocada conforme a las necesidades y desafíos que desde allí se plantean (GONDAR & DODEBEI, 2005).

que como que te cortan la herida, te echan limón y sal y eso te duele, te arde, [...], pero también lo teníamos muy claro que eso hacía parte de nuestra esencia, que sabíamos que íbamos a tocar fibras ahí, que íbamos a traer recuerdos y éramos conscientes de que en esa forma también nos íbamos a manifestar, donde íbamos a llorar, donde íbamos a sentir mucha tristeza, donde nos íbamos a reír pero también de que íbamos a sentir esa impotencia, [...], pero para nosotras era normal porque eso hace el llorar, el reír, el sentirse uno triste, ya hace parte, eso ya se convirtió como algo propio de esa dinámica en lo que uno ha tenido que vivir [...] (narración)<sup>12</sup>.

## Nociones sobre los sentidos construidos en la experiencia

Lo anterior va dando ideas sobre los significativos que podrían resultar, de parte y parte, los encuentros entre jóvenes estudiantes de la ciudad de Bogotá y mujeres de los territorios, “[...] pues se da a conocer un poco de esa historia que desafortunadamente los medios de comunicación no dan a conocer, [...], de los diferentes departamentos como más abandonados que está el Putumayo, Catatumbo, Montes de María [...]” (narración)<sup>13</sup>. Pero como este ejercicio de reconstrucción narrativa se realizó con las mujeres participantes, con cinco de ellas, nos interesa poner de presente la importancia que las mujeres otorgan a la experiencia de *diálogos pedagógicos*, ya que ésta adquiere significación de acuerdo a su historia de vida y el trabajo que como lideresas desempeña cada una de ellas.

Para Catalina, por ejemplo, la importancia de los *diálogos* se hacía mayor teniendo en cuenta el momento histórico por el que estaba pasando el país,

*[...] porque estos diálogos también jugaron un papel muy importante en el proceso de la paz, en lo que se venía desde el proceso de la paz, o sea era muy importante porque era bueno que los jóvenes supieran todo el proceso que se venía haciendo en Colombia, sobre todo en la participación de las mujeres en esa búsqueda de la paz. Entonces para mí eso fue importante, fue una época histórica del país, tú sabes que eso también deja muchas huellas en la juventud, cuando ven que unas señoras están interesadas en un proceso que de pronto ya, ajá, ya uno está de medio día pa’ bajo y a uno qué me va a importar la paz, no pero sí a uno le importa porque es el país,*

---

12 ASCANIO, op. cit.

13 RODRÍGUEZ, op. cit.

*porque está todo lo de uno también ahí, lo de su historia, lo de su trabajo, lo de haber participado desde muy joven en estas luchas y que luego se dé un proceso de paz pues es muy interesante, entonces también ahí yo creo que fue muy, muy buena la época de los diálogos, porque también hicieron parte de todo este proceso, de la ruta del proceso de paz, [...], [y agrega], y para mí fue más valioso porque era un reencuentro todavía más, porque después de más de 20 años de estar fuera de mi país tener la oportunidad de conversar con jóvenes de Bogotá, con las compañeras de otros departamentos, también fue para mí muy valioso, [...], y también me sirvió porque a mí me dio más ánimo para continuar en el proceso de la organización, en el proceso de la paz y ver que hay gente interesada, de que no solamente seamos los campesinos los que estemos involucrados en esta tarea, sino que también sectores sociales de las ciudades y de las grandes universidades, personas con mucha sabiduría también que se vinculen al proceso de la paz y que también tengan en cuenta esos saberes de nosotros, de nuestras luchas, que nos tengan en cuenta no como una persona luchadora más sino como una persona que puede aportar en el proceso de un cambio de Colombia, eso a mí me sirvió bastante, en mi vida lo veo todos los días ese aprendizaje en los diálogos, en los diálogos con jóvenes, y no solamente con los jóvenes sino con el equipo que también estaba impulsando este trabajo de los diálogos en los colegios (narración)<sup>14</sup>.*

Por su parte Noris reconoce la experiencia como un momento de reactivación, no sólo de la memoria, sino también del trabajo de incidencia que como lideresa y mujer que vivió hechos de violencia asumió desde hace tiempo atrás,

*[...] por lo menos para mí no aportaron en la memoria sino que reactivaron la memoria, y por qué digo que reactivaron la memoria, porque cada persona que hemos vivido como que ese episodio y esa experiencia llevamos esa memoria dentro de nuestro cuerpo, que la sabemos manejar es una cosa o que en ciertos espacios uno es capaz de compartirla también es otra cosa, pero, por eso digo, cuando se tocan estos temas no es más que hablar de la memoria o reconstruir la memoria, es como reactivar esa semilla que hay ahí, entonces yo pienso que fue como una reactivación porque yo había tomado un compás de un tiempo y yo dije ya no voy a hacer más incidencia y con los diálogos ¿qué pasó?, volví a hacer incidencia en todos esos hechos que habían pasado, y una incidencia pública, para mí fue una incidencia de denuncia, de visibilización, eso lo volví a retomar cuando los diálogos y salir de una cajita de fósforos donde decía -aquí me refugio-, pero volver a botarme como a esa luz pública (narración)<sup>15</sup>.*

---

14 PÉREZ, op. cit.

15 ASCANIO, op. cit.

Luz Marina resalta varios aspectos con relación a los *diálogos*, desde la posibilidad de visibilizar esas otras historias de la voz de quienes las han vivido, hasta hacer un ejercicio de prevención con lxs jóvenes, pero además comparte una perspectiva muy interesante sobre los *diálogos* como espacio de elaboración del duelo, lo que cobra una relevancia considerable:

*Creo que el trabajo que nosotros realizamos en estos colegios fue muy, digamos, sanador para nosotros los que estábamos contando la historia y nos ayudó a hacer un trabajo tanto físico como psicológico, pero también [dar] como unas alertas tempranas a los jóvenes y de la misma voz de nosotros contarle el verdadero conflicto, no es solamente lo que los medios de comunicación han venido contando a su manera, mientras que nosotros como, digamos, víctimas principales del conflicto armado ¡nadie puede hacer un relato igual al de nosotros!, [...], [además] los diálogos es una parte del trabajo que ya uno como víctima ya viene realizando, pues porque desde el momento de los hechos, del hecho victimizante, que nos obliga a salir a las calles a protestar, a las marchas, a compartir con otras víctimas; [entonces] creo que, [los diálogos], es uno de los temas que se vinculan dentro del proceso de elaboración, para elaborar el duelo para la denuncia pública, para la denuncia nacional y también para la denuncia internacional [...]* (narración)<sup>16</sup>.

