

ISSN: 1676-6288

CADERNOS PROLAM / USP



BRAZILIAN JOURNAL OF LATIN AMERICAN STUDIES

SPECIAL ISSUE:

ART, CULTURE AND EDUCATION OF LATIN AMERICA

VOL. 21, N. 43, SÃO PAULO, BRAZIL
OCTOBER 2022





CADERNOS PROLAM / USP - BRAZILIAN JOURNAL OF
LATIN AMERICAN STUDIES

PUBLICADO PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA
LATINA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - PROLAM/USP. VOL. 21, N. 43
(OUT. 2022).

SEMESTRAL - ISSN 1676-6288 - INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA.
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. 1- ESTUDOS LATINO-AMERICANOS CIÊNCIA
POLÍTICA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS. 2- DIREITO. 3- ECONOMIA. 4-
GEOGRAFIA. 5- HISTÓRIA. 6- PSICOLOGIA. 7- SAÚDE COLETIVA. 8-
SOCIOLOGIA.

ISSN 1676-6288



BRAZILIAN JOURNAL OF
LATIN AMERICAN STUDIES

43

OCTOBER 2022



BRAZILIAN JOURNAL OF
LATIN AMERICAN STUDIES

Corpo Editorial

*Editorial Board
Cuerpo Editorial*

Editores Responsáveis - N. 43

Editors of N. 43

Editoras Responsables - N. 43

Simone Rocha de Abreu

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Joana Fátima Rodrigues

Universidade Federal de São Paulo

Alejandra Soledad González

Universidad Nacional de Córdoba

Editora Dossiê - N. 43

Editora Dossier - N. 43

Dossier Editor - N. 43

Rafaela Nunes Pannain

Universidade de São Paulo

Editores

Editors

Maria Cristina Cacciamali

Universidade de São Paulo

Vivian Urquidí

Universidade de São Paulo

Editores/es Associadas/os

Associate Editors

Editores/es Asociadas/os

Bernardo Mançano Fernandes

Universidade Estadual de São Paulo

Camilo Negri

Universidade de Brasília

Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

Universidade Federal de Paraná

Eduardo Guedes Pereira

University of West Indies

Félix Pablo Friggeri

Universidade Federal da Integração Latino-americana

Franco de Matos

Universidade de Brasília

Júlio César Suzuki

Universidade de São Paulo

Lincoln Secco

Universidade de São Paulo

Lucilene Cury

Universidade de São Paulo

Marilene Proença Rebello de Souza

Universidade de São Paulo

Rafael Antonio Duarte Villa

Universidade de São Paulo

Sylvia Adriana Dobry

Universidade de São Paulo

Wagner Tadeu Iglecias

Universidade de São Paulo

Editores/es Honorárias/os

Honorary Editors

Editora/es Honorarias/os

Sedi Hirano

Universidade de São Paulo

Emir Simão Sader

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Lígia Prado

Universidade de São Paulo

Afrânio Mendes Catani

Universidade de São Paulo

Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

Universidade de São Paulo

Corpo Editorial Internacional

International Advisory Board

Cuerpo Editorial Internacional

Ana Esther Ceceña

Universidad Nacional Autónoma de México

Andrés Donoso Romo

Universidad Playa Grande

Angel Guillermo Quinteros

Universidad de Puerto Rico

Ariel Gómez Ponce

Universidad Playa Grande

Elissa Loraine Lister Brugal

Universidade Nacional de Colombia

Enrique E. Shaw

Universidad de Córdoba

Guillermo Beatón

Universidad de la Habana

Inés María Fernández Mouján

Universidad Nacional de Mar del Plata

Jhon Williams Montoya

Universidad Nacional de Colombia

Luis Carlos Jiménez Reyes

Universidad Nacional de Colombia

Nohora Inés Carvajal Sanchez

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Nohra Leon Rodriguez

Universidad Nacional de Colombia

Octavio Quesada García

Universidad Autónoma de México

Pablo Rocca

Universidad de la República

Raúl Bernal-Meza

Universidades Nacional del Centro

Tício Escobar

Centro de Artes Visuales

Vincent Gouëset

Université Rennes 2

Wladimir Mejía Ayala

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Editora/es Assistentes

Assistant Editors

Asistentes Editoriales

Bruno Massola Moda

Gabriel Galdino

Maria Medeiros Palazzo Rolim

Vanessa Rita Barazzetti

Giovanna Fidelis Chrispiano

Rogério do Nascimento

Carvalho

Andréa Rosendo da Silva

Gabriela Beraldo Rodriguez

Paloma Gerzeli Pitre

Mayã Martins Correia

Marcelly Machado Cruz

Graziela Tavares de Souza Reis

Fernanda Durazzo de Oliveira

Universidade de São Paulo

Gabriel Dibb Daub De Vuono

Gabriele Tres Maniezo

Maira Alejandra Amaris Buelvas

Leonardo Simões Agapito

Leandro Fontes Corrêa

Deise dos Santos Oliveira

Letícia Mourad Lobo Leite

Lucas Cotosck Lara

Helena Sabino Rodrigues Cunha

Fabiana Oliveira

Karen Marcello

Isabela Furegatti Corrêa

Ygor Pierry Piemonte Ditão

Ana Paula Dias

Estagiárias

Intern

Marsol Oliveira Rocha

Maria Eduarda de Oliveira Alves

Universidade de São Paulo

APRESENTAÇÃO

A **Brazilian Journal of Latin American Studies (BJLAS)** é uma revista especializada em difundir estudos sobre a América Latina. Criada em 2002 pelo Programa de Pós-graduação Integração da América Latina (PROLAM/USP), na fase inicial a **BJLAS** teve o objetivo de favorecer o ambiente de integração regional com publicações neste âmbito do conhecimento. Com o passar dos anos, o periódico ampliou seu universo disciplinar e hoje divulga produções científicas de nível de pós-graduação nos diversos campos das humanidades, das artes e das ciências sociais.

Para garantir o foco das publicações da Revista, os editores da **BJLAS** têm priorizado temáticas de impacto regional para a América Latina e trabalhos com metodologias comparativas sobre dois ou mais países deste continente. O propósito é que as publicações contribuam de modo significativo para o avanço dos conhecimentos sobre a América Latina e para a divulgação do que se produz nos diversos centros de pesquisa sobre a região, articulando assim a pluralidade de perspectivas teóricas, de linhas de pesquisa e de possibilidade de interpretação.

Tais são as motivações da linha editorial da **BJLAS** que incentiva seus autores a realizar análises sobre tópicos transversais em questões sociais, políticas, culturais, econômicas, jurídicas, históricas e artísticas com abordagens transdisciplinares. Por fim, a **BJLAS** estimula seus autores a publicar não apenas Artigos, mas também Resenhas Críticas sobre livros recentes ou de grandes obras de pensadores clássicos da América Latina, assim como Críticas de Arte e Ensaios de interpretação da realidade regional.

PRESENTACIÓN

Versión en español

La ***Brazilian Journal of Latin American Studies (BJLAS)*** es una revista especializada en difundir estudios sobre América Latina. Creada en 2002 por el Programa de Posgrado de Integración en América Latina (PROLAM / USP), en la fase inicial la ***BJLAS*** tuvo como objetivo favorecer el entorno de integración regional con publicaciones en este campo del conocimiento. Con los años, la revista ha expandido su universo disciplinario y hoy publica producciones científicas de posgrado en los diversos campos de las humanidades, las artes y las ciencias sociales.

Para salvaguardar la propuesta de las publicaciones de la Revista, los editores de ***BJLAS*** priorizan los temas de impacto regional para América Latina y trabajos con metodologías comparativas sobre dos o más países de este continente. El propósito es que las publicaciones contribuyan significativamente al avance del conocimiento sobre América Latina y a la difusión de lo que se produce en los diversos centros de investigación de la región, articulando así la pluralidad de perspectivas teóricas, líneas de investigación y posibilidad de interpretación.

Con tales motivaciones editoriales, la ***BJLAS*** alienta a sus autores a realizar análisis sobre asuntos transversales en temas sociales, políticos, culturales, económicos, jurídicos, históricos y artísticos con enfoques transdisciplinarios. Finalmente, a ***BJLAS*** estimula que a sus autores publiquen no solo Artículos, sino también Reseñas críticas de libros recientes o de grandes obras de pensadores clásicos de América Latina, así como Críticas de arte y Ensayos de interpretación de la realidad regional.

PRESENTATION

English version

The ***Brazilian Journal of Latin American Studies (BJLAS)*** is a journal specialized in disseminating studies on Latin America. Created in 2002 by the Latin America's Integration Graduate Program – Prolam/USP, in the initial phase ***BJLAS*** aimed to promote the environment of regional integration with publications in this field of knowledge. Over the years, the journal has expanded its disciplinary universe and today publishes graduate scientific productions in the different fields of the humanities, arts and social sciences.

To ensure the focus of the journal's publications, ***BJLAS*** editors have prioritized issues of regional impact for Latin America and works with comparative methodologies on two or more countries of the continent. The purpose is that these publications contribute significantly to the advancement of knowledge about Latin America and to the dissemination of what is produced in the various research centers on the region, thus articulating the plurality of theoretical perspectives, research lines and alternative ways of interpretation.

Such are the motivations of the ***BJLAS*** editorial line that encourages authors to carry out analyzes on cross-cutting approaches on social, political, cultural, economic, legal, historical and artistic issues with transdisciplinary perspectives. Finally, ***BJLAS*** stimulates authors to publish not only Articles, but also Critical Reviews of recent books or of great works by classical thinkers from Latin America, as well as Art Critics and Essays to interpret regional reality.

Editoras ***Editors***

Maria Cristina Cacciamali 
Universidade de São Paulo

Vivian Urquidi 
Universidade de São Paulo

Editores convidados ***Guest Editors***

Lúcio Fernando Oliver Costilla 
Universidad Autónoma de México

Eduardo Restrepo 
Universidad Javeriana de Colombia

Carta às leitoras e aos leitores

Carta a las lectoras y a los lectores

Letter to the readers

Simone Rocha de Abreu

Joana Fátima Rodrigues

Alejandra Soledad González

01

A persistência da memória histórica na Arte Latino-Americana: Livio Abramo e Alfredo Quiroz

La persistencia de la memoria histórica en el arte latinoamericano: Livio Abramo y Alfredo Quiroz

The persistence of historical memory in Latin American Art: Livio Abramo and Alfredo Quiroz

Margarida Nepomuceno

23

A carne e a opressão nas obras de Humberto Espíndola (Ms/Brasil) e Carlos Alonso (Mendoza /Argentina)

La carne y la opresión en las obras de Humberto Espíndola (Ms/Brasil) y Carlos Alonso (Mendoza/Argentina).

The meat and oppression in the art works of Humberto Espíndola (Ms/Brasil) and Carlos Alonso (Mendoza/Argentina).

Simone Rocha de Abreu

64

Desde Argentina hacia Brasil: un viaje de jóvenes artistas cordobeses a la Bienal Internacional de San Pablo durante la década de 1980

De Argentina em direção ao Brasil: uma viagem de jovens artistas cordobeses à Bienal Internacional de São Paulo durante a década de 1980

From Argentina to Brazil: a journey of young artists from cordoba to São Paulo's International Biennial during the 1980s

Alejandra Soledad González

98

Os alunos latino-americanos não mexicanos da Escuela Superior de Pintura y Grabado La Esmeralda nas décadas de 30, 40 e 50

Los estudiantes latinoamericanos no mexicanos de la Escuela Superior de Pintura y Grabado La Esmeralda en las décadas 30, 40 y 50

The The non-mexican Latin American students of the Escuela Superior de Pintura y Grabado La Esmeralda in the 30s, 40s and 50s

Daniela Gomes Rezende

123

Palabras y modernas prensas latinoamericanas (1860-1900)

Palavras e imprensas modernas latino-americanas (1860-1900)

Words and latin american modern press (1860-1900)

Pablo Rocca

144

Relações literárias entre Paraguai e Brasil: as leituras de Josefina Plá sobre poesia brasileira

Relaciones literarias entre Paraguay y Brasil: las lecturas de Josefina Plá sobre la poesía brasileña

Literary relations between Paraguay and Brazil: Josefina Plá's readings on Brazilian poetry

Cristian Orlando Avila Quiñones

Carlos Julio Moreno

Nilton Marques de Oliveira

162

A viagem de Abdias Nascimento a Buenos Aires: teatro, política e negritude numa chave transnacional

El viaje de Abdias Nascimento a Buenos Aires: teatro, política y negritud en una clave transnacional

Abdias Nascimento's trip to Buenos Aires: theater, politics, and blackness in a transnational perspective

Eliane de Souza Almeida

Pamela Gionco

182

ARTIGOS / Papers / Artículos

Profesionalización del oficio creativo. Contexto académico y precarización laboral en México

200

A profissionalização do ofício criativo. Contexto acadêmico e precarização do trabalho no México
The professionalization of the creative occupation. Academic context and job insecurity in Mexico

Juan Bello Domínguez
Galileo Reyes Aguirre

O compromisso artístico e social na arte latino-americana: o ensaio crítico de Marta Traba (1961)

224

El compromiso artístico y social en el arte latinoamericano: el ensayo crítico de Marta Traba (1961)
The artistic and social commitment in Latin American art: the critical essay by Marta Traba (1961)

Eustáquio Ornelas Cota Jr

RESENHA / Book Review / Reseña

“Contra el canon” de Andrea Giunta: una narrativa sobre história da arte para um mundo sem centro


252

“Contra el canon” de Andrea Giunta: una narrativa sobre la historia del arte para un mundo sin centro
“Contra el canon” by Andrea Giunta: a narrative on art history for a world without center

Simone Rocha de Abreu

Simone Rocha de Abreu¹ 
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Joana Fátima Rodrigues² 
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Alejandra Soledad González³ 
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carta às leitoras e aos leitores

A ***Brazilian Journal of Latin American Studies*** apresenta o Dossiê intitulado ***Arte, Cultura e Educação da América Latina*** com objetivo de proporcionar às leitoras e aos leitores a discussão de temas dos campos da arte, da cultura e da educação da América Latina como contribuição para a formação enquanto cidadãos, profissionais e pesquisadores. Almeja-se também, colaborar para o preenchimento da grande lacuna desta temática na educação em todos os níveis escolares ou da educação superior.

Portanto, o objetivo primordial é a divulgação de pesquisas sobre a América Latina e o Caribe realizadas no continente, assim como a geração de repertório sobre autoras e autores, artistas, intelectuais, docentes e pesquisadores nesses três campos do saber, com o intuito de que quem se interesse na interface entre Arte, Cultura e Educação possa ampliar seus conhecimentos e levá-los de forma efetiva para a sala de aula, para os observatórios e para os cursos de caráter extensionista; um repertório

¹ Professora adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, atua nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais e na Pós-graduação profissional em Artes, é pós-doutora em Artes pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP - SP). E-mail: simone.rocha.abreu@ufms.br

² Doutora (Literatura Brasileira) em Letras pela USP. Pós-graduada em Tradução Espanhol-Português (Universidade Gama Filho). Pós-doutorado no IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) da USP. É Professora adjunta na área de Língua Espanhola e suas Literaturas do Departamento de Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). E-mail: joanafr Rodrigues@gmail.com

³ Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba, Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Humanidades. E-mail: asoledadgonzalez@yahoo.com.ar

interdisciplinar frente a essa gama cultural tão diversificada/diversa que contempla a América Latina e o Caribe.

Neste momento, em que se fazem presentes temáticas ligadas à crítica da colonialidade e das relações étnico-raciais e de gênero, o dossiê ganha relevância histórica. Os temas relacionados às manifestações culturais, artísticas e educacionais – o tripé temático deste Projeto intelectual latinoamericanista – têm sido pouco abordados, deixando uma lacuna considerável em relação aos materiais bibliográficos que chegam a docentes da educação básica ou superior, privando-os de referenciais sobre tais temas no momento em que vão preparar seus planos de aula. Como consequência, a educação básica – mas não apenas ela – pode acabar reproduzindo conteúdos euro centrados.

Este Dossiê temático da **BJLAS** contou com a organização de três pesquisadoras e professoras da área, a saber: Dra. Simone Rocha de Abreu, da *Universidade Federal de Mato Grosso do Sul* (Brasil), Dra. Joana Fátima Rodrigues, da *Universidade Federal de São Paulo* (Brasil), e Dra. Alejandra Soledad González, da *Universidad Nacional de Córdoba* (Argentina).

O gênero da pintura histórica no Paraguai é o foco do primeiro artigo, “**A persistência da memória histórica na Arte Latino-Americana: Livio Abramo e Alfredo Quiroz**”, de autoria da jornalista e historiadora da arte, Dra. Margarida Nepomuceno, pesquisadora dos Estudos Latino-Americanos no *Programa de Pós Graduação Integração da América Latina da Universidade de São Paulo*. Neste artigo, a autora reflete sobre as transformações das representações neste gênero da pintura, abordando vários artistas para a construção de seus argumentos, porém atribui ênfase às experiências artísticas do brasileiro Lívio Abramo, que viveu em Assunção (Paraguai) por cerca de trinta anos, e de Alfredo Quiroz, um artista paraguaio contemporâneo. Desta forma, Nepomuceno vem colaborar para a construção de um capítulo da História da Arte

Latino-americana a partir da perspectiva do continente, com referenciais vindos dos olhares do Sul.

Outro artigo que almeja colaborar para a construção da História da Arte Latino-americana a partir do Sul é **“A carne e a opressão nas obras de Humberto Espíndola (MS/Brasil) e Carlos Alonso (Mendoza/Argentina).”** de autoria da Dra. Simone Rocha de Abreu, pesquisadora e professora da *Universidade Federal de Mato Grosso do Sul*, que analisa de maneira paralela as obras de Humberto Espíndola e Carlos Alonso, apontando semelhanças e divergências, principalmente com referência ao emprego da construção metafórica do conceito de carne.

O artigo **“De Argentina em Direção ao Brasil. Uma viagem de jovens artistas cordobeses à Bienal Internacional de São Paulo durante a década de 1980”** também propõe diálogos entre o ambiente artístico brasileiro e argentino – em particular, São Paulo e Córdoba – ao analisar uma viagem de jovens artistas cordobeses em visita à décima sétima edição da Bienal Internacional de São Paulo ocorrida em 1983. Alejandra Soledad González, doutora em História pela *Universidad Nacional de Córdoba*, nos apresenta a sua argumentação com diversas fontes, inclusive entrevistas que revelam a recepção estética desses jovens artistas frente às obras expostas, bem como as tentativas de familiarizar-se com os trâmites de curadoria e de exposição de obras de arte na mostra, além do desejo de visitar o artista argentino León Ferrari, que residia em São Paulo naquela época.

Uma avaliação sobre o impacto causado pelo Muralismo Mexicano na produção artística nos diversos países da América Latina é discutido no artigo de Daniela Gomes Rezende, mestranda da *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*. Em seu texto intitulado **“Os alunos Latino-Americanos não-Mexicanos da Escola Superior de Pintura y Grabado La Esmeralda nas décadas de 30, 40 e 50”**, a autora enfoca artistas que estudaram em *La Esmeralda*, na Cidade

do México, e que se tornaram muralistas nos seus países de origem, são eles: Violeta Bonilla, Francisco Amighetti, Pedro León Zapata, Rina Lazo e Arnold Belkin.

Em “**Palavras e Imprensas modernas latino-americanas (1860-1900)**”, Pablo Rocca, Doutor, pesquisador e docente da *Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación* da *Universidad de la República* (Uruguai), analisa as tensões entre nacionalismo e cosmopolitismo, bem como entre as figuras do escritor e do jornalista a partir da produção literária, da imprensa e da mídia impressa em diferentes lugares da América Latina, com ênfase na região do Rio da Prata (Argentina) e no Brasil. Rocca coloca em evidência a modernização literária e as imposições do capitalismo nesses diferentes territórios.

Refletindo igualmente sobre produções literárias, a doutoranda do *Programa de Pós-graduação em Letras* da *Universidade Federal do Paraná*, Daiane Pereira Rodrigues, apresenta a crítica literária da escritora paraguaia Josefina Plá à poesia brasileira. O artigo intitulado “**Relações literárias entre Paraguai e Brasil: as leituras de Josefina Plá sobre a poesia brasileira**” parte do estudo dos ensaios de Plá sobre a literatura brasileira publicados em vários periódicos na década de 1950 e reflete sobre a contribuição de tais discussões diante da polêmica sobre se houve distanciamento ou não entre as produções literárias brasileiras e hispano-americanas. Além dessas questões, o artigo destaca o importante papel de Plá como crítica literária latino-americana.

O artigo “**A viagem de Abdias Nascimento a Buenos Aires: Teatro Política e Negritude numa Chave Transnacional**” enfoca a estada de um ano do militante negro antirracista Abdias Nascimento em Buenos Aires, onde participou da companhia *Teatro del Pueblo*. As autoras, a doutoranda da *Universidade de São Paulo*, Eliane de Souza Almeida e a pesquisadora da *Universidad de Buenos Aires*, Pamela Gionco, refletem como as experiências e aprendizados de Nascimento em Buenos Aires contribuíram

para a concepção e fundação do Teatro Experimental do Negro no Brasil e quanto repercutiram na comunidade negra e no teatro político argentino e brasileiro.

Em “**A profissionalização do ofício criativo. Contexto acadêmico e precarização do trabalho no México**”, Juan Bello Domínguez, docente da *Universidad Nacional Autónoma de México*, e Galileo Reyes Aguirre, integrante do *Centro Educativo y Cultural Morelos*, discutem como o neoliberalismo e as mudanças no contexto acadêmico vêm precarizando as condições de trabalho para os formandos dos cursos superiores da área de artes no México.

Eustáquio Ornelas Cota Jr., doutorando de *História Social* da *Universidade de São Paulo*, estabelece no artigo “**O compromisso artístico e social na arte latino-americana: o ensaio crítico de Marta Traba (1961)**” uma relevante contribuição sobre a produção de uma das mais celebradas críticas de artes visuais da América Latina. Marta Traba atuou de maneira politicamente comprometida ao combater a influência norte-americana nas artes do continente e neste artigo o autor analisará uma de suas obras intitulada “*La pintura nueva en Latinoamérica*”, publicada em 1961.

A última contribuição deste Dossiê apresenta a resenha de autoria de Simone Rocha de Abreu, a respeito do “*Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*”, de autoria da historiadora, professora e crítica de arte argentina Andrea Giunta, publicado em 2020 na Argentina. Nesta obra, Giunta desenvolve o conceito de “Vanguardas simultâneas” para se referir às produções artísticas do pós-segunda guerra mundial e para isso articula um vasto repertório em artes (predominantemente pintura), estabelecendo diálogos com artistas de diversas geografias para desconstruir o paradigma interpretativo centro-periferia com o qual a história da arte vem sendo narrada.

*Simone Rocha de Abreu
Joana Fátima Rodrigues
Alejandra Soledad González*

Carta a las lectoras y a los lectores

La **Brazilian Journal of Latin American Studies** presenta el Dossier titulado **Arte, Cultura y Educación de América Latina** con el objetivo de brindar a los lectores discusión de temas en los campos del arte, la cultura y la educación de América Latina como contribución para su formación como ciudadanos, profesionales e investigadores. También se espera colaborar para llenar el gran vacío de este tema en la educación en todos los niveles escolares o de la educación superior.

Por tanto, el objetivo primordial es la difusión de las investigaciones sobre América Latina y el Caribe realizadas en el continente, así como la generación de un repertorio sobre autoras e autores, artistas, intelectuales, docentes e investigadores en estos tres campos del saber, con el fin de que quien esté interesado en la interfaz entre Arte, Cultura y Educación pueda ampliar sus conocimientos y llevarlos efectivamente a las salas de aulas, a los observatorios y cursos de extensión; un repertorio interdisciplinario frente a una gama cultural tan diversa/diversa que incluye a América Latina y el Caribe.

En este momento, en el que están presentes temas vinculados a la crítica de la colonialidad y las relaciones étnico-raciales y de género, el Dossier cobra relevancia histórica. Los temas relacionados con las manifestaciones culturales, artísticas y educativas -el trípode temático de este Proyecto intelectual latinoamericanista- han sido poco abordados, dejando un vacío considerable en relación a los materiales bibliográficos que llegan a los docentes de educación básica o superior, privándolos de referencias sobre dichos temas. al preparar sus planes de aula. Como consecuencia, la educación básica -pero no sólo ella- puede acabar reproduciendo contenidos eurocéntricos.

El Dossier Temático de la **BJLAS** fue organizado por tres investigadoras y profesoras del área, a saber: la Dra. Simone Rocha de Abreu, de la

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Brasil), la Dra. Joana Fátima Rodrigues, de la *Universidade Federal de São Paulo*(Brasil), y la Dra. Alejandra Soledad González, de la *Universidad Nacional de Córdoba* (Argentina).

El género de la pintura histórica en Paraguay es el foco del primer artículo, **“La persistencia de la memoria histórica en el Arte Latinoamericano: Livio Abramo y Alfredo Quiroz”**, de la periodista e historiadora del arte Dra. Margarida Nepomuceno, investigadora de Estudios Latinoamericanos del *Programa de Posgrado en Integración de América Latina* de la *Universidade de São Paulo*. En este artículo, la autora reflexiona sobre las transformaciones de las representaciones en este género pictórico, acercándose a varios artistas cuando construye sus argumentos, destacando, pero, las experiencias artísticas del brasileño Lívio Abramo, quien vivió en Asunción (Paraguay) durante unos treinta años, y de Alfredo Quiroz, artista paraguayo contemporáneo. De esta forma, Nepomuceno colabora para construir un capítulo en la Historia del Arte Latinoamericano desde la perspectiva del continente, con referencias provenientes de miradas del Sur.

Otro artículo que pretende contribuir en la construcción de la Historia del Arte Latinoamericano desde el Sur es **“La carne y la opresión en las obras de Humberto Espíndola (MS/Brasil) y Carlos Alonso (Mendoza/Argentina)”**. escrito por la Dra. Simone Rocha de Abreu, investigadora y docente de la *Universidade Federal de Mato Grosso do Sul*, quien analiza paralelamente las obras de Humberto Espíndola y de Carlos Alonso, señalando las similitudes y diferencias, especialmente en lo que se refiere al uso de la construcción metafórica del concepto de carne.

El artículo **“Desde Argentina hacia Brasil. Un viaje de jóvenes artistas cordobeses a la bienal internacional de San Pablo durante la década de 1980”** también propone diálogos entre el medio artístico brasileño y el argentino -en particular, São Paulo y Córdoba- al analizar cierto viaje de

jóvenes artistas cordobeses para visitar la decimoséptima edición de la Bienal Internacional de São Paulo, que tuvo lugar en 1983. Alejandra Soledad González, Doctora en Historia por la *Universidad Nacional de Córdoba*, presenta sus argumentos a partir de diferentes fuentes, incluyendo entrevistas que revelan la recepción estética de estos jóvenes artistas en relación a las obras expuestas, así como sus intentos por familiarizarse con los procedimientos de curaduría y de exhibición de obras de arte en la muestra, además de su deseo de visitar al artista argentino León Ferrari, quien residía en São Paulo en aquel momento.

Una evaluación del impacto que ha causado el muralismo mexicano en la producción artística de diferentes países de América Latina es presentada en el artículo de Daniela Gomes Rezende, estudiante de maestría en la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo* de la *Universidade de São Paulo*. En su texto titulado “**Los estudiantes latinoamericanos no mexicanos de la Escola Superior de Pintura y Grabado La Esmeralda en las décadas del 30, 40 y 50**”, la autora se enfoca en artistas que estudiaron en *La Esmeralda*, en la Ciudad de México, y que se convirtieron en muralistas en sus países de origen, son: Violeta Bonilla, Francisco Amighetti, Pedro León Zapata, Rina Lazo y Arnold Belkin.

En “**Palabras y Modernas Prensas Latinoamericanas (1860-1900)**”, el Doctor Pablo Rocca, investigador y profesor de la *Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación* de la *Universidad de la República* (Uruguay), analiza las tensiones entre nacionalismo y cosmopolitismo, así como entre las figuras del escritor y el periodista desde la producción literaria, la prensa y los medios impresos en distintos lugares de América Latina, con énfasis en la región del Río de la Plata (Argentina) y en el Brasil. Rocca destaca la modernización literaria y las imposiciones del capitalismo en estos diferentes territorios.

También reflexionando sobre las producciones literarias, la estudiante de doctorado del *Programa de Posgrado en Letras* de la *Universidade Federal*

de Paraná, Daiane Pereira Rodrigues, presenta la crítica literaria de la escritora paraguaya Josefina Plá a la poesía brasileña. El artículo titulado **“Relaciones literarias entre Paraguay y Brasil: las lecturas de Josefina Plá sobre la poesía brasileña”** parte del estudio de los ensayos de Plá sobre literatura brasileña publicados en varios periódicos en la década de 1950, y reflexiona sobre la contribución de tales discusiones a la controversia sobre si había brechas, o no, entre las producciones literarias brasileñas e las hispanoamericanas. Además de estos temas, el artículo destaca el importante papel de Plá como crítica literaria latinoamericana.

El artículo **“El viaje de Abdias Nascimento a Buenos Aires: teatro, política y negritud en una clave transnacional”** se centra en la estancia por un año del activista antirracista negro Abdias Nascimento en Buenos Aires, donde participó en la compañía *Teatro del Pueblo*. Las autoras, la estudiante de doctorado de la Universidade de São Paulo, Eliane de Souza Almeida y la investigadora de la Universidad de Buenos Aires, Pamela Gionco, reflexionan sobre cómo las experiencias y aprendizajes de Nascimento en Buenos Aires contribuyeron a la concepción y fundación del Teatro Experimental do Negro en Brasil y cuánto tuvieron repercusiones en la comunidad negra y en el teatro político argentino y brasileño.

En **“Profesionalización del oficio creativo. Contexto académico y precarización laboral en México”**, Juan Bello Domínguez, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, y Galileo Reyes Aguirre, miembro del Centro Educativo y Cultural Morelos, analizan cómo el neoliberalismo y los cambios en el contexto académico han ido deteriorando la condiciones de trabajo de los egresados de carreras de educación superior en artes en México.

Eustáquio Ornelas Cota Jr., doctorante en *Historia Social* de la *Universidade de São Paulo*, establece en el artículo **“El compromiso artístico y social en el arte latinoamericano: el ensayo crítico de Marta Traba (1961)”** un aporte relevante sobre la producción de una de los críticos de artes visuales

más célebres de América Latina. Marta Traba actuó de manera políticamente comprometida para combatir la influencia norteamericana en las artes del continente y en este artículo el autor analizará una de sus obras titulada "*La Pintura Nueva en Latinoamérica*", publicada en 1961.

La última contribución de este Dossier presenta la reseña de Simone Rocha de Abreu, sobre la obra "*Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*", de la historiadora, profesora y crítica de arte argentina Andrea Giunta, publicado en 2020 en Argentina. En este trabajo, Giunta desarrolla el concepto de "Vanguardias Simultáneas" para referirse a las producciones artísticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial y, para ello, articula un vasto repertorio en las artes (predominantemente la pintura), estableciendo diálogos con artistas de distintas geografías para deconstruir el paradigma interpretativo centro-periferia con el que se ha narrado la historia del arte.

*Simone Rocha de Abreu
Joana Fátima Rodrigues
Alejandra Soledad González*

Letter to the readers

The **Brazilian Journal of Latin American Studies** presents **Art, Culture and Education of Latin America** Dossier with the objective of providing the readers with themes in the fields of art, culture and education in Latin America as a contribution to the formation of citizens, professionals and researchers. It also intends to collaborate in filling the existing gap on this subject in all educational levels including in higher education.

Therefore, the primary objective is the dissemination of research on Latin America and the Caribbean carried out on the continent and to create a repertoire about authors, artists, intellectuals, teachers and researchers in these three fields of knowledge, with the aim of those interested in the interface between Art, Culture and Education can expand their knowledge and effectively take the knowledge shared in this issue into the classrooms, observatories and extension courses. We propose an interdisciplinary repertoire in the face of such diverse cultures in Latin America and the Caribbean.

This dossier gains historical relevance by presenting themes linked to the critique of coloniality, ethnic-racial and gender relations. These themes related to cultural, artistic and educational manifestations – the tripod of this Latin Americanist intellectual Project – have been little addressed, leaving a considerable gap in the intellectual production available to teachers of basic or higher education which deprives them of including such topics into their syllabuses. As a consequence, basic education – but not only – can end up reproducing euro-centered content.

This **BJLAS** Thematic Dossier was organized by three researchers and professors in the field: Dr. Simone Rocha de Abreu, Federal University of Mato Grosso do Sul (Brasil); Dr. Joana Fátima Rodrigues, Federal University of São Paulo (Brasil); and Dr. Alejandra Soledad González, National University of Córdoba (Argentina).

The genre of historical painting in Paraguay is the focus of the first article, **“The persistence of historical memory in latin american art: Livio Abramo and Alfredo Quiroz”**, by journalist and art historian, Dr. Margarida Nepomuceno, researcher of Latin American Studies at the Graduate Program in Latin American Integration at the University of São Paulo. In this article, the author reflects on the transformations of representations in the genre of historical painting presenting several artists to build her arguments; however she emphasizes the artistic experiences of Lívio Abramo, Brazilian artist who lived in Asunción (Paraguay) for about thirty years, and Alfredo Quiroz, a contemporary Paraguayan artist. Nepomuceno’s work is a valuable addition to a chapter of the History of Latin American Art from the perspective of the continent, with references coming from a viewpoint of the South.

Another article that aims to contribute with the History of Latin American Art from a South perspective is **“The flesh and oppression in the art works of Humberto Espíndola (MS/Brasil) and Carlos Alonso (Mendoza/Argentina).”** by Dr. Simone Rocha de Abreu, researcher and professor at the Federal University of Mato Grosso do Sul, who analyzes the works of Humberto Espíndola and Carlos Alonso in parallel, pointing out similarities and differences especially the use of the metaphorical construction of the concept of meat.

The article **“From Argentina to Brazil: a journey of young artists from Cordoba to São Paulo’s International Biennial during the 1980s”** also proposes dialogues between the Brazilian and Argentinian artistic environment, particularly in São Paulo and Cordoba, when analyzing a trip of young Cordoba artists who attended the seventeenth edition of the Bienal Internacional de São Paulo that took place in 1983. Alejandra Soledad González, PhD in History by the Universidad Nacional de Córdoba, presents her arguments using different sources, including interviews that reveal the aesthetic reception of the works exhibited by those young artists as well as their attempts to familiarize themselves with the procedures of curatorship

and exhibition of works of art in that exhibition in addition to their desire to visit the Argentine artist León Ferrari, who resided in São Paulo at the time.

The article “**The non-mexican latin american students of the Escuela Superior de Pintura y Grabado La Esmeralda in the 30s, 40s and 50s**” by Daniela Gomes Rezende, a Master's student at the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo presents an assessment of the impact caused by Mexican Muralism on artistic production in different Latin American countries. The author focuses on artists who studied in La Esmeralda, Mexico City, and who became muralists in their countries of origin such as: Violeta Bonilla, Francisco Amighetti, Pedro León Zapata, Rina Lazo and Arnold Belkin.

In “**Words and Latin American modern press (1860-1900)**”, Pablo Rocca, PhD. researcher and professor at the Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación at the Universidad de la República (Uruguay), analyzes the tensions between nationalism and cosmopolitanism, as well as between the figures of the writer and the journalist by analyzing the literary production, the press and the printed media in different places in Latin America, with emphasis on the Rio de la Plata region (Argentina) and Brazil. Rocca highlights literary modernization and the impositions of capitalism in these different territories.

Also reflecting on literary productions, the doctoral student of the Postgraduate Program in Languages at the Federal University of Paraná, Daiane Pereira Rodrigues, presents the literary criticism of the Paraguayan writer Josefina Plá to Brazilian poetry. The article entitled “**Literary relations between Paraguay and Brazil: Josefina Plá's readings on Brazilian poetry**” discuss the study of Plá's essays on Brazilian literature published in various periodicals in the 1950s and reflects on the contribution of such discussions to the controversy of whether or not there was a gap between Brazilian and Hispanic-American literary productions. In addition to these

issues, the article highlights the important role of Plá as a Latin American literary critic.

The article **“Abdias Nascimento’s trip to Buenos Aires: theater, politics, and blackness in a transnational perspective”** focuses on the one-year stay of the black anti-racist activist Abdias Nascimento in Buenos Aires, where he participated in the Teatro del Pueblo company. The authors Eliane de Souza Almeida, doctoral student at the University of São Paulo, and Pamela Gionco, researcher at the University of Buenos Aires, reflect on how Nascimentos experiences and learnings in Buenos Aires contribute for the creation and foundation of the Black Experimental Theater in Brazil and the repercussions on the black community and on Argentine and Brazilian political theater.

In **“The professionalization of the creative occupation. Academic context and job insecurity in Mexico”**, Juan Bello Domínguez, professor at the Universidad Nacional Autónoma de México, and Galileo Reyes Aguirre, a member of the Centro Educativo y Cultural Morelos, discuss how neoliberalism and changes in the academic context have been degrading the conditions of work for young graduates in the arts field in Mexico.

Eustáquio Ornelas Cota Jr., a doctoral student in Social History at the University of São Paulo, establishes a relevant contribution on the production of one of the most celebrated visual arts critics in Latin America in the article **“The artistic and social commitment in Latin American art: the critical essay by Marta Traba (1961)”**. Marta Traba acted in a politically committed way to combat the North American influence on the arts of the continent and in this article the author analyzes one of her works entitled “La Pintura Nueva en Latinoamérica”, published in 1961.

The last manuscript of this Dossier is a book review by Simone Rocha de Abreu of *“Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro”*, published in 2020 by Argentine historian, professor and art critic Andrea Giunta in Argentina. In this book, Giunta develops the concept of

“Simultaneous Vanguards” to refer to post-World War II artistic productions and, for that purpose, articulates a vast repertoire in the field of arts (predominantly painting), establishing dialogues with artists from different geographies to deconstruct the interpretive paradigm center-periphery over which the history of art has traditionally been developed.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.203459](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.203459)

Recebido em: 11/10/20222
Aprovado em: 11/10/20222
Publicado em: 12/10/20222



A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA HISTÓRICA NA ARTE LATINO-AMERICANA: LIVIO ABRAMO E ALFREDO QUIROZ

*LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL ARTE
LATINOAMERICANO: LIVIO ABRAMO Y ALFREDO QUIROZ*

*THE PERSISTENCE OF HISTORICAL MEMORY IN LATIN AMERICAN ART:
LIVIO ABRAMO AND ALFREDO QUIROZ*

Margarida Nepomuceno¹ 
Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo: A ausência de uma tradição acadêmica na arte em boa parte dos países da América Latina levou as iniciativas modernistas a conviverem, com estilos, escolas e projetos estéticos híbridos, inclusive com a pintura histórica, dentro de um processo de transformação complexo de renovação na arte, repleto de antagonismos e paradoxos. Esse cenário só pode ser compreendido à luz de muitos estudos e dentro de uma perspectiva própria, onde as referências não se encontram na História da Arte europeia, mas nas histórias latino-americanas e no percurso de seus principais agentes. Arrisco-me a promover algumas aproximações entre as experiências artísticas do brasileiro Lívio Abramo e do paraguaio Alfredo Quiroz, mesmo que percorram temporalidades bem diversas. Procuo mostrar que tanto Lívio Abramo (década de 60) quanto Alfredo Quiroz (em 2021) assumem posturas contra hegemônicas na arte no que se refere à interpretação clássica dos fatos históricos. Ambos subvertem a ordem acadêmica tradicional da leitura dos fenômenos históricos e da transposição para a arte, deslocando-se do que é característico desse gênero de pintura. Através da análise específica do fazer artístico da pintura de história dos artistas citados, mobilizo outras produções de arte para compreender a persistência da memória histórica no campo da arte da América Latina, desde as academias até os dias atuais e pretendendo contribuir para novas definições da arte latino-americana.