Los sentidos y las significaciones dadas por cada una de las mujeres a la experiencia están atravesada por sus particularidades, por los aprendizajes y relaciones que hayan podido construir, los encuentros, reencuentros o desencuentros que vivenciaron desde el primer momento de socialización de la propuesta de *diálogos* hasta el cierre del convenio, y en cada uno de los elementos y sujetos que componen esta experiencia educativa.

### *Pedagogas de la memoria*

Víctimas de diferentes hechos de violencia: desplazamiento, desaparición forzada, hostigamientos, violencia sexual, entre otros; todas las mujeres compartían/comparten una historia de dolor, como manifiesta Luz Marina: “[...] aunque los hechos hubiesen sido

---

16 Entrevista concedida por BERNAL, Luz Marina. *Diálogos pedagógicos* Soacha [11. 2018]. Entrevistadora: María Camila González Caro, 2018. Archivo .m4a (33 min.).

*diferentes creo que nos unía, a las víctimas, nos unía el dolor sólo que cada una lo vivíamos de diferente forma” (narración)*<sup>17</sup>. Pero también las unía una historia de lucha, pues son mujeres líderes, participes de procesos organizativos y comunitarios, defensoras de derechos humanos que buscan preservar la vida, la tierra y la sonrisa en medio de tanto daño, y por supuesto exigir justicia por lo sucedido. Mujeres que resisten desde sus territorios, sus cotidianidades y sus subjetividades los embates de la guerra. Mujeres fuertes, críticas, sabedoras y solidarias.

Indudablemente, como se ha venido esbozando a lo largo de este documento, el papel de las mujeres dentro de los *diálogos* era fundamental porque en torno a sus narraciones se buscaba generar el diálogo con lxs estudiantes y un ejercicio de enseñanza-aprendizaje. Por lo tanto, desde este lado, desde el punto de vista de quienes ejecutábamos el componente, se considera que las mujeres desempeñaban un papel como educadoras.

Este papel estaba dado, no sólo por el hecho de enseñar y visibilizar en los colegios historias no contadas sobre la guerra en territorios alejados del centro del país, sino por las reflexiones que hacían las mujeres sobre su práctica educativa, sobre la metodología, sobre los colegios y lxs profesores, sobre los contenidos de sus narraciones (qué se puede contar, qué se debe contar y cómo) y sobre las intencionalidades y sentidos que ellas le otorgaban a su práctica. No en vano eran reconocidas como pedagogas de la memoria en el marco del convenio.

Si bien, ese reconocimiento no fue construido colectivamente con las mujeres, ellas son conscientes del carácter pedagógico que tuvo su presencia en los colegios. Como dice Noris, “[...] *uno salía contento porque uno decía -bueno yo no soy un académico pero tengo una sabiduría, un conocimiento con el que yo también puedo generar muchas otras cosas, puedo generar consciencia, puedo generar un pensamiento diferente y crítico- [...]*” (narración)<sup>18</sup>.

---

17 BERNAL, op. cit.

18 ASCANIO, op. cit.

A partir de estas reflexiones, compartidas durante el ejercicio de reconstrucción narrativa, las mujeres fueron elaborando un sentido propio sobre lo que puede significar ser pedagogas de la memoria. Carmen intuitivamente comparte:

*La verdad no sé si lo sea, lo que sí sé es que hice lo mejor que pude y ojalá esto haya servido de algo, al menos a mí me quedó una gran satisfacción de haber caminado la palabra y la historia de algunas regiones desconocidas para muchos como la nuestra [...] (narración)<sup>19</sup>.*

Por su parte, Luz Marina lo relaciona con el compromiso político y social que asumió tras tener que vivir hechos victimizantes:

*Pienso yo que cuando nosotros pedíamos que nos reconociéramos como pedagogas de la memoria es porque si nosotras como víctimas no recuperamos la memoria de un país, no importa la clase de hecho victimizante que haya pasado, sencillamente porque uno no debe ser egoísta en ningún sentido de la palabra, sencillamente porque no es el sólo hecho victimizante que hemos tenido que afrontar nosotros, sí son muchos hechos victimizantes los que hemos tenido que vivir [como sociedad]; y si tenemos la posibilidad de contar y de recuperar una memoria de país tendríamos ampliamente que hablar de todos los hechos victimizantes para que no se pueda invisibilizar la realidad de este país. Entonces sí creo que nos consideramos en ese momento como las pedagogas de la memoria, [...], y el sólo hecho de ser pedagogas quiero decir que es las intervenciones amplias que se hacen a nivel nacional e internacional, en diferentes sitios como paneles y como intervenciones universitarias y compartiendo con diferentes víctimas de otros países que tienen una experiencia también muy difícil, y diría también más difícil que la de Colombia (narración)<sup>20</sup>.*

Finalmente, para Noris ser pedagoga de la memoria se relaciona con la vivencia misma del conflicto armado y con la labor que como lideresa viene haciendo de tiempo atrás incidiendo en diferentes espacios para dar a conocer la realidad del país:

*[...] así conectando y eso, pues uno toda la vida ha hecho pedagogía de la memoria, el hecho de haber vivido esas experiencias, de tener todos esos recuerdos, siempre vive*

---

19 CAMPOS MARTÍNEZ, op. cit.

20 BERNAL, op. cit.



*haciendo pedagogía de la memoria de un contexto a una historia que otros no conocen pero uno sí la conoce, entonces la palabra fue como acertada [...] (narración)*<sup>21</sup>.

## Consideraciones finales

Si bien en estas páginas no se logran exponer todos los elementos, comprensiones, sentidos, significados y emociones que las mujeres expresaron en la reconstrucción narrativa sobre la experiencia de *diálogos pedagógicos*, sí se logran evidenciar algunos aspectos fundamentales que la hacen valiosa y, sobre todo, pertinente a la luz del actual contexto colombiano, cuando nos enfrentamos con un escenario de retorno y agudización del conflicto armado, social, político y económico. Es en este escenario en donde, entre otros aspectos, debe apostarse por la recuperación crítica de nuestros pasados y nuestras experiencias, como camino para fortalecer la construcción de pedagogías sociales de la memoria, entendidas como una reflexión sobre nuestro pasado, sobre lo que somos, lo que fuimos, lo que hemos vivido y lo que queremos y podemos ser.

En ese sentido, los *diálogos pedagógicos* aportaron en cuanto práctica educativa que, a través del cuestionamiento y la afectación de las percepciones sobre la realidad de lxs sujetxs involucradxs, transformó, de maneras simbólicas, el mundo social y los sentidos, construidos hegemónica y oficialmente, sobre el pasado. Su intencionalidad de visibilizar historias del conflicto armado, a partir de las voces de mujeres que habían vivido experiencias enmarcadas en este contexto, implicaba un “trabajo de la memoria”, una praxis que justamente transforma el mundo social y privilegia la memoria, como “elemento” fundamental en la recuperación crítica del pasado reciente y en la construcción de un futuro de paz.

Por otra parte, los *diálogos* fueron encuentros que permitieron no sólo el intercambio de palabras, historias y experiencias, sino también de sentimientos y emociones, lo que los constituye en un

---

21 ASCANIO, op. cit.

espacio de sensibilización y afectación desde, con y por el/la otrx, permitiéndonos repensar la relación enseñanza-aprendizaje, no sólo enmarcada en un ejercicio racional sino en un ejercicio en donde también se involucran sentires. Este aspecto, que considero fundamental, permitió a las mujeres identificar y descubrir capacidades y habilidades narrativas, pedagógicas y de acompañamiento, que fortalecen los procesos de agenciamiento de sus proyectos de vida y alimentan el compromiso ético-político que las mujeres, en tanto lideresas, han asumido por visibilizar, incidir y denunciar públicamente hechos de violencia en el marco del conflicto armado en pro de la no repetición.

## Referencias

- ASCANIO, Noris. **Diálogos Pedagógicos Bogotá 3** [08/09. 2018]. Entrevistadora: María Camila González Caro, 2018. 3 archivos .m4a (325 min.).
- BERNAL, Luz Marina. **Diálogos Pedagógicos Soacha** [11. 2018]. Entrevistadora: María Camila González Caro, 2018. Archivo .m4a (33 min.).
- CAMPOS MARTÍNEZ, María del Carmen. **Diálogos pedagógicos Catatumbo** [02. 2019]. Entrevistadora: María Camila González Caro, 2019. Archivo .m4a (45 min.).
- FABBRI, L. Masculinidad y producción de conocimiento no androcéntrico. Interpelaciones de la epistemología feminista. **Revista sujeto, subjetividad y cultura**. v. 5, págs. 36-44, 2013.
- GONDAR, J., & DODEBEI, V. **O que é memória social**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- JELIN, E. **Los trabajos de la memoria**. 1ra. ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.
- PÉREZ, Catalina. **Diálogos pedagógicos Montes de María** [09. 2018]. Entrevistadora: María Camila González Caro, 2018. 7 archivos .m4a (248 min.).

RIVERA CUSICANQUI, S. (Noviembre de 2012). Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento ¿Quién escribe la historia oral? **Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación**, págs. 14-18.

RODRÍGUEZ, Berenice. **Diálogos pedagógicos Putumayo** [11. 2018]. Entrevistadora: María Camila González Caro, 2018. Archivo .m4a (79 min.).

SED-Caps . **Informe diálogos pedagógicos** . Bogotá: Archivo Caps, 2014 .

## Fotografia em rede na América Latina

Maíra Costa Gamarra<sup>1</sup>

**Resumo:** Desde meados do século passado a fotografia na América Latina vem buscando se articular para promover a integração regional. Porém, foi somente a partir de 1978, com a realização do Primeiro Colóquio Latino-Americano de Fotografia que o projeto integrador começou, de fato, a surtir efeito, aproximando as e os produtores de imagens do território e mobilizando agentes e instituições em prol de objetivos comuns. Entretanto, outras iniciativas tem também contribuído, ao longo dos anos, para a geração de vínculos, parcerias e colaborações. Portanto, seria insuficiente apontar apenas o colóquio como catalisador de uma movimentação em prol da fotografia na América Latina. Dessa forma, neste trabalho, elencamos algumas iniciativas importantes, e destacamos um outro evento, desta vez no Brasil, que teve também significativa responsabilidade na articulação regional: o Fórum Latino-americano de Fotografia de São Paulo, onde veríamos surgir o que convencionamos chamar de Rede da Fotografia Latino-americana.

**Palavras-chave:** Fotografia. América Latina. Redes. Fotografia latino-americana.

Pensar a fotografia e suas articulações na América Latina significa, mais cedo ou mais tarde, remeter à ideia de fotografia latino-americana. A denominação, hoje larga e comumente utilizada, carrega em si um significado e postura política próprios das experiências vividas no continente, suas lutas sócio identitárias por liberdade e autonomia, características muitas vezes desconhecidas por quem a utiliza. Nos últimos anos, temos visto

---

1 Pesquisadora, fotógrafa, curadora e produtora cultural. Mestre em Estudos Latino-Americanos pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Criadora e curadora do Mira Latina, projeto de pesquisa e intercâmbio artístico entre fotógrafas e fotógrafos latino-americanos.

diversos projetos e iniciativas que adotam a terminologia e, muitas vezes sem consciência, resgatam os ideais e objetivos que historicamente marcam o conceito. Por isso, buscamos evidenciar como se deu essa construção.