Palavras-chave: Arte Latino-americana; Pintura de História; Memória e História; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz.

Resumen: La ausencia de una tradición académica en el arte en la mayoría de los países latinoamericanos hizo que las iniciativas modernistas

¹ Jornalista e Historiadora de Arte. Doutora pelo PROLAM; Pesquisadora dos Estudos Latino-Americanos no Programa de Pós Graduação Integração da América Latina; Coordenadora do Nanduti, Centro de Educação e Cultura. E-mail: margaridacn@gmail.com.

coexistieran, en la mayoría de los países, con estilos, escuelas y proyectos híbridos, incluida la pintura histórica, dentro de un proceso de transformación del arte complejo, lleno de antagonismos y paradojas. y eso demuestra una manera específica de hacer arte. Este escenario sólo puede entenderse a la luz de muchos estudios y desde una perspectiva propia, donde los referentes no se encuentran en la Historia del Arte europeo, sino en la realidad de la propia historia latinoamericana y en la trayectoria de sus principales agentes. Las experiencias artísticas del brasileño Lívio Abramo y del paraguayo Alfredo Quiroz abarcan temporalidades muy distintas, y aun así me aventuro a promover algunas aproximaciones entre la obra de ambos. Trato de mostrar que tanto Lívio Abramo (década de 1960) como Alfredo Quiroz (en 2021) se posicionan contra el arte hegemónico en términos de la interpretación clásica de los hechos históricos y transposición para el Arte. Ambos subvierten el orden académico tradicional de lectura de los fenómenos históricos alejándose de lo propio de este género pictórico. A través del análisis específico de los artistas mencionados, movilizo otras producciones artísticas para comprender la persistencia de la memoria histórica en el campo del Arte Latinoamericano, desde las academias hasta nuestros días y contribuir a nuevas definiciones del arte latinoamericano.

Palabras claves: Arte Latinoamericano; Pintura de Historia; Memoria e Historia; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz.

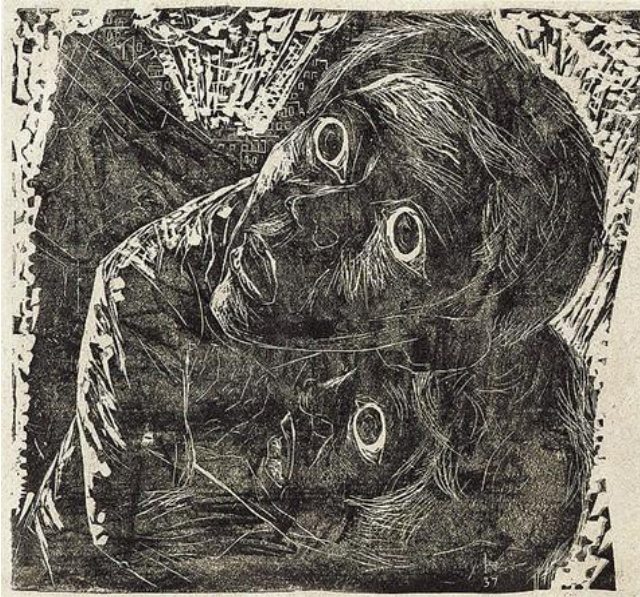
Abstract: The absence of an academic tradition in art in most Latin American countries led modernist initiatives to coexist, in most countries, with hybrid styles, schools and projects, including historical painting, within a process of transformation of the complex art, full of antagonisms and paradoxes and that demonstrates a specific way of making art. This scenario can only be understood in the light of many studies and within its own perspective, where the references are not found in the History of European Art, but in the reality of Latin American history itself and in the path of its main agents. The artistic experiences of the Brazilian Lívio Abramo and the Paraguayan Alfredo Quiroz span very different temporalities, and even so, I venture to promote some approximations between the work of both. I try to show that both Lívio Abramo (1960s) and Alfredo Quiroz (2021) take positions against hegemonic art in terms of the classical interpretation of historical facts and transposition to art. Both subvert the traditional academic order of reading historical phenomena by moving away from what is characteristic of this genre of painting. Through the specific analysis of the artists mentioned, I mobilize other art productions to understand the persistence of historical memory in the field of Latin American Art, from the academies to the present day and contribute to new definitions of Latin American art.

Keywords: Latin American Art; History Painting; Memory and History; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz

Recebido em: 13/06/2022
Aprovado em: 11/10/2022
Publicado em: 12/10/2022

1 Introdução

Figura 1 - Medo. Lívio Abramo, 1937.



FONTE: Coleção Guerra-Medo. Itaú Cultural. Xilogravura. Acervo IEB, 1937.²

Figura 2 - Alfredo Quiroz, s/d



FONTE: Série Guerra do Paraguai. Itaú Cultural. Fotomontagem. s/d..³

1.1 Circularidade do tema histórico

A pintura de História ou pintura histórica, gênero dos mais tradicionais na Arte teve uma importância substancial na formação dos Museus de Arte não somente do Brasil, mas em outras partes do mundo. Antes do advento das Repúblicas na América Latina, os museus nacionais de belas artes confundiam-se com os museus históricos pela preferência que ambas as instituições destinavam às pinturas de representação do passado. Boa parte dos museus a partir dos processos das Independências construíram

²A obra faz parte da Coleção Guerra-Medo. Itaú Cultural. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra57990/guerra-medo>. Acesso: 10 ago. 2022.

³A coleção do artista foi disponibilizada para a pesquisa da autora.

seus acervos através da doação de coleções particulares e tinham como finalidade reunir objetos variados das áreas da antropologia, história e arte, artefatos diversos e curiosos como fotografias, mapas, documentos pessoais, aquisições de guerras e demais, com o propósito de preservar a história, a memória e a cultura de seus cidadãos. Inspirados nos museus europeus, esses institutos, inicialmente grandes depositários de objetos, passaram a exercer um papel ativo como colaboradores na edificação de um projeto civilizatório durante os processos de construção dos Estados Nacionais. Segmentaram-se, especializando-se em determinadas áreas, no caso dos Museus de Arte na produção artística nacional e internacional, pretendendo exercer o papel destinado aos grandes templos da cultura, de guardiões dos valores da civilidade. Eram esses os propósitos que moviam as instituições em suas origens, desde princípios do século XIX até o advento dos modernismos. A partir desse momento - e em cada região houve um marco temporal modernista específico-, ocorreram mudanças nos museus, tanto na expografia das mostras, até então pensada dentro de uma perspectiva hierárquica⁴, como no perfil para a aquisição de novos acervos. Se antes eram pensados dentro de uma lógica do protagonismo das elites oligárquicas na cultura dos países, passam a abrir espaço para o novo gosto das classes médias em ascensão.

As cenas memoráveis de guerras e conflitos na região, heróis a cavalo, representações apoteóticas da conquista ibérica e na mesma esteira, demais pinturas consideradas acadêmicas perderam a centralidade nos museus e foram congeladas, amontoadas, esquecidas em boa parte nas reservas técnicas.

Em tempos recentes de reavaliação da Semana de Arte de 22, no Brasil, e dos Modernismos na América Latina temos visto o quanto foi prejudicial para a compreensão das produções artísticas naquela primeira metade do século XX, a exclusão de grande parte das culturas populares, dos povos

⁴ Os museus até o Modernismo seguiam como critério de exposição dos acervos, a hierarquia dos gêneros de arte, definidas pelas escolas europeias, que colocavam em destaque, normalmente nos espaços centrais, as pinturas históricas geralmente de grandes dimensões, seguidas das pinturas de paisagens, cenas do cotidiano doméstico e retratos. O Modernismo quebra com essa hierarquia.

indígenas, das populações afro-ameríndias, da história dos modernismos, como resultado da “tirania do gosto”, expressão utilizada por Jorge Coli (2004), desses tais pressupostos da época, que ditavam o que era moderno ou não. Muitos dos objetos e artefatos fruto de coleções antigas foram despejados nos museus etnográficos ou de História Natural como representações aprisionadas de espécimes humanas exóticas. Evidências essas de destrato analisadas e trazidas hoje à luz pelas novas discussões sobre os Modernismos, e que revelam a profunda dificuldade de se manter acessíveis ao público, as produções artísticas consideradas fora dos parâmetros modernistas, invisibilizadas e, sobretudo, aquelas que representavam o passado!

Jorge Coli, historiador de arte, docente da Unicamp, afirma categoricamente em seu livro *Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX* que o triunfo do modernismo trouxe como consequência não somente profundas mudanças na produção da arte, mas “Acarretou também a eliminação de tudo aquilo que não parecia estar dentro dos parâmetros que esses modernos estabeleciam”. (COLI, 2004)

Lívio Abramo e Alfredo Quiroz trabalham nas produções apresentadas neste artigo temas históricos (a Guerra Civil Espanhola [Fig. 1] e a Guerra do Paraguai [Fig. 2]), mas não são conhecidos como pintores de História. Ambos fazem parte de gerações que já não possuem o compromisso social dos pintores do século XIX com o registro do passado. Abramo trabalha com a História recente (Guerra Civil Espanhola 1936-1939) e Quiroz retrabalha, um evento histórico do século XIX (Guerra da Tríplice Aliança, 1865-1870) à luz de uma interpretação atual. Seu propósito é entender o que esse evento deixou como legado à percepção da sociedade paraguaia tendo como base as imagens sobrepostas do presente e do passado. Minha contribuição é inserir analiticamente essas produções, a moderna, dos anos 60, e a contemporânea, de 2016, no campo do estudo dos novos paradigmas da pintura de História e mostrar a sua atualidade.

2 Paradoxos do Modernismo na América Latina: tensões entre o desejo de ruptura e a tradição pictórica

Excluídos os primeiros anos dourados do Modernismo e dos projetos iniciais de ruptura, essa mesma pintura de história começa a ser reconduzida até as salas dos museus, não mais com a mesma centralidade, mas com certo destaque para justificar a visão múltipla e diversificada dos novos museus e pelo significado que encerram para se compreender, através do estudo crítico dessas obras, os imaginários sociais, as interferências políticas na cultura, a formação do artista.

Em países da América Latina, embora os movimentos iniciais do Modernismo tenham se alinhado em muitos momentos ao que ocorria nos centros de arte, a pintura de história foi retomada por muitos artistas em pleno auge do Modernismo, mesmo porque as academias de arte, verdadeiros centros do ensino da pintura histórica, nem ao menos existiam na maioria dos países dessa vasta região. No México, foi fundada a primeira academia de arte da América Latina, a Academia Real de San Carlos, em 1785, seguida da Academia Imperial de Belas Artes, no Brasil, após receber várias denominações durante a sua criação pela missão francesa ⁵. Em Caracas, Venezuela, no Centro Grã-Colômbia de Bolívar criam-se escolas de desenho e pintura antecedendo a fundação da primeira academia de Belas Artes do país, em 1930, denominada de Academia de Pintura e Escultura. No Paraguai essa instituição foi fundada em 1885, com o nome inicial de Instituto Paraguay. Com exceção das citadas, outras academias passam a ser criadas nos demais países, no final da primeira metade do século XX, no mesmo momento em que surgem os movimentos de renovação na Arte, pelas vanguardas locais (ADES,1997, p. 7-25).

⁵ Inicialmente Escola Real de Ciências Artes e Ofícios do Brasil, em 1816, depois Academia Real de Belas Artes, em 1820 e, finalmente, em 1822, denomina-se Academia Imperial de Belas Artes. Somente após a República, em 1889, passa a denominar-se Academia Nacional de Belas Artes até hoje ligada à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Há uma relação estreita entre as várias experiências modernistas ocorridas nos países da região com os processos que marcaram o centenário das independências, a formação de uma consciência nacional e reafirmação das identidades. A modernidade nas artes estava ligada aos projetos das elites dos países, que se firmaram pós-Independência e a projetos republicanos que consistiam na modernização econômica da região (CAPELATO, 2005, 256). Os pressupostos modernistas, os principais cânones inspirados no Modernismo europeu como o culto à forma, o experimentalismo e a ruptura com o passado, não significavam necessariamente renegar a contribuição das academias na formação dos artistas e em suas produções. No Peru, por exemplo, a Academia de Belas Artes foi fundada com José Sabogal, em 1919, no mesmo ano em que ele voltava da Europa. Ele iniciaria o gênero influência do fauvismo, escola posterior ao Impressionismo europeu (ADES, 1997). Há dezenas de outros exemplos já analisados por pesquisadores que estudam a formação dos artistas e a transição para o modernismo, e que mostram a convivência com o Moderno na Europa, com o desejo do novo e por outro lado as raízes culturais de origem. O que se depreende que foi usual, durante um tempo, a coexistência de tempos estéticos em um mesmo trabalho.⁶

Diana Wechsler, crítica de arte e docente da Universidade de Buenos Aires, analisa sobre a ausência da ruptura com a arte acadêmica nos trabalhos dos argentinos nos anos 20/30 se deve a vários fatores. No texto *Tensiones de la Modernidad* (WECHSLER, 2001, p.18) afirma:

A nossa "primeira vanguarda" artística, ao contrário do que se definiu como "vanguarda histórica" para a Europa, caracterizou-se por não romper com a tradição plástica ou com as instituições do campo artístico, sem desenvolver estratégias que tendiam a destruir espaços oficiais, como os Salões Nacionais, para questionar os julgamentos dos críticos de arte e finalmente se estabelecer no gosto do público por meio de diferentes estratégias: exposições coletivas e individuais, conferências sobre arte contemporânea, notas nos jornais de Buenos Aires e a ação da crítica moderna

⁶ No Brasil, podemos citar as publicações: *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris*, de Marta Rossetti Batista (2012) e *Profissão Artista, Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, de Ana Paula Cavalcanti Simioni, 2008, para entender o percurso dos artistas brasileiros e essa circularidade entre os tempos, escolas e movimentos, e em certa medida, entender igualmente os artistas dos demais países da América, que trilharam semelhante périplo.

infiltrando-se nos grandes jornais matutinos (...) em revistas de vanguarda como *Martin Fierro*, *Proa* (...). O moderno aparece associado ao cosmopolita e, portanto, fora das preocupações com a definição de uma arte com raízes nacional-tradicionistas. (WECHSLER, 2001, p.18). (**trad. nossa**).

Figura 3 - *La Fiesta*. 1924. Alfredo Gramajo Gutiérrez.



FONTE: *Pintura Argentina Identidad y Vanguardia*. Coleção Banco Velox 2001.

3 Artistas criam seus próprios modelos

As pinturas de História para os artistas latino-americanos modernos não se limitavam à representação das glórias do passado, de monumentos heróicos e em sua maior parte construídos sob os auspícios dos homens do poder. Significavam a valorização das origens das populações nativas, suas raízes mitológicas e a potência histórica de sua ancestralidade. Havia uma nova interpretação da história sobre os grandes feitos e o papel que diferentes lideranças desempenharam. Entretanto, cada sociedade interpretou e adaptou as necessidades de representação histórica dentro de sua realidade.

Figura 4 - A Epopéia de Bolívar: Bolívar quando menino, O Libertador, A Morte de Bolívar (1930).
Fernando Leal.



FONTE: Coleção Fernando Leal Audirac, aquarela sobre papel. (ADES, 1997:152).

Quando os muralistas mexicanos habitaram com as suas pinturas os grandes palácios da Cidade do México, prédios ministeriais, universidades, igrejas coloniais, câmaras legislativas e museus sob os auspícios de Álvaro Obregón, o primeiro presidente pós-Revolução de 1910, tornaram-se os primeiros historiadores modernos do México.

Misturando estilos e escolas estéticas os muralistas mexicanos levaram até a população representações pictóricas de situações sociais, eventos históricos da Independência e da nova República, e de raízes culturais de períodos pré-hispânicos, revelando com seus murais e em edifícios públicos (e não em museus) o que os livros não explicavam à sociedade. Inserida no contexto pós revolucionário mexicano, as pinturas murais foram pensadas também pelas elites republicanas triunfantes como projeto educacional e as difundiram por todo o país com o intuito de contribuir para a formação da consciência nacional. Houve um deslocamento pictórico dos laureados próceres, da era porfirista, para uma massa humana camponesa e indígena, e lideranças populares, que assumiram protagonismos durante a Revolução de 1910 (como demonstra a **Fig. 4**).

4 “A Primeira Missa no Brasil” na visão de artistas acadêmicos, modernos e contemporâneos

Um dos trabalhos que exemplificam a circularidade da pintura histórica através dos tempos é “A Primeira Missa do Brasil”, uma das obras importantes para se discutir sobre o tratamento do Modernismo às obras históricas. Portinari pintou essa tela em Montevidéu, em 1948, para onde se dirigiu com a esposa de origem uruguaia exilando-se após uma fracassada tentativa de disputa eleitoral pelo Partido Comunista. Iniciou os estudos da tela em 1947, sob encomenda de Thomaz Oscar Pinto da Cunha Saavedra, para decorar a sede do Banco Boa Vista, no Rio de Janeiro, provavelmente indicado por seu construtor, o arquiteto Oscar Niemeyer. Antes de vir ao Brasil, o mural foi exposto em Montevidéu, no Teatro Solís para depois ser encaminhado para o Banco Boa Vista, no Rio de Janeiro, tendo sido adquirido há alguns anos pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e entregue ao Museu Nacional de Belas Artes. Essa obra marcou o início de uma fase posterior das pinturas de história de Portinari.

Figura 5 - *A Primeira Missa do Brasil*. Portinari, 1948.



FONTE: Enciclopédia Cultural Itaú. Acervo Coleção MNBA. Rio de Janeiro, 1948.⁷

⁷ A obra está disponível na Enciclopédia Cultural Itaú, disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3355/aprimeira-missa-no-brasil-painel>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Em 2013, logo após a aquisição, o MNBA organizou uma exposição denominada “Quando o Brasil Amanhecia” colocando lado a lado as duas obras sobre a primeira missa do Brasil: a de Victor Meirelles [Fig. 6], pintada em 1860 e a de Portinari, em 1948. Muitas leituras foram feitas à época por críticos que concordaram, em sua maioria, com a monumentalidade de cada obra, ambas representativas de dois momentos históricos e estéticos diferentes: ao contrário de Meirelles, Portinari distancia-se da narrativa histórica eloquente, construída na interpretação da Carta de Pero Vaz de Caminha, elimina a tentativa romântica de considerar àquela primeira missa a certidão de nascimento do Brasil e vai construindo um conjunto de personagens dispostos na tela com uma certa igualdade de importância, dentro de uma perspectiva linear adotada livremente pelas vanguardas do modernismo [ver Fig. 5]. A simplificação formal na obra de Portinari, seu distanciamento do discurso nacionalista dos mecenas flui em uma propagação de cores e gestuais que recuperam elementos importantes da nossa história, respeitam o ritual próprio das cerimônias sem, contudo, atribuir-lhe maior valor celebrativo.

Figura 6 - *A Primeira Missa no Brasil*. Víctor Meirelles. 1860.



FONTE: Coleção MNBA, Rio de Janeiro. Guia Geográfica. História da Bahia. ⁸

⁸ A obra pode ser encontrada na Guia Geográfica. História da Bahia. Disponível em: <https://www.historiabrasil.com/bahia/primeiras-missas.htm>. Acesso em: 30 ago. 2022.

O tema histórico vem sendo trabalhado, mais recentemente, pelos artistas contemporâneos numa interface com outras questões que colocam em rota de colisão a preservação e a reinterpretação da memória; a revisão crítica da história e o revisionismo histórico - entendido no sentido da filósofa alemã Hannah Arendt, como uma desconstrução deliberativa de verdades até então sedimentadas como matéria-prima do pensamento e construção de mentiras (ARENDR, 2016).

Figura 7 - *A Primeira missa*. Luiz Zerbini. 2014.



FONTE: Coleção do artista, Rio de Janeiro. Acrílico s/tela, 200x300 cm. Fotografia: MASP, Pat Kilgore. 2014.

Recentemente (abril/maio 2022) o artista Luiz Zerbini apresentou seus trabalhos de pintura no Museu de Arte de São Paulo (MASP), destinando à pintura histórica *A Primeira Missa* [Fig. 7], o lugar central da exposição *A mesma História nunca é a mesma*. Se o observador não soubesse de antemão o título da obra, pensaria estar tratando-se de uma outra cena, bem diferente da *A Primeira Missa do Brasil*, celebrada em maio de 1500, e glorificada pelos pincéis de Victor Meirelles em 1860, tal a radical transformação processada pelo artista contemporâneo paulista. O que se viu foi uma reversão radical no equilíbrio dos personagens do quadro representado pela *Primeira Missa* de Victor Meirelles. Se no século XIX, a narrativa do pintor catarinense simbolizava um apaziguamento dos indígenas pelos conquistadores, uma aceitação passiva e harmoniosa de um ritual católico, o entendimento de que os homens do rei estavam sendo abençoados pelo sucesso de tal empreendimento, Luiz Zerbini

inverte de forma fulminante essa harmonia imaginária e coloca no centro do quadro a representação simbólica da violência. Uma violência que não se depreende das telas de Meirelles ou de Portinari e onde não há uma cruz nem as bênçãos divinas abençoando o pacto Igreja e Estado. O cenário é confuso e não há cadeiras cativas para nenhum agrupamento específico. As grandes naus da Escola de Sagres transforma-se em um modesto barco e o emissário do rei posiciona-se atrás da indígena e está aprisionado por uma serpente enrolada em seu chapéu. Zerbini produziu para essa mostra cinco telas de grandes dimensões cujos temas são históricos que reportam não somente ao passado, como “Canudos não se rendeu”, mas a situações que presenciamos na Amazonia invadida de hoje, como “O massacre de Haximú”.

5 Os horrores da Guerra Civil Espanhola nas gravuras de Lívio Abramo

Antes de dirigir-se ao Paraguai, em 1962, onde ocupou durante 30 anos o cargo de coordenador do setor de artes visuais da embaixada Brasileira em Assunção⁹, Lívio Abramo participou da vida política e sindical na cidade de São Paulo dos anos 30/40 iniciando-se na gravura em madeira e contribuindo para jornais de propaganda ativista. Em 1931 inicia sua carreira como jornalista no Diário da Noite, periódico dos Diários Associados e é desse lugar que acompanha os acontecimentos políticos na Espanha, que colocam em confronto republicanos contra nacionalistas/monarquistas e que culminam por transformar-se em um conflito de dimensões internacionais tal a mobilização de forças que provocou no mundo. Nesse sentido, pode ser considerada uma *Guerra Civil Europeia*¹⁰ pois desde seu

⁹ O paulista Lívio Abramo (1903-1992) cumpriu, durante 30 anos, a tarefa de coordenar no Paraguai o Setor de Artes Visuais da Embaixada Brasileira, em Assunção. Criou *ateliers* de gravura, pintura, cerâmica e artesanato além do Curso de História da Arte, tarefa que ele desempenhou até a sua morte (26 de abril de 1992). Utilizava como método de ensino, a “livre expressão da arte”, inspirado em Augusto Rodrigues, que criou escolas de arte no Brasil. Exercitar a criatividade com liberdade era o caminho para exercer a livre cidadania em um período em que vigoraram no Paraguai e Brasil, o autoritarismo e a censura à livre expressão (NEPOMUCENO, 2013)

¹⁰ Tenho destacado com especial interesse a interpretação sobre a *Guerra Civil ser europeia* e não apenas espanhola (ver, por exemplo, Nepomuceno, 2011) porque considero mais apropriado destacar o caráter

início, em 18 de julho de 1936, os países do continente se posicionaram contra e a favor das partes envolvidas no conflito. Foi um episódio que transformou o enfrentamento entre as forças espanholas, inicialmente no território nacional, em um embate entre as esquerdas mundiais e o campo democráticos em oposição aos regimes de natureza totalitários que estavam emergindo na Europa.

Figura 8 - *Espanha*. Lívio Abramo, 1937.



FONTE: Coleção IEB/USP, Xilografia, 1937 .¹¹

Foi na redação do *O Diário*, em 1938, que Lívio Abramo iniciou uma série de gravuras sobre a Guerra Civil Espanhola. Não se tem definição ao certo a quantidade específica dessa série, talvez uns sete ou oito trabalhos, mesmo não sendo muito grande, críticos de arte como Aracy Amaral (2003, p.36)

continental do conflito, regularmente historicizado como nacional. Sigo assim a interpretação da historiadora Ismara Izepe de Souza (2017).

¹¹ A obra de Lívio Abramo forma parte das 133 obras restauradas. Embaixada do Brasil no Paraguai/Centro de Artes Visuais / Museu do Barro, 2001.

reconhecem que o artista paulista foi o único a talhar na madeira rústica, cenas de mães, crianças e combatentes que viveram os horrores da guerra [Fig. 8 e 9].

Figura 9 - *Bombardeio*, Lívio Abramo. 1940



FONTE: Enciclopédia Cultural Itaú. Xilografia. 1940¹²

6 Intervenções fotográficas confrontam narrativas da Guerra do Paraguai: *Reflexiones Nocturnas* de Quiroz

Como o tema histórico “A Primeira Missa no Brasil”, a representação da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai ou Guerra Guasú (1865-1870) foi motivo de muitas interpretações de artistas, não só paraguaios, mas de muitos da América Latina. Os brasileiros Pedro Américo e Victor Meirelles immortalizaram cenas daquele conflito com suas pinturas produzidas bem próximo da Guerra ou de seu término. Ambas as telas foram produzidas fora do Brasil: a de Pedro Américo, em Florença, na Itália [Fig. 10].

¹² Para consulta, veja a Enciclopédia Cultural Itaú, disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra57991/guerra>. Acesso em: 30 ago. 2022.

A obra foi uma encomenda do Duque de Caxias, um dos atores importantes desse conflito que enviou ao artista inúmeros objetos que servissem de modelos e inspiração para a composição do quadro, tais como uniformes e documentos expondo o cenário bélico e geográfico do conflito. Pedro Américo era filiado à Academia de Belas Artes da França, para onde dirigiu-se em 1859. Foi aluno de Jean-Auguste Dominique Ingres, grande pintor da Escola Neoclássica. Monumentalidade histórica e eloquência transformaram-no no pintor de várias cenas paradigmáticas da história imperial.

Figura 10 - *A Batalha do Avaí*. Pedro Américo. 1872.



FONTE: Coleção MNBA. Revista AUN USP. 50 anos.¹³

Outra obra de grandes dimensões e importância no campo da pintura de história, “A Batalha Naval do Riachuelo”, encomendada pelo Ministro da Marinha Afonso de Assis Figueiredo em 1868, foi pintada duas vezes pelo autor, em 1872 e 1883, uma vez que a primeira versão foi danificada no trajeto da Exposição Mundial de Filadélfia. Victor Meirelles viajou até o campo de batalha da Guerra e construiu essa narrativa a partir dos depoimentos dos combatentes.

¹³ A Coleção MNBA pode ser consultada no número especial da **Revista AUN USP. 50 anos**. v. 46, n. 102. 21 nov. 2013. Disponível em: <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir.php?id=5652>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Figura 11- *La culpa la tiene el Paraguay.* Alfredo Quiroz. 2018.



FONTE: Coleção do artista. 2018. Fotomontagem.¹⁴

O trabalho do artista paraguaio Alfredo Quiroz denominado *Reflexiones Nocturnas*, uma série de fotografias [Fig. 11 a 15] sobre a Guerra da Tríplice Aliança, que foi apresentada no Concurso Nacional de Fotografia Contemporânea de Assunção, nos mostra uma intervenção particularmente interessante sobre os aspectos conceituais do conflito e a cultura de recepção da sociedade paraguaia diante da extensa historiografia construída sobre a Guerra. Essa mostra recebeu o prêmio Hippolyte Bayard, em 2018, o que valeu ao autor duas exposições em Paris.

O uso de superposições de fotos antigas e contemporâneas, de fracionamento e reutilização estética estão longe de corresponder ao ufanismo nacionalista das leituras e representações das pinturas do passado.

A série é um conjunto de fotomontagens criadas a partir de imagens, de personagens e situações de enfrentamento que espelham a realidade

¹⁴ Coleção do artista disponibilizada em 2018 para a autora.

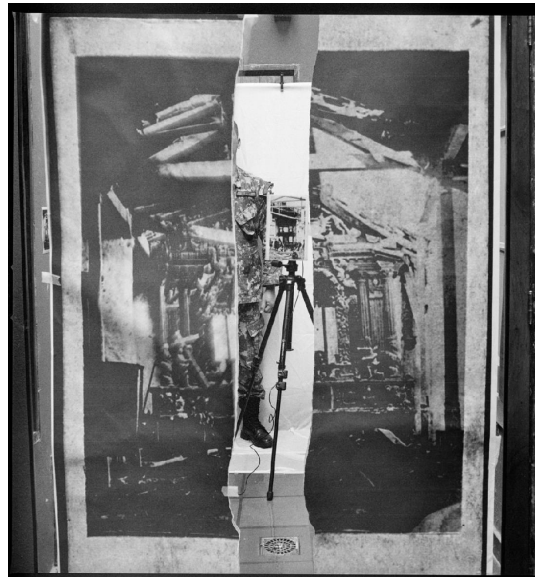
desigual do conflito ocorrido de 1864 a 1870 e que resultou na derrota do Paraguai e conseqüente desmonte do Estado, além do extermínio de sua população.

Figura 12 - *Carte de Visita*, Alfredo Quiroz, 2018.



FONTE: do artista. Fotomontagem, 2018.¹⁵

Figura 13 - *Ya no se encuentra que quemar*. Alfredo Quiroz, 2018



FONTE: do artista. Fotomontagem, 2018.¹⁶

As fotomontagens representam a fragmentação da memória histórica da Guerra que se compõem com imagens contemporâneas numa tentativa de que os vazios de compreensão que ainda existem sobre a Guerra, sejam completados pelas intervenções do presente. Assim nos explica o artista:

A série é baseada em imagens, situações e personagens de um confronto desigual, cujas conseqüências incluem a destruição da infraestrutura do Estado do Paraguai, o extermínio de parte de sua população e a condenação a uma dívida de guerra impagável que o condenou ao atraso, bem como a fratura de sua memória histórica. As imagens do passado, apresentadas como fragmentárias, são confrontadas com irrupções de personagens do presente da captura da imagem, que preenchem os vazios intersticiais com aparências subsidiárias das históricas, embora preservem suas identidades veladas, integradas aos vestígios anônimos de a guerra. (ABC, 2020). (*trad. nossa*)¹⁷.

¹⁵ Fotomontagem que forma parte da coleção do artista. 2018. Disponibilizados para a autora.

¹⁶ Fotomontagem que forma parte da coleção do artista. 2018. Disponibilizados para a autora.

¹⁷ A citação aparece em artigo que divulga a exposição de Alfredo Quiroz e foi publicada na seção Cultura do meio digital ABC. La noticia (sem autoria) transcreve texto curatorial de Damián Cabrera. A matéria pode ser consultada na ABC (2020).

Figura 14 - *La culpa la tiene el Brasileño*. Alfredo Quiroz. 2018.



FONTE: Coleção do artista, 2018. Fotomontagem.¹⁸

As montagens e a desconstrução das imagens oficiais composta com outras imagens mais contemporâneas, seguiram uma lógica de criar impasse no imaginário social que foi aceito e naturalizado ao longo especialmente do século XX, como verdade histórica. Em alguns trabalhos, o artista confrontava imagens das mais clássicas sobre a Guerra, como a fotografia do quadro do uruguaio Juan Manuel Blanes (1830-1901), “A Pátria” (a. 1879) interposta a uma figura de uma militar dos dias atuais. O confronto diz respeito não só a temporalidades diferentes como aos papéis exercidos pelas mulheres nas guerras e nas sociedades. “A Pátria” de Blanes é a simbologia de uma nação destrozada que vaga entre os escombros da Guerra em oposição a uma aparente altivez da mulher militar que hoje recuperou a sua dignidade como cidadã paraguaia.

¹⁸ Coleção do artista. 2018. Disponibilizada à autora.

Figura 15 - *Recuerdos de lo pasado*. Alfredo Quiroz. 2018.



FONTE: Coleção do artista.2018. *Carte de visite* e fotografia analógica.¹⁹

Quiroz desenvolveu esse ensaio fotográfico, pesquisando em arquivos no Paraguai e no Rio de Janeiro buscando apresentar outras maneiras de despertar, provocar a sensibilidade adormecida do olhar manipulado acerca desse conflito. O artista utilizou também cartões fotográficos de época sobre a Guerra. Completa o artista:

As operações de intervenção, desmontagem e remontagem de tais imagens buscam apresentar outras formas de imaginar e narrar a guerra, além dos procedimentos das historiografias oficiais: pensar histórias possíveis que deixam saldos e restos, na intersecção de personagens e acontecimentos insondáveis. Dessa forma, são apresentados os personagens que aparecem entre as rachaduras nas fotos; que abrem caminho entre fraturas da cena, impedindo leituras lineares (ABC. 2020, *trad. nossa*).

¹⁹ Coleção do artista. 2018. Disponibilizada à autora.

7 A Persistência da memória sob outros paradigmas

Não há, por parte dos artistas, particularmente os mencionados, um movimento ou intencionalidade específica de revisão dos acontecimentos de natureza histórica, mas iniciativas isoladas que expressam demandas coletivas cada vez mais presentes nas sociedades de inclusão e resistência a apagamentos de populações e agrupamentos sociais em episódios de variadas dimensões. Entretanto, a análise crítica desses episódios históricos ocorre inevitavelmente, uma vez que novos elementos são inseridos, ou ressaltados na cena apresentada pelo artista.

As mostras de arte, sejam elas realizadas em museus, galerias ou espaços virtuais estabelecem uma comunicação estreita entre o artista, sua obra e o público. Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, em seu livro *Entre Cenografias* (2004) insere-se em um “espaço público de permanente diálogo com a comunidade. Tem papel significativo de construção simbólica e da identidade na sociedade”. Para ela, uma exposição não somente torna visível o que artista deseja mostrar “como dá visibilidade ao sujeito que com ela interage” (Gonçalves, 2004, p.16). Diante das experiências acima analisadas, parte de uma escolha que se insere em um campo bastante extenso e bem pouco analisado, pode-se dizer que o tema histórico, seja ele de um passado longínquo ou mais recente, vinculado às artes plásticas esteve presente em vários momentos da História da Arte como afirmado anteriormente. “A persistência da Memória”, uma referência à tela de Salvador Dali é uma linha condutora de uma grande parte das produções artísticas e respondem à consciência de que alguns momentos, detalhes de eventos, fenômenos históricos e culturais, devem ficar preservados, na memória, registrados no tempo de cada um. Os novos artistas latino-americanos não querem celebrar (ou celebrizar) os momentos históricos, ou seus heróis, torná-los monumentos. Em boa parte das vezes buscam entender melhor, recriar, contestar ou simplesmente dar vida aos personagens que habitam o seu próprio universo. Como sugere Juan Acha (1916-1995) em *Definición latino-americana de las artes*

visuales, é necessário redefinir as artes sob novos paradigmas de análise de olho na nossa realidade.

(...) fazê-lo a partir de nossa realidade latino-americana e à luz de nossos interesses coletivos, ou seja, temos que enfrentar as incógnitas cujo conhecimento exige dois esforços: o de identificar as artes e o de nos identificar como realidade (...)" (ACHA, 2004, p. 53).

8 Referências

ABC CULTURA. Alfredo Quiroz muestra sus "Reflexiones nocturnas" en Paris. **ABC** . Assunção (Paraguai). 15 jan. 2020. Disponível em: <https://www.abc.com.py/espectaculos/cultura/2020/01/15/alfredo-quiros-muestra-sus-reflexiones-nocturnas-en-paris/>. Disponível em: 20 ago. 2022.

ACHA, Juan. Definición latinoamericana de las artes visuales. **Revista Arte e Cultura da América Latina**. São Paulo, v. 12 2004. p.30.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo. Cosac Naify Edições. 1997.

AMARAL, **Aracy, Arte para quê? [...]**. São Paulo: Itaú Cultural/Studio Nobel. 2003

ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Coleção Debates organizado por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016. E-book. Disponível em : <https://docero.com.br/doc/8n58180>. Acesso: 16 maio 2022.

BATISTA, Rossetti Marta. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris. Anos 1920**. São Paulo. Editora 34. 2012.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, no 153. 30 dez. 2005. p. 251-282. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i153p251-282>.

COLI, Jorge. **Como Estudar a Arte Brasileira do século XIX**. São Paulo, Editora SENAC, 2004. Coleção Livre Pensar.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre Cenografias: O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo. EDUSP/FAPESP, 2004. 164p.

NEPOMUCENO, Margarida. A Guerra Civil Espanhola na visão de Lívio Abramo. **Jornal da USP** [Editoria Cultura], p. 13, 27 jun. / 03 jul. 2011.

NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. **Livio Abramo en Paraguay. Entretejiendo Culturas.** Embaixada do Brasil no Paraguai. Assunção: Editorial San Bento, 2013.

QUIROZ, Alfredo. **Reflexiones Nocturnas.** *IN* Cabrera. Damián. Alfredo Quiroz mostra [...]. ABC Jornal. 15 de janeiro de 2020. Pg Cultura. Assunção. Disponível em : <https://www.abc.com.py/espectaculos/cultura/2020/01/15/alfredo-quiros-muestra-sus-reflexiones-nocturnas-en-paris/> Acesso: 20 de agosto de 2022.

Revista AUN USP. 50 anos. v. 46, n. 102. 21 nov. 2013. Disponível em: <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir.php?id=5652>. Acesso em: 30 ago. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras.** São Paulo. EDUSP, 2008.

SOUZA, Ismara Izepe de. A Guerra Civil Européia. **Revista Hades**, v.1, n.1, p. 1-5. , 22 dez. 2017. <https://doi.org/10.34024/hades.2017.v1.7953>).

WECHSLER, Diana B. Tensiones de la Modernidad. *In*: **Pintura Argentina Identidad y Vanguardia.** Buenos Aires. Ediciones Banco Velox, 2001.



LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL ARTE LATINOAMERICANO: LIVIO ABRAMO Y ALFREDO QUIROZ

*A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA HISTÓRICA NA ARTE LATINO-AMERICANA:
LIVIO ABRAMO E ALFREDO QUIROZ*

*THE PERSISTENCE OF HISTORICAL MEMORY IN LATIN AMERICAN ART:
LIVIO ABRAMO AND ALFREDO QUIROZ*

Margarida Nepomuceno¹ 

Universidade de São Paulo, Brasil

Resumen: La ausencia de una tradición académica en el arte en buena parte de los países de América Latina llevó a la convivencia de iniciativas modernistas, con estilos, escuelas y proyectos estéticos híbridos, incluyendo la pintura histórica, dentro de un complejo proceso de transformación de renovación en el arte, lleno de antagonismos y paradojas. Este escenario sólo puede entenderse a la luz de muchos estudios y desde una perspectiva propia, donde los referentes no se encuentran en la Historia del Arte europeo, sino en las historias latinoamericanas y en la trayectoria de sus principales agentes. Me aventuro a promover algunas aproximaciones entre las experiencias artísticas del brasileño Lívio Abramo y del paraguayo Alfredo Quiroz, aunque abarcan temporalidades muy diferentes. Trato de mostrar que tanto Lívio Abramo (en los años 60) como Alfredo Quiroz (en 2021) toman posiciones contrahegemónicas en el arte en términos de la interpretación clásica de los hechos históricos. Ambos subvierten el orden académico tradicional de lectura de los fenómenos históricos y de transposición al arte, alejándose de lo que es característico en este género de pintura. A través del análisis específico del quehacer artístico de la pintura de historia de los artistas mencionados, movilizo otras producciones artísticas para comprender la persistencia de la memoria histórica en el campo del arte en América Latina, desde las academias hasta nuestros días con la intención de contribuir con nuevas definiciones del arte latinoamericano.