Localizamos a gênese do termo nos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia, com especial ênfase para as duas primeiras edições, realizadas no México em 1978 e 1981, respectivamente. Os eventos tinham entre seus objetivos a integração cultural, a difusão e a visibilização das produções regionais, buscando romper com os desafios impostos pelas fronteiras nacionais e a imperialista hegemonia euramericana. A historiografia da fotografia latino-americana, portanto, demarca o surgimento do conceito na realização do *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* e da *Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*, ambos ocorridos em 1978. Considera-se que foi devido a concretização e êxito desses eventos que se desencadeou uma forte movimentação e atuação colaborativa regional que começaria a se organizar em rede, extrapolando os limites nacionais, do bloco, e alcançando, inclusive, visibilidade internacional. Desde então, o termo passou a ser utilizado corriqueiramente para falar de uma fotografia da e na América Latina.

[...] Para nós, será na estruturação do projeto geral que levou à realização de ambos os eventos [primeira mostra e primeiro colóquio] e ao consequente êxito dos mesmos, onde podemos encontrar as sementes que deram vida à 'Fotografia Latino-americana', um conceito que se reafirmará e adquirirá maior peso, em nosso critério, na continuação da iniciativa em 1981, com a realização, pela segunda vez, de um grande evento com as mesmas perspectivas daquele primeiro. E em particular com o Segundo Colóquio Latino-americano de Fotografia (doravante denominado 'Segundo Colóquio'), cujos debates podem ser vistos como uma reavaliação da estratégia de 1978 e das conquistas alcançadas desde então com a entrada da 'Fotografia Latino-americana' no cenário internacional. (VILLARES, 2016, pg.41)

Entretanto, pesa o fato de que na grande maioria das vezes a documentação sobre essa historiografia oblitera iniciativas

anteriores, muitas delas arregimentadas por grupos como os fotoclubes, espalhados por toda a região, como por exemplo o Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo), um dos mais antigos e conhecidos no Brasil e na América Latina. Desde os arquivos do grupo temos registros da 1ª Exposição Latino-Americana de Fotografia Moderna, realizada novamente no México, em 1959, e organizada pelos mexicanos do Grupo Fotográfico *La Ventana*, com a colaboração do Foto Cine Clube Bandeirante. A pesquisadora Priscila Miraz de Freitas Grecco comenta a atuação coordenada desses agrupamentos:

[...] Esse tipo de prática clubista se espalhou de forma muito efetiva a partir do começo do século XX, formando uma rede de trocas de imagens e de discursos sobre a produção fotográfica, majoritariamente amadora, mas que também abrangue os profissionais da fotografia. (GRECCO, 2019, p.105)

Porém, mesmo com registros de exposições e publicações organizadas por esse e outros fotoclubes latino-americanos e, portanto, da evidente rede de contatos e relações estabelecida entre eles, ou mesmo da prévia utilização da terminologia ‘latino-americana’ para designar uma produção fotográfica regional, seria somente com o surgimento do primeiro colóquio, no final da década de 1970, que viríamos a ter realmente maiores notícias sobre iniciativas com o objetivo de aproximar e integrar as e os produtores de imagens da região. Talvez, tal desconhecimento e obscurecimento tenha se dado, em parte, pela dificuldade de acesso de pesquisadores aos arquivos e acervos de pessoas e instituições que possuem a guarda de muitos desses materiais, uma questão por vezes bastante problemática na região, porque envolve discussões sobre memória, história, documento, arquivo, guarda e propriedade, preservação e conservação, restauração, políticas públicas, políticas culturais etc. Problemática essa que se viu diminuída com o incremento nas comunicações na virada do século XX para o século XXI, favorecido pelas novas estratégias e ferramentas tecnológicas e digitais que permitiram a digitalização, disponibilização e acesso a documentos antes inacessíveis. Outra

explicação possível é o preconceito com relação ao caráter amador dos fotoclubes ou a uma preocupação mais estética do que política que esses grupos pareciam adotar. Enquanto que nos colóquios, bem como nas exposições produzidas como parte de sua programação, um forte tom político, de denúncia e anti-imperialista marcou esses eventos.

Mas, consideramos e compreendemos também como argumento para a ausência de referências que remetam às experiências prévias ao colóquio que essa história conjunta e regional é ainda bastante recente, assim como também o são as discussões quanto a hegemonia na narrativa sobre uma pretensa história da fotografia única (marcadamente eurocêntrica) que cada vez mais ganha corpo, especialmente com a chegada do século XXI, quando enfim passamos a (re)conhecer outras histórias que, por muito tempo, permaneceram ocultas e, desta forma, ainda precisam ser melhor investigadas, documentadas e divulgadas. Portanto, percebe-se e entende-se que o resgate e registro histórico sobre a fotografia latino-americana é um objeto de estudos que vem sendo paulatinamente elaborado na nossa região, considerando, assim, a escrita da história como processual e cambiante.

É diante desse contexto que buscamos evidenciar outras experiências e projetos que tem mobilizado a fotografia na América Latina, estimulando ações conjuntas, colaborativas, articuladas e em rede. Projetos diversos, entre exposições, eventos e encontros, revistas, livros e outras publicações, e, mais recentemente, atuações que se desenvolvem também a partir dos coletivos fotográficos e de plataformas digitais (sites, portais, redes sociais e demais). Pois, mesmo que o início dessa movimentação remeta especialmente aos colóquios, seria insuficiente apontar somente esse evento como catalisador de uma movimentação em prol da fotografia na América Latina.