¹ Periodista e Historiadora del Arte. Doctora del PROLAM; Investigadora de Estudios Latinoamericanos en el Programa de Posgrado en Integración Latinoamericana; Coordinadora de Nanduti, Centro de Educación y Cultura. E-mail: margaridacn@gmail.com

Palabras clave: Arte Latinoamericano; Pintura de Historia; Memoria e Historia; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz

Resumo: A ausência de uma tradição acadêmica na arte em boa parte dos países da América Latina levou as iniciativas modernistas a conviverem, com estilos, escolas e projetos estéticos híbridos, inclusive com a pintura histórica, dentro de um processo de transformação complexo de renovação na arte, repleto de antagonismos e paradoxos. Esse cenário só pode ser compreendido à luz de muitos estudos e dentro de uma perspectiva própria, onde as referências não se encontram na História da Arte europeia, mas nas histórias latino-americanas e no percurso de seus principais agentes. Arrisco-me a promover algumas aproximações entre as experiências artísticas do brasileiro Lívio Abramo e do paraguaio Alfredo Quiroz, mesmo que percorram temporalidades bem diversas. Procuo mostrar que tanto Lívio Abramo (década de 60) quanto Alfredo Quiroz (em 2021) assumem posturas contra hegemônicas na arte no que se refere à interpretação clássica dos fatos históricos. Ambos subvertem a ordem acadêmica tradicional da leitura dos fenômenos históricos e da transposição para a arte, deslocando-se do que é característico desse gênero de pintura. Através da análise específica do fazer artístico da pintura de história dos artistas citados, mobilizo outras produções de arte para compreender a persistência da memória histórica no campo da arte da América Latina, desde as academias até os dias atuais e pretendendo contribuir para novas definições da arte latino-americana.

Palavras-chave: Arte Latino-americana; Pintura de História; Memória e História; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz.

Abstract: The absence of an academic tradition in art in most Latin American countries led modernist initiatives to coexist, in most countries, with hybrid styles, schools and projects, including historical painting, within a process of transformation of the complex art, full of antagonisms and paradoxes and that demonstrates a specific way of making art. This scenario can only be understood in the light of many studies and within its own perspective, where the references are not found in the History of European Art, but in the reality of Latin American history itself and in the path of its main agents. The artistic experiences of the Brazilian Lívio Abramo and the Paraguayan Alfredo Quiroz span very different temporalities, and even so, I venture to promote some approximations between the work of both. I try to show that both Lívio Abramo (1960s) and Alfredo Quiroz (2021) take positions against hegemonic art in terms of the classical interpretation of historical facts and transposition to art. Both subvert the traditional academic order of reading historical phenomena by moving away from what is characteristic of this genre of painting. Through the specific analysis of the artists mentioned, I mobilize other art productions to understand the persistence of historical memory in the field

of Latin American Art, from the academies to the present day and contribute to new definitions of Latin American art.

Keywords: Latin American Art; History Painting; Memory and History; Lívio Abramo; Alfredo Quiroz.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.198906](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.198906)

Recebido em: 13/3/2022
Aprovado em: 11/10/2022
Publicado em: 12/10/2022

1 Introducción

Figura 1 - Medo. Lívio Abramo, 1937.



FUENTE: Colección Guerra-Miedo. Itaú Cultural. Xilogravura. Xilogravura. Acervo IEB, 1937.

Figura 2 - Alfredo Quiroz, s/d



FUENTE: Serie Guerra del Paraguay. Itaú Cultural. Fotomontaje. s/d.²

1 Circularidad del tema histórico

La pintura de historia o pintura histórica, uno de los géneros más tradicionales en el Arte, tuvo una importancia sustancial en la formación de Museos de Arte no sólo en Brasil, sino en otras partes del mundo. Antes del advenimiento de las Repúblicas en América Latina, los museos nacionales

² La colección del artista fue disponibilizada para la investigación de la autora.

de bellas artes se confundían con los museos históricos dada la preferencia que las dos instituciones tenían por las pinturas de representación del pasado. Buena parte de los museos, a partir de los procesos de Independencia, construyeron sus acervos a través de la donación de colecciones privadas que tenían como propósito reunir objetos variados de las áreas de antropología, historia, arte, artefactos diversos y curiosos como fotografías, mapas, documentos personales, adquisiciones de guerra y otros, con el fin de preservar la historia, la memoria y la cultura de sus ciudadanos. Inspirados en los museos europeos, estos institutos, inicialmente grandes depositarios de objetos, comenzaron a desempeñar un papel activo como colaboradores en la formación de un proyecto civilizatorio durante los procesos de construcción de los Estados Nacionales. Se segmentaron, especializándose en determinadas áreas, en el caso de los Museos de Arte en la producción artística nacional e internacional, pretendiendo desempeñar el papel destinado a los grandes templos de la cultura, como guardianes de los valores del civismo. Estos fueron los propósitos que movieron a las instituciones en sus orígenes, desde principios del siglo XIX hasta el advenimiento de los modernismos. A partir de ese momento -en el que en cada región hubo un marco temporal modernista específico- se produjeron cambios en los museos, tanto en la expografía de las exhibiciones, que hasta entonces se había pensado dentro de una perspectiva jerárquica³, como en el perfil para la adquisición de nuevos acervos. Si antes estaban pensados dentro de una lógica de protagonismo de las élites oligárquicas en la cultura de los países, después abren espacio para el nuevo gusto de las nacientes clases medias.

Las memorables escenas de guerras y conflictos en la región, héroes a caballo, apoteósicas representaciones de la conquista ibérica y, en la misma dirección, otras pinturas consideradas académicas perdieron su

³ Los museos hasta el Modernismo siguieron como criterio de exposición de los acervos, la jerarquía de los géneros de arte, definida por las escuelas europeas, que destacaban, normalmente en espacios centrales, las pinturas históricas normalmente de grandes dimensiones, seguidas de pinturas de paisajes, escenas de la vida cotidiana doméstica y retratos. El modernismo rompe con esta jerarquía.

centralidad en los museos y quedaron congeladas, amontonadas, olvidadas en gran parte en las reservas técnicas.

En tiempos recientes de revalorización de la Semana del Arte del 22, en Brasil, y de los Modernismos en América Latina, hemos visto cuán perjudicial fue para la comprensión de las producciones artísticas, en aquella primera mitad del siglo XX, la exclusión de gran parte de las culturas populares, de los pueblos indígenas, de las poblaciones afro-amerindias, de la historia de los modernismos, como resultado de la “tiranía del gusto”, expresión utilizada por Jorge Coli (2004), de esos tales supuestos de la época, que dictaban lo que era moderno o no. Muchos de los objetos y artefactos fruto de colecciones antiguas fueron arrojados a museos etnográficos o de Historia Natural como representaciones encarceladas de especímenes humanos exóticos. Estas evidencias de maltrato analizadas y sacadas a la luz hoy por las nuevas discusiones sobre los Modernismos revelan la profunda dificultad de mantener accesibles al público las producciones artísticas consideradas fuera de los parámetros modernistas, invisibilizadas y, sobre todo, ¡aquellas que representaron el pasado!

Jorge Coli, historiador del arte, profesor de la Unicamp, afirma categóricamente en su libro *Como estudar a Arte Brasileira do Século XIX* que el triunfo del modernismo trajo como consecuencia no sólo profundos cambios en la producción del arte, sino “también llevó a la eliminación de todo lo que no parecía estar dentro de los parámetros que estos modernos establecieron” (COLI, 2004, *trad. nossa*).

Lívio Abramo y Alfredo Quiroz trabajan en las producciones presentadas en este artículo con temas históricos (la Guerra Civil Española [**Fig. 1**] y la Guerra del Paraguay [**Fig. 2**]), pero no se les conoce como pintores de Historia. Los dos hacen parte de generaciones que ya no tienen el compromiso social de los pintores del siglo XIX con el registro del pasado. Abramo trabaja con la historia reciente (Guerra Civil Española 1936-1939) y Quiroz reelabora un hecho histórico del siglo XIX (Guerra de la Triple Alianza, 1865-1870) a la luz de una interpretación actual. Su propósito es

comprender qué dejó este evento como legado en la percepción de la sociedad paraguaya a partir de las imágenes superpuestas del presente y el pasado. Mi aporte es incluir analíticamente estas producciones, la moderna, de los años 60, y la contemporánea, del 2016, en el campo de estudio de nuevos paradigmas de la pintura de historia y mostrar su actualidad.

2 Paradojas del Modernismo en América Latina: tensiones entre el deseo de ruptura y la tradición pictórica

Excluyendo los primeros años dorados del Modernismo y los proyectos iniciales de ruptura, esta misma pintura de historia comienza a ser devuelta a las salas de los museos, ya no con la misma centralidad, pero sí con cierto énfasis para justificar la visión múltiple y diversificada de los nuevos museos y, dado el significado que encierran, para comprender, a través del estudio crítico de estas obras, los imaginarios sociales, las injerencias políticas en la cultura y la formación del artista.

En países de América Latina, si bien los movimientos iniciales del Modernismo estuvieron alineados en muchos momentos con lo ocurrido en los centros de arte, la pintura de historia fue retomada por muchos artistas en pleno apogeo del Modernismo, incluso porque las academias de arte, verdaderos centros de enseñanza de la pintura de historia, ni siquiera existían en la mayoría de los países de esta vasta región. En México, fue fundada la primera academia de arte de América Latina, la Real Academia de San Carlos, en 1785, seguida por la Academia Imperial de Bellas Artes, en Brasil, luego de recibir varias denominaciones durante su creación por la misión francesa.⁴ En Caracas, Venezuela, en el Centro Gran Colombia de Bolívar se crearon escuelas de dibujo y pintura antes de la fundación de la primera academia de Bellas Artes del país, en 1930, llamada Academia de

⁴ Inicialmente Escuela Real de Ciencias Artes y Oficios de Brasil, en 1816, luego Real Academia de Bellas Artes, en 1820 y, finalmente, en 1822, pasó a denominarse Academia Imperial de Bellas Artes. Solamente después de la República, en 1889, cambió su nombre por el de Academia Nacional de Bellas Artes, que aún está vinculada a la Universidad Federal de Río de Janeiro.

Pintura y Escultura. En Paraguay esta institución fue fundada en 1885, con el nombre inicial de Instituto Paraguay. Con excepción de las anteriores, otras academias comenzaron a crearse en otros países, a fines de la primera mitad del siglo XX, en el mismo momento en que surgen los movimientos de renovación en el Arte, por parte de las vanguardias locales (ADES, 1997, p.7-25).

Existe una estrecha relación entre las diversas experiencias modernistas que tuvieron lugar en los países de la región con los procesos que marcaron el centenario de las independencias, la formación de una conciencia nacional y la reafirmación de identidades. La modernidad en las artes estuvo vinculada a los proyectos de las élites de los países, que se establecieron después de la Independencia, y a los proyectos republicanos que consistieron en la modernización económica de la región (CAPELATO, 2005, 256). Los presupuestos modernistas, los principales cánones inspirados en el Modernismo europeo como el culto a la forma, el experimentalismo y la ruptura con el pasado, no significaron necesariamente negar la contribución de las academias en la formación de los artistas y en sus producciones. En Perú, por ejemplo, la Academia de Bellas Artes fue fundada por José Sabogal, en 1919, el mismo año en que regresó de Europa. Él inició el género de influencia fauvista, escuela posterior al impresionismo europeo (ADES, 1997). Hay decenas de otros ejemplos ya analizados por investigadores que estudian la formación de los artistas y la transición al modernismo, y que muestran la convivencia con lo Moderno en Europa, con el deseo de lo nuevo y por otro lado las raíces culturales de origen. Lo que se puede inferir como habitual, durante un lapso, fue la coexistencia de tiempos estéticos en una misma obra.⁵

Diana Wechsler, crítica de arte y profesora de la Universidad de Buenos Aires, analiza la ausencia de ruptura con el arte académico en las

⁵ En Brasil, podemos citar las publicaciones: *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris*, de Marta Rossetti Batista (2012) y *Profissão Artista, Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, de Ana Paula Cavalcanti Simioni, 2008, para comprender la trayectoria de los artistas brasileños y esta circularidad entre épocas, escuelas y movimientos, y en cierta medida, comprender también los artistas de otros países de América, que siguieron un camino similar.

obras de los argentinos en los años 20 y 30 debido a varios factores. En el texto *Tensiones de la Modernidad* (WECHSLER, 2001, p.18) establece:

Nuestra "primera vanguardia" artística, contrariamente a lo que se definió como "vanguardia histórica" para Europa, se caracterizó por no romper con la tradición plástica ni con las instituciones del campo artístico, sin desarrollar estrategias tendientes a destruir espacios oficiales, como los Salones Nacionales, para cuestionar los juicios de los críticos de arte y finalmente consolidarse en el gusto del público a través de diferentes estrategias: exposiciones colectivas e individuales, conferencias sobre arte contemporáneo, notas en diarios de Buenos Aires y la acción de la crítica moderna infiltrándose en los grandes periódicos matutinos (...) en revistas de vanguardia como *Martín Fierro*, *Proa* (...). Lo moderno aparece asociado a lo cosmopolita y, por tanto, fuera de las preocupaciones por la definición de un arte de raíces nacional-traditionalistas (WECHSLER, 2001, p.18, trad. propia).

Figura 3 - *La Fiesta*. 1924. Alfredo Gramajo Gutiérrez.



FUENTE: *Pintura Argentina Identidad y Vanguardia*. Colección Banco Velox 2001.

3 Artistas crean sus propios modelos

Las pinturas de Historia para los artistas latinoamericanos modernos no se limitaron a la representación de las glorias del pasado, de monumentos heroicos, construidos en su mayor parte bajo los auspicios de los hombres en el poder. Significaban valorar los orígenes de las poblaciones nativas, sus raíces mitológicas y la potencia histórica de su ancestralidad. Hubo una nueva interpretación de la historia sobre las grandes hazañas y el papel que jugaron los diferentes líderes. Sin embargo,

cada sociedad interpretó y adaptó las necesidades de representación histórica dentro de su realidad.

Figura 4 - A Epopéia de Bolívar: Bolívar quando menino, O Libertador, A Morte de Bolívar (1930). Fernando Leal.



FUENTE: Coleção Fernando Leal Audirac, aquarela sobre papel. (ADES, 1997:152).

Cuando los muralistas mexicanos habitaron con sus pinturas los grandes palacios de la Ciudad de México, los edificios ministeriales, las universidades, las iglesias coloniales, las cámaras legislativas y los museos bajo el auspicio de Álvaro Obregón, el primer presidente después de la Revolución de 1910, se convirtieron en los primeros historiadores modernos de México.

Mezclando estilos y escuelas estéticas, los muralistas mexicanos llevaron a la población representaciones pictóricas de situaciones sociales, hechos históricos de la Independencia y la nueva República, y raíces culturales de épocas prehispánicas, revelando con sus murales y en edificios públicos (y no en museos) lo que los libros no explicaban a la sociedad. Inmersas en el contexto mexicano posrevolucionario, las pinturas murales también fueron concebidas por las élites republicanas triunfantes como proyecto educativo y las difundieron por todo el país, con el objetivo de contribuir a la formación de la conciencia nacional. Hubo un

desplazamiento pictórico de los laureados próceres, de la época porfirista, en dirección a una masa humana campesina, indígena y líderes populares, que asumieron roles protagónicos durante la Revolución de 1910 (como demuestra la **Fig. 4**).

4. A Primeira Missa do Brasil desde el punto de vista de artistas académicos, modernos y contemporáneos

Uno de los trabajos que ejemplifica la circularidad de la pintura histórica a través de los tiempos es “*A Primeira Missa do Brasil*” como una de las importantes obras para discutir el tratamiento del Modernismo a las obras históricas. Portinari pintó este lienzo en Montevideo, en 1948, para donde partió con su esposa de origen uruguayo, al exiliarse tras una fallida contienda electoral por el Partido Comunista. Comenzó a estudiar el lienzo en 1947, por encargo de Thomaz Oscar Pinto da Cunha Saavedra, para decorar la sede del Banco Boa Vista, en Río de Janeiro, probablemente recomendado por su constructor, el arquitecto Oscar Niemeyer. Antes de ir a Brasil, el mural fue exhibido en Montevideo, en el Teatro Solís y luego enviado al Banco Boa Vista, en Río de Janeiro, habiendo sido adquirido hace algunos años por el Instituto Brasileño de Museos (IBRAM) y entregado al Museo Nacional de Bellas Artes. Este trabajo marcó el comienzo de una fase posterior de las pinturas de historia de Portinari.

Figura 5 - *A Primeira Missa do Brasil*. Portinari, 1948.



Fuente: Acervo Colección MNBA. Enciclopedia Cultural Itaú. Rio de Janeiro, 1948.⁶

En 2013, poco tiempo después de la adquisición, el MNBA organizó una exposición llamada *Quando o Brasil Amanhecia* colocando las dos obras, una al lado de la otra, con relación a la primera misa en Brasil: la de Víctor Meirelles [Fig. 6], pintada en 1860 y la de Portinari, en 1948. Muchas lecturas fueron hechas en su momento por críticos que, en su mayoría, coincidieron con la monumentalidad de cada obra, ambas representativas de dos momentos históricos y estéticos distintos: a diferencia de Meirelles, Portinari se distancia del elocuente relato histórico, construido a partir de la interpretación de la Carta de Pero Vaz de Caminha, elimina el intento romántico de considerar esa primera misa el acta de nacimiento de Brasil y construye un conjunto de personajes dispuestos en el cuadro con cierta igualdad de importancia, dentro de una perspectiva lineal adoptada libremente por las vanguardias del modernismo [Fig. 5]. La simplificación formal en la obra de Portinari, su alejamiento del discurso nacionalista de los mecenas desemboca en una propagación de colores y gestos que recuperan elementos importantes de nuestra historia, respetando el ritual de las ceremonias sin atribuirle mayor valor celebrativo.

Figura 6 - *A Primeira Missa no Brasil*. Víctor Meirelles. 1860.



⁶ La obra esta disponible en la Enciclopedia Cultural Itaú, disponible en: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3355/aprimeira-missa-no-brasil-painel>. Consultado en: 30 ago. 2022.

FUENTE: Colección MNBA, Río de Janeiro. Guía Geográfica. Historia de Bahía.⁷

Más recientemente, el tema histórico ha sido trabajado por artistas contemporáneos en una interfaz con otros temas que se ponen en curso de colisión contra la preservación y reinterpretación de la memoria, la revisión crítica de la historia y el revisionismo histórico - en el sentido de la filósofa alemana Hannah Arendt, como una deconstrucción deliberativa de verdades hasta entonces sedimentadas como materia prima del pensamiento y construcción de mentiras (ARENDR, 2016).

Figura 7 - *A Primeira missa*. Luiz Zerbini. 2014.



FUENTE: Colección del artista, Rio de Janeiro. Acrílico s/ tela, 200 x 300 cm. Fotografía: MASP, Pat Kilgore. 2014.

Recientemente (abril/mayo de 2022) el artista Luiz Zerbini presentó sus trabajos de pintura en el Museu de Arte de São Paulo (MASP), otorgando a la pintura histórica *A Primeira Missa* [Fig. 7], el lugar central de la exposición *A mesma História nunca é a mesma*. Si el observador no supiera de antemano el título de la obra, pensaría que se trata de otra escena, bien distinta de *A Primeira Missa do Brasil*, celebrada en mayo de 1500, y glorificada por los pinceles de Victor Meirelles en 1860, tal fue la transformación radical realizada por el artista paulista contemporáneo. Lo que se vio fue una inversión radical en el equilibrio de los personajes de la

⁷ La Colección está disponible en la Guía Geográfica. Historia de Bahía. Disponible en: <https://www.historiabrazil.com/bahia/primeiras-missas.htm>. Consultado en: 30 ago. 2022.

imagen representada *Primeira Missa* de Victor Meirelles. Si en el siglo XIX, el relato del pintor catarinense simbolizaba un apaciguamiento de los indígenas por parte de los conquistadores, una aceptación pasiva y armoniosa de un ritual católico, comprendiendo que los hombres del rey estaban siendo bendecidos por el éxito de tal emprendimiento, Luiz Zerbini invierte de manera fulminante esta armonía imaginaria y coloca la representación simbólica de la violencia en el centro de la pintura. Una violencia que no se puede inferir de las pinturas de Meirelles o de Portinari y donde no hay cruz ni prerrogativas divinas bendiciendo el pacto de Iglesia y Estado. El escenario es confuso y no hay sillas cautivas para ningún grupo específico. Las grandes embarcaciones de la Escuela de Sagres se transforman en un modesto barco y el emisario del rey se coloca detrás de la mujer indígena y es aprisionado por una serpiente enroscada en su sombrero. Para esta exposición, Zerbini produjo cinco grandes lienzos cuyos temas son históricos y remiten no sólo al pasado, como *Canudos não se rendeu*, sino a situaciones que presenciamos en la Amazonia invadida de hoy, como *O massacre de Haximú*.

5 Los horrores de la Guerra Civil española en los grabados de Lívio Abramo

Antes de partir a Paraguay, en 1962, donde ocupó durante 30 años el cargo de coordinador del sector de artes visuales en la embajada de Brasil en Asunción⁸, Lívio Abramo participó de la vida política y sindical en la ciudad de São Paulo en las décadas de 1930 y 1940, iniciándose en el grabado en madera y colaborando en periódicos de propaganda activista. En 1931 inició su carrera como periodista en el *Diário da Noite*, periódico de los *Diários Associados* y fue desde ese lugar que siguió los acontecimientos

⁸ El paulista Lívio Abramo (1903-1992) desempeñó, durante 30 años, la tarea de coordinar en Paraguay el Sector de Artes Visuales de la Embajada de Brasil en Asunción. Creó talleres de grabado, pintura, cerámica y artesanía además del Curso de Historia del Arte, tarea que desempeñó hasta su muerte (26 de abril de 1992). Usó la "libre expresión del arte" como método de enseñanza, inspirado en Augusto Rodrigues, creador de escuelas de arte en Brasil. Ejercer la creatividad con libertad era la forma de ejercer la libre ciudadanía en un período en el que imperaba el autoritarismo y la censura a la libre expresión en Paraguay y Brasil (NEPOMUCENO, 2013)

políticos en España, que enfrentaban a republicanos contra nacionalistas/monárquicos y que terminaron convirtiéndose en un conflicto de dimensiones internacionales, como fue la movilización de fuerzas que provocaron en el mundo. En ese sentido, puede ser considerada una *Guerra Civil Europea*⁹ pues desde su inicio, el 18 de julio de 1936, los países del continente se han posicionado en contra y a favor de las partes involucradas en el conflicto. Fue un episodio que transformó el enfrentamiento entre fuerzas españolas, inicialmente en el territorio nacional, en un choque entre las izquierdas mundiales y el campo democrático en oposición a los regímenes de origen totalitario que estaban surgiendo en Europa.

Figura 8- España. Lívio Abramo, 1937.



⁹ Vengo destacando con especial interés la interpretación sobre la *Guerra Civil ser europea*, y no apenas *española* (ver, por ejemplo, Nepomuceno, 2011), pues considero más apropiado destacar el carácter continental del conflicto, regularmente historiado como nacional. Sigo de este modo la interpretación de la historiadora Ismara Izepe de Souza (2017).

FUENTE: Colección IEB/USP, Xilografía, 1937.¹⁰

Fue en la redacción de *O Diário*, en 1938, que Livio Abramo inició una serie de grabados sobre la Guerra Civil Española. La cantidad específica de esta serie no está definida, quizás siete u ocho obras, y aunque no es muy grande, críticos de arte como Aracy Amaral (2003, p.36) reconocen que el artista paulista fue el único que esculpió en madera rústica, escenas de madres, niños y luchadores que vivieron los horrores de la guerra [Fig. 8 y 9].

Figura 9 - Bombardeio, Livio Abramo. 1940



FUENTE: Enciclopedia Cultural Itaú. Xilografía. 1940¹¹

6 Intervenciones fotográficas confrontan narrativas de la Guerra del Paraguay: Reflexiones Nocturnas de Quiroz

¹⁰ La obra de Livio Abramo forma parte de las 133 obras restauradas. Embajada de Brasil en Paraguay/Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2001.

¹¹ Para consulta, veja a Enciclopédia Cultural Itaú, disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra57991/guerra>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Al igual que el tema histórico *A Primeira Missa no Brasil*, la representación de la Guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay o Guerra del Guasú (1865-1870) fue objeto de muchas interpretaciones por parte de artistas, no solo paraguayos, sino muchos de América Latina. Los brasileños Pedro Américo y Victor Meirelles inmortalizaron escenas de ese conflicto con sus pinturas realizadas en un período próximo a la Guerra o al final. Ambos lienzos fueron producidos fuera de Brasil: el de Pedro Américo, en Florencia, Italia [Fig. 10].

La obra fue un encargo de Duque de Caxias, uno de los actores importantes de este conflicto quien envió al artista numerosos objetos que sirvieron de modelos e inspiración para la composición del cuadro, como uniformes y documentos que exponían el escenario bélico y geográfico del conflicto. Pedro Américo estaba afiliado a la Academia de Bellas Artes de Francia, donde ingresó en 1859. Fue alumno de Jean-Auguste Dominique Ingres, gran pintor de la Escuela Neoclásica. La monumentalidad histórica y la elocuencia lo convirtieron en el pintor de varias escenas paradigmáticas de la historia imperial.

Figura 10 - *A Batalha do Avaí*. Pedro Américo. 1872.



FUENTE: Colección MNBA. Revista AUN USP. 50 años.¹²

¹² La Colección MNBA puede ser consultada en el número especial de la **Revista AUN USP. 50 años**. v. 46, n. 102. 21 nov. 2013. Disponible en: <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir.php?id=5652>. Consultado en: 30 ago. 2022.

Otra obra de grandes dimensiones e importancia en el campo de la pintura de historia *A Batalha Naval do Riachuelo*, encargada por el ministro de Marina Afonso de Assis Figueiredo en 1868, fue pintada dos veces por el autor, en 1872 y 1883, ya que la primera versión resultó dañada al ir a la Exposición Universal de Filadelfia. Víctor Meirelles viajó al campo de batalla de la Guerra y construyó esa narrativa a partir de los testimonios de los combatientes.

Figura 11- *La culpa la tiene el Paraguay.* Alfredo Quiroz. 2018.



FUENTE: Colección del artista. 2018. Fotomontaje.¹³

La obra del artista paraguayo Alfredo Quiroz denominada “Reflexiones Nocturnas”, una serie de fotografías [Fig. 11 a 15] sobre la Guerra de la Triple Alianza, que fue presentada en el Concurso Nacional de Fotografía Contemporánea de Asunción, nos muestra una intervención particularmente interesante sobre los aspectos conceptuales del conflicto y la cultura de recepción de la sociedad paraguaya frente a la extensa

¹³ Colección del artista disponibilizada en 2018 para la autora.

historiografía construida sobre la Guerra. Esta muestra recibió el Premio Hippolyte Bayard en 2018, lo que le valió al autor dos exposiciones en París.

El uso de superposiciones de fotografías antiguas y contemporáneas, del fraccionamiento y la reutilización estética están lejos de corresponder al orgullo nacionalista de las lecturas y representaciones de la pintura del pasado.

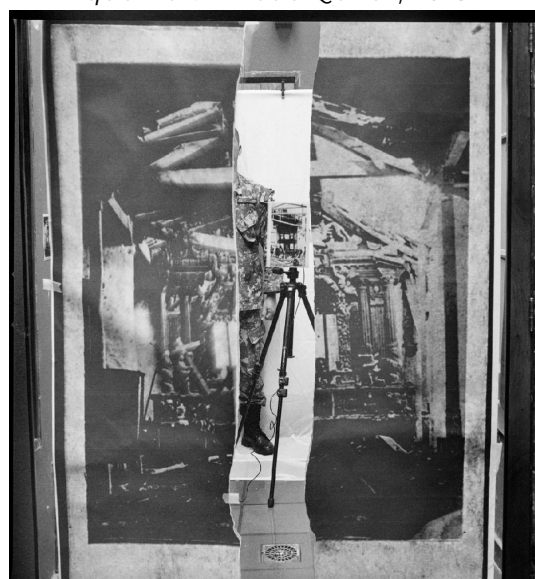
La serie es un conjunto de fotomontajes creados a partir de imágenes, personajes y situaciones de enfrentamiento que reflejan la realidad desigual del conflicto, que se desarrolló entre 1864 y 1870 y que tuvo como resultado la derrota de Paraguay y el consecuente desmantelamiento del Estado además del exterminio de su población.

Figura 12 - *Carte de Visita*, Alfredo Quiroz, 2018.



FUENTE: del artista. Fotomontaje, 2018.¹⁴

Figura 13 - *Ya no se encuentra que quemar*. Alfredo Quiroz, 2018



FUENTE: del artista. Fotomontaje, 2018.

Los fotomontajes representan la fragmentación de la memoria histórica de la Guerra que se componen con imágenes contemporáneas en un intento de llenar los vacíos de comprensión que aún existen sobre la Guerra a través de las intervenciones del presente:

La serie se basa en imágenes, situaciones y personajes de un enfrentamiento desigual, cuyas consecuencias incluyen la

¹⁴ Fotomontaje que forma parte de la colección del artista. 2018. Disponibilizados para la autora.

destrucción de la infraestructura del Estado de Paraguay, el exterminio de parte de su población y la condena de una deuda de guerra impagable que lo sentenció al atraso, así como la fractura de su memoria histórica. Las imágenes del pasado, presentadas como fragmentarias, se confrontan con irrupciones de personajes del presente en la captura de la imagen, que llenan los vacíos intersticiales con apariencias subsidiarias de las históricas, a pesar de conservar sus identidades veladas, integradas en los vestigios anónimos de la guerra. (ABC, 2020)¹⁵.

Figura 14 - *La culpa la tiene el Brasileño*. Alfredo Quiroz. 2018.



FUENTE: Fuente: Colección del artista, 2018. Fotomontaje¹⁶

Los montajes y la deconstrucción de imágenes oficiales compuestas con otras imágenes más contemporáneas siguieron una lógica de crear dificultades en el imaginario social que fue aceptado y naturalizado especialmente a lo largo del siglo XX, como una verdad histórica. En algunas obras, el artista contrarrestó las imágenes más clásicas de la Guerra, como la fotografía del cuadro del uruguayo Juan Manuel Blanes (1830-1901), *La Patria* (1879) intercalada con una figura de una militar de los días actuales. La confrontación se refiere no solo a diferentes

¹⁵ La cita consta en un artículo de divulgación de la exposición de Alfredo Quiroz y fue publicada en la sección de Cultura del medio digital ABC. La noticia (sin autoría) transcribe texto curatorial de Damián Cabrera. La materia puede ser encontrada en ABC (2020).

¹⁶ Colección del artista, 2018. Disponibilizado para la autora.

temporalidades sino también a los roles que juegan las mujeres en las guerras y en las sociedades. *A Pátria* de Blanes es el símbolo de una nación destrozada, que deambula entre los escombros de la guerra en oposición a una aparente altivez de la mujer militar que hoy ha recuperado su dignidad de ciudadana paraguaya.

Figura 15 - *Recuerdos de lo pasado*. Alfredo Quiroz. 2018.



FUENTE: Colección del artista, 2018. Carte de visite y fotografía analógica.¹⁷

Quiroz desarrolló este ensayo fotográfico, investigando archivos en Paraguay y Río de Janeiro buscando presentar otras formas de despertar, provocando la sensibilidad dormida de la mirada manipulada en torno a ese conflicto. El artista también utilizó postales fotográficas de época sobre la Guerra. Completa el artista:

Las operaciones de intervención, desmontaje y montaje de tales imágenes buscan presentar otras formas de imaginar y narrar la guerra, además de los procedimientos de las historiografías oficiales: pensar historias posibles que dejan saldos y restos, en la intersección de personajes y hechos insondables. De esta forma, se presentan los personajes que aparecen entre las grietas de las fotos; que abren paso entre fracturas en la escena, impidiendo lecturas lineales (ABC, 2020).

¹⁷ Colección del artista, 2018. Disponibilizado para la autora.

7 La persistencia de la memoria bajo otros paradigmas

Por parte de los artistas, en particular de los mencionados, no existe un movimiento específico o una intención de revisión de hechos de carácter histórico, sino iniciativas aisladas que expresan demandas colectivas cada vez más presentes en sociedades de inclusión y de resistencia al abandono de poblaciones y grupos sociales en episodios de diferentes dimensiones. Sin embargo, el análisis crítico de estos hechos históricos ocurre inevitablemente, a medida que se incluyen o resaltan nuevos elementos en la escena presentada por el artista.

Las exposiciones de arte, ya sea en museos, galerías o espacios virtuales establecen una estrecha comunicación entre el artista, su obra y el público. Según Lisbeth Rebollo Gonçalves, en su libro *Entre Cenografias* (2004) forma parte de un “espacio público de diálogo permanente con la comunidad. Tiene un papel significativo en la construcción simbólica y de identidad en la sociedad”. Para ella, una exposición no solo hace visible lo que el artista quiere mostrar “sino que da visibilidad al sujeto que interactúa con ella” (Gonçalves, 2004, p. 16). En vista de las experiencias analizadas anteriormente, parte de una elección que recae dentro de un campo muy extenso y muy poco analizado, se puede decir que el tema histórico, ya sea de un pasado lejano o más reciente, ligado a las artes plásticas estuvo presente en varios momentos de la Historia del Arte como ya se afirmó anteriormente. “La persistencia de la Memoria”, una referencia al lienzo de Salvador Dalí es pauta para gran parte de las producciones artísticas y responde a la conciencia de que algunos momentos, detalles de hechos, fenómenos históricos y culturales, deben ser conservados en la memoria, registrados en el tiempo de cada uno. Los nuevos artistas latinoamericanos no quieren celebrar (ni festejar) momentos históricos, ni a sus héroes, para convertirlos en monumentos. La mayoría de las veces buscan comprender mejor, recrear, impugnar o simplemente dar vida a los personajes que habitan su propio universo. Como sugiere Juan Acha

(1916-1995) en “Definición latinoamericana de las artes visuales”, es necesario redefinir las artes bajo nuevos paradigmas de análisis con la mirada puesta en nuestra realidad.

(...) hacerlo desde nuestra realidad latinoamericana y a la luz de nuestros intereses colectivos, es decir, tenemos que enfrentar las incógnitas cuyo conocimiento requiere dos esfuerzos: el de identificar las artes y el de identificarnos como realidad. (...)” (ACHA, 2004, p. 53).

8 Referencias

- ABC CULTURA. Alfredo Quiroz muestra sus “Reflexiones nocturnas” en París. **ABC**. Asunción. 15 ene. 2020. Disponible en: <https://www.abc.com.py/espectaculos/cultura/2020/01/15/alfredo-quiroz-muestra-sus-reflexiones-nocturnas-en-paris/> Consultado en: 20 ago. 2022.
- ACHA, Juan. Definición latinoamericana de las artes visuales. **Revista Arte e Cultura da América Latina**. São Paulo, v. 12, 2004. p.30.
- ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac Naify Edições. 1997.
- AMARAL, **Aracy, Arte para quê? [...]**. São Paulo: Itaú Cultural/Studio Nobel. 2003
- ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Coleção Debates organizado por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016. E-book. Disponible en: <https://docero.com.br/doc/8n58180>. Consultado en: 16 mayo 2022.
- BATISTA, Rossetti Marta. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris. Anos 1920**. São Paulo. Editora 34. 2012.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, no 153. 30 dez. 2005. p. 251-282. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i153p251-282>.
- COLI, Jorge. **Como Estudar a Arte Brasileira do século XIX**. São Paulo: Editora SENAC, 2004. Coleção Livre Pensar.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: O museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo. EDUSP/FAPESP, 2004. 164p.
- NEPOMUCENO, Margarida. A Guerra Civil Espanhola na visão de Lívio Abramo. **Jornal da USP** [Editoria Cultura], p. 13, 27 jun. / 03 jul. 2011.

NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. **Livio Abramo en Paraguay. Entretejiendo Culturas.** Embajada de Brasil en Paraguay. Asunción: Editorial San Bento, 2013.

Revista AUN USP. 50 años. v. 46, n. 102. 21 nov. 2013. Disponible en: <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir.php?id=5652>. Consultado en: 30 ago. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras.** São Paulo. EDUSP, 2008.

SOUZA, Ismara Izepe de. A Guerra Civil Européia. **Revista Hades**, v.1, n.1, p. 1-5. , 22 dez. 2017. <https://doi.org/10.34024/hades.2017.v1.7953>).

WECHSLER, Diana B. Tensiones de la Modernidad. *In: Pintura Argentina Identidad y Vanguardia.* Buenos Aires. Ediciones Banco Velox, 2001.



**A CARNE E A OPRESSÃO NAS OBRAS DE HUMBERTO
ESPÍNDOLA (MS/BRASIL) E
CARLOS ALONSO (MENDOZA /ARGENTINA).**

*LA CARNE Y LA OPRESIÓN EN LAS OBRAS DE HUMBERTO ESPÍNDOLA
(MS/BRASIL) Y CARLOS ALONSO (MENDOZA/ARGENTINA).*

*THE MEAT AND OPPRESSION IN THE ART WORKS OF HUMBERTO
ESPÍNDOLA (MS/BRASIL) AND CARLOS ALONSO (MENDOZA/ARGENTINA).*

Simone Rocha de Abreu¹ 

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Resumo: Este artigo propõe leituras em paralelo das pinturas do artista brasileiro Humberto Espíndola (Mato Grosso do Sul) e do artista argentino Carlos Alonso (Mendoza) focando a análise no uso da carne como uma potente metáfora da opressão. As análises das imagens buscam as relações entre a produção artística de ambos artistas e o contexto histórico-social, com foco na política. As obras de Alonso e Espíndola aludem às tensões através do emprego das duplas de opostos: morte e vida, opressor e oprimido, natureza e cultura, homem e mulher. Finalmente, observa-se que ambos os artistas empregam diferentemente o símbolo da carne.

Palavras-chave: Arte-política; Ditadura no Brasil; Ditadura na Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

Resumen: Este artículo propone lecturas paralelas de pinturas del artista brasileño Humberto Espíndola (*Mato Grosso do Sul*) y del artista argentino Carlos Alonso (Mendoza), centrándose en el análisis del uso de la carne como poderosa metáfora de la opresión. El análisis de las imágenes de los artistas busca las relaciones entre su producción artística y el contexto histórico-social, enfocando la política. Las obras de Alonso y Espíndola aluden a las tensiones a través del empleo de pares opuestos: muerte y vida, opresor y oprimido, naturaleza y cultura, hombre y mujer. Finalmente,

¹ Professora adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atua nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Arte. É pós-doutoranda em Artes na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP - SP). E-mail: simone.rocha.abreu@ufms.br

se observa que ambos artistas emplean de manera diferente el símbolo de la carne.

Palabras clave: Arte-Política; Dictadura en Brasil; Dictadura en Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

Abstract: This article proposes parallel readings of paintings by Brazilian artist Humberto Espíndola (Mato Grosso do Sul) and by Argentine artist Carlos Alonso (Mendoza), focusing on the analysis of the use of meat as a powerful metaphor for oppression. The analyses of the images seek the links between the artistic production of these artists and the sociohistorical context, with a focus on politics. The works of Alonso and Espíndola allude to tensions through employment of pairs of opposites: death and life, oppressor and oppressed, nature and culture, man and woman. Finally, both artists employ the symbol of the flesh differently.

Keywords: Art-politics; Dictatorship in Brazil; Dictatorship in Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200141](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200141)

*Recebido em: 15/07/2022
Aprovado em: 08/10/2022
Publicado em: 12/10/2022*

1 Introdução

O objetivo deste artigo é ler em paralelo obras de Humberto Espíndola (1943 -) e Carlos Alonso (1929 -) e lançar luzes sobre a metáfora da carne usada por ambos os artistas. A metodologia para a leitura das obras é a interdisciplinaridade estabelecida entre a sociologia, a história, a fortuna crítica dos dois artistas e os aspectos referenciados nas obras, através dos elementos formais empregados ou pelo título que cada artista atribuiu a sua obra. Ao optarmos pela leitura sociológica da obra de arte, o referencial teórico é Pierre Bourdieu (2011), na sua proposição de que é fundamental reconhecer o campo de produção do objeto artístico, uma vez que ele não está isolado, estando inserido em uma rede de relações de forças.

As análises descortinam as propostas poéticas de Espíndola e de Alonso denunciando os jogos de poder no contexto de ditadura em seus países, respectivamente, Brasil e Argentina. Ambos trabalham com a carne,

porém o fazem de maneiras díspares. Nas pinturas de Espíndola, a figuração da carne aparece viva e na forma de boi, tão importante para a economia do estado de Mato Grosso do Sul, onde mora e trabalha o artista. O boi de Espíndola é humanizado, se sobrepõe ao homem, transformando-o no boi-general que oprime toda a sociedade, devastando matas, para que se criem pastos, e invadindo terras indígenas.

Humberto Espíndola apareceu na cena brasileira de artes em 1967, já com a metáfora do boi como opressor, e segue com ela com variações. Em inúmeras pinturas o boi aparece por completo, já em outras é representado pelo chifre ou pela mandíbula. O artista criou séries agrupadas sob o título de *bovinocultura* ou sociedade do boi. A crítica de arte Aline Figueiredo chamou o Espíndola de “artista-ação”, pontuando a atuação de Humberto como artista e também como um agente atuante para modificar o que chamou de “inércia do panorama cultural desta grande região brasileira” (FIGUEIREDO, 1979, p.191), ao se referir ao estado de Mato Grosso uno², ou seja, antes da fissão que originou o estado de Mato Grosso do Sul. Ao afirmar isso, Aline Figueiredo traz a atuação que ela, Humberto e a também artista Adelaide Vieira tiveram ao organizar a “Primeira Exposição de Pintura dos Artistas Mato-grossenses”, ocorrida em 1966 e que recebeu, em cinco dias, cerca de 5.000 visitantes (FIGUEIREDO, 1979, p.172). Resgata também outros projetos realizados na sequência como a criação da “Associação Mato-grossense de Artes”, em 1967 em Campo Grande, do Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso, em 1974 em Cuiabá; e o Atelier livre de Pintura, também em Cuiabá, em 1977.

Assim como Humberto Espíndola, Carlos Alonso também é um artista com uma produção vasta em pinturas. Para efeitos deste artigo, o interesse maior são as séries *Hay que comer*, expostas pela primeira vez em 1965, *La cara del poder* (1976-1977), *Lo ganado y lo perdido* (exposta em 1976), e a série *Manos Anónimas*, exposta em 1984 na Bienal de La Habana. Naquela

² Ao referir-se ao “estado de Mato Grosso uno”, Espíndola trata da fissão que originou o estado de Mato Grosso do Sul. A divisão do estado de Mato Grosso se deu em 1977 e com isso fez surgir outro estado, o Mato Grosso do Sul, cuja capital é Campo Grande, onde nasceu, vive e trabalha o artista Humberto Espíndola.

ocasião, o artista recebeu o Prêmio Orozco-Rivera-Siqueiros por este conjunto de obras, composto por pinturas, gravuras e uma instalação homônima que foi censurada na Argentina naquela época, sendo montada somente em 2019, no *Museo de Bellas Artes* de Buenos Aires.

Além das pinturas, a produção de Alonso abrange desenhos, colagens, gravuras e algumas instalações que explicitam uma visão crítica da realidade, convidando o espectador à reflexão. O artista ingressou aos quinze anos na Academia de Belas Arte de Mendonza, mas não concluiu seus estudos nessa cidade devido a conflitos com algumas autoridades da Academia. Transferiu-se então para Tucumán e aí se vinculou ao recém-criado Instituto Superior de Artes, onde encontra ares mais progressistas. O diretor era Lino Spilimbergo, seu mestre na pintura e que também se tornaria um grande amigo.

2 Humberto Espíndola: o boi como arma de poder

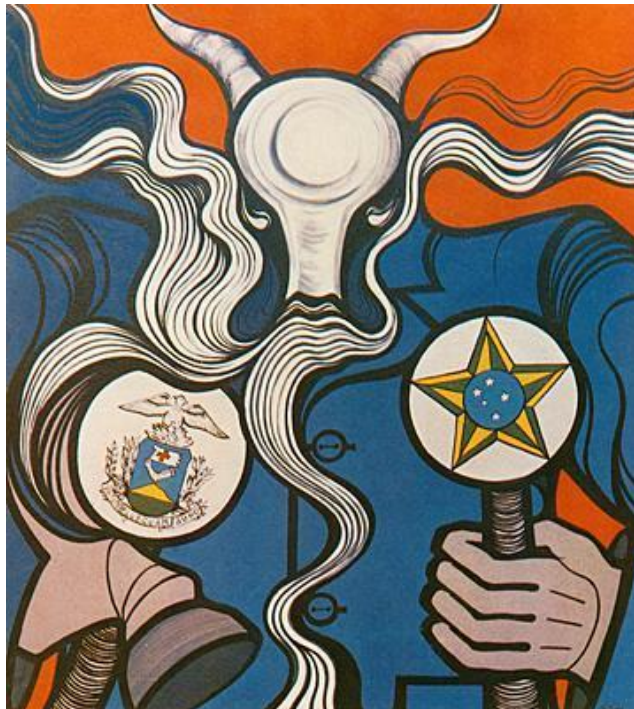
O gesto criativo do artista evidencia um raciocínio sensível que percebe o boi como símbolo de poder dos pecuaristas em uma região onde a pecuária é bastante importante para a economia. Sendo assim o boi passa a ser a crítica ao sistema econômico tão excludente, que tanto marginaliza o homem do campo para criar os grandes latifúndios baseados no que se convencionou chamar de agronegócio, com a eliminação dos povos indígenas. A crítica do artista vai além e evidencia como esse poder econômico está entrelaçado com o poder político ao criar os bois-generais. Todas essas críticas sociais aliadas a uma boa pintura, que foi convencionada pela crítica com o nome *Bovinocultura*, nome que o artista adotará depois para parte de sua produção.

A insistência no uso de símbolos como as luvas, os chifres do boi, as patas do animal, os punhais, emblemas da nação como a bandeira ou o brasão denotam o desejo do artista de estabelecer narrativa acerca dos jogos de poder entre o boi e o homem, com o peso demagógico da

ditadura militar. O artista cria o boi opressor, que podemos chamar boi-general levando em conta o contexto da ditadura brasileira contemporânea às obras.

Na pintura *Boi-brasão* (**Fig.1**) o artista sobrepõe o boi ao homem formando o boi-general que segura os brasões nacionais com uma pata em um lado e uma mão coberta por uma luva no outro. O animal que mastiga constantemente, e por isso baba, aparece na pintura com a baba escorrendo e se espalhando pela composição. O poderoso boi-brasão ou boi-general espalha a sua baba, ou seja, a sua força vital por toda a obra.

Figura 1 - Humberto Espíndola. Boi-brasão, 1968.



FONTE: registro fotográfico da autora (óleo sobre tela, 152 X 172 cm).

As pinturas de Humberto Espíndola aproximam-se formalmente do fazer característico da *Pop Art*, ou seja, da maneira “pop”, pelas grandes áreas de uma cor sem variação tonal e sem marcação da pincelada do artista, o que se convencionou chamar de pintura chapada, mas não se aproximam das motivações da *Pop Art* norte-americana que explorava as imagens veiculadas pela cultura de massa dos Estados Unidos da América. Como já foi dito, para Espíndola as motivações de suas obras são as expressões do jogo de poder, entre o poderoso pecuarista e o restante da

sociedade, sendo a grande metáfora desse jogo o boi, que oprime com suas patas, seus chifres e com seu tamanho, que em muitas obras ocupa o todo (ou quase) da composição. É a síntese da sociedade do boi, onde o boi vale mais que o homem.

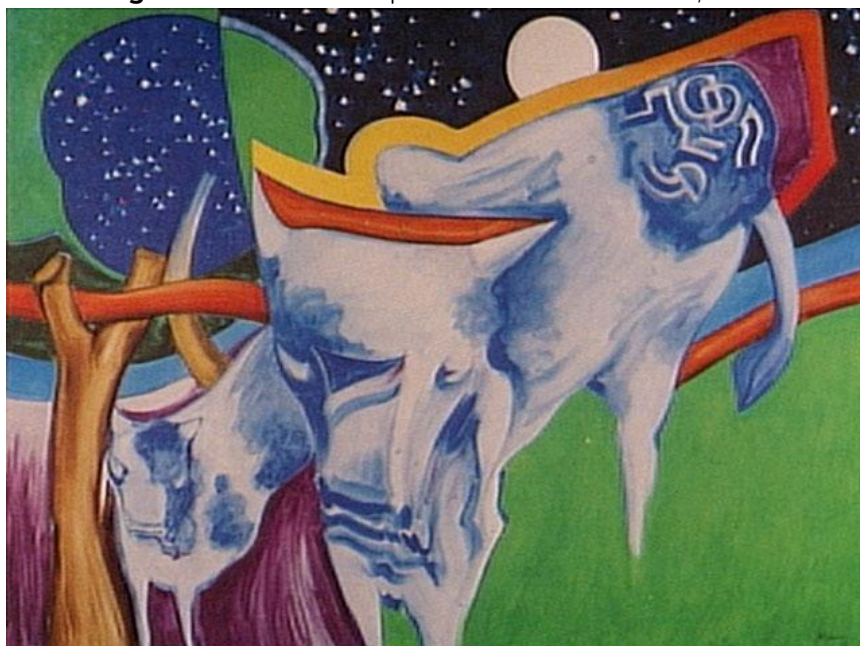
Figura 2 - Humberto Espíndola. *Pecus e Pecúnia discutem a divisão*, 1978.



FONTE: registro fotográfico da autora (óleo sobre tela, 130 X 170 cm).

Na pintura intitulada *Pecus e Pecúnia discutem a divisão* (**Fig.2**) identificamos o perfil feminino, símbolo da República brasileira, que surge com o corpo envolto na bandeira nacional de onde sai uma de suas mãos e sinaliza no mapa a divisão do estado de Mato Grosso no globo. Sobre seus ombros está a mão enluvada do homem-boi. O símbolo da República brasileira está na frente da moeda, representando o dinheiro, que em *latim* é *pecúnia*, já o boi representa *pecus*, ou seja, a pecuária. A relação de poder está evidente e a mesa de negociações é o globo terrestre. Na figuração pictórica ainda podemos ver tesoura, canetas, papel, telefone. O boi-homem parece se sobrepôr e a República brasileira corta o mapa de Mato Grosso, repartindo para os dois as benesses. É uma pintura crítica à divisão do Estado de Mato Grosso, ocorrida em 1977, que foi decidida entre o poder do dinheiro e o poder do fazendeiro pecuarista.

Figura 3 - Humberto Espíndola. Carreta Guaicuru, 1980.



FONTE: registro fotográfico da autora (óleo sobre tela, 162 cm X 117 cm).

Na década de oitenta do século passado, Humberto realizou uma série de pinturas da sociedade do boi adicionando uma preocupação com a identidade cultural, aparecendo elementos decorativos dos indígenas Kadiwéu estampados no couro da traseira dos bois, tal como a marca do dono. O discurso do artista através da pintura *Carreta Guaicuru* (**Fig. 3**) parece ser de que os indígenas da etnia Kadiwéu são os verdadeiros donos das terras e de tudo que há nelas, terras que agora são exploradas por grandes fazendeiros pecuaristas. A denúncia parece ser dos pastos que invadem as terras dos indígenas, acabando com as possibilidades de sobrevivência dos povos indígenas, tudo em nome da expansão da pecuária na sociedade do boi, onde o boi prevalece ao homem.

Os chifres são a metonímia do boi, os chifres que ferem, mas também servem como defesa, sendo assim a arma e também o escudo. Na obra *Coroa de chifres* (**Fig.4**) também aparece a cerca de arame farpado sobre o verde dos campos, o arame que marca os limites das propriedades privadas, que separa e demarca os opressores e oprimidos, expondo mais

uma vez a brutalidade da sociedade pecuarista, onde o boi vale mais que o homem.

Figura 4 - Humberto Espíndola. Coroa de Chifres, óleo sobre tela com montagem, 1971.



FONTE: registro fotográfico da autora (172 X 152 cm,), Acervo do artista.

Devastação da Amazônia (Fig.5) é uma composição pictórica com uma forte diagonal que divide a área devastada e a área em que ainda há floresta, aparecendo justamente na margem dessa divisão o centro de uma suástica formada por quatro mandíbulas de boi, uma denúncia do avanço da pecuária como causa da devastação da floresta. A vista é aérea da paisagem da Amazônia e a porção brasileira é delimitada por um traço vermelho. O boi continua na pintura de Humberto agora como morte.

Figura 5 - Humberto Espíndola. Devastação da Amazônia, 1990. Acervo do Museu de Arte e Cultura Popular (MACP), Cuiabá-MT.



FONTE: (FIGUEIREDO,1990, p.58) (óleo sobre tela, 130 X 170 cm).

Na sociedade do boi, o homem-boi também oprime a mulher. Humberto enfoca na obra *General Taurus e o rapto de Europa* (**Fig.6**) os opostos homem e mulher. A mulher sendo penetrada por uma das patas do boi; sobre ela a pele de uma onça, tão característica do centro-oeste brasileiro, região onde o artista vive. O touro tem olhos lascivos, toda a composição é sensual nas formas, cores e pinceladas mais soltas em comparação com as obras anteriormente analisadas neste texto. A pintura expressa a luxúria e a posição submissa ao homem da mulher na sociedade do boi. Destaco que ao fundo desta obra aparecem hieróglifos, deste modo o artista faz alusão ao Egito antigo e une essa referência à paisagem paradisíaca do Pantanal, representada pelo couro da onça. Por que dessa união? Parece ser a manifestação de mais uma preocupação do artista, ao comparar o destino do Pantanal ao do vale do Rio Nilo, simbolizado pelos hieróglifos. As cheias do Nilo fertilizavam as terras do Egito na antiguidade, assim como as cheias do rio Paraguai fertilizam as terras pantaneiras, mas a grande pergunta é por quanto tempo mais haverá essa fertilização que explode em uma exuberância de vida as terras

pantaneiras? Essa é a questão central em tempos de tanta depredação dos ecossistemas.

Figura 6 - Humberto Espíndola. General Taurus e o rapto de Europa. 1984.



FONTE: registro fotográfico da autora. Óleo sobre tela, 143 X 165 cm.

3 Carlos Alonso: a carne humana ou bovina é dilacerada.

He tratado de reflejar todos esos personajes, todo ese mundo ligado a una economía que también está ligada a una forma cultural. Allí estaban desde la Sociedad Rural hasta las carnicerías, achicando los espacios, mezclándolos casi con los mataderos (...) donde la anatomía humana y la anatomía de la vaca, y la sangre de la vaca y la sangre del hombre están a veces a un mismo nivel de mercado y de precio (ALONSO apud FITERMAN, 2010, p.10).

O depoimento de Alonso que abre esse item do artigo evidencia como o artista se preocupa com as questões econômicas e políticas de seu país, temas de reflexão que passam a figurar em suas produções artísticas. A carne bovina ou a humana é transformada na obra de Carlos Alonso em símbolo para narrar as tragédias particulares ou de sua pátria mergulhadas

nas opressões das ditaduras sequenciais da Argentina. Quase sempre a carne é dilacerada, ferida, violada, perfurada, consumida, mas na série *La cara del poder*, o boi aparece como símbolo de poder em um retrato da sociedade pecuarista de seu país; desta série se destaca a obra *Tormenta sobre la pampa* (Fig.7).

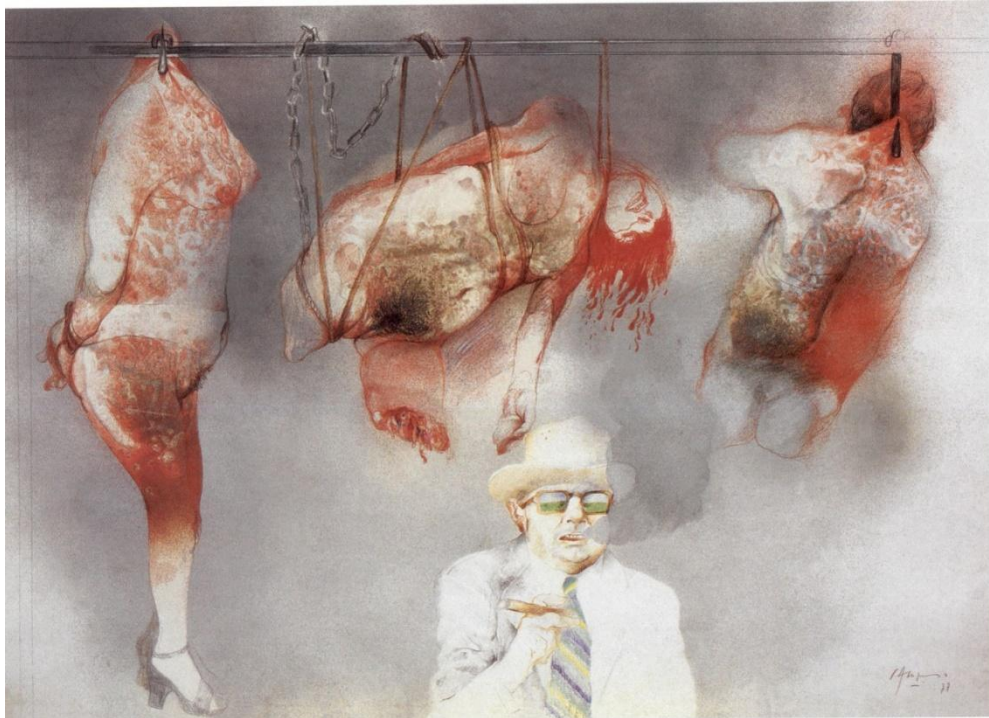
Figura 7 - Carlos Alonso. *Tormenta sobre la pampa*, 1975.



FONTE: Fiterman (2010, p. 56), 1975. Técnica mista sobre papel, 69,5 X 101 cm.

Na obra *Tormenta sobre la pampa* percebemos uma figura masculina centralizada com o dorso para a frente e as mãos unidas, porém com o rosto invertido, em uma posição não anatômica. Suas roupas não são as de um trabalhador rural e sim um terno, o que nos faz supor que se trata do dono do gado e se nega ao contato visual com o espectador da obra, evidenciando um posicionamento não transparente, ou seja, uma relação não horizontal de poder. O ocultamento da identidade se expressa na ausência de rosto, o que garante o anonimato. Essa figura é recorrente na obra de Carlos Alonso e representa o opressor.

Figura 8 - Carlos Alonso. *Hay que comer II*, 1977.



FONTE: Fiterman (2003, p.93). Técnica mista sobre papel, 70 X 100 cm.)

Na obra *Hay que comer II* (**Fig.8**), corpos humanos aparecem dilacerados e expostos tal como carne em um açougue; no centro da composição há um homem que, alheio à cena de terror fuma um charuto, o que, aliado às roupas que veste, nos faz pensar numa figura de poder. Este homem usa óculos escuros, o que impede que vejamos seus olhos, mais uma vez nos lembrando que as relações com os donos do poder não costumam ser transparentes, especialmente em um contexto tão violento como o desta pintura. As lentes desses óculos refletem um campo verde. Parece ser este o pecuarista que, dê olho em sua(s) propriedade(s), dá as costas à violência do período.

Em *Tango I* (**Fig.9**), Alonso nos apresenta dois casais heterossexuais dançando em clara diferença de posições evidenciada pela nudez das mulheres que dançam com homens vestidos. A nudez dessas mulheres manifesta sua vulnerabilidade frente aos homens trajados com ternos. A dança acontece em um ambiente onde há pedaços de carne pendurados no teto, das quais pinga sangue que cai sobre os dançarinos e molha o chão, completando a cena de violência e opressão do homem contra a

mulher. Estas mulheres parecem estar prontas para serem consumidas por esses homens de terno, carne para o consumo tal qual a carne do açogue.

Figura 9 - Carlos Alonso. Tango I (estudo).



FONTE: Fiterman, 2010, p,51), técnica mista sobre papel, 70 X 105 cm

Em *Gran Tango* (**Fig.10**) da série *El ganado y lo perdido* (O gado e o perdido) a cena de tango, dança tão associada à Argentina, retorna à pintura de Alonso. Assim como na obra *Tango I*, aparecem casais em posições opostas de poder, já que os homens seguem vestidos de terno enquanto as mulheres seguem nuas ou seminuas, o que as coloca em condição de vulnerabilidade.

Figura 10 - Carlos Alonso. *Gran tango*, série *El ganado y lo perdido*, 1975.



FONTE: Fiterman, (2010, p.52), técnica mista sobre papel, 70 X 105 cm.

Figura 11 - Carlos Alonso. *Manos Anónimas. Instalación*, 1976 – 2019.



FONTE: Galesmo (2019, p.89). Cartaposta e materiais diversos. Medidas variables. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Em 1976, Carlos Alonso produziu a instalação *Manos Anónimas* (**Fig.11**), composta por quatro figuras humanas em tamanho natural; a única figura de quem podemos ver parcialmente o rosto está uniformada e carrega uma arma de fogo, este homem está de óculos escuros o que nos impede de ver seus olhos e assim se preserva seu anonimato. A seu lado vemos um homem que se funde com uma poltrona, um dos braços repousa confortavelmente na lateral do móvel, enquanto o outro levanta para levar até a boca um cigarro, para um rosto inexistente. A figura está de pernas cruzadas em uma posição confortável, revelando estar indiferente às referências de violência da cena. No chão está um corpo já sem vida e coberto de folhas de jornal. A quarta figura da cena está de costas ao espectador com um sobretudo enorme e um chapéu que encobre seu rosto ou qualquer outro traço de sua identidade.

São quatro inquietantes figuras de tamanho real que colocam o espectador da cena em alerta. O mal estar aumenta ao se atentar aos objetos atrás dos personagens. Vários cortes de carne animal suspensos tal qual em um açougue e, dentre eles, pode-se perceber uma perna humana com calça jeans e tênis, provavelmente de uma jovem. Há aí também uma blusa com furos de bala. Atrás do personagem uniformado há um busto sobre um pedestal, um busto como recorrentemente se faz de personagens considerados ilustres. Nesta instalação, esse busto está de frente à parede, de costas para o espectador, preservando assim também seu anonimato. Todos os elementos evocam uma cena com grande teor de violência.

Manos Anónimas (**Fig.11**) foi idealizada para a mostra *Imagen del hombre actual*, organizada pelo *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires, em 1976. Em razão do sistema político ditatorial repressivo, a instalação foi censurada e guardada no atelier de Alonso, onde pouco a pouco se deteriorou e perdeu-se, tendo sido remontada somente em 2019 mediante registro fotográfico da primeira versão (GALESIO, 2019, p.71).

As reflexões de Alonso sobre as condições de vida do homem contemporâneo expressas nesta instalação continuaram sendo trabalhadas

em uma série de aproximadamente trinta desenhos e pinturas que também receberam o título *Manos Anónimas* no início da década de oitenta. Nela, os oprimidos e violentados ganham maior protagonismo na composição, ao contrário da instalação aqui analisada, na qual as figuras sinistras ocupam quase todo o espaço.

A repressão e a ditadura sempre estiveram presentes na arte de Alonso através de suas obras que são comentários contundentes das violências sofridas na sua vida pessoal, na vida de todos os argentinos e nas instituições nacionais desmontadas pelo poder ditatorial. Na vida de Alonso, a ditadura militar deixou marcas indeléveis pelo desaparecimento da filha Paloma, em 1977, aos vinte anos de idade, e pelo exílio, primeiramente em Roma e depois em Madrid, acontecimentos dolorosos que, além de dor, geraram muitas incertezas junto a esperanças de um dia rever a filha.

4 Considerações finais

Neste artigo enfocamos produções artísticas de dois artistas em contexto de ditaduras que refletem sobre a realidade e transformam suas reflexões em visualidades que convocam seus espectadores à reflexão. As obras de Alonso e Espíndola aludem às tensões através do emprego da dupla de opostos, contrapondo: morte e vida, opressor e oprimido, natureza e cultura, homem e mulher. Ambos os artistas empregam o símbolo da carne, para Humberto Espíndola a carne bovina é o poder opressor, mas em Carlos Alonso a carne toma o lugar do oprimido, sendo cortada, abatida, consumida, violada.

Durante o artigo, foram apresentadas leituras de parte da produção de cada um dos artistas, procurando estabelecer relações histórico-sociais e políticas para enriquecer o debate. A partir da consciência de que a interpretação de uma obra de arte é sempre uma possibilidade entre outras, afirmamos que às análises aqui realizadas podem se somar outras, neste artigo foram priorizadas as leituras simbólicas e, portanto, teceu-se

somente alusões à construção plástica e filiações estilísticas dos artistas, sempre visando construir o campo de produção simbólica e assim alcançar o(s) sentido(s) pictóricos.

Carlos Alonso e Humberto Espíndola se utilizaram do exercício plástico para expressar e denunciar a opressão, ambos usaram a carne como metáfora, em Alonso a carne é o oprimido, já em Espíndola a carne, em forma de boi, é o opressor. Cada artista mostrou-se atento e solidário às situações de opressão vivenciadas em seus países, ao fazerem isso, os artistas contam as situações percebidas de maneira contundentes nas suas pinturas e são capazes de provocar sensações no espectador, sejam elas de impacto e/ou revolta e/ou horror e/ou incômodo e/ou o desejo de um ato solidário.

5 Referências

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Edições Universidade Federal de Mato Grosso; Museu de Arte e Cultura Popular, 1979.

FIGUEIREDO, Aline. **Arte aqui é Mato**. Cuiabá: Edições Universidade Federal de Mato Grosso; Museu de Arte e Cultura Popular, 1990.

FITERMAN, Jacobo. **Carlos Alonso**. Buenos Aires: Artes Gráficas RO Ediciones, 2003.

FITERMAN, Jacobo. **Carlos Alonso. Hay que comer**. Museu Oscar Niemeyer e Fundación Alon para las Artes. Curitiba: Maxi Gráfica e Editora Ltda, 2010.

GALESIO, María Florencio. **Carlos Alonso. Pintura y Memoria**. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

LA CARNE Y LA OPRESIÓN EN LAS OBRAS DE HUMBERTO ESPÍNDOLA (MS/BRASIL) Y CARLOS ALONSO (MENDOZA/ARGENTINA).

*A CARNE E A OPRESSÃO NAS OBRAS DE HUMBERTO ESPÍNDOLA
(MS/BRASIL) E CARLOS ALONSO (MENDOZA /ARGENTINA).*

*THE MEAT AND OPPRESSION IN THE ART WORKS OF HUMBERTO
ESPÍNDOLA (MS/BRASIL) AND CARLOS ALONSO (MENDOZA/ARGENTINA).*

Simone Rocha de Abreu¹ 

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Resumen: Este artículo propone lecturas paralelas de pinturas del artista brasileño Humberto Espíndola (*Mato Grosso do Sul*) y del artista argentino Carlos Alonso (Mendoza), centrándose en el análisis del uso de la carne como poderosa metáfora de la opresión. El análisis de las imágenes de los artistas busca las relaciones entre su producción artística y el contexto histórico-social, enfocando la política. Las obras de Alonso y Espíndola aluden a las tensiones a través del empleo de pares opuestos: muerte y vida, opresor y oprimido, naturaleza y cultura, hombre y mujer. Finalmente, se observa que ambos artistas emplean de manera diferente el símbolo de la carne.

Palabras clave: Arte-Política; Dictadura en Brasil; Dictadura en Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

Resumo: Este artigo propõe leituras em paralelo das pinturas do artista brasileiro Humberto Espíndola (Mato Grosso do Sul) e do artista argentino Carlos Alonso (Mendoza) focando a análise no uso da carne como uma potente metáfora da opressão. As análises das imagens buscam as relações entre a produção artística de ambos artistas e o contexto histórico-social, com foco na política. As obras de Alonso e Espíndola aludem às tensões através do emprego das duplas de opostos: morte e vida, opressor e oprimido, natureza e cultura, homem e mulher. Finalmente, observa-se que ambos os artistas empregam diferentemente o símbolo da carne.

¹ Profesora adjunta de la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul, actúa en los cursos de Licenciatura y Bacharelado en Artes Visuales y em el Posgrado profesional en Artes, realiza su posdoctorado en Artes por la Universidad Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP - SP). E-mail: simone.rocha.abreu@ufms.br

Palavras-chave: Arte-política; Ditadura no Brasil; Ditadura na Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

Abstract: This article proposes parallel readings of paintings by Brazilian artist Humberto Espíndola (Mato Grosso do Sul) and by Argentine artist Carlos Alonso (Mendoza), focusing on the analysis of the use of meat as a powerful metaphor for oppression. The analyses of the images seek the links between the artistic production of these artists and the sociohistorical context, with a focus on politics. The works of Alonso and Espíndola allude to tensions through employment of pairs of opposites: death and life, oppressor and oppressed, nature and culture, man and woman. Finally, both artists employ the symbol of the flesh differently.

Keywords: Art-politics; Dictatorship in Brazil; Dictatorship in Argentina; Humberto Espíndola; Carlos Alonso.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.161614](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.161614)

*Recebido em: 15/07/2022
Aprovado em: 08/10/2022
Publicado em: 12/10/2022*

1 Introducción

El objetivo de este artículo es leer en paralelo obras de Humberto Espíndola (1943 -) y Carlos Alonso (1929 -), y arrojar luces sobre la metáfora de la carne utilizada por ambos artistas. La metodología para la lectura de las obras es la interdisciplinariedad establecida entre la sociología, la historia, la rica crítica de los dos artistas y los aspectos referenciados en las obras, a través de los elementos formales empleados o por el título que cada artista atribuyó a sus obras. Al elegir la lectura sociológica de la obra de arte, se optó por el referencial teórico de Pierre Bourdieu (2011), en su proposición de que es fundamental reconocer el campo de producción del objeto artístico, una vez que él no está separado, sino inserido dentro de una red de relaciones de fuerzas.

Los análisis retiran el manto de las propuestas poéticas de Espíndola y de Alonso, denunciando el juego de poder en el contexto dictatorial de cada país, Brasil y Argentina, respectivamente. Ambos trabajan con la carne, pero lo hacen de maneras distintas. En las pinturas de Espíndola, la

figuración de la carne aparece viva y en la forma de buey, tan importante para la economía del estado de Mato Grosso do Sul, donde vive y trabaja el artista. El buey de Espíndola es humanizado, se sobrepone al hombre, transformándose en el buey-general que oprime a toda la sociedad, devastando las matas, para que sean creados pastos, e irrumpiendo en las tierras indígenas.

Humberto Espíndola apareció en la escena brasileña de artes en 1967, ya con la metáfora del buey como opresor, y sigue por ella con variaciones. En innumerables pinturas, el buey aparece por completo, mientras en otras es representado por los cuernos o por la mandíbula. El artista creó series agrupadas bajo el título de *bovinocultura* o sociedad del buey. Por ello, la crítica de arte Aline Figueiredo llamó a Espíndola de “*artista-ação*” – en traducción libre, “artista-acción” –, marcando la actuación de Humberto como artista y también como un agente actuante para modificar lo que llamó de “inercia del panorama cultural de esta gran región brasileña” (FIGUEIREDO, 1979, p.191, *trad. libre*), refiriéndose al estado de Mato Grosso uno². Con esa afirmación, Aline Figueiredo evoca la actuación que ella, Humberto y la también artista Adelaide Vieira tuvieron al organizar la “*Primeira Exposição de Pintura dos Artistas Mato-grossenses*”, en 1966, que recibió en cinco días cerca de 5.000 visitantes (FIGUEIREDO, 1979, p.172). Recupera también otros proyectos realizados en la secuencia como la creación de la “*Associação Mato-grossense de Artes*”, en 1967 en Campo Grande; el “*Museu de Arte e de Cultura Popular*” de la Universidad Federal de Mato Grosso, en 1974 en Cuiabá; y el “*Atelier Livre de Pintura*”, también en Cuiabá, en 1977.

Así también como Humberto Espíndola, Carlos Alonso es un artista con una producción enorme en pinturas. A los efectos del presente artículo, lo que interesa más son las series *Hay que comer*, expuestas por primera vez en 1965, *La cara del poder* (1976-1977), *Lo ganado y lo perdido* (expuesta en 1976), y la serie *Manos Anónimas*, expuesta en 1984 en la Bienal de La

² As referirse al “Estado de Mato Grosso uno”, Espíndola trata de la fisión que originó el *Estado de Mato Grosso do Sul*. La división del Estado de Mato Grosso sucedió en 1977 cuando se fundó el Estado *Mato Grosso do Sul*, cuya capital es Campo Grande, donde nació, vive y trabaja el artista Humberto Espíndola.

Habana. En aquella ocasión, el artista recibió el Premio Orozco-Rivera-Siqueiros por este conjunto de obras, compuesto por pinturas, grabados y una instalación homónima que fue censurada en Argentina en la época, siendo montada solamente en 2019, en el *Museo de Bellas Artes* de Buenos Aires.

Más allá de las pinturas, la producción de Alonso cubre dibujos, collages, grabados y algunas instalaciones que explicitan una visión crítica de la realidad, invitando al espectador a la reflexión. El artista ingresó a los quince años en la Academia de Bellas Artes de Mendoza, pero no concluyó sus estudios en esta ciudad debido a conflictos con algunas autoridades de la Academia. Se trasladó entonces a Tucumán y allí se vinculó al recién creado Instituto Superior de Artes, donde encuentra ambientes más progresistas. El director era Lino Spilimbergo, su maestro en la pintura y que también se volvería un gran amigo.

2 Humberto Espíndola: el buey como arma de poder

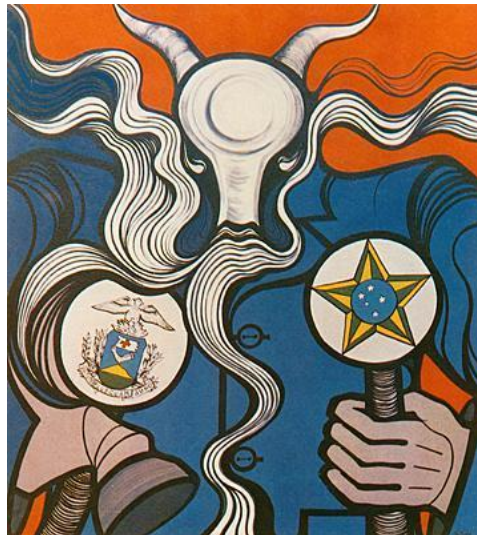
El gesto creativo del artista evidencia un raciocinio sensible que percibe el buey como el símbolo de poder de los hacendados en una región donde el ganado es bastante importante para la economía. Así, el buey pasa a ser la crítica al sistema económico tan excluyente, que tanto margina al hombre del campo para formar grandes latifundios basados en lo que convencionalmente se llama de agroindustria, como elimina a los pueblos indígenas. La crítica del artista va más allá y evidencia cómo ese poder económico está entrelazado con el poder político al crear los bueyes-generales. Todas esas críticas sociales se fundieron en una gran pintura, que la crítica convencional la llamó *Bovinocultura*, nombre que el artista adoptará después para parte de su producción.

La insistencia en el uso de símbolos como los guantes, los cuernos del buey, las patas del animal, las dagas, emblemas de la nación como la bandera o el escudo denotan el deseo del artista por establecer una

narrativa sobre los juegos de poder entre el buey y el hombre, con el peso demagógico de la dictadura militar. El artista crea el buey opresor, que podemos llamar buey-general considerando el contexto de la dictadura brasileña contemporánea a las obras.

En la pintura *Boi-brasão* (**Fig.1**), el artista sobrepone el buey al hombre construyendo el buey-general, que segura los escudos nacionales con una pata en un lado, y una mano cubierta por guantes en el otro. El animal que mastica constantemente, y por eso babea, aparece en la pintura con la baba escurriendo y se difundiéndose por la composición. El poderoso *boi-brasão* o buey-general extiende su baba, o sea, su fuerza vital por toda la obra.

Figura 1 - Humberto Espíndola. *Boi-brasão*, 1968.



FUENTE: registro fotográfico de la autora (óleo sobre tela, 152 X 172 cm).

Las pinturas de Humberto Espíndola se acercan formalmente del hacer característico de la *Pop Art*, o sea, de la manera “pop”, por las grandes áreas de un color sin variación tonal y sin marcas de la pincelada del artista, lo que se acuerda llamar de pintura chapeada, pero no se acercan de las motivaciones de la *Pop Art* norteamericana que exploraba las imágenes vehiculadas por la cultura de masa de los Estados Unidos de la América. Como ya mencionado, para Espíndola, las motivaciones de sus obras son las expresiones del juego de poder, entre el poderoso ganadero y los demás integrantes de la sociedad, siendo la gran metáfora de ese juego el buey, que oprime con sus patas, sus cuernos y con su tamaño, que en muchas

obras ocupa el todo (o casi) de la composición. Es la síntesis de la sociedad del buey, donde el buey vale más que el hombre.

Figura 2 - Humberto Espíndola. *Pecus e Pecúnia discutem a divisão*, 1978.

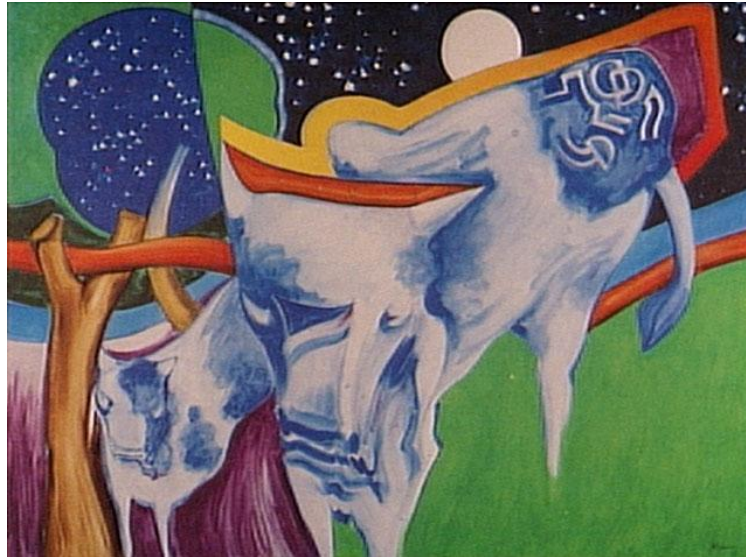


FUENTE: registro fotográfico de la autora (óleo sobre tela, 130 X 170 cm).