Dentre algumas iniciativas importantes, destacamos um outro evento, desta vez no Brasil, que entendemos como crucial para a construção da fotografia latino-americana e de suas aproximações, articulações e redes. Considera-se, portanto, neste trabalho, que tão importante quanto o colóquio foi o Fórum Latino-Americano de

Fotografia de São Paulo, um evento realizado no Brasil com a produção em parceria entre o Estúdio Madalena e o Instituto Itaú Cultural.

O Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo tem sido um espaço ativador fundamental na construção de novos vínculos e na rearticulação de relações iniciadas no passado. Mas foram especialmente as suas duas primeiras edições, realizadas em 2007 e 2010 (o evento é trienal), que tiveram um forte impacto na região e foram responsáveis por acionar um ambiente propício aos (re)encontros e ao fortalecimento da ideia de rede para a fotografia latino-americana no novo milênio. As diferentes edições do fórum (2007, 2010, 2013, 2016 e 2019) contribuíram significativamente para proporcionar os (re)encontros entre aqueles que mobilizaram o início desse projeto integrador (no caso, os colóquios) e também dos novos integrantes do circuito, depois de um período de desarticulação vivido na região no final da década de 90 do século passado, após o fim dos colóquios, e, portanto, de uma agenda permanente de encontros presenciais, voltando a estimular as trocas e parcerias entre países e agentes culturais, e apoiadas, também, na interconectividade potencializada pelos inúmeros avanços tecnológicos disponíveis agora, estreitando os limites e fronteiras e facilitando os diálogos. Ainda que a atuação colaborativa nunca tenha dependido exatamente desses recursos, sem dúvida a comunicação e as relações se viram impactadas positivamente.

A importância e sucesso do 1º Fórum estiveram na sua capacidade de reunir, anos depois do último colóquio, realizado em 1996, na Cidade do México, um grupo diverso de profissionais e agentes da fotografia, formado tanto por personagens articuladores das primeiras mobilizações daquele evento, como as e os novos participantes, produtores e agitadores culturais, da fotografia na América Latina.

O grupo formado principalmente a partir da programação oficial do evento que, buscando justamente o equilíbrio entre o “passado” e o “presente”, fez uma curadoria cuidadosa e acertada, onde estiveram presentes figuras representativas do movimento ocorrido no final do século passado, como o fotógrafo Pedro Meyer, que foi presidente do



*Consejo Mexicano de Fotografía*, instituição promotora do primeiro colóquio. E novos atores como, por exemplo, Daniel Sosa, diretor do *Centro de Fotografía de Montevideo*, uma das instituições que mais tem contribuído nos últimos anos para promover a integração da fotografia na região. No mais, a programação esteve composta por representantes de diversos países:

[...] um total de setenta e dois convidados entre palestrantes, oficinairos, curadores e artistas expositores. Sendo destes, trinta e seis brasileiros e trinta e seis estrangeiros, de pelo menos dez países diferentes. A grande maioria dos convidados internacionais eram da América Latina (México liderando) e mais alguns europeus e norte-americanos, mantendo, tal qual nos colóquios, o canal de diálogo com outros países e regiões. (COSTA GAMARRA, 2019, p.85).

Logo, esse encontro de experiências foi extremamente enriquecedor para todas e todos, a possibilidade de troca, de retomada de contatos e do estabelecimento de novas conexões foi tão intensa que nos anos seguintes pudemos ver a concretização de diversos projetos e parcerias entre agentes que estiveram participando dos eventos. Dois exemplos bastante conhecidos, nascidos das relações provocadas pelos 1º e 2º Fóruns, são: a revista *Sueño de la Razón*<sup>2</sup> e o livro *Fotolibros Latinoamericanos*<sup>3</sup>.

---

2 Revista sul-americana, nascida do encontro de parte dos editores durante o 1o Fórum e lançada em 2009. É uma publicação autogestionada e organizada por um comitê editorial coletivo composto por membros de nove países sul-americanos: Fredi Casco (Paraguai); Pablo Corral (Equador); Pio Figueiroa (Brasil); Nelson Garrido (Venezuela); Andrea Josch (Chile); Roxana Sdenka Moyano (Brasil); Roberto Huarcaya (Peru); Ataúlfo Pérez Aznar (Argentina); Mateo Pérez (Colômbia); Daniel Sosa (Uruguai); Luis Weinstein (Chile); Julieta Escardó (Argentina) e Tiago Santana (Brasil). Disponível em: <http://suenodelarazon.org>.

3 Coordenado por Horacio Fernández (Espanha), em parceria com: Marcelo Brodsky (Argentina), Iatã Cannabrava (Brasil), Lesley Martin (EUA), Martin Parr (Inglaterra), Ramón Reverté (Espanha), o livro faz uma catalogação valiosa e necessária de registro de fotolivros de autores nascidos ou radicados na América Latina. Uma seleção de 150 obras que evidencia a contribuição da América Latina ao universo dos fotolivros revelando publicações desconhecidas, ignoradas ou

Nas edições seguintes, o evento manteve a sua capacidade de fomentar esses encontros e intercâmbios, criando um grupo muito interessante e produtivo de articuladores regionais que vêm, até hoje, mobilizando diferentes atividades no campo, seja autônoma ou institucionalmente. E seria, em boa medida, devido a esse grupo que veríamos ser rearticulada a ideia de uma Rede da Fotografia Latino-Americana, conforme reitera o fotógrafo uruguaio Fredi Casco, um dos fiéis participantes do evento:

O fórum recupera o legado e continua de alguma maneira a tradição dos colóquios latino-americanos de fotografia iniciados no México no final da década de 1970. Estes são eventos de grande importância para a fotografia latino-americana, pois não só instalam debates e reflexões e ampliam as fronteiras e os limites das práticas fotográficas, mas também têm se mostrado como plataformas ideais para a geração de redes de trabalho e de encontro entre fotógrafos, pensadores, artistas, curadores e pensadores da fotografia de toda a América Latina e do mundo (CASCO, 2016).

As relações pautadas a partir do 1º Fórum foram, então, essenciais para a construção do cenário existente atualmente na América Latina, é sabido que vínculos pessoais e profissionais se estabeleceram e consolidaram graças a possibilidade de encontro presencial promovida pelo evento, dentro ou fora do espaço oficial da programação. Contatos que se estreitaram, produziram, e ainda produzem, ações e projetos comuns. É, portanto, diante desta conjuntura que consideramos relevante destacar o papel do evento na articulação e consolidação da Rede da Fotografia Latino-Americana, uma grande e emaranhada teia formada por agentes e instituições latino-americanas responsáveis por resgatar e disseminar a ideia e os ideais surgidos nos colóquios e pôr em prática objetivos compartilhados. A partir das diferentes edições do fórum, essa rede veio se fortalecendo e ampliando, tornando-se cada vez mais conhecida e importante na região, uma rede de contatos e intercâmbios, informal, contingente, voluntária.

---

esquecidas. O livro foi publicado em 2011 pela Editorial RM, no México, e pela Cosac Naify, no Brasil.

Além disso, na última década, outros eventos também tem sido realizados, mais ou menos sob o mesmo pretexto, e, desta forma, contribuído para a união em prol de uma fotografia mais organizada e conectada dentro da América Latina. Em 2017, o *Foto Museo Cuatro Caminos* e a *Fundación Pedro Meyer*, ambos no México, organizaram na capital do país o *Coloquio Latinoamericano de Fotografía ¿Adónde vamos?* Em setembro de 2018 foi a vez das *Jornadas: 12 - Fotografía Latinoamericana. Confluencias y derivaciones 1978-2018*, evento realizado pelo *Centro de Fotografía de Montevideo* (Montevideú, Uruguai). Entre julho e agosto de 2019, foi a vez do coletivo de fotógrafas bolivianas *War-mi Photo* produzir a 1ª Residência de Gênero na América Latina (Sucre, Bolívia) e, em outubro do mesmo ano, o Colóquio de Fotografia da Bahia (Salvador, Brasil) chegou a sua terceira edição e propôs o tema *Fotografía Latino-Americana: percursos e protagonistas*. Todas as iniciativas tinham como ponto em comum o desejo de pensar e defender uma fotografia em bloco e incentivar a interconexão entre países, produtores de imagens e produtores culturais. Conforme demonstra o texto de apresentação das Jornadas 12, que teve curadoria da fotógrafa e curadora chilena Andrea Josch:

Desde el 1º Coloquio de Fotografía Latinoamericana realizado en Ciudad de México en 1978, se han desarrollado varios eventos que demuestran las redes de colaboración para construir un diálogo fructífero en torno a la fotografía de nuestro continente. Podemos nombrar el 2º Coloquio de 1981 (México); el 3º Coloquio de 1984 (Cuba); el Encuentro de Fotografía Latinoamericana de 1993 (Venezuela); el 5º Coloquio de 1996 (México); el Forum de Fotografía Latinoamericana en 2007, 2010, 2013, 2016 (Brasil), las Jornadas de Fotografía desde 2005 a la actualidad (Uruguay), entre muchas otras instancias colectivas y locales de producción simbólica, crítica y de construcción de discursos en torno a las imágenes y sus repercusiones culturales, sociales y políticas para Latinoamérica.

En las Jornadas 12 del CdF, a realizarse en septiembre de 2018, queremos reflexionar en torno a esas prácticas colaborativas, a modo de conmemoración y también para hacer una revisión crítica de los cambios en los paradigmas fotográficos y en las formas en que afrontamos la cultura visual a cuarenta años del primer coloquio. Estas jornadas contarán con aportes procedentes de formaciones, experiencias y trayectorias variadas,

buscando promover reflexiones y discusiones en torno a las siguientes preguntas que han permitido construir el programa. (JOSCH, Andrea)

Cada uma das iniciativas apresentadas, a seu próprio modo e de suas especificidades, territorialidades e alcance, tiveram papéis importantes e contribuíram na mobilização e dinamização da produção cultural fotográfica latino-americana conectada em rede. Podemos ainda indicar outras experiências que igualmente incrementam esse cenário, mas que não necessariamente se vinculam a partir de eventos culturais, como a já citada colaboração entre os fotoclubes existentes no território. No entanto, cabe neste momento sinalar, primeiro, a complexidade na definição e na compreensão do termo 'rede'. Essa designação é de grande importância para possibilitar uma maior compreensão, adesão, crescimento e amadurecimento do projeto, visto que, o que estamos chamando de Rede da Fotografia Latino-Americana é, nada menos, que a convergência de inúmeros projetos e diversas outras redes que atuam no campo da fotografia na América Latina.

Em vista disso, a explicação que oferece o professor e pesquisador Manuel Gama sobre o que é uma rede nos será de grande valia:

De forma muito genérica, pode afirmar-se que uma rede é uma espécie de malha formada por um entrelaçado de atores sociais que, num determinado contexto e em função de pelo menos um objetivo comum, conseguem comunicar eficazmente entre si e decidem aplicar parte dos seus recursos de forma a interagirem concertada e estruturadamente em prol do desenvolvimento de um plano, programa, projeto ou ação. (GAMA, 2014, p. 05)

A definição de Gama pauta questões essenciais que são levantadas também por outros tantos pesquisadores do tema, eles assinalam a confusão que permeia a conceitualização do termo quando, muitas vezes, a ideia de rede é compreendida superficialmente, a partir apenas de uma concepção formalista de rede, amparada na imagem de um sistema formado por diferentes pontos, distantes e dispersos entre si, mas que estão interconectados. Quando, na verdade, os fatores mais importantes

para a sua formação são: A capacidade de permitir uma dinâmica de relacionamento horizontal (ou seja, não hierárquica) e aberta enquanto organização social. E, ainda, a sua habilidade de agir a partir de necessidades compartilhadas e desenvolver pelo menos uma ação articulada entre os diferentes agentes, que se unem e se organizam tendo em vista um (ou mais) objetivo comum. O que não requer dizer que todos os integrantes de uma rede precisem sempre compartilhar das mesmas necessidades e objetivos ou participar em todas as ações.