En la pintura intitulada *Pecus e Pecúnia discutem a divisão* (**Fig.2**) identificamos el perfil femenino, símbolo de la República brasileña, que surge con el cuerpo envuelto en la bandera nacional de donde sale una de sus manos y señala en el mapa la división del Estado de Mato Grosso en el globo terrestre. Sobre sus hombros está la mano enguantada del hombre-buey. El símbolo de la República brasileña está frente a la moneda, representando el dinero, que en *latín* es *pecunia*, mientras el buey representa *pecus*, o sea, la pecuaria. La relación de poder es evidente y la mesa de negociaciones es el globo terrestre. En la figuración pictórica, todavía, podemos ver tijeras, bolígrafos, papel, teléfonos. El buey-hombre parece sobreponerse y la República brasileña rompe el mapa de Mato Grosso, repartiendo para los dos las bendiciones. Es una pintura crítica a la división del *estado de Mato Grosso*, ocurrida en 1977, que fue decidida entre el poder del dinero y el poder del latifundio ganadero.

]

Figura 3 - Humberto Espíndola. *Carreta Guaicuru*, 1980.



FUENTE: registro fotográfico de la autora (óleo sobre tela, 162 cm X 117 cm).

En los años ochenta del siglo pasado, Humberto realizó una serie de pinturas sobre la sociedad del buey, añadiendo preocupaciones con la identidad cultural, surgiendo elementos decorativos de los indígenas Kadiwéu estampados en el cuero del trasero de los bueyes, tal como la marca del dueño. El discurso del artista a través de la pintura *Carreta Guaicuru* (**Fig. 3**) parece ser que los indígenas de la etnia Kadiwéu son los verdaderos dueños de las tierras y de todo lo que hay en ellas, tierras que ahora son exploradas por grandes latifundios ganaderos. La denuncia parece ser contra los pastos que invaden las tierras de los indígenas, terminando con las posibilidades de supervivencia de los pueblos indígenas, todo ello en nombre de la expansión de la pecuaria en la sociedad del buey, donde el buey prevalece al hombre.

Los cuernos son la metonimia del buey: cuernos que hieren, pero también sirven como defensa, por lo que son el arma y también el escudo. La obra *Coroa de chifres* (**Fig.4**) también trae la valla de alambre de púas sobre el verde de los campos. El alambre que marca los límites de las propiedades privadas, que separa y demarca a los opresores y a oprimidos, exponiendo una vez más la brutalidad de la sociedad ganadera, donde el buey vale más que el hombre.

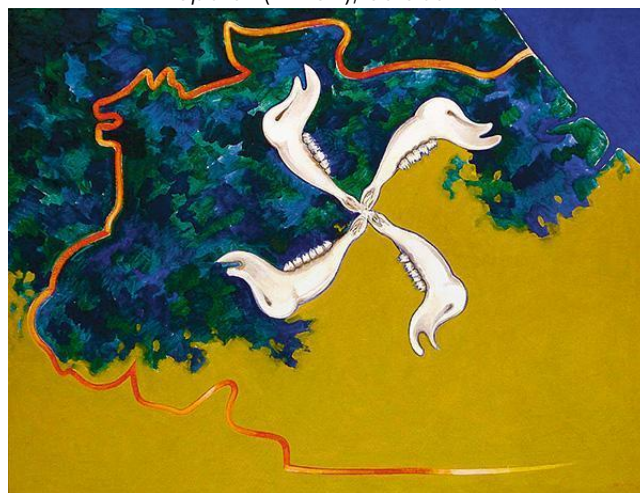
Figura 4 - Humberto Espíndola. *Coroa de Chifres*, óleo sobre tela con montaje, 172 X 152 cm, 1971. Acervo do Artista.



FUENTE: registro fotográfico de la autora.

Devastação da Amazônia (**Fig.5**) es una composición pictórica con una fuerte diagonal que divide el área devastada y el área en que todavía hay bosque, surgiendo justamente en el margen de esa división el centro de una esvástica formada por cuatro mandíbulas de buey, una denuncia del avance de la pecuaria como causa de la devastación de los bosques. La vista es aérea del paisaje amazónico y la porción brasileña es delimitada por un línea roja. El buey sigue en la pintura de Humberto ahora como muerte.

Figura 5 - Humberto Espíndola. *Devastação da Amazônia*, 1990. Acervo do Museu de Arte e Cultura Popular (MACP), Cuiabá-MT.



FUENTE: (FIGUEIREDO, 1990, p.58) (óleo sobre tela, 130 X 170 cm).

En la sociedad del buey, el hombre-buey también oprime a la mujer. Humberto focaliza, en la obra *General Taurus e o rapto de Europa* (**Fig.6**), los opuestos hombre y mujer. La mujer siendo penetrada por una de las patas del buey; sobre ella la piel de una onza, tan característica del centro-oeste brasileño, región donde vive el artista. El toro tiene ojos lascivos, toda la composición es sensual en las formas, colores y pinceladas, más sueltas en comparación a las obras anteriormente analizadas en este texto. La pintura expresa la lujuria y la posición sumisa al hombre de la mujer en la sociedad del buey. Destaco que al fondo de esta obra aparecen jeroglíficos. De este modo, el artista hace alusión al antiguo Egipto, y añade a tal referencia el paisaje paradisíaco del Pantanal, representado por el cuero de la onza. ¿Por qué esa unión? Parece ser la manifestación de una preocupación más del artista, al comparar el destino de Pantanal con del valle del Río Nilo, simbolizado por los jeroglíficos. Las crecidas del Nilo fertilizaban las tierras de Egipto en la antigüedad, así como las crecidas del río Paraguay fertilizan las tierras pantaneras. Pero la gran pregunta es ¿por cuánto tiempo más habrá esa fertilización que explota en una exuberancia de vida las tierras pantaneras? Esa es la cuestión central en tiempos de tal depredación de los ecosistemas.

Figura 6 - Humberto Espíndola. *General Taurus e o rapto de Europa*. 1984.



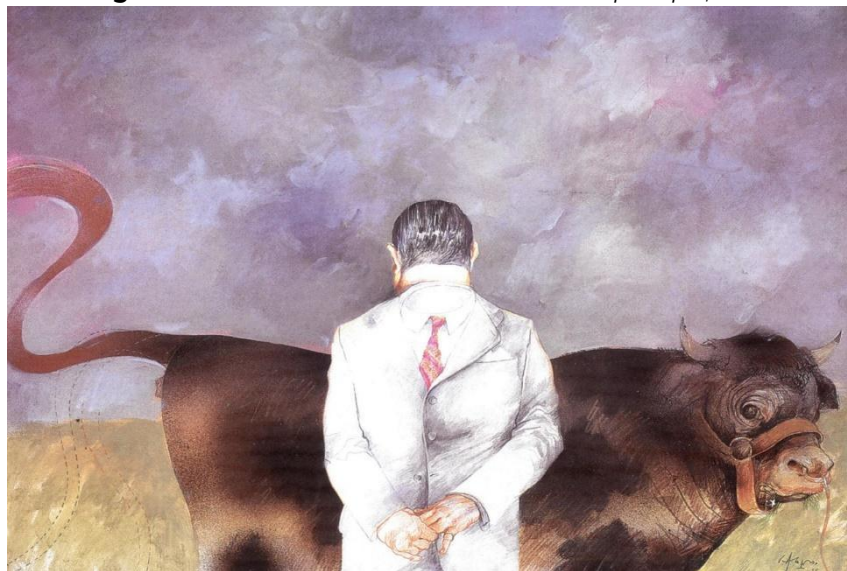
FUENTE: registro fotográfico de la autora, (óleo sobre tela, 143 X 165 cm).

3 Carlos Alonso: la carne humana o bovina es dilacerada

He tratado de reflejar todos esos personajes, todo ese mundo ligado a una economía que también está relacionada a una forma cultural. Allí estaban desde la Sociedad Rural hasta las carnicerías, achicando los espacios, mezclándolos casi con los mataderos (...) donde la anatomía humana y la anatomía de la vaca, y la sangre de la vaca y la sangre del hombre están a veces a un mismo nivel de mercado y de precio (ALONSO apud FITERMAN, 2010, p.10).

El testimonio de Alonso que abre ese ítem del artículo evidencia cómo el artista se preocupa con las cuestiones económicas y políticas de su país, temas de reflexión que pasan a figurar en sus producciones artísticas. La carne bovina o la humana es transformada en la obra de Carlos Alonso en símbolo para narrar las tragedias particulares o de su patria sumergidas en las opresiones de las dictaduras secuenciales de Argentina. Casi siempre la carne es dilacerada, herida, violada, perforada, consumida. Pero en la serie *La cara del poder*, el buey aparece como símbolo de poder en un retrato de la sociedad ganadera de su país; de esta serie se destaca la obra *Tormenta sobre la pampa* (Fig.7).

Figura 7 - Carlos Alonso. *Tormenta sobre la pampa*, 1975.

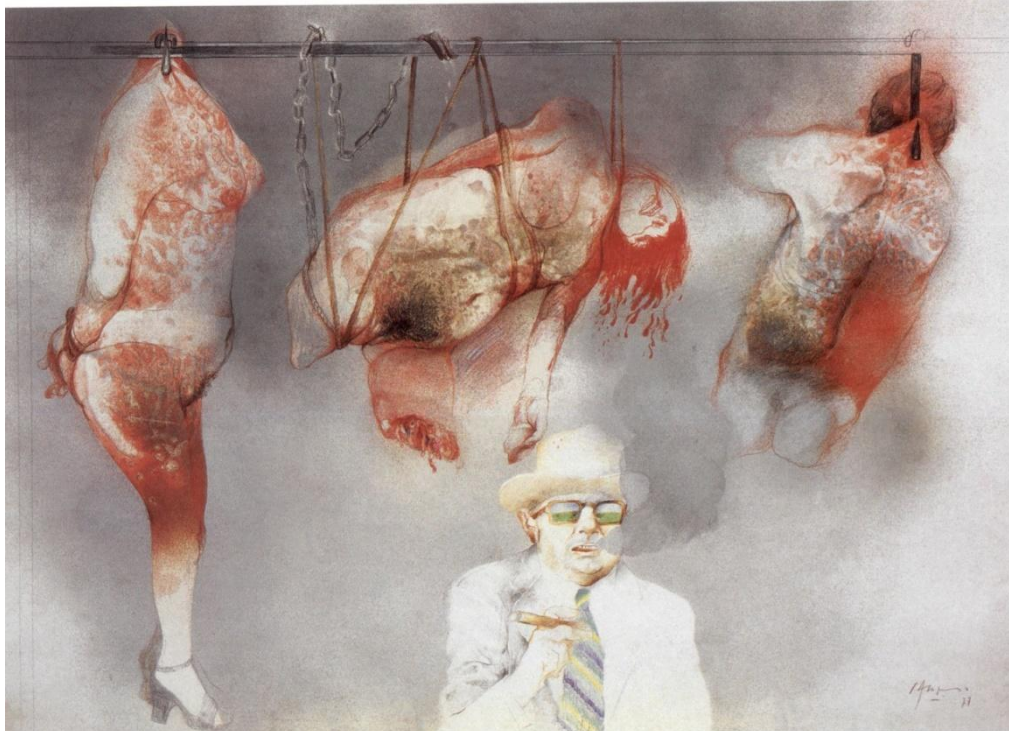


FUENTE: Fiterman (2010, p. 56), Técnica mixta sobre papel, 69,5 X 101 cm

En la obra *Tormenta sobre la pampa* percibimos una figura masculina centralizada con la espalda hacia adelante, y las manos unidas, pero con el rostro invertido, en una posición poco anatómica. Sus ropas no son las de

un trabajador rural y sí un traje, lo que nos hace suponer que se trata del dueño del ganado y se niega al contacto visual con el espectador de la obra, evidenciando un posicionamiento sin transparencia, o sea, una relación no horizontal de poder. El ocultamiento de la identidad se expresa en la ausencia de rostro, lo que garantiza el anonimato. Esa figura es recurrente en la obra de Carlos Alonso y representa el opresor.

Figura 8 - Carlos Alonso. *Hay que comer II*, 1977.



FUENTE: Fiterman (2003, p.93). Técnica mixta sobre papel, 70 X 100 cm.

En la obra *Hay que comer II* (**Fig.8**), cuerpos humanos aparecen dilacerados y expuestos tal como carne en una carnicería. En el centro de la composición hay un hombre que ajeno a la escena de terror fuma un habano, lo que aliado a las ropas que lleva nos hace pensar en una figura de poder. Además, este hombre lleva gafas de lentes oscuras, lo que impide que veamos sus ojos, una vez más recordándonos que las relaciones con los dueños del poder no tienen la costumbre de ser transparentes, especialmente en un contexto tan violento como el de esta pintura. Las lentes reflejan un campo verde. Parece ser este el ganadero que, fijándose en su(s) propiedad(es), da la espalda a la violencia del periodo.

En *Tango I* (**Fig.9**), Alonso nos presenta dos parejas heterosexuales bailando en clara diferencia de posiciones, lo que es evidenciado por la desnudez de las mujeres que bailan con hombres vestidos. La desnudez de esas mujeres manifiesta su vulnerabilidad frente a los hombres trajeados. El baile pasa en un ambiente donde hay piezas de carne suspendidas en el techo, de las cuales gotea sangre que cae sobre los bailarines y moja el suelo, completando la escena de violencia y opresión del hombre contra la mujer. Estas mujeres que parecen estar listas para el consumo por los hombres de traje, carne para el consumo tal cual la carne de la carnicería.

Figura 9 - Carlos Alonso. *Tango I* (estudio).



FUENTE: Fiterman, (2010, p. 51) (Técnica mixta sobre papel, 70 X 105 cm).

En *Gran Tango* (**Fig.10**), de la serie *El ganado y lo perdido*, la escena de tango, danza tan asociada a Argentina, retorna a la pintura de Alonso. Así como en la obra *Tango I*, aparecen parejas en posiciones opuestas de poder, ya que los hombres siguen llevando traje, mientras las mujeres

siguen desnudas o semidesnudas, lo que las pone en condición de vulnerabilidad.

Figura 10 - Carlos Alonso. *Gran tango*, serie *El ganado y lo perdido*, 1975.



FUENTE: Fiterman, 2010, p. 52), técnica mixta sobre papel, 70 X 105 cm.

Figura 11 -. Carlos Alonso. *Manos Anónimas*. Instalación, 1976 – 2019.



FUENTE: Galesio (2019, p.89). Cartapesta y materiales diversos. Medidas variables. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

En 1976, Carlos Alonso produjo la instalación *Manos Anónimas* (**Fig.11**), compuesta por cuatro figuras humanas en tamaño natural; la única figura, de quién podemos ver parcialmente el rostro, está uniformada y carga una pistola, este hombre lleva gafas de sol, lo que nos impide ver sus ojos y así es preservado su anonimato. A su lado, vemos un hombre que se funde con una poltrona. Uno de los brazos reposa confortablemente en la lateral del mueble, mientras el otro es levantado para llevar a la boca, de un rostro inexistente, un cigarrillo. La figura está de piernas cruzadas en una posición confortable, revelando estar indiferente a las referencias de violencia de la escena. En el suelo hay un cuerpo ya sin vida y cubierto de hojas de periódico. La cuarta figura de la escena muestra al espectador su espalda,

llevando puesto un abrigo enorme y un sombrero que cubre su rostro o cualquier otro trazo de su identidad.

Son cuatro inquietantes figuras de tamaño real que ponen al espectador de la escena en alerta. El malestar crece al observar los objetos detrás de los personajes. Varios cortes de carne animal suspendidos como en una carnicería. Entre ellos, es posible percibir una pierna humana con pantalones vaqueros y zapatillas deportivas, probablemente de una joven. Hay allí también una camisa con agujeros de bala. Detrás del personaje uniformado hay un busto en un pedestal. Un busto como recurrentemente se hace de personajes considerados ilustres. En esta instalación, este busto está frente a la pared, de espaldas para el espectador, preservando así también su anonimato. Todos los elementos evocan una escena con gran contenido de violencia.

Manos Anónimas (**Fig.11**) fue idealizada para la muestra *Imagen del hombre actual*, organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en 1976. A causa del sistema político dictatorial represivo, la instalación fue censurada y guardada en el atelier de Alonso, donde poco a poco se deterioró y quedó perdido, siendo remontada solamente en 2019, mediante registro fotográfico de la primera versión (GALESIO, 2019, p.71).

Las reflexiones de Alonso sobre las condiciones de vida del hombre contemporáneo expresadas en esta instalación continuaron siendo trabajadas en una serie de aproximadamente treinta dibujos y pinturas que también recibieron el título *Manos Anónimas*, al principio de los ochenta. En ella, los oprimidos y violentados ganan un protagonismo más grande en la composición, al contrario de la instalación aquí analizada, en la cual las figuras siniestras ocupan casi todo el espacio.

La represión y la dictadura siempre estuvieron presentes en el arte de Alonso a través de sus obras que son comentarios contundentes de las violencias sufridas en su vida personal, en la vida de todos los argentinos y en las instituciones nacionales desmontadas por el poder dictatorial. En la vida de Alonso, la dictadura militar dejó marcas indelebles por el desaparecimiento de su hija Paloma, en 1977, a los veinte años de edad, y

por el exilio, primero en Roma y después en Madrid, acontecimientos dolorosos que, más allá de dolor, generaron muchas incertezas junto a esperanzas de un día volver a ver a la hija.

4 Consideraciones finales

En este artículo enfocamos producciones artísticas de dos artistas en contexto de dictaduras que reflejan sobre la realidad y transforman sus reflexiones en visualidades que invitan a sus espectadores a la reflexión. Las obras de Alonso y Espíndola aluden a las tensiones a través del empleo de pares opuestos, contraponiendo: muerte y vida, opresor y oprimido, naturaleza y cultura, hombre y mujer. Ambos artistas emplean como símbolo la carne. Para Humberto Espíndola la carne bovina es el poder opresor, ya en Carlos Alonso la carne asume el lugar del oprimido, siendo cortada, abatida, consumida, violada.

Durante el artículo, fueron presentadas lecturas de parte de la producción de cada uno de los artistas, procurando establecer relaciones histórico-sociales y políticas para enriquecer el debate. A partir de la consciencia de que la interpretación de una obra de arte es siempre una posibilidad entre otras, afirmamos que los análisis aquí realizados pueden sumarse a otros, en este artículo fueron priorizadas las lecturas simbólicas y, por lo tanto, fueron tejidas solamente alusiones a construcciones plásticas y filiaciones estilísticas de los artistas, siempre visando construir el campo de producto simbólico y así alcanzar el(los) sentido(s) pictórico(s).

Carlos Alonso y Humberto Espíndola utilizaron el ejercicio plástico para expresar y denunciar la opresión, ambos usaron la carne como metáfora. En Alonso la carne es el oprimido, mientras que en Espíndola la carne, en forma de buey, es el opresor. Cada artista se mostró atento y solidario a las situaciones de opresión vividas en sus países. Al hacerlo, los artistas cuentan las situaciones percibidas de manera contundente en sus pinturas y son capaces de provocar sensaciones en el espectador, sean ellas de

impacto y/o revuelta y/u horror y/o desconforto y/o deseo de un acto solidario.

5 Referencias

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: Edições Universidade Federal de Mato Grosso; Museu de Arte e Cultura Popular, 1979.

FIGUEIREDO, Aline. **Arte aqui é Mato**. Cuiabá: Edições Universidade Federal de Mato Grosso; Museu de Arte e Cultura Popular, 1990.

FITERMAN, Jacobo. **Carlos Alonso**. Buenos Aires: Artes Gráficas RO Ediciones, 2003.

FITERMAN, Jacobo. **Carlos Alonso. Hay que comer**. Museu Oscar Niemeyer e Fundación Alon para las Artes. Curitiba: Maxi Gráfica e Editora Ltda, 2010.

GALESIO, María Florencio. **Carlos Alonso. Pintura y Memoria**. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.



DESDE ARGENTINA HACIA BRASIL: UN VIAJE DE JÓVENES ARTISTAS CORDOBESES A LA BIENAL INTERNACIONAL DE SAN PABLO DURANTE LA DÉCADA DE 1980¹

*DE ARGENTINA EM DIREÇÃO AO BRASIL: UMA VIAGEM DE JOVENS
ARTISTAS CORDOBESES À BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO
DURANTE A DÉCADA DE 1980*

*FROM ARGENTINA TO BRAZIL: A JOURNEY OF YOUNG ARTISTS FROM
CORDOBA TO SÃO PAULO'S INTERNATIONAL BIENNIAL DURING THE 1980s*

Alejandra Soledad González² 

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Resumen: En este ensayo se problematiza un desplazamiento concretado por algunos integrantes de la Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales, desde Córdoba (Argentina) hacia San Pablo (Brasil), durante la primera mitad de la década de 1980. A partir del análisis de las motivaciones, las características y los imprevistos emergentes alrededor de aquel viaje, podremos conocer tanto algunas experiencias situadas en el microcosmos artístico, que rodeaba a la Bienal Internacional paulista, como ciertas vivencias que traspasaban las fronteras del arte y la política, en una coyuntura donde ambos países estaban transitando el período final de sus dictaduras. Para sustentar esta reconstrucción, en el trabajo se utiliza un enfoque de Historia cultural transdisciplinar y se cotejan testimonios orales con documentos escritos y visuales. En las diversas secciones del texto se proponen aproximaciones a distintas aristas: la agrupación de jóvenes artistas cordobeses, las estrategias planificadas en torno del viaje, algunos acontecimientos inesperados que les posibilitaron vivenciar situaciones

¹ Este trabajo cuenta con el aval y subsidio del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Una primera versión fue presentada como ponencia en el I Simposio Arte e Cultura no Brasil e na América Latina, organizado por el Programa de Posgrado en Historia del Arte (Universidade Federal de São Paulo) en 2016. Aquí se ofrece una versión inédita y revisada de aquel texto, donde se incorporan los comentarios suscitados en el transcurso del Simposio, las impresiones de la visita a la 32a. edición de la Bienal Internacional de San Pablo (BISP) y la recolección de nuevos testimonios.

² Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba, Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Humanidades. E-mail: asoledadgonzalez@yahoo.com.ar

excepcionales en las posiciones de artista y de público, y ciertos imaginarios que condicionaban sus miradas.

Palabras clave: Artistas cordobeses; Viaje sudamericano; Bienal de São Paulo; Dictaduras; Imaginarios.

Resumo: Neste ensaio se problematiza um deslocamento realizado por alguns integrantes da *Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales*, a partir de Córdoba (Argentina) em direção a São Paulo (Brasil), durante a primeira metade da década de 1980. A partir da análise das motivações, das características e dos imprevistos emergentes em torno desta viagem, poderemos conhecer tanto algumas experiências situadas no microcosmos artístico, que cercava a Bienal Internacional paulista, quanto certas vivências que ultrapassavam as fronteiras da arte e da política, numa conjuntura na qual ambos países estavam transitando pelo período final de suas ditaduras. Para sustentar esta reconstrução, neste trabalho utiliza-se um enfoque de História Cultural transdisciplinar e se examinam testemunhos orais com documentos escritos e visuais. Nas diversas seções do texto se propõem aproximações a distintas arestas: a agrupação de jovens artistas *cordobeses*, as estratégias planejadas no contexto da viagem, alguns acontecimentos inesperados que lhes possibilitaram vivenciar situações excepcionais nas posições de artista e de público e determinados imaginários que condicionavam seus olhares.

Palavras chaves: Artistas de Córdoba; Viagem sul-americana; Bienal de São Paulo; Ditaduras; Imaginários.

Abstract: This essay examines the problems that arose during the journey of some members of the Grouping for the Development of Visual Experiences during the first half of the 1980s from Córdoba (Argentina) to São Paulo (Brazil). Based on the analysis of the motivations, characteristics, and the unforeseen situations of the journey, we learn some experiences of the artistic microcosm of the São Paulo's international biennial, as well as other experiences beyond the borders of art and politics in scenario where both countries were experiencing the final period of dictatorships. This essay is grounded on a cross-disciplinary cultural history approach in which oral testimonies, written and visual documents are collated. This work proposes through its sections different approaches to various aspects: the Grouping of young artists from Córdoba, their strategic planning of the journey, the unexpected events which lead them to exceptional circumstances as artists and public, and some cultural imaginary which conditioned their views.

Keywords: Córdoba artists; South American journey; São Paulo Biennial; Dictatorship; Cultural imaginary.

DOI: [10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.194926](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.194926)

Recebido em: 15/02/2022
Aprovado em: 28/09/2022
Publicado em: 12/10/2022

1 Introducción: un grupo de artistas entre estéticas y políticas diversas

La Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales - ADEV - fue un grupo artístico activo entre 1982 y 1986; en una coyuntura “*inestable*” donde Argentina transitaba “*entre*” la última dictadura y el retorno democrático (USUBIAGA, 2012; LONGONI, 2013). La agrupación se formó en la ciudad de Córdoba y, en mayo de 1983, nombrándose con sus iniciales, ADEV, inauguró su “*muestra presentación*” en el Centro Cultural Alta Córdoba³. Ese organismo fue uno de los factores que posibilitó la constitución del grupo en el bienio final de la dictadura⁴. Dentro de una política cultural que combinó represiones, excepciones y fomentos, tanto materiales como simbólicos, algunos artistas encontraron en las instituciones resquicios para el asociacionismo, la producción creativa y la libertad de expresión. Esos intersticios fueron ampliando su visibilidad durante la etapa de agotamiento dictatorial. En ese marco de complejidades, cobra densidad la concesión que hizo el Municipio al prestarles el subsuelo del Centro Cultural y la reapropiación que efectuó el grupo de ese sótano, transformándolo tanto en taller como en sala de exhibición. En la exposición fundacional participaron nueve miembros: Hernán Avendaño (1949-), Anahí Cáceres (1953-), Selva Gallegos (1943-), Pablo González Padilla, María Magdalena La Serna (1947-), Oscar Páez (1953-2011), Susana Pérez (1958-), Patty Stöck y Jorge Torres (1953-). Además, invitaron a otros dos artistas: Gregorio Dujovny (1925-1990) y Jorge Schneider (1914-2015).

La ADEV era un grupo abierto que vinculaba a generaciones y tendencias diversas, si bien la mayoría de sus miembros era reconocida, a inicios de la década de 1980, como “*jóvenes artistas*” (GONZÁLEZ, 2019). Las

³ Información consultada en Buenos Aires en el Archivo Impreso de la artista Anahí Cáceres (AIAC), integrante fundadora de ADEV, en el marco de mis investigaciones sobre la agrupación ADEV para el CONICET. Fuentes: ADEV. Folletos de la Exposición en el Centro Cultural Alta Córdoba. 1983, Córdoba.

⁴ Quiroga (2004, p. 197) diferencia cuatro fases dentro de la última dictadura argentina: 1) Legitimación (1976-mediados de 1978); 2) Deslegitimación (1978-1979); 3) Agotamiento, 1980-1982. La crisis comenzada en 1980 (cuando se precipitan las tensiones sociales acumuladas en años precedentes y se vislumbra la vulnerabilidad del sistema financiero) progresivamente se incrementará. Así, se desemboca en la siguiente fase: 4) Descomposición (mediados de 1982-finales de 1983). Derrumbe por disidencias internas en las FFAA, derrota en la Guerra de Malvinas (que agudiza esas diferencias) y crisis económica.

trayectorias de los nueve miembros registraban preponderancias disciplinares bajo titulaciones en dibujo, escultura, grabado y pintura; pero sus producciones evidenciaban lazos que traspasaban las fronteras de esas disciplinas plásticas y se abrían hacia otros mundos del arte, tales como: artesanía, cine, fotografía, literatura, música y teatro. Posiblemente, esos recorridos dispares les permitieron proyectar el objetivo principal que era descripto, y a la vez prescripto, en el nombre de la agrupación: “*el desarrollo de experiencias*”⁵. En los catálogos de la ADEV, la palabra experiencia aludía a intercambios individuales y colectivos que favorecían un proceso creativo “*libre*”, donde técnicas, materiales y conceptos “*nuevos*” cuestionaban algunas “*tradiciones*” (del microcosmos y a veces también del macrocosmos) mediante herramientas de “*investigación y experimentación*” que superaban a las convenciones de las artes definidas en aquellos años como “*visuales*” o “*plásticas*”.

Luego de la muestra inaugural de mayo de 1983, donde se presentaron públicamente como grupo, los integrantes de la ADEV participaron en dos exhibiciones colectivas más numerosas desarrolladas en otras instituciones de su ciudad: durante julio, en la primera feria denominada *El Arte en Córdoba* y concretada en el predio de ferias de Córdoba (FECOR); durante septiembre, en la segunda edición de la muestra designada *Arte Joven* y desplegada en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”. En octubre del mismo año, cuatro integrantes de la ADEV realizaron un viaje desde su urbe de residencia en Argentina (Córdoba), cuyo idioma principal era el español, hacia una ciudad de Brasil (San Pablo), cuyo idioma dominante era el portugués. El objetivo principal de este trabajo es problematizar las motivaciones, las características y los imprevistos emergentes alrededor de ese viaje sudamericano emprendido en 1983. A partir del análisis cultural de ese desplazamiento, podremos explorar no solo ciertas aristas locales de los microcosmos artísticos de dos ciudades, sino algunas vivencias que traspasaban las fronteras del arte y la

⁵ Información consultada en el Archivo Impreso de la artista Anahí Cáceres (AIAC) Fuentes: ADEV. Folletos y catálogos de las exposiciones de la ADEV 1983-1986.

política, en una coyuntura internacional donde ambos países transitaban el período final de sus dictaduras.

Los testimonios sobre los motivos y las características de aquel viaje fueron recolectados mediante entrevistas individuales y colectivas (con ex integrantes de la ADEV), mediando una distancia de más de 30 años y un contexto donde el pasado dictatorial era investigado tanto desde la Historia como desde el Poder Judicial. Este corpus de fuentes orales permite profundizar en pliegues complejos donde se conforman tanto recuerdos como olvidos y desfasajes. Mediante la metodología de la Historia Oral (PORTELLI, 2018 [2010]) se procuró desarrollar un arte de la relación que construya puentes entre planos diversos: testimoniante y entrevistadora, presente y pasado, público y privado, oralidad y escritura.

2 Los testimonios del viaje y las “brújulas” teóricas

Según los recuerdos de Anahí Cáceres, el objetivo principal era: “viajar a la Bienal para ver lo que se estaba haciendo, pero con una mirada latinoamericana (...), íbamos a ver las vanguardias”⁶. Ella partió desde Córdoba hacia San Pablo en ómnibus, compartiendo no solo el transporte de ida y vuelta -con trayectos que duraban más de 24 horas- sino el hotel con otros tres integrantes de la ADEV: Hernán Avendaño, Susana Pérez y Oscar Páez, quien por aquellos años era novio de Cáceres. La entrevistada afirma que en ese “contingente turístico auto-subsidiado” también estaban otros artistas visuales de Córdoba conocidos por la agrupación, entre ellos: tres pintores (“Roque Fraticelli, Mario Grinberg y Pablo Baena”) y un cineasta (“Jorge Schneider”). Asimismo, como en toda memoria intermitente, agrega: “hay dos [personas] más en la foto que no sé quiénes eran, los reconozco como caras conocidas, pero el nombre se me olvidó”. La fotografía referida estaba resguardada en el archivo de otra integrante de la

⁶ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

ADEV, Selva Gallegos, quien durante la década de 1980 contrajo matrimonio con Schneider. Si bien mantuvo entrevistas con ambas artistas desde 2016, Anahí recién encontró esa foto grupal en 2022 (**Fig. 1**).

Figura 1: Artistas viajeros dentro del bus hacia Brasil



FUENTE: Cáceres, Anahí. Fotografía del viaje a San Pablo, 1983. Conservada en el Archivo de la artista⁷

Selva no pudo acompañarlos en aquel viaje grupal debido a que estaba trabajando en la Escuela [Provincial] de Bellas Artes “Figuroa Alcorta” (EBAFA):

Gallegos: Yo estaba en la escuela. Después me tomé un avión y fui. Yo fui sola a la bienal, Jorge fue con el grupo. Tengo una foto del viaje donde están todos en el bus (...)

Autora: ¿Fuiste sola, pero te encontraste con ellos en San Pablo?

Gallegos: No, ellos ya se habían vuelto.⁸

⁷ La entrevistada señala algunos olvidos y memorias con la siguiente descripción de la foto: “el primero de la izquierda no recuerdo quien es, después está Mario Grimberg, atrás Roque Fraticelli, al lado de él Hernán Avendaño, atrás Pablo Baena y Jorge Schneider. Adelante Oscar Páez y yo”. Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 25 abril 2022. Inédita.

⁸ Gallegos, Selva [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Río Ceballos (Córdoba), 21 nov. 2016. Inédita.

La experiencia de Selva nos introduce en una serie de variables de su trayectoria individual cuyo análisis excede los objetivos de este trabajo⁹. Teniendo en cuenta los límites de escritura de todo artículo, profundizaremos especialmente en el caso del viaje grupal. Para la reconstrucción de algunas de sus variables, utilizo un enfoque de Historia cultural abierto a diálogos transdisciplinarios con Historia Oral, Antropología y Estudios Culturales. En ese marco, dos perspectivas sobre viajes emergen como “brújulas” teóricas para este itinerario. Atendiendo a las enseñanzas del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss (1988 [1955], p. 87), un viaje no solo constituye un desplazamiento en el espacio, sino también “en el tiempo y en la jerarquía social”¹⁰. Por su parte, dos historiadores cordobeses, Ana Agüero y Diego García (2010 p. 185) plantean considerar una serie de aspectos al momento de estudiar la movilidad de las personas: el carácter individual o grupal del viaje, el tiempo de estancia en el exterior, el grado de interacción con el medio extranjero, la presencia de redes más o menos estables, y las relaciones de homología o desigualdad entre el espacio de partida y el de destino.

Para empezar el análisis cabe preguntarnos por el período temporal en que se realizó el viaje grupal de algunos miembros de la ADEV. Un primer relato de Anahí situaba esa movilidad en 1985¹¹. Sin embargo, la entrevista con la artista nos permitió percibir a ambas un desfase:

Autora: ¿Qué recuerdos tenés de los pabellones de la Bienal? ¿Qué obras te conmovieron?

Cáceres: A quien yo recuerdo muy fuerte es a Mireya Baglietto, porque luego cuando la conocí nos hicimos amigas...Yo no la conocía, porque vivía en Córdoba, pero cuando vine a vivir a Buenos Aires la conocí y nos hicimos amigas. Mireya Baglietto [su] obra *La Nube*.¹²

Autora: ¿Ella formaba parte del envío oficial que comisariaba Jorge Glusberg en 1985?

⁹ A diferencia de los otros integrantes de la ADEV, para quienes aquel viaje era la primera visita a la bienal, para Selva se trataba de una segunda experiencia, pues ya había visitado la edición de 1963.

¹⁰ En el libro *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss reflexiona sobre el trabajo etnográfico concretado en algunos sectores brasileños en la década de 1930, y el capítulo 11 está dedicado a registrar sus impresiones sobre San Pablo.

¹¹ En la página web de Anahí Cáceres, figura: “1985– Después de algunos viajes (Bienal de San Pablo, y Chile) comenzó a disolverse el Grupo” Información disponible en: <https://anahiaceresarteuna.wordpress.com/investigacion/grupoadev/>. Consultado en: 1 oct. 2016.

¹² Analizaremos esta obra y artista en el subtítulo 4 del presente artículo.

Cáceres: ¿1985...? El curador de la obra de ella era Pierre Restany, creo...¹³

Ante la duda, la entrevistada tomó una pausa en nuestro diálogo para consultar en su computadora un sitio web de Baglietto; allí encontró que esa artista de Buenos Aires situaba su participación en la Bienal Internacional de San Pablo (en adelante, BISP) en 1983. Para verificar esa datación, Cáceres llamó por teléfono a Mireya, con quien había entablado relaciones de amistad no en los años 80, sino durante la década de 1990, cuando se mudó desde Córdoba hacia Buenos Aires. La respuesta de Baglietto confirmó que sus obras formaron parte del envío oficial argentino a la BISP en 1983. En cuanto al mes del viaje grupal, Cáceres recuerda que no llegaron a la inauguración de la Bienal; a la vez, precisa: “nosotros viajamos en octubre, acá todavía no hacía calor y allá ya hacía mucho calor y yo decía ‘¡si es octubre, como puede ser!’”.

La entrevistada estima que la duración de la estancia en San Pablo fue de una semana. Durante ese lapso la agenda de los viajeros planeaba la asistencia diaria al predio de la bienal. Sin embargo, además de esas visitas (y en medio de ellas) surgieron vivencias imprevistas y significativas. Desde los Estudios Culturales argentinos, Beatriz Sarlo (2014, p. 28) reflexiona sobre los viajes latinoamericanos, emprendidos durante las décadas de 1960 y 1970 por su joven generación, proponiendo centrar la atención en él “salto de programa”. Su definición funciona como una tercera “brújula” para nuestro análisis, pues invita a pensar en otra dimensión de los viajes. En sus palabras:

El shock que a veces revela lo visitado y a veces lo oculta, es una producción del viajero *mientras* viaja. Cuando se prepara para viajar, no puede preparar lo que salta de improviso. No solo la administración del turismo diagrama un viaje. También el viajero independiente lo dibuja imaginariamente sobre los mapas, con los libros. Pero como sucede con el arte, hay resquicios, zonas que enloquecen o se desorganizan, excepciones fuera de cálculo. (SARLO, 2014, p. 28)

¹³ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

En las secciones siguientes profundizaremos en tres vivencias de los viajeros que podemos considerar tanto un “salto de programa” como un “acontecimiento” (CHARTIER, 2005)¹⁴. Deshilvanando esos nudos analizaremos algunas especificidades, del microcosmos artístico y del macrocosmos social, que emergieron cuando tanto el país de partida como el de destino estaban atravesando el período de agotamiento de sus dictaduras; pues a nivel formal la democracia retornó al final de 1983 en Argentina y al inicio de 1985 en Brasil.

3 Procurando devenir expositores en la Bienal Internacional de San Pablo

Un primer eje de acontecimientos permite observar micro estrategias con las cuales los viajeros intentaron explorar cuáles eran las condiciones de posibilidad para poder acceder a la posición de expositores en la BISP. Allí, encontramos un leve -pero significativo- grado de interacción con el medio extranjero.

Cáceres: Recuerdo que nosotros pedimos una entrevista con los directivos de la Bienal, para presentarnos como grupo y mostrar nuestra experiencia, porque nos interesaba algún día volver y exponer.

Autora: ¿y los recibieron?