Outra definição interessante para ajudar a pensar o objeto aqui investigado é a proposta por Cássio Martinho:

A rede é, portanto, um espaço de relacionamento e, como tal, promove a interação entre os participantes. Tal interação representa, como é lógico afirmar, comunicação intensa. Mas, mais do que isso, implica a ocorrência de uma série vasta de influências recíprocas. No relacionamento, assim como na prática da comunicação, o que há é uma profunda troca de fluxos formadores e reguladores, na qual uns vão construindo, moldando, alterando impressões, ideias, visões de mundo, valores e projetos dos outros e vice-versa. Esse ambiente de troca e autorregulação coletiva, baseado na comunicação, faz de uma coleção de elementos díspares um grupo, um todo orgânico, uma comunidade. (MARTINHO, 2003, p.48)

Assim, o autor alerta para o fato de que muitas vezes as realizações podem se estabelecer a partir de interações laterais, onde somente alguns participantes da rede estabelecem relações particulares entre si, justamente porque se trata de uma estrutura voluntária, autônoma, flexível e adaptável. Ele afirmará ainda que uma rede “é uma dinâmica de organização que desencadeia processos imprevisíveis e difusos de criação. As interações laterais, dessa forma, são exemplos de fenômenos criativos no interior da rede” (MARTINHO, 2003, p.75). E, sendo assim, os frutos dessas dinâmicas laterais ou imprevistas devem ser considerados como resultados efetivos da rede, porque nascem dessa malha e seus entrecruzamentos.

Em vista dessas reflexões, voltamos à ideia de uma Rede da Fotografia Latino-Americana como a intersecção e encontro entre

múltiplas redes (pontos) que conformam o campo, e possuem diferentes pautas e preocupações, mas que, em um determinado âmbito, se articulam de forma cooperada em prol de pensar e construir a fotografia na região. Redes como o movimento de mulheres que vem se organizando na América Latina na última década. Onde mulheres que são atravessadas pela fotografia, como profissionais ou amadoras, sejam elas fotógrafas, artistas visuais, curadoras, pesquisadoras, críticas ou outras, tem se estruturado a partir de manifestações feministas e de um paulatino e contínuo processo de conscientização com relação às injustiças e violências sofridas no âmbito da fotografia. Disparidade de salários, abusos morais, éticos e físicos, inferiorização, invisibilidade e apagamento, são apenas algumas das questões que tocam às mulheres em suas profissões e experiências pessoais, e que no momento em que percebem que essas práticas se repetem sistematicamente e são questões enfrentadas por praticamente todas as mulheres, mesmo que para algumas muito mais que para outras (no caso das mulheres negras, por exemplo), começam a se organizar coletivamente para enfrentar as violências físicas, psicológicas, emocionais e simbólicas sentidas.

Foi por volta de 2010 que surgiram os primeiros coletivos fotográficos formados exclusivamente por mulheres na América Latina, mas seria somente em meados desta mesma década que o movimento realmente ganharia força e surgiriam diversos grupamentos e projetos tendo como mote a união, compartilhamento, fortalecimento e atuação conjunta de mulheres na fotografia. Coletivos como o *7Fotografia* (Brasil), *Las Niñas* (Chile), *Warmi-Photo* (Bolívia), *Ruda y Colectiva* (diversos), ou mesmo outras formas de associação, como as criadas por meio das plataformas digitais, que inicialmente surgem para visibilizar os trabalhos de mulheres fotógrafas e curadoras, mas que acabaram por expandir a sua capacidade de comunicação e ação.

Outro exemplo de rede é aquela formada pelos coletivos fotográficos latino-americanos, uma articulação que parece se estabelecer a partir das trocas e compartilhamentos que surgem

devido às particularidades deste tipo de formação. Cada coletivo cria e desenvolve sua própria forma de organização, com estruturas e objetivos muito diferentes entre si e, neste caso, aparentemente a articulação se dá a partir do desejo de compartilhar, conhecer e experimentar novos formatos, encontrar soluções diferentes das já praticadas para lidar com os problemas vivenciados internamente aos grupamentos e criar coletivamente, entre coletivos. Um dos espaços propulsores dessa rede parece ter sido o E.CO – Encontro de Coletivos Fotográficos, realizado na cidade de Santos, São Paulo (Brasil), em 2014. Na ocasião, o encontro reuniu cerca de 80 artistas de 20 coletivos fotográficos oriundos de toda a América Latina, mais Portugal, México e Espanha para pensar e debater sobre as especificidades desses grupos e expor e criar intervenções em espaços públicos pela cidade.

Nos últimos 20 anos, aproximadamente, vimos o número de festivais e eventos de fotografia crescer consideravelmente na região e gerar, também, a sua própria rede, buscando a aproximação e cooperação entre organizadores e discutir soluções para as dificuldades encontradas na região, considerando que, por toda a América Latina, enfrentamos problemáticas muito semelhantes, como a dificuldade de financiar os encontros presenciais, viabilizar a presença de convidados internacionais ou permitir a circulação de obras (imagens impressas e publicações), questões que pautam debates não somente sobre a produção cultural fotográfica, mas quanto as políticas culturais nacionais e latino-americanas, formas de incentivo e financiamento, apoio governamental e privado etc.

De fato, percebemos que muitas dessas redes surgem da procura por estratégias e alternativas capazes de enfrentar os desafios com os quais se deparam seus membros, bem como buscando criar espaços para o diálogo e o crescimento compartilhado. Por toda a América Latina a fotografia tem apresentado propostas de empreitadas colaborativas, encontrando nesse formato a possibilidade de interconexão entre pessoas e instituições, promovendo a associação necessária para alcançar

seus objetivos e seguir produzindo, apresentando e difundindo imagens e projetos que conversem entre si e com a sociedade latino-americana, gerando momentos e espaços de fruição, deleite, prazer, reflexão, crítica ou denúncia.

Pretendíamos, assim, esboçar um breve panorama das experiências colaborativas que se estabelecem em rede no âmbito da fotografia na América Latina desde o final do século passado, tendo a cooperação como formato adotado para possibilitar e potencializar suas atuações e estratégias. Considerando e destacando especialmente as iniciativas que, de alguma forma, resgatam e adotam o conceito de fotografia latino-americana como posicionamento político necessário, de enfrentamento às adversidades vividas na região desde a colonização. E evidenciando o Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo como um articulador regional decisivo na construção da Rede da Fotografia Latino-Americana, e apresentando-a como a intersecção entre outras tantas redes que mobilizam a produção fotográfica na *Nuestra América*<sup>4</sup>.

## Referências

CASCO, Fredi. **Interessa-nos uma fotografia que rompa com os modelos de representação impostos.** [Entrevista concedida a] VIANA, Cassiano. **Itaú Cultural.** Publicado em junho de 2016.

---

4 O termo *Nuestra América* é aqui utilizado em referência ao ensaio de José Julián Martí y Pérez, poeta, escritor, jornalista e revolucionário intelectual cubano, um dos mais conhecidos e influentes pensadores daquele país e da nossa região. No emblemático ensaio *Nuestra América*, publicado na Revista Ilustrada de Nova York, nos Estados Unidos, em 10 de janeiro de 1891, o autor produz uma obra chave do pensamento latino-americanista libertário, que se tornou um manifesto continental e acabou por incorporar e neutralizar a expressão América Latina de seu peso colonial e racial. Desta forma, o termo se transforma em um conceito que será adotado com parte da identidade revolucionária do continente.



Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/entrevista-com-fredi-casco>. Acesso em 10/01/2019.

COSTA GAMARRA, Maíra. **Enlaces da Fotografia Latino-Americana: estratégias, aproximações e ações em rede**. Unila: Foz do Iguaçu, 2020. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/5859>.

FERRER, Mónica Villares. **Contexto para um nascimento/invenção: a “Fotografia Latino-Americana” como conceito**. Studium, n.38, p.70-97, nov. 2016. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/index38.html>. Acesso em: 05/08/2017.

JÖSCH, Andrea. **Fotografía Latinoamericana. Confluencias y derivaciones 1978-2018**. Disponível em: <https://cdf.montevideo.gub.uy/actividad/jornadas-12-fotografia-latinoamericana>. Acesso em: 29/09/2020.

GAMA, Manuel. **Cultura de redes culturais: o estado das redes do estado**. In: VIII Congresso Português de Sociologia. Universidade de Évora, 2014, Évora, Portugal. Disponível em: [http://historico.aps.pt/viii\\_congresso/VIII\\_ACTAS/VIII\\_COM0410.pdf](http://historico.aps.pt/viii_congresso/VIII_ACTAS/VIII_COM0410.pdf). Acesso em: 01/03/2019.

GAMA, Manuel. **Nota de abertura**. In: Congresso Internacional Redes de Cooperação Cultural Transnacionais: um olhar sobre a realidade lusófona. Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Portugal. Novembro, 2016. Disponível em: <http://polobs.pt/wp-content/uploads/2017/07/livro-de-resumos-congresso-internacional-braga-15-16-de-novembro-2016.pdf> Acesso em: 12/06/2019.

MARTINHO, Cássio; et. al. **Redes: uma introdução às dinâmicas da conectividade e da auto-organização**. Brasília: WWF-Brasil, 2003.

PEÑA LÓPEZ, Ismael. **Cooperación y voluntariado en red y en la Red**. In: Cáritas Española, Documentación Social, n.129, Trabajo en Red, p.187-203. 2002. Disponível em: [http://www.ictlogy.net/articles/20021124\\_ismael\\_pena\\_cooperacion\\_y\\_voluntariado\\_en\\_red.pdf](http://www.ictlogy.net/articles/20021124_ismael_pena_cooperacion_y_voluntariado_en_red.pdf). Acesso em 20/04/2019. Acesso em: 08/06/2019.

GRECCO, P.M.F. **Redes Fotoclubistas e a 1ª Exposição Latino-americana de Fotografia:** circulação de imagens na década de 1950 entre Brasil, México e Argentina. Anais do III Colóquio de Fotografia da Bahia, Volume 1, Número 1, novembro de 2019. Disponível em: <http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/wp-content/uploads/2020/02/III-Coloquio-de-Fotografia-da-Bahia-Tela.pdf>. Acesso em: 15/07/2020.

Este volume apresenta uma seleção das dez dissertações consideradas representativas da abrangência interdisciplinar do Programa, tendo como base a sua qualidade reflexiva e a contribuição para os estudos latino-americanos. Em geral, os capítulos, constituídos como recortes das dissertações, analisam contextos diversos de resistência e disputas identitárias de sujeitos culturais marginalizados nos seus contextos sociais. E, por outro lado, se voltam para sujeitos e coletivos que criam alternativas para recuperar a convivência estética e política com o território, os corpos e as memórias em disputa, colocando em xeque epistemes colonialistas e racistas, ainda tão hegemônicas na América Latina e Caribe.

Estes capítulos formam uma constelação que procura visibilizar ações culturais estratégicas oriundas da cooperação entre sujeitos e coletivos, tocando temas urgentes para o continente, como a violência, impunidade, dor, conflito armado e conflito social, porém articulados à construção da paz e da esperança. Traçam um rosto latino-americano e caribenho marcado por experiências que se submergem nas fronteiras entre a ficção e o real, a vida e a arte.



**UNILA**

**PPGIELA**  
Programa de Pós-Graduação  
Interdisciplinar em Estudos  
Latino-Americanos



**UNILA**

**PRPPG**  
Pró-Reitoria de Pesquisa  
e Pós-Graduação



ISBN. 978-65-5869-088-7



9 786558 690887