Cáceres: sí, pero, obvio: tenía que ser mediante curaduría y nosotros no estábamos ‘curados’ por nadie. En Córdoba no existía el concepto de curador, en cambio en la bienal sí. Si no llegabas por alguien que te hubiera seleccionado, no te invitaban.¹⁵

Una indagación en medio siglo de la historia de la BISP (FARIAS, 2001) posibilita suponer que en los envíos oficiales de Argentina se reiteró la preponderancia de artistas, curadores, promotores, críticos y funcionarios provenientes de Buenos Aires¹⁶. Ante esas tradiciones, podemos pensar que

¹⁴ En la re-lectura que Chartier (2005: 51-52) propone de los tres tiempos braudelianos como “un modelo de duraciones superpuestas y heterogéneas”, el acontecimiento se aleja de la definición tradicional que lo relaciona únicamente con la corta duración y las decisiones conscientes. En cambio, siguiendo el enfoque foucaultiano, se lo asocia con “aquello que aparece a los historiadores cómo lo menos ‘acontecible’, es decir, las transformaciones en las relaciones de dominación”.

¹⁵ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

¹⁶ Como explica Usubiaga (2012, p. 246), en su estudio sobre artes de Buenos Aires, especialmente desde su II edición en 1953, la presencia de Argentina en la BISP se convirtió en uno de los primeros pasos hacia la visibilidad

los artistas cordobeses integrantes de la ADEV desplegaron estrategias de autogestión, como la financiación del viaje y la solicitud de una reunión con los gestores de la Bienal en San Pablo. La obtención de aquel encuentro es recordada con una cuota de satisfacción, pero también de frustración, pues evidenció que los criterios y las redes curatoriales necesarias para exponer en la BISP eran inaccesibles en Córdoba al inicio de la década de 1980. Una tercera estrategia desarrollada por los viajeros fue que desplazaron hacia el extranjero no solo sus cuerpos, sino una película documental que registraba a la producción artística del grupo, la cual intentaron mostrar en Brasil. En torno a este último episodio, quedan memorias fragmentarias compartidas en una entrevista colectiva mantenida con cuatro ex integrantes de la ADEV. Cabe reproducir el siguiente fragmento:

Pérez: También hicimos un vídeo que llevamos a San Pablo y se exhibió en la Bienal. Tuvo muy buena aceptación. Nosotros, como buenos cordobeses llegamos y yo dije: 'yo hablo, yo lo presento y si les gusta bien y si no les gusta también. Total que tenemos que perder'. Lo vieron al vídeo y lo exhibieron la semana en que nosotros estuvimos en la Bienal. Fue una cosa extraordinaria [...]

Autora: ¿Cómo era el video?

Pérez: Era en Super 8, no había vídeo. Era un registro del armado de la muestra y de la muestra funcionando. Había que mandarlo a revelar, volvía, había que empalmarlo con una lupita cuadro por cuadro, y se pegaba como con una cintita. Y a eso luego se le ponía una música. Entonces no teníamos forma de hacer muchos duplicados y tampoco teníamos dinero [risas]

Gallegos: Trabajábamos con películas vencidas [...]¹⁷

El cortometraje en cuestión era el que se había elaborado en torno a la exposición fundacional del grupo, desarrollada durante el primer semestre de 1983 en Córdoba. Al respecto, un diario local señalaba: "los trabajos de [la] ADEV fueron sintetizados por Susana Pérez, que documentó algunos momentos [de la muestra]"¹⁸. Esa nota periodística publicaba una interpretación de la exposición: "los trabajos procuran diversas, pero exigentes aproximaciones a una realidad actual calificada por la distorsión, la angustia o el grito silente". Aquí podemos detectar algunas de las

internacional: "formar parte de los envíos nacionales o ser invitado a exponer en este evento puede pensarse como una doble instancia de consagración para los artistas, tanto hacia el exterior como hacia el interior del campo local".

¹⁷ Cáceres, Anahí; Gallegos, Selva; Pérez, Susana y Torres; Jorge. [Entrevista colectiva concedida a] Alejandra S. González, concretada en la EBAFA, Ciudad de las Artes, Córdoba, oct. 2015. Inédita.

¹⁸ Fuente: La Voz del Interior. Córdoba: 16-06-1983.

estructuras de sentimiento que conectaban a las obras artísticas con el contexto de crisis de la última dictadura argentina.

En la entrevista grupal de 2015, mientras rememoran la escasez de recursos económicos y tecnológicos disponibles a comienzos de los años 80 en una provincia como Córdoba, Pérez y Gallegos coinciden en calificar como “extraordinario y anecdótico” al hecho de haber logrado que aquella película “artesanal” fuera exhibida en la BISP. Por su parte, la entrevista individual con Cáceres brinda otros detalles y dudas:

Cáceres: Lo que hicimos en el Centro Cultural Alta Córdoba lo llevamos a la Bienal y se mostró en una de las salas de exhibición, un microcine que tenía la Bienal, pero no recuerdo el nombre de la sala ni quien lo gestionó. En esa época no había producción de videos nuevos, eran todos en Super 8 (...)

Autora: ¿Habrá sido en las exposiciones paralelas que acompañaban a la muestra general?

Cáceres: Fue dentro del pabellón.

Autora: ¿Ustedes invitaron a alguien?

Cáceres: No... nosotros en Brasil no hicimos *lobby*, no sabíamos hacer *lobby*.¹⁹

El catálogo oficial de la BISP de 1983 no registra la presencia del cortometraje de la ADEV, posiblemente porque se trató de un “salto fuera de programa” (SARLO, 2014), mediante el cual, de modo inesperado y sorpresivo -aunque buscado- los viajeros habían conseguido concretar un deseo: visibilizarse, siquiera transitoriamente, como expositores en aquel evento internacional. Esa obra pudo haber sido exhibida dentro de las dos secciones dedicadas a *Cinema* en aquella BISP, las cuales estaban a cargo de Agnaldo Farias y Samuel Eduardo León. A la vez, aquella obra también podría haber sido incluida dentro de otras secciones de la BISP que asignaron un lugar destacado al género *Videotexto*²⁰.

¹⁹ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

²⁰ Por ejemplo, se detectó una sección comisariada por Berta Sichel (*Novas metáforas/Seis Alternativas*) y otra a cargo del artista y curador Julio Plaza (*Exposição Arte e Videotexto*). Además, en la década de 1980 se evidenció un crecimiento del video en Latinoamérica no solo en festivales sino en sus creadores, donde la nueva técnica permitió la emergencia de mujeres y jóvenes (AIMARETTI, 2020).

4 Las obras poético-políticas que los conmovieron como público de la BISP

Un segundo eje de acontecimientos invita a introducirnos en las percepciones y sensaciones vivenciadas por los viajeros, en posición de público, en torno a las obras expuestas en la Bienal. Para cotejar los testimonios de Cáceres y Gallegos sobre la obra de una compatriota (Mireya Baglietto), podemos recurrir al catálogo general de la XVII edición de la BISP donde se registra a los agentes que formaron parte de los distintos envíos nacionales. Allí se detalla que, dentro de la muestra desarrollada entre el 14 de octubre y el 18 de diciembre de 1983 en el Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira, el envío argentino fue comisariado por Luis Alberto Troisí. En el catálogo se reseñan tres bloques de producciones correspondientes a tres artistas individuales, enumerados en orden de sus apellidos y precedidos por textos de diferentes críticos. La instalación *La nube III* de Mireya Baglietto (Buenos Aires, 1936-) fue presentada por Rafael Squirru y no por Pierre Restany como recordaba Cáceres. *Doce pinturas en acrílico* de Héctor Medici (Buenos Aires, 1945-) eran prologadas por Guillermo Whitelow y otras doce *pinturas al óleo* de Aldo Severi (Buenos Aires, 1928-) eran acompañadas por un texto de Ariel Canzani²¹. Además, dentro de los “artistas invitados” surgió un cuarto grupo de creaciones y autores; así, doce *obras de yeso* de Marta Minujín (Buenos Aires, 1943-) eran prologadas por Jorge Glusberg²².

A diferencia del catálogo de 1983 (que registra cuatro bloques de autores y obras), en las entrevistas mantenidas en 2016 con Cáceres y Gallegos solo surge el recuerdo de una artista y una obra del envío oficial argentino. En torno a ella, ambas experimentaron, entre otras sensaciones, un desfasaje espacial:

Autora: ¿Qué recuerdas del envío oficial de Argentina?

²¹ CANZANI Ariel y otros. In: Catálogo Geral 17ª. Bienal de São Paulo. São Paulo: BSP, 1983, p. 16, 17, 61, 215, 248. Disponible en: <http://bienal.org.br/publicacoes/2125>. Consultado en: 21 jun. 2016.

²² Minujín también había participado, mediante la obra *L'enveloppe du Café*, de un diversificado Concierto de Fluxus que formó parte de las performances inaugurales de la Bienal. (GLUSBERG 1983, p. 72; 317; 324).

Cáceres: Recuerdo La nube... de Mireya Baglietto. Hizo varias versiones. Era muy interesante en esa época, donde las instalaciones eran raras: entrabas a un lugar que era como una cueva, estaba todo tapizado de tela, tenías que entrar con unas sandalias de tela que te las daban, con un espejo (yo tengo uno que luego ella me regaló) y 'se te daba vuelta' la percepción del espacio. Ella trabajó toda la vida con ese tema. A mí me sorprendió la instalación y la música, era caminar mirando el techo, era una experiencia linda. Era la primera puesta audiovisual y multimedial que yo vi, bien hecha, también táctil porque te rozaban las telas y el espejo te daba vuelta la percepción del espacio.²³

[...]

Gallegos: No, creo que no hubo envío oficial...

Autora: ¿Pero no es cuando participan Mireya Baglietto, Marta Minujín....?

Gallegos: ¡A claro, sí! Estaba Mireya con La nube! Hermosa, genial. Te rompe la espacialidad, eran todas nubes suspendidas con distintos materiales, todas bien iluminadas, era una instalación, y vos tenías que entrar con un espejo, y tenías que ver en el espejo las nubes reflejadas. Y por ahí caminabas y te tropezabas porque 'estabas en el aire'.

Autora: ¿Y de Marta Minujín te acordás algo?

Gallegos: No, de Marta no.²⁴

Un vídeo posterior realizado por Cáceres y Juan Romairone reconstruye la serie de obras núbicas desarrolladas por Baglietto entre 1981 y 2013²⁵. Allí podemos visualizar algunas escenas de *La Nube III* montada en la BISP de 1983. Al respecto, los testimonios de Cáceres y Gallegos coinciden en señalar que aquella obra les había posibilitado una interacción multi-sensorial. El predominio de memorias sobre la obra de Baglietto podría explicarse tanto por lo novedoso que resultó ese tipo de arte para la mirada de los viajeros como por la conexión con el proyecto de experimentación visual que estaban empezando a desarrollar los integrantes de la ADEV en esos mismos años²⁶. Luego, una segunda instalación emergió como recuerdo intermitente en la entrevista, conectando, y a la vez confundiendo, a las vivencias latino-americanas con la obra propuesta por un artista de otro continente:

²³ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

²⁴ Gallegos, Selva [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Río Ceballos (Córdoba), 21 nov. 2016. Inédita.

²⁵ Fuente: *MIREYA y Las nubes. Antología 1981-2013*. Dirigido y producido por Anahí Cáceres y Juan Romairone. Vídeo documental realizado para la muestra en el Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace, Buenos Aires, 2013 (14, 33min.). Disponible en: https://youtu.be/BxoyPYU_us4. Consultado en: 25 jun. 2016.

²⁶ Además, la instalación se desarrolló y consolidó en Córdoba durante la década de 1980 como una subdisciplina experimental dentro de las artes visuales (GONZÁLEZ, 2019: 443-ss).

Obras que nos conmovieron... además de Mireya había un artista búlgaro, belga o brasileño... con bultos que nosotros relacionamos con la dictadura: una pared negra con bultos rugosos que aparecían y parecían paquetes de momias, muy fuertes... eran muertos, eran paquetes de muertos (...) Las texturas que tenían esos bultos eran parecidas a lo que hacía Oscar [Páez] con las lonas crudas, oscuras, patinadas con betún, negras.²⁷

Cotejando con el catálogo de la BISP, es posible que ese recuerdo haga referencia a dos instalaciones donde predominaban los colores “oscuros”: por un lado, la obra de Veerle Dupont (Bélgica, 1942-) compuesta por 25 esculturas realizadas con materiales orgánicos; por otro lado, la propuesta de Cravo Neto (Brasil, 1947-) integrada por objetos escultóricos y fotografías. En cambio, considero que no se relaciona con el envío oficial de Bulgaria, donde prevalecían litografías y aguafuertes²⁸. Las obras de la instalación belga o brasileña habían conseguido “*inquietar la mirada*” (RICHARD, 2007) de los viajeros cordobeses, no solo por la experimentación formal vanguardista sino también por que aquellos “*bultos*” eran leídos en el clima sociopolítico de 1983 como representaciones de “*paquetes de muertos*” que remitían a los sujetos “*desaparecidos*” por el terrorismo de Estado (CALVEIRO, 1998).

5 La visita al taller de un artista consagrado y exiliado: León Ferrari

Otro eje de recuerdos posibilita explorar a un tercer suceso, vivenciado como un acontecimiento, donde aquellos viajeros transitaron puentes que conectaban al microcosmos artístico con el macrocosmos socio-político de las dictaduras de ambos países. En efecto, otro salto fuera de programa propició un encuentro entre el grupo de jóvenes creadores procedentes de una provincia de Argentina y un artista capitalino de una generación mayor, consagrado internacionalmente desde la década de 1960 y exiliado en San Pablo desde 1976: León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013)²⁹.

²⁷ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

²⁸ Catálogo Geral 17^a. Bienal de São Paulo. São Paulo: BSP, 1983, p. 65-67, 276). Disponible en: <http://bienal.org.br/publicacoes/2125>. Consultado en: 16 jul. 2016.

²⁹ Las informaciones biográficas sobre León Ferrari fueron retiradas de su sitio electrónico. Disponible en: <https://leonferrari.com.ar/bio/>. Consultado el 11 feb 2022.

Autora: Me decís que era la primera vez que iban a San Pablo. ¿Qué lugares visitaron además de la Bienal?

Cáceres: Fuimos a ver galerías, museos, también fuimos al taller de León Ferrari. Yo lo conocí en ese viaje.

Autora: ¿Cómo llegaron allí?

Cáceres: Porque allá estaba Moira Wieland, que no viajó con nosotros, pero nos encontramos con ella. Y Moira tenía una hermana 'desaparecida', creo, amiga del hijo de León que está 'desaparecido'. Y a través de ella fuimos a ver el estudio de León.

Autora: ¿Pudieron dialogar con él en el taller?

Cáceres: Sí, el diálogo se centró en la cuestión del arte político, lo que hacía León ya era arte político, y estaba teñido de la hermana de Moira y la desaparición de su hijo. Fue un rato a la tarde, sobre todo nos mostró (...) el proyecto de las Marquesinas... El intervenía las paredes de los edificios con imágenes e iluminación...

Autora: ¿Moira era cordobesa?

Cáceres: Sí, pero estaba en San Pablo, no sé si la encontramos en la Bienal o donde... Éramos amigos, tenía la misma edad de Selva. La hermana de Moira era amiga y compañera de estudio del hijo de León, militantes los dos, creo que estuvo presa también...

Autora: ¿Sigue desaparecida la hermana de Moira?

Cáceres: No recuerdo... a veces se me mezclan las cosas...³⁰

Las lagunas y derivas en este fragmento de la entrevista podrían explicarse por la emergencia de recuerdos traumáticos de una Historia Reciente que nos contrapone, como señalan Franco y Levín (2007, p. 31), a “un pasado abierto, de algún modo inconcluso, cuyos efectos en los procesos individuales y colectivos se nos vuelven presentes (...), irrumpen imponiendo preguntas, grietas, duelos”. En el testimonio de Cáceres emergen las presencias- ausentes de dos personas víctimas del terrorismo de Estado en Argentina: por un lado, Ariel, uno de los hijos del artista León Ferrari, “*desaparecido en 1977*”³¹; por otro lado, Alicia, la hermana de la pintora Moira Wieland, “*detenida durante nueve años (1975-1983)*”³². Podemos suponer que León y Moira se conocían mediante las redes de solidaridad desplegadas entre los familiares de personas detenidas y desaparecidas.

³⁰ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

³¹ “[Ariel Ferrari] era un militante peronista enrolado en Montoneros, nacido el 7 de junio de 1951. [...] Cuando lo trataron de agarrar con vida se resistió a su secuestro y el oficial de Marina Astiz lo mató. Fue el 27 de febrero de 1977. Llevaron su cuerpo a la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) ya sin vida”. Las informaciones sobre Ariel fueron retiradas del sitio electrónico de Roberto Baschetti (s/d)

³² Alicia Wieland (s/d-2008) es recordada como “la compañera fotógrafa” militante del “Partido Revolucionario de los Trabajadores, dirección política del Ejército Revolucionario del Pueblo” (CARRERAS, 2009). La situación de prisión de Alicia durante la última dictadura repercutió hasta en censuras artísticas, pues, como reseña Moyano (2010, p. 478), a Moira “se le prohíbe una muestra por estar su hermana detenida”. Para datos de la biografía y trayectoria artística de esta pintora, puede visitarse su sitio web: WIELAND, Moira. Disponible en: <http://moirawieland.com.ar>. Consultado el 7 feb. 2022.

Como explica Calveiro (1998), el “*poder desaparecedor*” desplegado por la dictadura argentina no solo buscaba invisibilizar a los crímenes, sino también a sus perpetradores. Mientras el Informe CONADEP (1984) documentó alrededor de 9.000 casos, los organismos defensores de DDHH reclaman por 30.000 personas, especificando que “los desaparecidos” fueron principalmente “jóvenes entre los 15 y 35 años de edad”³³.

Para los viajeros de la ADEV, la casualidad del encuentro con su amiga y coterránea, Moira Wieland (Córdoba, 1946-), durante octubre de 1983 en San Pablo, fue uno de los nexos para poder visitar el taller que León Ferrari tenía en aquella ciudad brasileña. En su estancia paulista (1976 a 1990) Ferrari continuó trabajando entre el arte y la política, produciendo distintos géneros creativos que experimentaban con esa dupla³⁴. Algunas de sus obras (como *Nosotros no sabíamos*) explicitaban críticas a las dictaduras latinoamericanas y denunciaban el consenso entre sectores militares y civiles³⁵. En ese marco, si bien la visita de una nueva generación de creadores al taller de un artista consagrado puede estar condicionada por factores de distinción (BOURDIEU, 2003) que acentuarían las distancias, el drama en torno a los “*desaparecidos*” potenciaba el surgimiento de redes de solidaridad entre diversas generaciones tanto de residentes como de exiliados sudamericanos.

³³ Con el 40 aniversario del Golpe de Estado en Argentina, se publicaron dossiers sobre la etapa dictatorial. Recomendando dos publicados desde Buenos Aires y Córdoba, respectivamente: MACÓN; MELENDO (2016) y UNC (2016).

³⁴ De aquella visita al taller, Cáceres rememora el “proyecto de las Marquesinas”; es posible que dicha pieza refiera a una serie desarrollada entre 1977 y 1983: “Arquitecturas de la locura. Alfabetos, planos, ciudades, instrumentos” (GIUNTA, 2008). Paralelamente, en la entrevistada no surge el recuerdo de haber visto la obra de Ferrari titulada *Morrer é arte?*, la cual formaba parte de la BISP de 1983, integrando el subtítulo de Arte narrativa dentro de la sección de Arte y Videotexto curada por Julio Plaza (Catálogo Geral 17^a. Bienal de São Paulo. São Paulo: BSP, 1983, p. 25 a 27. Disponible en: <http://bienal.org.br/publicacoes/2125>. Consultado en: 21 ene. 2022.

³⁵ Otras informaciones sobre León Ferrari pueden encontrarse en su sitio electrónico, disponible en: <https://leonferrari.com.ar/bio/>. Consultado el 13 febrero 2022). Allí se sintetiza, “en mayo de 1976 comienza a recortar noticias de los diarios sobre la aparición de cadáveres en las costas del Río de la Plata; sobre los cuerpos acribillados en distintas zonas de la ciudad de Buenos Aires, en Tucumán (...), en Córdoba. Decenas de noticias que Ferrari recorta de la prensa oficial y pega, en forma más o menos cronológica, hasta el 21 de octubre, pocos días antes de abandonar el país por razones políticas. Durante su exilio en San Pablo, Brasil, edita cuatro ejemplares de este material y en 1984 otros tres con el título de *Nosotros no sabíamos...*”. Una exposición retrospectiva de 2020, titulada *La bondadosa crueldad. León Ferrari, 100 años*, reunió textos e imágenes de las diferentes etapas de sus obras sobre arte y política. Mayor información sobre la muestra puede encontrarse en el sitio electrónico del Museo Nacional Centro de Arte “Reina Sofía” (Madrid), disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/leon-ferrari>. Consultado en: 9 feb.2022.

6 Fotografías e imaginarios nacionales

Ocho fotos de aquel viaje de la ADEV, resguardadas en el archivo de Cáceres, permiten acceder a otro nivel de interacción con el lugar de destino. Mediante su cámara los viajeros registraron algunas escenas artísticas, culturales, sociales y económicas que daban cuenta de un interés tanto de conocimiento como de extrañamiento frente a San Pablo en particular y a Brasil en general. Dos de las fotografías aportan huellas opacas sobre el interior del pabellón de la BISP. Paralelamente los recuerdos de la entrevistada comparten pistas sobre los temas retratados: una foto captura “*bultos oscuros*” pertenecientes a una instalación extranjera que los conmovió por remitirlos al tema de “*los desaparecidos*” argentinos (**Fig. 2**³⁶); otra, retrata a Cáceres y Pérez en la “recepción de la Bienal” cerca de un guardarropa (**Fig. 3**).

Figura 2 - Instalación artística



³⁶ La obra retratada presenta similitud con la fotografía de la exposición del artista belga Veerle Dupont. Véase al respecto: Catálogo Geral 17^o. Bienal de São Paulo. São Paulo: BSP, 1983, p. 67. Disponible en <http://bienal.org.br/publicacoes/2125>. Consultado el: 1 ago. 2022

Figura 3 – Anahí (de pie) y Susana (sentada). Recepción de



FUENTES 2 Y 3: Cáceres, Anahí. Fotografías del viaje a San Pablo, 1983. Conservadas en el Archivo de la artista³⁷

Una segunda dupla de fotos capturaba el paisaje urbano y la compleja modernidad de dos ciudades brasileñas que yuxtaponían elementos diversos: calles peatonales, comercios, altos edificios, palabras en inglés (**Fig. 4**) y espectadores contemplando Capoeira, es decir, una manifestación cultural afro-brasileña que suele combinar arte marcial, danza y acrobacia (**Fig.5**).

³⁷ Según recuerda Anahí, las fotografías fueron tomadas por los viajeros de la ADEV. Agradezco a la artista que las compartiera conmigo para fines de investigación y autorizara su reproducción en esta revista. Los títulos de las imágenes retoman sus descripciones. La diferencia de texturas y nitidez remite a estados divergentes de conservación, de aquellas fotos analógicas de 1983, en su archivo privado y digitalizado en 2022.

Figura 4 - Anahí en Florianópolis



Figura 5 - Capoeira en São Paulo



FUENTES 4 Y 5: Cáceres, Anahí. Fotografías del viaje a San Pablo, 1983. Conservadas en el Archivo de la artista

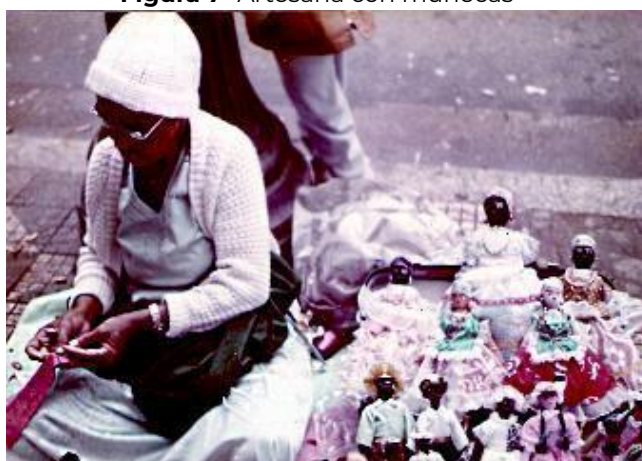
Las cuatro imágenes restantes remiten a sujetos y costumbres que, identificados con diversas regiones del Brasil pre-colonial, subsistían y

coexistían en el inicio de la década de 1980 en San Pablo. Según recuerda la entrevistada, posiblemente fueron tomadas en la feria de la Plaza de la República y registraban prácticas laborales de cuatro puestos artesanales. Una dupla de fotos centraba la mirada en los trabajos de las mujeres bahianas: la elaboración de “comida típica” (**Fig. 6**) y la confección de muñecas con tegumentos diversos y vestimentas asociadas a los afrodescendientes (**Fig. 7**). El dúo restante focalizaba escenas de hombres dedicados a la fabricación de diferentes tipos de arcos: mientras una captaba a un artesano “guaraní” (**Fig. 8**), la última foto (**Fig. 9**) registra la compra de Anahí de un instrumento musical afro-brasileño, un “berimbau”, el cual aún conserva en su taller como recuerdo de aquel viaje³⁸.

Figura 6 - Cocineras bahianas



Figura 7- Artesana con muñecas



³⁸ Aquí emerge una línea de investigación que precisa profundizarse en otros estudios: las variables de etnia, género y clase social que operaban en la (auto)percepción de la ADEV. Al respecto, algunas obras artísticas posteriores de Anahí aportaron reflexiones poéticas sobre la conexión de su familia paterna con Chile y la tradición mapuche.

Figura 8- Puesto artesanal “guarani”



Figura 9- Puesto artesanal de “berimbau”



FUENTES 6 A 9: Cáceres, Anahí. Fotografías del viaje a San Pablo, 1983. Conservadas en el Archivo de la artista

Extrapolando los aportes de la Historia cultural de las imágenes propuesta por Burke (2005, p.239), podemos pensar que estas cuatro escenas llamaron la atención de los viajeros al devenir “excéntricas” para una mirada impregnada de otro imaginario nacional centenario. Al respecto, situándonos desde los Estudios culturales argentinos, cabe retomar la explicación del antropólogo cordobés Gustavo Blázquez (2008, p. 7):

A diferencia de otros estados americanos con gran presencia indígena y/o de descendientes de esclavos africanos, Argentina es imaginada como una nación blanca y europea o, según el ideario de quienes organizaron el Estado nacional en el pasaje del siglo XIX al XX, un ‘crisol de razas’.

7 Reflexiones finales

El viaje grupal a San Pablo devino una experiencia significativa para la consolidación de la ADEV, entre otras razones, porque en esa visita hacia uno de los centros hegemónicos del arte mundial, experimentaron algunos desplazamientos en el espacio, en el tiempo y en la jerarquía social.

Cotejando las entrevistas, podemos decir que durante la semana que duró su estancia en la ciudad brasileña vivenciaron diferentes grados de interacción con el medio extranjero. Un primer nivel de contacto estuvo planificado en torno a las visitas diarias al predio de la Bienal. Al respecto, emergen dos conjuntos de acontecimientos que oscilaron entre programas y sorpresas, los cuales son recordados por los entrevistados como conmovedores. Por un lado, los testimonios destacan su conmoción como público al interactuar con dos instalaciones artísticas: mientras la propuesta de una artista argentina les propició alteraciones espaciales multi-sensoriales, las obras de un creador “*belga o brasileño*” fueron leídas por los viajeros como representaciones de “*paquetes de muertos*” que remitían a los sujetos “*desaparecidos*” en las dictaduras latinoamericanas. Por otro lado, en las entrevistas los viajeros rememoran con alegría y asombro el hecho de haber logrado -mediante la proyección efímera del vídeo que documentaba el trabajo creativo del grupo cordobés- transitar desde la posición de espectadores de la Bienal hacia la de expositores, una visibilidad que generalmente estaba reservada para los artistas de Buenos Aires.

Por fuera de lo programado, los jóvenes viajeros consiguieron un segundo nivel de interacción posibilitado por la existencia de redes de colaboración previa entre los mundos del arte y la política de ambos países. A partir de la mediación de una amiga y coterránea, la pintora Moira Wieland, visitaron el taller de un consagrado artista argentino, perteneciente a una generación mayor y exiliado en San Pablo desde 1976. Si bien el gobierno dictatorial se extendió en Brasil desde 1964 hasta 1985, varios artistas e intelectuales argentinos (como León Ferrari, el grupo TIT o Néstor Perlongher³⁹) se instalaron en el país limítrofe, y, particularmente en San Pablo, porque consideraban que allí, a diferencia de su tierra natal,

³⁹ En el libro de la RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2012) pueden explorarse diversas redes de contacto entre Buenos Aires y San Pablo; entre ellas, la producción de León Ferrari en su exilio 1976-1990, el viaje en 1981 de los integrantes del Taller de Investigaciones Teatrales (grupo conformado por artistas de Buenos Aires y Rosario) así como el viaje en bus de Néstor Perlonger en 1982, un trayecto en el cual escribió el poema *Cadáveres*.

podrían experimentar mayor libertad para sus elecciones estéticas y políticas.

El viaje de retorno en colectivo desde Brasil es recordado como el final de una especie de peregrinación entre el arte y la política, donde buscaron “ir a la Bienal para ver lo que se estaba haciendo, pero con una mirada latinoamericana”⁴⁰. A la vez, ese regreso estuvo impregnado del clima de ilusión abierto en Argentina tanto por las elecciones del 30 de octubre de 1983 (que anunciaban el retorno formal de la democracia) como por la liberación de algunos presos políticos⁴¹. En síntesis, la experiencia paulista les aportó un conjunto de imágenes, sonidos, sensaciones y estructuras de sentimientos que nutrió el proyecto artístico iniciado por la ADEV en 1982 y profundizado en el trienio siguiente desde Córdoba. En el contexto de la posdictadura, la ADEV tuvo a su cargo la organización de los Eventos Especiales de artes visuales que acompañaron al I Festival Latinoamericano de Teatro (1984). En esa ocasión la ciudad cordobesa recibió la visita de diversos viajeros, entre ellos, el grupo paulista Teatro Popular União e Olho Vivo. Luego, en 1986, la ADEV concretó su última exposición grupal en Santiago de Chile. Estos episodios invitan a continuar y diversificar la investigación para explorar otros viajes que fueron producto y productores de distintas redes artísticas en Sudamérica.⁴²

8 Referencias

AGÜERO, Ana; GARCÍA, Diego. **Culturas interiores**. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura. La Plata: Al Margen, 2010.

⁴⁰ Cáceres, Anahí [Entrevista concedida a] Alejandra S. González, concretada en el hogar y taller de la entrevistada en Buenos Aires, 16 nov. 2016. Inédita.

⁴¹ Al respecto, los testimonios de Cáceres (2016) y Gallegos (2016) coinciden en señalar recuerdos de fiestas compartidas entre grupos de artistas al final de 1983, no sólo por la liberación de Alicia Wieland sino por las elecciones que marcaban el retorno democrático. Recientemente accedí a una entrevista con Moira Wieland (2022), la cual se encuentra en proceso de transcripción y ratifica algunos recuerdos de sus colegas. Espero profundizar en este caso a futuro.

⁴² Antes de concluir, explico mi agradecimiento a quienes colaboraron en este trabajo: los artistas entrevistados; Federico Álvez Cavanna y Roxana Venutolo, con las traducciones del resumen al portugués y al inglés (respectivamente), Hugo Sencia con la edición de las imágenes y los evaluadores externos de esta revista científica.

AIMARETTI, María. **Video boliviano de los 80**. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz. Buenos Aires: Milena Caserola, 2020. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.85805>

BASCHETTI, Roberto. Ferrari, Ariel Adrián. In: BASCHETTI, Roberto. **Militantes**. Roberto Baschetti [Blog], s/d. Disponible en: <https://robertobaschetti.com/ferrari-ariel-adrian>. Consultado en: 1 feb. 2022.

BLÁZQUEZ, Gustavo. Negros de alma. Raza y procesos de subjetivación juveniles en torno a los bailes de Cuarteto (Córdoba, Argentina). **Estudios de Antropología Social**, v.1, n.1, p. 7-34, jul. 2008. Disponible en: https://static.ides.org.ar/archivo/cas/2015/08/EAS_V1N1_02_blazquez.pdf. Consultado en: 16 feb. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Creencia artística y bienes simbólicos**. 1. ed., Córdoba-Buenos Aires: Aurelia*Rivera, 2003.

BURKE, Peter. **Visto y no visto**. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 2005.

CALVEIRO, Pilar. **Poder y desaparición**. Los campos de concentración en Argentina, 1.ed., Buenos Aires: Colihue, 1998.

CARRERAS, Julio. Alicia Wieland. In: CARRERAS, Julio, **Luz de agosto [Blog]**. 12 set. 2009. Disponible en: <http://fulgor.blogspirit.com/archive/2009/09/12/alicia.html>. Consultado en: 1 feb. 2022

CHARTIER, Roger. **El presente del pasado**: escritura de la historia, historia de lo escrito. 1.ed., México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2005.

CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas). **Nunca Más – Informe Conadep**. Buenos Aires: Fundación Acción Pro Derechos Humanos. 20 sept. 1984. Disponible en: <https://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas.htm>. Consultado en 22 set. 2022

FARIAS, Agnaldo (ed.). **Bienal 50 años (1951-2001)**. 1.ed., São Paulo: Fundação BSP, 2001.

FRANCO, Marina; LEVÍN, Florencia. (comp.). **Historia reciente**, 1.ed., Buenos Aires: Paidós, 2007.

GIUNTA, Andrea. **León Ferrari. Obras 1976-2008**. 1 ed. México DF: Editorial RM, 2008.

GLUSBERG, Jorge. Minujín. In: **Catálogo Geral 17ª. Bienal de São Paulo**. São Paulo: BSP, 1983. Disponible en: <http://bienal.org.br/publicacoes/2125>. Consultado en: 16 jul. 2016.

GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. **Juventudes (in)visibilizadas**. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2019. (Ebook Serie Tesis de posgrado) disponible en: https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GONZALEZ-1.pdf. Consultado en: 18 sept. 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. 1.ed. Barcelona: Paidós, 1988 [1955].

LONGONI, Ana. Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. Introducción al Número especial *Entre el terror y la fiesta*. **Revista Afuera. Estudios de crítica cultural**, Buenos Aires, v. 8, n.13, p. 1-6. sept. 2013. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/28015/CONICET_Digital_Nro.a_c47031d-1ce8-4d29-aa79-7033428a65e3_A.pdf?sequence=2. Consultado en: 18 sept. 2022.

MACÓN, Cecilia; MELENDO, María José (eds.). 1976-2016 - Con-memoraciones (Número especial a 40 años del golpe de Estado de 1976), **Afuera - Estudios de Crítica Cultural**. n. 16, mar. 2016. Disponible en: <http://revistaafuera16.blogspot.com/p/indice.html>. Consultado en: 21 feb. 2020.

MOYANO, Dolores. (Dir.). **Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba**. Siglos XX y XXI. 1.ed. Córdoba: Imprenta de la Lotería, 2010.

PORTELLI, Alessandro Un trabajo de relación. Observaciones sobre la historia oral [trad. Mariela Canali]. **Testimonios**. v. 7, n. 7. p. 193-2004. Invierno 2018 [2010]. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/view/20837/20459>. Consultado en: 22 sept. 2022

QUIROGA, Hugo. **El tiempo del "Proceso"**. Conflictos y coincidencias entre políticos y militares. Rosario: Fundación Ross, 2004.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. **Perder la forma humana**. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. 1.ed., Madrid: MNCARS, 2012.

RICHARD, Nelly. **Fracturas de la memoria**. Arte y pensamiento crítico. 1.ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SARLO, Beatriz. **Viajes**. De la Amazonia a las Malvinas. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

UNC (Universidad Nacional de Córdoba). 40 Aniversario del Golpe Cívico-Militar de 1976, **Alfilo**. n. especial, marzo, 2016. Disponible en: <https://ffyh.unc.edu.ar/especial-24marzo>. Consultado en: 21 feb. 2020.

USUBIAGA, Viviana. **Imágenes inestables**. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires. 1.ed. Buenos Aires: Edhasa, 2012.



OS ALUNOS LATINO-AMERICANOS NÃO MEXICANOS DA ESCUELA SUPERIOR DE PINTURA Y GRABADO LA ESMERALDA NAS DÉCADAS DE 30, 40 E 50

LOS ESTUDIANTES LATINOAMERICANOS NO MEXICANOS DE LA ESCUELA
SUPERIOR DE PINTURA Y GRABADO LA ESMERALDA
EN LAS DÉCADAS 30, 40 Y 50

THE NON-MEXICAN LATIN AMERICAN STUDENTS OF THE ESCUELA
SUPERIOR DE PINTURA Y GRABADO LA ESMERALDA
IN THE 30S, 40S AND 50S

Daniela Gomes Rezende¹ 
Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo é um estudo de História da Arte e apresenta uma investigação sobre os alunos latino-americanos não mexicanos que estudaram na *Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda* (México) e que se tornaram muralistas nas décadas de 1930, 1940 e 1950. O artigo é um recorte da pesquisa de mestrado *Muralismo, Muralismos – o Muralismo Mexicano e seu impacto sobre a Arte Latino-Americana*, um levantamento iconográfico e bibliográfico da arte mural na América Latina, que permite analisar o impacto que o Muralismo Mexicano exerceu sobre a Arte e os artistas latino-americanos. Alguns artistas que estudaram em *La Esmeralda* se tornaram muralistas pioneiros no retorno a seus países de origem. A partir da pesquisa de mestrado, foram levantados todos os artistas latino-americanos que estudaram em *La Esmeralda*, e analisamos os textos mais importantes sobre a obra dos seguintes muralistas: a salvadorenha Violeta Bonilla; o costa-riquenho Francisco Amighetti; o venezuelano Pedro León Zapata; a guatemalteca Rina Lazo e o canadense naturalizado mexicano Arnold Belkin, que viveu e trabalhou a maior parte de sua vida no México.

Palavras-Chave: Muralismo Mexicano; Arte Mural; Pintura Mural; Escuela de Pintura Escultura y Grabado La Esmerald; Arte Latino-americana.

¹ Graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) e mestranda pela mesma instituição. E-mail: daniarez@gmail.com

Resumen: Este artículo es un estudio de Historia del Arte y presenta una investigación sobre alumnos latinoamericanos no mexicanos que estudiaron en la *Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda* (México) y que se convirtieron en muralistas en las décadas de 1930, 1940 y 1950. El artículo es una parte de la investigación de maestría *Muralismo, Muralismos – El Muralismo Mexicano y su impacto en el Arte Latinoamericano*, un levantamiento iconográfico y bibliográfico del arte mural en América Latina que permite analizar el impacto que tuvo el Muralismo Mexicano en el arte y los artistas latinoamericanos. Algunos artistas que estudiaron en *La Esmeralda* se convirtieron en muralistas pioneros al regresar a sus países de origen. En la investigación, se consideró a todos los artistas latinoamericanos que estudiaron en *La Esmeralda* y se analizaron los textos más importantes sobre la obra de los siguientes muralistas: la salvadoreña Violeta Bonilla; el costarricense Francisco Amighetti; el venezolano Pedro León Zapata; la guatemalteca Rina Lazo y el canadiense naturalizado mexicano Arnold Belkin, quien vivió y trabajó la mayor parte de su vida en México.

Palabras clave: Muralismo Mexicano; Arte Mural; Pintura mural; Escuela de Pintura Escultura y Grabado La Esmeralda; Arte latinoamericano.

Abstract: This article is an Art History study and is an investigation into non-Mexican Latin American students who were enrolled in the *Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda* (National School of Painting, Sculpture and Engraving *La Esmeralda*) (Mexico) and became muralists in the 1930s, 40s and 50s. The article is an excerpt of the master's research *Muralism, Muralisms – Mexican Muralism and its impact on Latin American Art*, an iconographic and bibliographic survey of mural art in Latin America that allows us to analyze the impact that Mexican Muralism had on Latin American art and artists. Some artists who studied at *La Esmeralda* became pioneering muralists once back in their countries of origin. Based on various articles, all the Latin American artists who studied at *La Esmeralda* were surveyed and the most important texts on the work of the following muralists have been analyzed: the Salvadoran Violeta Bonilla; the Costa Rican Francisco Amighetti; the Venezuelan Pedro León Zapata; the Guatemalan Rina Lazo; and the Canadian-born Mexican Arnold Belkin, who has lived and worked most of his life in Mexico.

Keywords: Mexican Muralism; Mural Art; Mural Painting; *Escuela de Pintura Escultura y Grabado La Esmeralda*; Latin American Art.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200102](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200102)

Recebido em: 14/07/2022
Aprovado em: 10/10/2022
Publicado em: 12/10/2022

1 Introdução

A pesquisa *Muralismo, Muralismos – o Muralismo Mexicano e seu impacto sobre a Arte Latino-Americana* – busca analisar a recepção do Muralismo Mexicano na América Latina através de um levantamento iconográfico e bibliográfico da arte mural produzida neste continente. A historiografia dá, em geral, muita atenção aos chamados Três Grandes – Rivera, Orozco e Siqueiros –, e muito menor destaque ao conjunto dos demais muralistas mexicanos. Também faltam estudos sobre alunos, discípulos e assistentes dos muralistas mexicanos, e, em especial, sobre os latino-americanos, que foram muitos². Assim, este artigo identifica quem foram os alunos latino-americanos dos Três Grandes, mas também de Frida Kahlo, que foi professora em *La Esmeralda*³. Desta forma, apresentaremos a seguir, em ordem cronológica, os artistas latino-americanos que estudaram em *La Esmeralda* e que se tornaram muralistas: Violeta Bonilla (salvadorenha), Francisco Amighetti (costa-riquenho), Pedro León Zapata (venezuelano), Rina Lazo (guatemalteca) e Arnold Belkin (canadense naturalizado mexicano). Arnold Belkin, apesar de ter nascido canadense, se mudou para o México muito jovem e teve um papel fundamental no desenvolvimento da Arte Mural durante o período do governo sandinista da Nicarágua (KUNZLE, 1995); além disso, a maior parte de sua obra está em países latino-americanos. Neste artigo trataremos também um pouco do grupo de alunos mais próximo de Frida – grupo conhecido como *Los Fridos* – do qual fazia parte Arturo García Bustos, marido de Rina Lazo. Rina Lazo foi a principal assistente de Rivera, e tem uma obra mural excepcional, como veremos ao longo deste artigo.

² De acordo com Dina Comisarenco Mirkin, autora do artigo sobre Rina Lazo "o grupo de artistas treinados por Rivera, arbitrariamente referidos como 'colaboradores', 'alunos' ou 'assistentes', era de tamanho considerável. Diz-se que ele recebia cerca de 20 cartas por dia de artistas de todo o mundo que queriam trabalhar em estreita colaboração com o mestre mexicano internacionalmente famoso". (MIRKIN, 2016, p. 53)

³ A Escola de Artes Plásticas de La Esmeralda foi fundada em 1942. Frida foi professora em *La Esmeralda* entre os anos 1943 a 1945. (BERTÉ, 2018).

2 A Revolução Mexicana e o Muralismo Mexicano

A Revolução Mexicana contra o governo ditatorial de Porfirio Diaz eclodiu em 1910. Porfirio Diaz foi presidente de 1876 a 1911 e era um representante das classes dominantes. Durante os 30 anos em que exerceu o poder, no chamado Porfiriato, o México viveu duas realidades diferentes. Se por um lado as classes dominantes experimentavam desenvolvimento, opulência e refinamento – com a construção de ferrovias e estradas, reformas urbanas e fundação de escolas de arquitetura - por outro lado as classes mais pobres viveram injustiça, miséria e grande desigualdade social. A maior parte dessa classe pobre era formada por indígenas, que sofriam com a fome, extermínio, abusos e opressão. Em 1910 ocorreram uma série de greves e diversas insurreições, comandadas pelos líderes do Norte - Venustiano Carranza e Pancho Villa - e do Sul - Emiliano Zapata. A luta se estenderia até 1920, com a deposição de Carranza da presidência, o assassinato desses líderes e a eleição do General Álvaro Obregon, que iniciou a reforma agrária no país. (BARBOSA, 2010).

Obregon nomeia então José Vasconcelos (à época reitor da Universidad Nacional e um importante intelectual mexicano) ministro da Educação Pública. Vasconcelos formula um programa de educação para os analfabetos e, como parte desse esforço, propõe que acadêmicos, estudantes universitários, professores, trabalhadores de classe média e cidadãos comuns se envolvessem em brigadas de alfabetização (MORAGA-VALLE, 2019). Em 1922, Vasconcelos convida os artistas Fernando Leal, David Alfaro Siqueiros, Ramón Alva, Fermín Revueltas e José Clemente Orozco, – que tinham acabado de voltar da Europa – para pintar os murais da *Escuela Nacional Preparatoria*⁴. Não se sabe quem propõe a realização

⁴ Na *Escuela Nacional Preparatoria*, Diego Rivera criou o mural *La Creación*, 1922 para o anfiteatro; Ramón Alva de la Canal fez o mural em afresco *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas entre 1922-1923*; Fermín Revueltas fez o mural em encáustica *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* entre 1922-1923; Jean Charlot fez o mural em afresco e encáustica *Masacre en el Templo Mayor* ou *La Conquista de Tenochtitlan* entre 1922-1923; e Fernando Leal pintou o afresco *La fiesta del Señor de Chalma* entre 1923-1924. (COLEGIO DE SAN ILDEFONSO, c 2022). José Clemente Orozco pintou cerca de 22 murais entre 1923 e 1926. Os murais realizados por Siqueiros são mencionados na página do Colégio de San Ildefonso, o nome da *Escuela Nacional Preparatoria*, mas não há imagens sobre eles. Disponível em: <http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php>. Acesso em: 20 set. 2022.

desses murais em edifícios públicos, tendo como tema o povo e a revolução; a ideia teria partido de Vasconcellos ou dos muralistas – isto ainda não foi suficientemente esclarecido por nenhum texto acadêmico, e valeria ser melhor investigado. Sabemos apenas que o início do Muralismo Mexicano aconteceu no período imediatamente posterior ao triunfo da Revolução Mexicana, no período em que José Vasconcelos é Ministro da Educação Pública, cargo que exerceu de 1920 a 1923.

2.1 As Origens da *Escuela Nacional De Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda*

A fundação da *Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda* em 1942 tem como antecedente principal a revolta dos estudantes da *Academia de San Carlos*⁵ contra o ensino acadêmico. Inspirados na Escola de Barbizón⁶ do naturalismo francês, os alunos desejavam pintar ao ar livre. Com a revolta desses estudantes em diversas greves, criou-se uma espécie de guilda entre artistas e artesãos, experiência que transformou as *Escuelas de Pintura al Aire Libre* em um modelo (GONZÁLEZ MATUTE, 2018). José Vasconcellos, como Ministro da Educação Pública, replicaria esse modelo em outras escolas de ensino artístico; *La Esmeralda* era uma dessas escolas.

Em 1943, sob a direção de Antonio Ruiz, "El Corcito", foi estruturado o primeiro plano de estudos de *La Esmeralda*, tendo como objetivo central a formação artística das classes populares. A proposta era ministrar cursos para trabalhadores e crianças, que aprenderiam um ofício através das disciplinas de pintura, escultura e gravura. A intenção era promover a educação operária-artesanal, algo bastante avançado no panorama da

⁵ A *Academia de San Carlos* foi fundada em 1781 e foi a primeira academia de ensino de arte da América Latina e a principal escola de ensino superior de arte do México nesta época.

⁶ A chamada *Escola de Barbizón* era uma corrente artística que existiu entre 1830 e 1870, e era formada por pintores franceses que se interessavam pela pintura paisagística; eles defendiam o estudo direto do natural, ao ar livre e se encontravam na aldeia de Barbizón, na floresta de Fontainebleau para pintar ao ar livre. Este grupo influenciará a pintura francesa do século XIX, particularmente o Impressionismo.

América Latina da época (BERTÉ, 2018). Os artistas mais renomados foram convidados a lecionar e, além de Frida Kahlo e Diego Rivera, outros artistas como Agustín Lazo, Benito Messeguer, Francisco Zúñiga, María Izquierdo, Feliciano Peña, Germán Cueto, Carlos Orozco Romero, Raúl Anguiano, Miguel Covarrubias, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos e outros também foram convidados a dar aulas em *La Esmeralda*.

3 Os artistas e as artistas Latino-Americano(a)s que estudaram em *La Esmeralda*

3.1 Violeta Bonilla, muralista salvadorenha

Violeta Bonilla (n. 1924, San Salvador, El Salvador – m. 1999, San Salvador, El Salvador) iniciou seus estudos em 1940 na Academia de Desenho e Pintura, aberta em San Salvador pelo artista espanhol Valero Lecha, especializando-se em retratos e paisagens. Após a morte de seus pais, em 1950, mudou-se para o México para estudar na *Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda*, onde foi aluna de Diego Rivera. Tornou-se uma de suas principais assistentes e pintou, em colaboração com Rivera, o mural em alto relevo para o Estádio Olímpico Universitário (1949)⁷, o mural *La historia de la medicina en México, El pueblo en demanda de salud* (1953)⁸ no Hospital de la Raza, e o mural para o *Teatro de los Insurgentes* (1953)⁹ (BARRERA CALLEJAS; FÚNEZ ESTRADA; PALACIOS SIGÜENZA, 2017).

Violeta Bonilla foi casada com o mexicano Claudio Cevallos, com quem teve três filhos. O casal se muda para El Salvador por um breve

⁷ Diego Rivera, mural em alto relevo para o *Estadio Olímpico Universitario*, de 1949. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/La_universidad,_la_familia_y_el_deporte_en_M%C3%A9xico#/media/Archivo:Estadio_Ol%C3%ADmpico_Universitario,_2011.jpg. Acesso em 20 set. 2022.

⁸ Diego Rivera, *La historia de la medicina en México. El pueblo en demanda de salud*, de 1953. Hospital La Raza. Disponível em: <https://www.local.mx/cultura/muralismo-diego-rivera-la-raza>. Acesso em: 20 set. 2022.

⁹ Diego Rivera, Mural para o *Teatro de los Insurgentes*, de 1953. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_los_Insurgentes#/media/File:Teatro_de_los_Insurgentes.jpg. Acesso em: 20 set. 2022.

período, animados com a eleição do socialista Arturo Araújo, em 1931. Em 1932, Farabundo Martí¹⁰ será assassinado pelo governo de El Salvador, com a ajuda dos Estados Unidos - Bonilla e Claudio Cevallos retornam ao México. Em El Salvador, Violeta Bonilla elaborou os murais *La Unión Centroamericana*, na Casa Presidencial, *Don Quijote y Sancho Panza* no Parque Presidencial, e *La Danza del Trabajo* no Complejo Turístico Obrero, na praia de Conchalí. Não encontramos nenhuma imagem de qualquer dessas obras, e os poucos estudos acadêmicos sobre a arte mural em El Salvador mencionam um único trabalho, o *Monumento a la Revolución*, também conhecido como *La Teja*, ou *El Chulón*¹¹, de 1956, localizado na Avenida La Revolución, no bairro de San Benito, na capital do país, San Salvador (BARRERA CALLEJAS; FÚNEZ ESTRADA, 2017). O arquiteto responsável por esse projeto é Ricardo Carbonell, e a obra foi construída entre 1954 e 1956, uma parede curva medindo 18 x 12 metros de comprimento. É composta por duas estruturas, a primeira, uma grande parede de pedra curva, isolada, com o desenho feito em mosaico, mosaico este feito com pedras vulcânicas de diferentes tonalidades, vindas de todo o território nacional, coletadas por Claudio Cevallos, marido de Violeta Bonilla. No desenho vê-se um homem nu de braços abertos, simbolizando o desejo de liberdade. Sabemos que Bonilla foi professora de anatomia artística e muralismo na *Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda* na década de 1940, mas o restante de sua obra é muito pouco conhecido: ela exibiu individual e coletivamente, principalmente aquarelas, ganhando apenas algumas menções honrosas.

¹⁰ Agustín Farabundo Martí Rodríguez (n. 1893, La Libertad – m. 1932, San Salvador) foi dirigente do Partido Comunista de El Salvador e organizou uma guerrilha com uma base de indígenas. Também trabalhou em colaboração com o rebelde nicaraguense, Augusto César Sandino, contra a invasão norte-americana no país vizinho. Martí foi fuzilado em 1932. Em 1979, o país sofreu um golpe de Estado, e algumas guerrilhas clandestinas irão se reunir em torno da Frente Farabundo Martí de Libertação Nacional (FMLN); no ano seguinte, o arcebispo de San Salvador, Óscar Romero, será assassinado, o que irá detonar o início da guerra civil em El Salvador.

¹¹ Violeta Bonilla, *Monumento a la Revolución* também conhecido como *La Teja* ou *El Chulón* (próximo ao Museu Marte). Avenida La Revolución, bairro San Benito, San Salvador. Disponível em <https://guanacos.com/monumento-a-la-revolucion-el-chulon>. Acesso em: 20 set. 2022.

3.2 O muralista costa-riquenho Francisco Amighetti

Francisco Amighetti Ruiz (n. 1907, San José, Costa Rica – m. 1998, San José, Costa Rica), em 1924 formou-se no Liceo de Costa Rica, a principal escola de nível secundário da cidade para meninos. Foi encorajado por um importante intelectual e naturalista costa-riquenho a entrar na Academia de Bellas Artes, ingressando em 1926. Ali permaneceu apenas um ano, pois considerou que o ensino do tipo academicista, era muito limitado (RAMÍREZ SÁNCHEZ, 2017). Em 1929 se casa com a escritora e folclorista costarriquenha Emily Prieto. Entre 1928 e 1927 integra o *La Nueva Sensibilidad*, grupo que abandona a linguagem acadêmica, adotando alguns princípios das vanguardas artísticas europeias; eles retratavam o camponês, o homem da rua, as atividades diárias, as mulheres e a maternidade. Desse movimento também participaram Francisco Zuñiga, Manuel de la Cruz, Luis Chacón, Teodorico Quirós, Fausto Pacheco e Luisa González de Sáenz (RAMÍREZ SÁNCHEZ, 2017). Esse grupo também experimenta a xilogravura – Amighetti, além de muralista, seria também um importante xilogravurista.

No México, o *Taller de Grafica Popular*¹² estava em seu auge, e as gravuras de Guadalupe Posada¹³ influenciavam os artistas do Muralismo Mexicano. Amighetti viaja então, em 1940, para o México, interessado em gravura e pintura mural, estudando em *La Esmeralda* sob a tutela do muralista Federico Cantú. Também viaja para a Argentina para estudar gravura. Quando regressa à Costa Rica, faz sua primeira obra mural, de caráter experimental, para a família Gonzalez Feo: uma reprodução dos murais de Giotto, da capela de Los Scrovegni, em Pádua.¹⁴

¹² Após a dissolução da Liga de Escritores e Artistas Revolucionários (LEAR), seus artistas, no México, em 1937, deram início a um coletivo de gravadores, o Taller de Grafica Popular (TGP). (GALINDO FLORES; GONZALEZ CASTANEDA; RODRIGUEZ MEDINA, 2021).

¹³ José Guadalupe Posada (n. 1852 Aguascalientes, México – m. 1913, Cidade do México) foi um gravurista, ilustrador e caricaturista mexicano. Famoso por seus desenhos de cenas costumbristas, crítica folclórica, sociopolítica e por suas ilustrações de crânios e esqueletos, incluindo a famosa La Catrina. Era um crítico feroz do governo de Porfirio Díaz. Sobre Guadalupe Posada ver Bento de Andrade (2021), *Diego Rivera e José Guadalupe Posada: a construção de uma narrativa de unificação nacional*.

¹⁴ A Casa Gonzalez Feo era um museu, mas atualmente se encontra em ruínas. Não há imagens disponíveis do mural de Amighetti neste local.

Em 1947, ingressou como professor na Escola de Belas Artes, onde ministrou um curso sobre muralismo, com o que havia visto e aprendido no México. Esses primeiros trabalhos só podem ser vistos como um estágio de experimentação, que, no entanto, começaria a atrair a atenção de outros artistas, entre os quais Margarita Bertheau (n. 1913, San José, Costa Rica – m. 1975, Escazú, Costa Rica), que colaborou com ele na maioria de seus projetos (RAMÍREZ SÁNCHEZ, 2017). Depois dessa experiência, Amighetti realiza na Casa Presidencial o afresco *La agricultura*, (1948)¹⁵, que pode ser considerada a primeira pintura pública feita na Costa Rica com a técnica do afresco.

Até a década de 40, o Muralismo Mexicano parece não ter influenciado os artistas da Costa Rica: "antes não havia referências que indicassem que os artistas estavam interessados na realização de obras de grande formato." (RAMÍREZ SÁNCHEZ, 2017, p. 241). Também em nossa investigação não encontramos obras murais no país antes desse período, então concordamos que Francisco Amighetti tenha sido o responsável pela introdução do muralismo na arte costa-riquenha. Ramírez Sánchez, que escreveu sobre a influência do Muralismo Mexicano, afirma que o mural *La agricultura* é uma clara referência a um dos murais de Rivera realizados para a capela da *Univerdad Autonomia de Chapingo*¹⁶ (iniciado em 1924 e concluído em 1929), que Amighetti teve oportunidade de conhecer enquanto esteve no México (RAMÍREZ SÁNCHEZ, 2017, p. 246). Em 1952, Amiguetti pintou duas outras obras bastante significativas: o mural *Medicina Indígena*¹⁷ (1952), na Biblioteca da Policlínica da Caja Costarricense de Seguro Social em Tibás; e *Medicina rural*¹⁸ (1952), no Hospital Rafael Ángel Calderón Guardia.

¹⁵ Francisco Amiguetti, *La agricultura*, de 1948. Disponível em: <http://www.artecostarica.cr/artistas/amighetti-francisco/revolucion-del-48-tcc-la-agricultura/>. Acesso em 20 set. 2022.

¹⁶ Diego Rivera, murais da capela da Universidad Autónoma de Chapingo, 1929. Disponível em: <https://www.chapingo.mx/reabre-chapingo-capilla-riveriana/>. Acesso em 20 set. 2022.

¹⁷ Francisco Amighetti, *Medicina Indígena*, 1952. Disponível em: <http://www.artecostarica.cr/artistas/amighetti-francisco/la-medicina-indigena>. Acesso em 20 set. 2022.

¹⁸ Francisco Amighetti, *Medicina Rural*, 1952. Disponível em: <http://www.artecostarica.cr/artistas/amighetti-francisco/la-medicina-rural-o-preventiva>. Acesso em 20 set. 2022.

3.3 O muralista venezuelano Pedro León Zapata

Outro muralista importante influenciado pelo muralismo mexicano foi o venezuelano Pedro León Zapata (n.1929, La Grita, Venezuela – m. 2015 Caracas, Venezuela), pintor e escritor, mas também caricaturista e humorista. Entrou para a Escola de Artes Plásticas de Caracas em 1945. No final de 1947 ganha uma bolsa do governo venezuelano e viaja para o México para aprender as técnicas dos muralistas mexicanos, estudando no Instituto Politécnico Nacional do México, em La *Esmeralda*, e também trabalhou como assistente no Taller Siqueiros (ESTEVA-GRILLET, 2000). Foi professor na Escola de Belas Artes de Acapulco. Em 1958 retornou a Caracas e tornou-se professor de desenho na Faculdade de Arquitetura da Universidade Central da Venezuela e na Escola de Artes Plásticas Cristóbal Rojas. Zapata foi autor do gigantesco mural cerâmico intitulado *Los Conductores de Venezuela*,¹⁹ (1999), um enorme mural de cerâmica de 50 metros de largura por 11,5 metros de altura no muro de contenção do limite norte da Cidade Universitária de Caracas.

3.4 A muralista guatemalteca Rina Lazo

Rina Lazo (n.1923, Cidade de Guatemala – m. 2019, Cidade do México) foi uma artista excepcional. Seus pais foram Arturo Lazo, de origem hondurenha, e Melanea Wasem, uma guatemalteca filha de pai alemão. Quando era ainda pequena, sua família se muda para o município de Cobán, Guatemala, onde vivia a etnia maia quiché. Ingressa na Academia de Belas Artes, onde se destaca em um concurso e obtém uma bolsa de estudos na *Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda*. Ainda no primeiro ano, o professor Andrés Sánchez Flores - especialista em química, professor de materiais e técnicas em La

¹⁹ Pedro León Zapata, *Conductores de Venezuela*, 1999. Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Conductores_de_Venezuela#/media/Archivo:UCV_2015-520_Mural_de_Pedro_Le%C3%B3n_Zapata_1999_Los_Constructores_de_Venezuela_\(cropped\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Conductores_de_Venezuela#/media/Archivo:UCV_2015-520_Mural_de_Pedro_Le%C3%B3n_Zapata_1999_Los_Constructores_de_Venezuela_(cropped).jpg). Acesso em 20 set. 2022.

Esmeralda e colaborador de Rivera por muitos anos - observando a disciplina, pontualidade e confiabilidade da jovem aluna, convidou Lazo para trabalhar com Rivera (MIRKIN, 2016). Ela se torna assistente do muralista mexicano em diversas obras e logo é chamada por Rivera "minha mão direita, a melhor das minhas discípulas" (MIRKIN, 2016, p.2). Como assistente de Rivera, ela participa de vários projetos, como *Sueño de una tarde de domingo en la Alameda Central*, de 1947²⁰, no antigo *Hotel del Prado*²¹; o mosaico de rocha natural no Estádio Olímpico da *Universidad de México*²² e o afresco no *Hospital La Raza*^{23 24}. Ela também é chamada para realizar murais individualmente, como o mural *Los cuatro elementos* (1949) para a *Logia Masónica del Valle del México* e *Terra Fertil*²⁵ (1954) no antigo *Club Italiano de Guatemala* (atual vestibulo do Salão Principal da *Universidad de San Marcos*).

Para Dina Comisarenco Mirkin, é notável

a atitude vanguardista de Rivera em contratar consistentemente mulheres como assistentes (...) Apesar da tumultuada e controversa vida sexual de Diego Rivera, quando analisada em seu próprio contexto histórico, torna-se evidente que, paradoxalmente, ele reconheceu e apoiou decisivamente os papéis ativos das mulheres dentro da sociedade (...) Lazo e Rivera (...) foram capazes de construir um sólido e frutífero relacionamento profissional e pessoal, que durou cerca de dez anos, até a morte de Rivera. Da longa lista de discípulas femininas de Rivera, Lazo ocupa um lugar de destaque na história da arte mexicana, não apenas por ser uma das alunas favoritas do artista, mas principalmente por ser uma ativista política e uma artista renomada, que ao longo de sua vida produziu um corpo de trabalho significativo e socialmente engajado, em pequenas e grandes escalas. (MIRKIN, 2016, p. 55, 56)

²⁰ Diego Rivera, *Sueno De Una Tarde Dominical en la Alameda Central*, 1947. Disponível em: <https://www.wikiart.org/es/diego-rivera/sueno-de-una-tarde-dominical-en-la-alameda-central-1948>. Acesso em 20 set. 2022.

²¹ O mural do Hotel do Prado foi transferido em 1986 de modo especial "O mural foi protegido com cobertores adesivos para evitar danos ao afresco; além disso, foi coberto com tábuas de madeira e espuma de borracha. Na parte de trás, a estrutura metálica estava coberta com espuma de poliuretano. Em 14 de dezembro de 1986, a peça monumental foi movida. A operação, coordenada pela Secretaria de Obras e Serviços do DF e pela Comissão de Estradas e Transportes Urbanos, durou cerca de 12 horas e exigiu o esforço de mais de 300 trabalhadores. Após a colocação do mural, foi construído o Museu Mural Diego Rivera, inaugurado em 19 de fevereiro de 1988" (INBAL, 2021 [2016]).

²² ver nota 7

²³ ver nota 8

²⁴ Violeta Bonilha trabalhou também nestes dois últimos murais; logo, Bonilha e Lazo devem ter trabalhado juntas.

²⁵ *Terra Fertil* (1954) no antigo *Club Italiano de Guatemala* (atual vestibulo do Salao Principal da *Universidad de San Marcos*). Disponível em: <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/rinalazo-muralista/>. Acesso em 20 set. 2022.

Lazo era casada com Arturo García Bustos (1926-2017), também artista, que estudou em *La Esmeralda* e foi aluno de Frida Kahlo. Ele e Fanny Rabel (1922-2008), Guillermo Monroy Becerril (1924) e Arturo Estrada Hernández (1925) se reuniram em torno da pintora mexicana. Eram chamados de *Los Fridos* – voltaremos a este grupo um pouco mais tarde. García Bustos, desde muito jovem, foi membro fundador do Salón de la Plástica Mexicana e membro do *Taller de Gráfica Popular* ²⁶. Se conheceram em 1947, quando foram chamados para pintar propaganda em uma campanha política. Logo após são chamados pelo Partido Comunista Mexicano para pintar murais no *ejido* de Atencingo, Puebla, e em uma escola rural em Temixco, Morelos (MIRKIN, 2016). Em 1952, dois anos após a morte de Rivera, Lazo realiza o mural *Venceremos!* ²⁷, tendo a história da Guatemala como tema. Em 1953, o casal decide voltar à terra natal de Lazo, atraídos pela recente eleição de um candidato socialista, Jacobo Arbenz. O governo socialista tem curta duração – Arbenz estatiza a United Fruit Company e sofre um golpe de estado, orquestrado pela CIA e o governo de Eisenhower. Tem início um período turbulento na Guatemala. Frida Kahlo, amiga de Lazo e Garcia Bustos, viaja para o país vizinho para participar dos protestos contra a invasão americana – ela vai em uma cadeira de rodas, sofrendo de uma pneumonia. Frida morreria duas semanas depois. (MIRKIN, 2016).

Em 1964, quando a construção do Museu Nacional de Antropologia começou, Lazo participa de uma competição para fazer a reprodução das pinturas murais de Bonampak, no prédio anexo à Sala Maia

Quando o Museu Nacional de Antropologia estava sendo construído na Cidade do México, o arquiteto Pedro Ramirez Vazquez me encarregou de fazer a réplica das pinturas murais de Bonampak, "a cidade maia das paredes pintadas". Tive a sorte de mergulhar na vida dos povos que habitam as selvas de Chiapas e Guatemala; nessa época eu fiz os decalques, desenhos e notas coloridas dos murais de Bonampak. Ao terminar, regressei ao México para pintar as reproduções em afresco no templo fac-símile construído no jardim anexo à sala maia do museu. (LAZO, 2016)

²⁶ Ver nota 12

²⁷ *Venceremos!* (1959) Disponível em: <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/rinalazo-muralista>

Tão impressionante quanto o trabalho de Lazo de restauro de Bonampak é o mural *Venerable Abuelo Maíz* (Venerável Avô Milho) (**Fig. 1**), que foi inaugurado em maio de 1996, após quatro anos do início do trabalho. A obra, de 2.7 x 19 m é uma têmpera²⁸ sobre uma tela de linho²⁹, inspirada no *Popol Vuh*, livro sagrado dos maias, na iconografia de Bonampak (SÁNCHEZ CELAYA, s/d [reprint]). Como a própria Rina Lazo comenta, o tema é também baseado em suas memórias da infância vivida na Guatemala, sua terra natal, perto dos maias quiché. Sanchez Celaya analisou este impressionante mural e o dividiu da seguinte forma:

O mural é composto por cinco painéis retangulares e consiste em três partes principais, nas quais nove cenas são desenvolvidas (...) No canto superior esquerdo, na primeira cena, os deuses progenitores *Tepeu* e *Gucumatz* aparecem sentados em uma viga, e no *Popol Vuh* eles são chamados "e "Os Criadores, Os Formadores". *Gucumatz*, que ocupa o primeiro plano, está vestido com penas de quetzal verdes e azuis, ornamentos de jade e uma máscara de ouro que tem um bico quetzal. (...) Na parte inferior esquerda, na segunda cena, *Ixpiyacoc* e *Ixmucané* aparecem "os avós do dia, os avós do amanhecer"; o par de deuses doadores encarregados de formar o homem a pedido "e 'Os Criadores' *Tepeu* e *Gucumatz*. *Ixmucané*, a avó, mói a metade do milho que será a carne e o sangue do homem, enquanto *Ixpiyacoc*, o avô, sustenta o homem já formado de milho. Ao redor dos avós há espigões brancos e amarelos, o mito antropogônico que aparece no *Popol Vuh*. Esses quatro casais que estão representados no *Popol Vuh* foram os progenitores dos Quichés e povoaram as quatro direções. Rina Lazo pintou a pele dos homens em diferentes tons porque, de acordo com o mito, cada um deu origem a tribos distintas. (...) A composição do mural se desdobra em torno do valor e importância do milho para os maias. (SÁNCHEZ CELAYA, , s/d, p. 1-2. [Preprint])

²⁸ A têmpera é uma técnica de pintura da arte italiana dos séculos XIV e XV, na qual os pigmentos ou os corantes eram misturados com um aglutinante que era uma emulsão de água e gema de ovo, o ovo inteiro ou somente a clara. A têmpera podia ser usada em afrescos sobre painéis de madeira, preparados com gesso ou cal. A têmpera preparada pela artista nesta obra é uma emulsão de ovo, verniz amarelo e óleo de linhaça (SÁNCHEZ CELAYA, s/d [reprint]). Modernamente o nome se refere simplesmente à tinta guache, que usa goma arábica como aglutinante.

²⁹ Por se tratar de uma obra realizada sobre painéis, ela pode ser transportada, e atualmente se encontra na *Sala Maya* do *Museo de Antropologia do México*.

Figura 1. Rina. Lazo, *Venerable Abuelo Maíz*, inaugurado em 1996.



Fonte: Muralista mesoamericana. Têmpera sobre uma tela de linho, 2,7 m. x 19 m., 1996. Disponível em: <https://www.muralistamesoamericana.com/venerable-abuelo-maiz>. Acesso em 20 set. 2022.

3.5 Los Fridos, os alunos de Frida Kahlo em *La Esmeralda*

O artigo “*Los Fridos: una experiencia compartida, cuatro individualidades*” (GONZÁLEZ MATUTE, 2018) conta como Frida ministrava suas aulas em *La Esmeralda* e das obras que os seus alunos mais próximos realizaram com o incentivo da mestra. De acordo com o texto, Frida foi convidada pelo então diretor da escola, Antonio Ruiz - El Corcito -, para dar aulas de iniciação pictórica em 1942³⁰. Frida inicialmente duvidou de sua própria capacidade de ensinar pintura, mas terminou por adotar a mesma pauta pedagógica das *Escuelas de Pintura ao Ar Libre*. Segundo seus alunos, Frida

não tocava nos esboços de seus alunos, ela os deixava desenhar e pintar de forma independente, a fim de se envolverem com suas obras; apenas os orientava (...) quando via as obras, dizia exclamando: "Como você pintou isso bem!" ou "Que lindo esse *maguey*³¹saiu", e acrescentou: "se você olhar, o *maguey* não é só verde, há também um pouco de azul, violeta, vermelho, você vê

³⁰ Para entender mais sobre o método pouco ortodoxo de Frida Kahlo como professora, ver BERTÉ, Odailso Sivaldo “A professora Frida Kahlo: cores para uma (est)ética da docência”. (BERTÉ, 2018)

³¹ O *maguey* é uma espécie de agave.

quantas cores há nesta única planta?", para concluir: "vamos ver, agora, pinte o *maguey* com essas cores. (GONZÁLEZ MATUTE, 2018, p.2)

Com a saúde debilitada em razão do acidente que sofreu aos 18 anos, as aulas que a artista ministrava quase foram canceladas. Então Frida, motivada pelos alunos, propôs a "El Corcito", o então diretor de *La Esmeralda*, que lhe permitisse continuar as aulas em sua casa em Coyoacán, ou Casa Azul, o que foi aceito. No início, vários alunos iam até o local, afastado do centro da Cidade do México, mas, devido à distância, apenas quatro continuaram o curso – este grupo era composto dos jovens artistas Fanny Rabel, Arturo García Bustos, Guillermo Monroy e Arturo Estrada – que ficaram conhecidos como *Los Fridos* (GONZÁLEZ MATUTE, 2018). Frida propôs ao pequeno grupo que saíssem ao ar livre, visitassem o Pedregal de San Ángel, Teotihuacán (o sítio histórico pré-colombiano que estava começando a ser restaurado) e o Museu Nacional de Antropologia para

pintar os tipos populares, as paisagens e as formas das culturas mesoamericanas (...), fazer pinturas inspiradas nos objetos da cultura popular, como Judas, embarcações ou estatuetas (...) eles então pintam os tipos populares, paisagens, formas de culturas mesoamericanas e, sobretudo, a vida do México que os cercava. (GONZÁLEZ MATUTE, 2018, p 1 e 2).

De acordo com o interesse dos alunos em pintar murais, Frida lhes propôs que pintassem uma *pulqueria*³² próxima da Casa Azul, a pulqueria *La Rosita*, localizada na esquina das ruas Londres e *Aguayo*. Decorar *pulquerias* era um costume popular muito comum. Deste trabalho participam Fanny Rabel, Guillermo Monroy, Arturo Estrada e outros (Tomás Cabrera, Erasmo Vázquez Landechy, Ramón Victoria, Lidia Briones e María de los Ángeles Ramos). Monroy e Estrada apresentaram seus temas, Fanny Rabel foi assistente, e Arturo García Bustos não participou do projeto (GONZÁLEZ MATUTE, 2018). Devido ao grande sucesso dos murais em *La Rosita*, em 1944 Frida ganhou outro projeto para *Los Fridos*, no atual hotel *Posada del Sol*. O proprietário do local era o engenheiro Fernando Saldaña

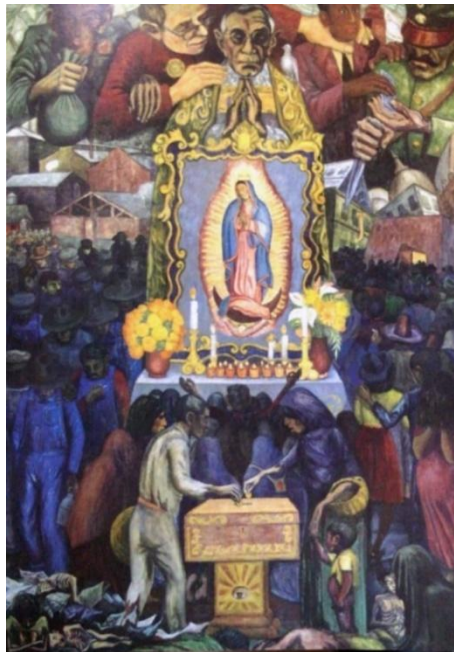
³² A *pulqueria* é um tipo de bar do México onde se serve o *pulque*, uma bebida alcoólica feita de *maguey* fermentado.

Galván, amigo do casal Rivera-Kahlo, e pediu a Diego que decorasse o salão de banquetes, onde se realizavam casamentos. Rivera aceitou, mas pediu que os alunos de Frida também participassem da pintura de outros murais, e o proprietário concordou, pedindo que

os jovens pintassem temas aludindo às grandes histórias de amor da literatura universal, como Daphne e Cloé, Tristão e Isolda e Abelardo e Eloísa. García Bustos recriou um casal no meio de uma selva exuberante, Monroy reproduziu uma faceta da revolucionária Adelita, de cor gritante, e Estrada uma dança de Tehuantepec. (GONZÁLEZ MATUTE, 2018, p 8)

O proprietário ficou insatisfeito, e os murais foram cobertos com uma camada de tinta, assim como aconteceu com os murais que Rivera havia pintado no Rockfeller Center em 1933. Na década de 70, um restaurador descobriu a pintura, encontrando a assinatura de Guillermo Monroy no mural em afresco *La Adelita*³³, no Hotel *Posada del Sol, Colonia Doctores, Ciudad de México*. A pintura de *Los Fridos* no hotel *Posada del Sol* foi então restaurada.

Figura 2: Arturo García Bustos, Guillermo Monroy y Arturo Estrada, *Quienes nos explotan y cómo nos explotan*, 1945.



FONTE: Piso 9. 1946. Óleo sobre tela, 2,60 x 1,80 metros,. Disponível em: <http://piso9.net/wp-content/uploads/2018/09/foto12.jpg>. Acesso em 20 set. 2022.

³³ Guillermo Monroy, *La Adelita*, 1949, mural al fresco. Hotel Posada del Sol, colonia Doctores, Ciudad de México. Disponível em: <http://piso9.net/wp-content/uploads/2018/09/foto10.jpg>. Acesso em 20 set. 2022.

Los Fridos realizaram ainda outras obras, que também geraram bastante controvérsia: o mural *Quiénes nos explotan y cómo nos explotan*³⁴ (**Fig. 2**), de 1946. Esse mural foi pintado para a exposição em comemoração ao trigésimo quinto aniversário da Revolução Mexicana, e foi realizado em frente ao Palácio das Belas Artes. Contemplado com o primeiro prêmio, questionava abertamente os capitalistas, o governo e o clero; mostrava a Virgem de Guadalupe, os ricos depositando esmolas à Igreja e o povo sempre faminto. Após o anúncio de que havia ganhado o primeiro prêmio, a obra foi atacada com ácido na mesma noite, e parcialmente destruída. Então o prêmio foi retirado do concurso. Mais tarde, devido aos esforços de Diego Rivera e Frida Kahlo, o mural foi restaurado e exibido em 2004, para uma exposição póstuma de Frida. (GONZÁLEZ MATUTE, 2018)

3.6 Arnold Belkin, muralista canadense que abraçou o Sandinismo

Belkin nasceu em 9 de dezembro de 1930, filho de uma família de imigrantes judeus russos e ingleses – seus pais eram socialistas. Desenhou e pintou desde muito cedo e iniciou seus estudos formais da arte na *Vancouver School of Art* entre 1945 e 1947. Aos 14 anos descobriu o trabalho de Diego Rivera e do Muralismo Mexicano na revista americana *Time* (KUNZLE, 1995). Aos 18 anos, em 1948, ele viaja do Canadá para o México, para estudar em *La Esmeralda* (CRUZ DOMÍNGUEZ, 2014). Ficou lá durante um ano, estudando com Agustín Lazo e Jose Clemente Orozco, principalmente pintura mural. Em 1950, conheceu David Alfaro Siqueiros, com quem estabeleceu uma relação pessoal e profissional. Tornou-se assistente de Siqueiros no mural *Patricios y Patricidas*³⁵ (SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA DEL MEXICO, 2018), no antigo prédio da Alfândega e

³⁴ *Los Fridos* mural *Quiénes nos explotan y cómo nos explotan* 1946. Disponível em: <http://piso9.net/wp-content/uploads/2018/09/foto12.jpg>. Acesso em 20 set. 2022.

³⁵ David Alfaros Siqueiros, *Patricios y Patricidas* 1945-1971 Aduana Vieja, edifício da Secretaría de Educación Pública. Acrílico e piroxilina sobre celotex, com uma área de 447,50 m² “O artista mexicano David Alfaro Siqueiros realizou este mural entre 1945 e 1971, com várias interrupções (...) este cobre as paredes e arcos inferiores da escadaria monumental. (...) ele não conseguiu concluir seu trabalho porque enfrentou dificuldades políticas, econômicas e técnicas.” (SECRETARIA DE EDUCACIÓN PÚBLICA DEL MÉXICO, 2018).

no mural de Rivera *Epopeya del Pueblo Mexicano* (iniciado em 1929 e concluído em 1935).³⁶

Figura 3: Arnold Belkin, *Los Prometheus* (Emiliano Zapata).



FONTE: CARLI Digital Collections. 1989. Palacio Nacional Managua, Nicaragua. Disponível em: https://collections.carli.illinois.edu/digital/collection/knx_mural/id/3. Acesso em 20 set. 2022.

Em 1987, Belkin viajou para a Nicarágua, para pintar *Os Prometheus* (**Fig. 3**) no *Palacio Nacional de los Héroes y Mártires de La Revolución*, em Managua, a convite do governo Sandinista (fig. 3). O mural mostra os revolucionários Emiliano Zapata e Augusto César Sandino como Prometheus, a figura grega mítica que trouxe o fogo ao homem. O muralismo na Nicarágua já existia desde a década de 60, com a Brigada Felicia Santizo. Belkin estudou na *Escuela Mural* de Sergio Michilini, fundada em 1982. A *Escuela Mural* era única no mundo a oferecer um programa completo voltado para a arte mural, desde que o *Taller Siqueiros*, em Cuernavaca, no México, havia sido fechado na década de 70. A *Escuela Nacional de Arte Público Monumental David Alfaro Siqueiros*, ou

³⁶ Diego Rivera, *Epopeia del Pueblo Mexicano* (1929/1935), na escadaria principal do Palácio Nacional. Este afresco cobre uma área total de 276 m², sendo subdividido em três seções: duas laterais de 7,49 x 8,85 metros e uma central de 8,59 x 12,87 metros. Sobre a parede direita, está retratado o México pré-hispânico. Disponível em: <http://www.historia.palacionacional.info/visita-informativa/posrevolucion/espacios/103--los-murales-de-diego-rivera.html>. (INBAL, 2021 [2016]). Acesso em 20 set. 2022.

ENAPUM-DAS, tem curta duração, e suas atividades são encerradas três anos depois. (KUNZLE, 1995)

Na década de 80, durante o governo sandinista, estima-se que os alunos da ENAPUM-DAS e as diversas brigadas muralistas como a Brigada Felicia Santizo produziram mais de 300 murais (KUNZLE, 1995), número razoável para o país de pequenas dimensões que é a Nicarágua. Após a eleição de Violeta Chamorro em 1990, a maioria desses murais foi totalmente destruída, como conta o livro do jornalista David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua*. Este livro é praticamente a única documentação que restou desses murais. O mural de Arnold Belkin, *Los Prometheus* (Fig. 3), realizado no *Palacio Nacional* da Nicarágua, é um dos poucos que sobreviveu ao apagamento, e foi restaurado nos anos 2000 (TAPIA GONZÁLEZ, 2019). Concluído em 1987 mede 15 metros de comprimento por 3,90 metros de altura, executado com tinta acrílica comercial da marca *Politec* da série 900, de fabricação mexicana, aplicada com brocha e aerógrafo sobre cimento. (TAPIA GONZÁLEZ, 2019). Atualmente pode ser visto no mesmo local.

4 Conclusões

Ao fazer o levantamento iconográfico e bibliográfico da arte mural na América Latina começamos a entender a amplitude da influência do Muralismo Mexicano no continente e vemos a obra muitos artistas latino-americanos que se inspiraram nesse movimento. Os alunos de La Esmeralda tiveram papel importante na difusão do Arte Mural no retorno a seus países de origem. Amiguetti foi um pioneiro da arte mural na Costa Rica, enquanto Rina Lazo, guatemalteca, desenvolveu trabalhos muito importantes, inclusive no México. Da obra de Violeta Bonilla não restou quase nada. Pedro León Zapata foi um muralista importante na Venezuela e Arnold Belkin teve um papel de destaque na difusão da arte mural na Nicarágua. Os alunos latino-americanos não mexicanos que estudaram na

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda* fazem parte de um conjunto maior de artistas latino-americanos que tornaram muralistas nas décadas de 1930, 1940 e 1950 – estes artistas, assim como a influência do Muralismo Mexicano são o objeto da pesquisa de mestrado *Muralismo, Muralismos – o Muralismo Mexicano e seu impacto sobre a Arte Latino-Americana* que está sendo realizada atualmente.

5 Referências

BARBOSA, Carlos Alberto. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora da UNESP, 2010. ISBN 978-8539300426

BARRERA CALLEJAS, Laura Carolina; FÚNEZ ESTRADA, Katya Margarita; PALACIOS SIGÜENZA, David Adonay. **Registro histórico del muralismo en El Salvador desde el siglo xix hasta el año 2017**. Docente Asesor: Msi. Carlos Alberto Quijada Fuentes. 2017. 132f. Tese de Bacharelado/Licenciatura - Escuela Artes Plásticas, Facultad de Ciencias y Humanidades, Universidad de El Salvador, El Salvador, 2017. Disponível em: <https://ri.ues.edu.sv/id/eprint/16619/> Acesso em: 23 set. 2022.

BENTO DE ANDRADE, Leonardo. Diego Rivera e José Guadalupe Posada: a construção de uma narrativa de unificação nacional. **Revista Vernáculo**, n. 48 – 2o. sem./2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rv.v0i48.74859>

BERTÉ, Odailso Sinvaldo. A professora Frida Kahlo: cores para uma (est)ética da docência. **Revista Digital do LAV**, v. 11, n. 1, p. 54-82, jan./abr. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734831479>.

CRUZ DOMÍNGUEZ, Jorge Alejandro. **Imágenes Revolucionarias. Zapata y Sandino interpretados por Arnold Belkin**. Assessor de tesis: Dr. Enrique Camacho Navarro. ene. 2014. 173f. Tesis de Licenciatura. Colegio de Estudios Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. DF. México, 2014. Disponível em : <http://132.248.9.195/ptd2014/enero/0707357/0707357.pdf>. Acesso em: 23 set. 2022.

ESTEVA-GRILLET, Roldán. La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia. **Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas**, v. 22, n. 77, set./dez. 2000. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-1276200000200008. Acesso em: 23 set. 2022.

GALINDO FLORES, Eduardo; GONZALEZ CASTANEDA, Mónica; RODRIGUEZ MEDINA, Daniel. La gráfica popular, un referente de la identidad del diseño gráfico mexicano. **Cuad. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**. (Ensayos), n. 101, p. 90-105, 7 dez. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi101.4087>

GONZÁLEZ MATUTE, Laura. Los Fridos: Una experiencia compartida, cuatro individualidades. **Piso 9**, 7 set. 2018. Disponível em: <https://piso9.net/los-fridos-una-experiencia-compartida-cuatro-individualidades/>. Acesso em: 23 set. 2022.

INBAL (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura). **Museo Mural Diego Rivera**. Disponível em: INBAL - Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2021 [Antigo INBA Instituto Nacional de Bellas Artes DO México, 2016]. Disponível em: <https://inba.gob.mx/recinto/46/efiartes2020>. Acesso em 15 abril 2022.

KUNZLE, David. **The Murals of Revolutionary Nicaragua, 1979 –1992**. Los Angeles, EUA: University of California Press, 1995. ISBN: 978-0520081925

LAZO, Rina. Recuerdos de una pionera. [Entrevista concedida a ORELLANA, Margarita de] **Artes de México**. n. 120, mar. 2016, p. 2-7. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24878425>. Acesso em: 23 ago. 2021

MIRKIN, Dina C. Crossing the Boundaries of Art Practice, Education, and Gender - Diego Rivera and Rina Lazo in Context. **Revista Voices of Mexico**, n. 101, p. 52-61, 2016. Disponível em: <http://www.revistascisan.unam.mx/Voices/pdfs/10111.pdf> . Acesso em: 23 set. 2022.

MORAGA-VALLE, Fabio. Educación, exilio y diplomacia: Vasconcelos, Mistral, Torres Bodet y la proyección internacional de sus ideas educativas, 1921-1964. **Revista de Historia de América**, n. 156, p. 61-94, ene. /jun. 2019. <https://doi.org/10.35424/rha.156.2019.234>.

RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César. Influencias del muralismo mexicano en los muros de Costa Rica. **Temas de Nuestra América Revista de Estudios Latinoamericanos**, v. 33. 239-256, 2017. doi: <https://doi.org/10.15359/tdna.33-e.12>. Acesso em: 23 set. 2022.

SÁNCHEZ CELAYA, Georgina. **Descripción iconográfica del mural Venerable abuelo maíz de Rina Lazo**. Preprint. s/d. 10p. Disponível em: https://www.academia.edu/27897110/Descripci%C3%B3n_iconogr%C3%A1fica_del_mural_Venerable_abuelo_ma%C3%ADz_de_Rina_Lazo. Acesso em: 23 set. 2022.

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA. **Murales de la Ex Aduana de México**. Murales de la Secretaría de Educación Pública. 2018. Disponível em: <https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/Exaduana>. Acesso em: 22 ago. 2022.

TAPIA GONZÁLEZ, Martha Isabel. El caso de la restauración del Mural los Prometeos de Arnold Belkin en Managua, Nicaragua. **Restaura Revista Electrónica De Conservación**, n. 14, p. 247-260, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24544>. Acesso em: 23 set. 2022.



PALABRAS Y MODERNAS PRENSAS LATINOAMERICANAS (1860-1900)

*PALAVRAS E IMPRENSAS MODERNAS LATINO-AMERICANAS
(1860-1900)*

*WORDS AND LATIN AMERICAN MODERN PRESS
(1860-1900)*

Pablo Rocca¹ 

Universidad de la República, Uruguay

Resumen: Desde 1860, la fecha es promedial, ingresa la modernización literaria por diferentes sitios de América Latina. Esa novedad está asociada a un general proceso análogo –pero del que no es un simple espejo– al campo económico y social. Por un lado, la modernización rechaza las imposiciones del capitalismo; por otro, se aprovecha de su capacidad de expansión por medio de la educación letrada en los discursos de la prensa, la novela por entregas, el folleto como vehículo de difusión mayor, el más selecto libro. Estas fueron las llaves para modificar las formas de lectura y, por añadidura, la concepción del mundo. Este trabajo se propone observar algunos puntos fundamentales del vínculo entre medios y formas, la tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo y las figuras del escritor y el periodista. El foco se coloca en la pugna por la búsqueda de un lenguaje americano y la relación entre producción literaria, prensa, impresos y públicos tomando en cuenta varios ejemplos americanos del período, sobre todo del Río de la Plata y de Brasil.

Palabras clave: Prensa; impresos y públicos; Modernidad y modernización literaria; Brasil; Río de la Plata.

Resumo: Desde 1860, aproximadamente, a modernização literária entra em diferentes partes da América Latina. Esta novidade está associada a um processo geral análogo –mas do qual não é um simples espelho– ao campo econômico e social. Por um lado, a modernização rejeita as imposições do capitalismo; por outro, aproveita sua capacidade de expansão por meio da educação letrada nos discursos da imprensa, o romance em folhetim, os

¹Doctor en Letras por la Universidade de São Paulo (USP, Brasil). Profesor Titular de Literatura Uruguaya y Literatura Brasileña en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República (Udelar, Uruguay). Email: pabloroccapesce@gmail.com

livros em brochura como veículos de maior divulgação e ainda o livro mais seletivo. Essas formam as chaves para abrir as portas a novas formas de leitura e, além disso, para uma nova concepção do mundo. Este artigo pretende observar alguns pontos fundamentais de ligação entre meios e formas, a tensão entre nacionalismo e cosmopolitismo e as figuras do escritor, do jornalista e até do educador. O foco se coloca na luta pela busca de uma língua americana e na relação entre a produção literária, a imprensa, a mídia impressa e o público, levando em conta vários exemplos americanos do período, especialmente do Rio da Prata e do Brasil.

Palavras-chave: Imprensas; Impressoras e públicos; Modernidade e modernização literária; Brasil; Rio da Prata.

Abstract: Since 1860, the date is an average, literary modernization enters through different places of Latin America. This novelty is associated with a general analogous process –but of which it's not a simple mirror– of the economic and social field. This modernization rejects on the one hand the impositions of capitalism and, on the other, takes advantage of its capacity for expansion in the speeches of the press, the serialized novel, in the pamphlet as a vehicle of greater diffusion, in the most select books, the keys to modify the ways of reading and, in addition, the conception of the world. This work aims to observe some fundamental points of the link between media and forms, the tension between nationalism and cosmopolitanism and the figures of the writer and the journalist. For that the focus is placed on the struggle for the search for an American language, and the relationship between literary production, press, educators, printed and publics, taking into account several American examples of the period, especially from de Río de la Plata and Brazil.

Keywords: Press, printed and public; Modernity and Literary Modernization; Brazil, Río de la Plata.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.199973](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.199973)

*Recebido em: 11/07/2021
Aprovado em: 04/10/2022
Publicado em: 12/10/2022*

1 Introducción

Como se viene estudiando desde el último tercio del siglo XX, la literatura y la cultura latinoamericanas se afirmó durante la modernidad en el marco de los nacionalismos a través de varios vehículos: el periódico, el

manual, los libros entendidos como canónicos o ejemplares, etcétera. Unos y otros, de una u otra forma, justificaron el lugar preeminente de las élites y distribuyeron el papel simbólico de varios sujetos sociales periféricos o aun dominados en ese reparto material. Más allá del esfuerzo de sistematización que, a posteriori, ha intentado la crítica y la historiografía literaria latinoamericanas para procurar nichos de homogeneización, en rigor la modernidad operó sustancialmente sobre cada espacio nacional, como si esta fuera un territorio cerrado. Se podría pensar, como propone Adriana Rodríguez Pérsico, que la modernidad se ubicó en América en una zona crítica entre el pasado y lo que vendrá, ya que la clave se encuentra en cómo se piensa el tiempo presente, por lo que “le compete a la literatura reponer la historia de forma oblicua y lateral; proponer modos de resistir a la aceleración de la modernidad” (RODRÍGUEZ PÉRSICO, 2008, p. 31).

En este artículo se trabajará sobre algunos ejemplos en los que se advertirá aspectos concordantes más allá de las particularidades nacional-estatales, más acá de las proximidades posibles por la fuerza de las escuelas y las estéticas promovidas desde Europa, en particular desde Francia: el problema de la lectura, la cuestión de la lengua, la circulación de los impresos y sus efectos en la creación de los públicos.

2 Territorios modernos

Luego de los dispares empeños durante la colonia, la formación de los estados nacionales ofreció ilusiones y desafíos que, a veces, se vieron como insalvables para las élites que organizaron uno tras otro, a veces uno contra otro. La educación a través de la letra, la imprenta, los periódicos, los folletos, la novela incluso y los primeros libros que llegaban a menos que a más fueron soluciones que se ejecutaron con variable fortuna. La vastedad territorial, la incomunicación más allá de pequeñas comarcas, la quimera de que una lengua nacional podía sobreponerse a estas dificultades con el auxilio de un repertorio de símbolos animaron a esos sectores dirigentes a

pensar la literatura como espacio de representación nacional. Sólo en ocasiones esa misma representación pudo ser concebida en una zona geofísica y simbólica mayor: la americana.

El ejemplo de Machado de Assis, tan recurrido por la crítica brasileña, ilustra quizá mejor que ningún otro estas contradicciones. En su estudio ya clásico, originalmente publicado en 1959, Antonio Candido propuso que algunos cuentos y las novelas de la llamada segunda etapa de Machado de Assis introdujeron un factor diferenciador contra la creciente ola de nacionalismo de la poesía y la ficción que lo precedían y que le eran contemporáneas, en particular con *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Machado, dice Candido, hizo que la narrativa brasileña pasara de un conjunto de “enredos y tipos” a un grupo de dispositivos técnicos maduros, a la vez que buscó universalizar la circunstancia brasileña. Entre mediados del siglo XIX y comienzos de la siguiente centuria, en ninguna obra aparecida en Brasil y, se puede decir sin margen mayor de error, en Hispanoamérica, se hizo más evidente el conflicto entre la región y el mundo que en la de este escritor, ante la que un grupo significativo de lectores no fue indiferente (SEIXAS GUIMARÃES, 2004). Desde 1820 la literatura en Brasil intensificó la necesidad de crear algo autóctono: “Para unos era la celebración de la patria, para otros el indianismo, para otros, por fin, algo indefinible, pero que nos *expresara*” (CANDIDO, [1959] 1993, p. 11). Como en cualquier otra parte de América Latina –y, antes, en Europa–, en los centros de poder de Brasil la idea de literatura nacional se realizó por cuenta de la crítica romántica.

Míreselo como se quiera, el público fue el problema, siempre (o, mejor, los públicos): quiénes participan de la cultura letrada, cómo transmitir esa corriente de la voz a la letra, cómo incorporarlos lo más rápido posible. Una vez más, quizá Machado de Assis adelantó una respuesta. El 15 de agosto de 1876 en el *Diário de Notícias*, de Rio de Janeiro, se ocupó de una cuestión estadística. Para amenizar el asunto y disfrazar la mordacidad de

² En el original: “Para uns era a celebração da pátria, para outros o indianismo, para outros, enfim, algo indefinível, mas que nos *expressasse*” (*nuestra trad.*)

su crítica social y política creó un diálogo imaginario entre la voz narrativa y el *algoritmo*, en el que llega a estas conclusiones: a) La nación no sabe leer. Hay sólo un 30% de la población que puede hacerlo, del cual el 9% nunca lee. Por lo tanto, el 70% yace en la más profunda ignorancia. b) Las instituciones existen, pero para ese relativo 30%, por lo que propone una reforma política: en lugar de decir consultar a la nación o en vez de invocar a sus representantes y poderes, pensarlos, todos, en términos del treinta por ciento, ya que la opinión pública es “una metáfora sim base” (MACHADO DE ASSIS, [1875] 1962, III, p. 344-345). Con pasmosa lucidez, Machado dictamina que no hay (o no habrá) ciudadanía sin participación en la vida cultural y social, y que sin público no hay posibilidad de formar ciudadanía. Nadie, que sepamos, había llegado en la zona hispánica a conclusiones tan lúcidamente tajantes.

3 Lengua, formación, literatura, debates

Dos grandes polémicas casi simultáneas, una en el lado lusitano, otra en el área hispánica de América Latina, se introdujeron en un aspecto central en el exacto 1875: cómo hacer literatura en una lengua impuesta que, en su mayor parte, se habla cuando los procesos de alfabetización todavía son una lejana esperanza y en situaciones nacionales inestables, también por la escasa estabilidad lingüística. Y cómo hacerla cuando no hay políticas de alfabetización, cuando el poder de la imprenta y de sus productos es aún débil, cuando –como se las ingeniará para decirlo Machado– la ciudadanía era una ilusión. Entre el 22 de setiembre y el 11 de noviembre de 1875 este tema y sus ramificaciones ocupó sucesivas páginas del diario carioca *O Globo* en una polémica que tuvo, por un lado, al veterano José de Alencar, escritor-institución; por otro, al joven Joaquim Nabuco, quien acababa de volver de Francia, imbuido en ideas liberales y antiesclavistas. Nabuco se adelantó a desafiar al consejero del Emperador con una nota crítica sobre el estreno de la obra dramática *O jesuíta*. Alencar

reaccionó y a lo largo del intercambio estableció una dicotomía, bastante típica en el romanticismo, entre público ilustrado y pueblo, identificando a este último con ciertas infusas raíces nacionales. Esto lo llevó a remarcar la oposición entre naturaleza y ciudad: el Brasil profundo y auténtico radica en provincias y en los sujetos originarios, los indios, a quien el hombre culto debe interpretar y hasta debe prestar su voz tomando algunas de sus palabras para elevar su sentido. En cualquier caso, la cultura de la capital del Imperio debe recoger ese mensaje y expandirlo. Nabuco tiene una percepción más esteticista y afrancesada. No sólo le parece descaminado tomar al indio como fuente de lo nacional, sino que sólo a partir de la modernización europea podrá construirse una sociedad nueva y en concierto con las naciones del mundo. Para Nabuco la contradicción de Alencar está en querer ser “nacional” por mediación de novelas europeas que tratan del nativo, como las de Chateaubriand, y en la defensa de la esclavitud en cuanto parte constitutiva de la sociabilidad y la economía brasileñas. Paralelamente, Nabuco desprecia la lengua vulgar. En otros términos, sólo habrá efectivo liberalismo si se termina con la esclavitud, sólo habrá literatura brasileña moderna si se acaba con el mito folklorista de aquellos a quienes se sojuzga y se les niega el acceso a la alta cultura moderna, siempre que la hegemonía quede del lado de la visión civilizada (COUTINHO, 1965).

Unos meses después, y sin que hubiera contacto directo entre una discusión y otra, estalla el debate sobre la norma castellana en la península y en América, su formalización literaria y sus implicaciones políticas. El protagonista de esta querrela, Juan María Gutiérrez, figura de gran prestigio, había sido el responsable del primer gran mapa hispanoamericano con *América poética* (GUTIÉRREZ, 1846). En carta dirigida al Secretario de la Academia Española, difundida el 5 de enero de 1876, mucho después de recibir la invitación para ser miembro correspondiente, Gutiérrez devolvió la distinción:

Yo frecuento con intimidad a cuantos en esta mi ciudad natal escriben, piensan y estudian, y puedo asegurar a V.S. que sus bibliotecas rebosan en libros franceses, ingleses, italianos, alemanes,

y es natural que adquiriendo ideas por el intermedio de idiomas que ninguno de ellos es el materno, por mucho cariño que a éste tengan, le ofendan con frecuencia, sin dejar por eso de ser entendidos y estimados, ya aleguen en el foro, profesen en las aulas o escriban para el público. Hablarles a estos hombres de *pureza* y *elegancia* de la lengua, les tomaría tan de nuevo, como les causaría sorpresa recibir una visita vestida con la capa y el sombrero [...] (GUTIÉRREZ, [1875] 2006, p. 70).

Como se sabe, el rechazo de la hegemonía española venía de atrás. Domingo F. Sarmiento había sido el defensor hasta cierto punto más original de una lengua literaria argentina, capaz de sintetizar en su código las propiedades del francés y de las lenguas europeas que –en su opinión– fueran capaces de superar un castellano adocenado, portador de ideas monárquicas y ultramontanas (AMANTE, 2012; ALFÓN, 2013).

Una literatura hace una nación y no a la inversa. Sintéticamente ese sería el santo y seña del siglo XIX, con particular fuerza en el último tercio del siglo y no sólo en América (WILLIAMS, [1976] 2006). La novela comenzó a ser la posibilidad de atrapar lo más rápido posible un amplio grupo de lectores. En América, los conservadores la atacaron porque veían cómo por su intermedio cambiaba la sensibilidad y la moral, introduciéndose ideas ajenas a la religión cristiana. Unos pocos ejemplos lo muestran con elocuencia. En 1840 en el periódico *O Carapuceiro*, que el Padre Lopes Gama redactó íntegramente en el lejano norte, en Pernambuco, combatió las consecuencias en extremo sensuales y profanas de la danza indígena “*Bumba meu boi*”. De paso, aprovechó para atacar “el inmenso almacén de las novelas”, esas “flores venenosas” venidas de Francia que las muchachas leían con arrobos en las ciudades brasileñas (LOPES GAMA, [11 ene. 1840] 1996, p. 366-377). Aunque bajo otra óptica, la novela se volvió un problema para los animadores de los procesos educativos que, a mediados de la centuria, con velocidades diferentes comenzaron a prosperar en Chile, Uruguay y Argentina. Pero esos dirigentes educativos no tuvieron otro remedio que tolerarlas, porque la ficción era el antídoto veloz contra un modelo de pensamiento como el que defendía el sacerdote pernambucano. En 1853 Sarmiento escribió un

informe sobre la escasez e inadecuación de los libros para la enseñanza. En ese cuadro, la novela aparecía como “el primer libro que despierta el deseo de leer, que deja nociones en el espíritu [...] Las imprentas americanas no producen otro libro para la general lectura, porque es el único que encuentra lectores y compradores” (SARMIENTO, [15 jul. 1853] 1949, p. 449). Veintidós años más tarde, en su informe sobre la educación uruguaya estas condiciones se mantenían. El reformador José Pedro Varela, y gran admirador de Sarmiento, hizo un balance de la bibliografía que toca otros puntos fundamentales sobre las tipologías discursivas en la época, quizá válidas más allá de ese pequeño país:

Entre nosotros, ¿dónde están los libros que traten de todas aquellas materias que más nos interesa conocer? El libro, el folleto y la hoja volante, todo se resume para nosotros en el diario, que nos distribuye de ese modo una ilustración general homeopática. Por otra parte, de esa manera todo se halla subordinado a la política militante, que es la que anima y da vida al diario [...] En cuanto a la parte más ilustrada de la sociedad, a aquellos que leen algo más que novelas, que buscan lo que se llama libros serios [...] salvo rarísimas excepciones, sólo leen libros franceses, y sólo están al corriente del movimiento intelectual en los otros países por lo que en las obras francesas se dice, o por las traducciones que del inglés y el alemán se han al francés (VARELA, [1875] 1964, I, p. 39-40).

En síntesis: libros (pocos) en las bibliotecas públicas; libros en francés más que en español; traducciones francesas de otras lenguas aún infrecuentes para las minorías; simultáneas palabras en dialectos de Italia o de Francia que se escuchan por las calles y se aprenden inconscientemente; lenguas indígenas sofocadas, pero que se agazapan para hacer saltar sus palabras que terminan ocupando una zona literaria regionalista cada vez más fuerte; folletos, novelas por entregas. Con todo este nuevo mapa cultural y este nuevo mercado se reconfiguraba la sensibilidad que ya no podría ser ignorada y que resistirá cualquier anatema.

4 El mundo y la comarca

Sobre la experiencia europea Terry Eagleton pensó algo que, tal vez, puede ser de utilidad para meditar acerca de nacionalismos y regionalización en América Latina. La teoría del “nacionalismo clásico” –dice– reafirmó monolíticamente la idea de que cada una de las naciones “forjaría su propio y específico proyecto de autorrealización”. Esta forma de ver la historia estuvo acompañada de la concepción de que la obra de arte era capaz de resolver “la compleja relación entre lo individual y lo universal. [...] El Estado-nación puede armonizar la cultura con la política global: la Cultura puede reconciliar lo universal y lo particular” (EAGLETON, [2000] 2001, p. 97-98). Hasta cierto punto trasladar esta perspectiva a América Latina puede tener resultados provechosos. Repárese, por ejemplo, que en su continuamente reeditado folleto *Sociedades americanas en 1828*, Simón Rodríguez pensó de una manera más abierta a la descrita por Eagleton un concepto supranacional, el de americanidad, que asoció a una nueva norma escrita de la lengua impuesta por la metrópoli: “Hágase una *Ortografía Ortológica*, fundada en la boca, para los que hayan después de nosotros”. En otros términos, la lengua y sus canales expresivos completaban la liberación del colonialismo. Mientras se enfrascaban en esa discusión Andrés Bello y Domingo F. Sarmiento, Simón Rodríguez fue más allá de las ansias modernizadoras para reclamar la atención de los pueblos originarios y su participación real. Admitió el estudio de la decadencia de griegos y romanos, pero no debía importar “tanto como... la Decrepitud prematura en que empiezan á caer..., (casi á su nacimiento)..., las Repúblicas que han hecho, los Europeos y los Africanos, en el suelo de los Indios” (RODRÍGUEZ, [1828] 2018. s/p).

Al desafío de la tradición castellana que enarboló Rodríguez se sumó, en el otro extremo de América, una literatura que prestó oído a la voz criolla fomentada en hojas sueltas y hasta en periódicos de los menos, que

deseaban conducir a las mayorías. En ninguna parte como en el Río de la Plata la escritura del montevidiano Bartolomé Hidalgo interpretó esa voz y conjugó esa posibilidad con las formas cultas que había aprendido y practicado. Ese hallazgo precipitó la literatura gauchesca, cuya fuerza, entre dominadora de las masas criollas y expresiva de sus lenguajes, no cesó al menos hasta comienzos del siglo XX.

Hacia 1870 comenzó una urbanización acelerada con la modificación en las estructuras productivas, la emergencia de clases y categorías sociales nuevas que sustituyen la estratificación precapitalista. Aumentaron las vías férreas, aparecieron las primeras muestras de la industrialización. La burguesía disputó el poder al patriciado, en el sentido que le da al término Carlos Real de Azúa (1961), es decir, las familias que con o sin la preeminencia económica se consideran propietarias –espirituales y materiales– de estos nuevos territorios. De pronto, algunos núcleos urbanos se transfiguraron y la prensa y los impresos jugaron un papel decisivo. Buenos Aires tenía 400.000 habitantes en 1880 y casi cuatro centenares de periódicos de distinta clase que salían con regularidad (11 de ellos en italiano, 7 en inglés, 7 en francés, 4 en alemán) (ROMERO [1977] 2001). Por la misma fecha, Montevideo rondaba los 80.000 habitantes, vivía bajo un severo régimen militar y aun así circulaban 17 publicaciones periódicas (entre ellas, una en francés, otra en portugués y una tercera destinada a la colectividad vasca) (SCARONE, 1940). Entre 1890 y 1910 ingresaron al Río de la Plata más de un millón de inmigrantes (ODDONE, 1966, p. 39). Esa presencia no podía omitirse. Más que en cualquier otra parte de América la generación argentina del ochenta expresó el conflicto entre los que David Viñas llama los “*gentlemen* escritores”: el esteticismo patricio frente a la puja por un lugar en el mercado de la escritura (VIÑAS, 1964). Unos y otros disputaron los mismos periódicos del sector dominante, como el diario *La Nación*; otros, como Eduardo Gutiérrez, participaron de experiencias menores como *La Patria Argentina*, periódico cuyos folletines criollos, empezando por *Juan Moreira*, hicieron elevar sus tirajes de manera

exponencial. Para eso se necesitaban los resultados de la alfabetización impulsada dos décadas antes, algo impensable en Brasil.

Este cambio en la composición social y formativa de los agentes culturales y de los medios aparejó nuevos lenguajes que acicatearon, sobre todo en Buenos Aires, un periodismo sensacionalista. La opinión que sólo algunos descodificaron y las galas de la escritura fueron desplazadas por el creciente imperio de la noticia y su prosa rápida. Alarmado por este vuelco, en un discurso que pronunció en 1909 y publicó un trienio después, José Enrique Rodó llamó a la responsabilidad cívica del periodista al amparo de una selección de casos de la historia uruguaya. Simultáneamente, Rodó defendió la dignidad del oficio aun en las calidades expresivas, porque “esa disciplina del trabajo, ese hábito de la producción ágil y asidua, y esa gimnasia de claridad y precisión [...] desentumecan el estilo y adiestran las energías del entendimiento” (RODÓ, [1912] 1967, p. 648).

El triunfo de una escritura más “ágil y asidua” era el de un nuevo público que la estaba exigiendo. Hacia 1900, aunque continuara apelando al desinterés de la juventud que no podía sino ser la de los grupos dirigentes (RODÓ, [1900] 2019), aparecieron quienes escribían más “incitados por la economía” que por cualquier otra causa. Quiroga, a quien corresponde el último sintagma en una carta a Martínez Estrada del 26 de agosto de 1936 (QUIROGA, 2007, p. 432), representó esa voluntad temprana de profesionalización. Para Quiroga y para otros tantos escribir era un oficio que las revistas de actualidades que surgieron en el cambio de los siglos (*Caras y Caretas*, *El Hogar*, etcétera), potenciaron y auspiciaron en pocos meses un renovador modelo periodístico y, a su través, una nueva literatura (RIVERA, [1980-81] 1997); ROMANO, 2004). Además de escribir para diarios de gran tirada (*La Nación*, *La Prensa*), estas nuevas revistas abrieron otros cauces y otras formas de lectura, a las que se agregaron los niños consumidores de sus revistas (*PBT*, por ejemplo), a los que se empezó a ofrecer breves ejercicios narrativos que pudieran transformarse en libros de lectura escolar obligatoria (ROCCA, 2006). En otra escala, y en diferentes condiciones, Machado de Assis había intentado hacer antes lo mismo en

Río de Janeiro en revistas consumidas principalmente por mujeres de los sectores sociales medio y alto, como *Jornal das Famílias*, publicación que se vendía por suscripción y en la que Machado publicó setenta cuentos entre 1864 y 1878 (apud GLEDSON, 1998, p. 17-19). Escribir para sobrevivir, escribir para conquistar el futuro de una alta literatura, que se veía lejos, pero se confiaba alcanzar más allá de todos los tropiezos y desazones, que también alimentan su imaginario y su visión del mundo circundante.

5 Lecturas en una sociedad dividida

Como ya lo notó Henríquez Ureña, en el novecientos se extinguió la figura del escritor en cuanto luchador civil (HENRÍQUEZ UREÑA, [1945] 1949). Hubo excepciones notorias, como la de José Martí o, incluso, la de Rodó, quien fue parlamentario hasta 1916, cuando partió hacia Europa con el dudoso galardón de escribir crónicas para una revista de actualidades que, en el fondo, despreciaba, pero que le pagaba un viaje y una estadía que le hubiera sido imposible solventar. El mercado de bienes culturales cambió aceleradamente en el fin de siglo con la multiplicación del folletín, la impresión de folletos y libros baratos para los nuevos alfabetos. En Buenos Aires, por lo menos, esa tendencia venía de atrás. Eso vio el insomne e ilustre viajero Richard Burton, quien el 16 de agosto de 1868 consignó en su diario personal que la “manía por los kioscos emigró de las orillas del Sena al lejano Padre del Plata; en Buenos Aires se los ve incluso en la plaza principal. Venden periódicos y libros baratos, poesía erótica y fotografías un tanto escandalosas” (BURTON [1870] 1998, p. 226). Para que pudiera ocurrir este aumento en la lectura, complementada por el ingreso cada vez mayor de las imágenes, se necesitó de la enseñanza y la incorporación subsiguiente de textos literarios en el mercado educativo en forma de libros escolares. En un manual muy temprano para ese público, elaborado por el francés Eugéne Lebougle, *Ensayo sobre la literatura de los*

principales pueblos y especialmente del Río de la Plata (Buenos Aires, 1856), se incluyen textos “de oratoria [y] algunos fragmentos de prosa extraída de la ‘prensa periódica’” (BENTIVEGNA, 2017, p. 210). Esta antología al menudeo habla del poco espesor literario americano y, también, del imprescindible espacio de que goza la prensa en vísperas de la explosión de la modernidad. El circuito que incluye prensa, libros para consumo general y libros pedagógicos empieza a cerrarse. El libro de autor continuará lejos de los públicos mayores por el término de algunas décadas, hasta que se crucen en el proceso alfabetizador moderno los programas de las élites, las expectativas de quienes deseaban o necesitaban incorporarse a los bienes materiales y simbólicos, así como las conquistas empíricas de los sistemas populares (folletines, prensa, textos de uso escolar), y esa alianza –involuntaria o no– empiecen a mostrar sus resultados.

En esa gran rotación la mirada benigna y hasta elogiosa del sujeto nativo buscó atenuar rispideces e integrar armoniosamente a los que se acercaban a la lectura, un poder que ignoraban o apenas conocían. La obra cumbre de este encuentro entre lo social, lo autónomo y los grandes públicos es el *Martín Fierro*, cuya primera parte salió en 1872 y la segunda en 1879. Editado en toscos folletos, ignorado por las minorías, el poema narrativo se convertirá desde comienzos del siglo XX en el símbolo de la argentinidad y, traspuesto a contextos vecinos (Uruguay, Rio Grande do Sul) se volverá justa expresión de una sensibilidad que se venía fomentando desde hacía medio siglo en la poesía gauchesca. Nunca antes se había visto tamaño consumo entre los sectores menos letrados: sólo entre 1872 y 1879 se vendieron 48.000 ejemplares de la obra. Como señaló Adolfo Prieto, el *Martín Fierro* consiguió el cambio de un esquema de lectura, de la dirigista-formativa a la espontánea y contagiosa (PRIETO, 1988). Los folletos se comercializaron en librerías pero, mucho más, en almacenes rurales de ramos generales (“pulperías”) o fueron ofertados por vendedores ambulantes (“mercachifles”) que andaban por las estancias, caminando con un baúl al hombro. Uno de estos llegó al campo de la familia del poeta

Emilio Oribe, al que vendió “por unos centésimos, los dos tomos; en una edición con toscos grabados, en papel ordinario, con tapas azules y formato grande, como de revista. Así conocí el *Martín Fierro*”. Era verano, a comienzos de la década del diez del siglo XX. El jovencito lo leyó “de arriba abajo, aprendí versos, lo hice conocer a los peones” seguramente analfabetos en aquella frontera uruguayo-brasileña (ORIBE [1953] 1993, p. 21). Audición y lectura seguirán conviviendo, pero la segunda se extendería cada vez más por la alianza entre alfabetización e impreso, un acuerdo que avanzaba de desigual manera por el territorio americano, que ya no se retiraría.

6 Conclusiones

Los deseos de las minorías por crear naciones sólidas y homogéneas chocaron con el alud de inmigrantes de origen europeo, sobre todo, que las economías de los estados nacionales necesitaban como mano de obra técnica o que, en el caso del Río de la Plata o de Chile, simplemente aparecían mucho más allá de las expectativas de las dirigencias. La lengua nacional se vio, así, amenazada, y la literatura nacional recurrió a la incorporación, a veces a la domesticación simbólica de los sujetos propiamente americanos para relanzar esos proyectos. Como la literatura y el arte son espacios que están mucho más allá de las determinaciones, encierran una zona de enigma y de crisis. Si en diferentes partes de América se busca una literatura sobre lo “propio”, tal vez más que en un discurso autónomo (RAMA, [1983] 1985), se hace con las herramientas al alcance de esas minorías desde categorías universales modernas, en permanente tensión con el enigma de lo criollo, que se invoca sin cesar y sin poder aprehenderse, hasta que empieza a perder sus filos más agudos y el mito triunfa sobre la identificación de un referente conflictual, como puede verse en el caso del *Martín Fierro*, sobre todo en su segunda parte de 1879. Eso sucede, quizá, porque –como piensa Rancière– la literatura es

“social” toda vez que “expresa la sociedad ocupándose de sí misma, es decir de la manera como las palabras contienen un mundo”, y es “autónoma” puesto que “es el lugar sin contornos donde se exponen las manifestaciones de la poeticidad” (RANCIÈRE, [1998] 2009, p. 62).

En esta dirección, en el momento histórico-cultural atendido en este artículo, los ejemplos de las obras (o sectores de la obra) de Machado de Assis, Quiroga, inclusive Rodó se han visto en yuxtaposición a las cuestiones planteadas por la prensa, el folletín (europeo y americano) y ciertas zonas de una literatura que busca apropiarse de la voz del otro, como la gauchesca. En cualquier ejemplo, expresan el espacio de la contradicción y hasta del acuerdo más que el de la impuesta certeza que precisaban las minorías dirigentes.

7 Referencias

ALFÓN, Fernando. (selección y estudio liminar) **La querrela de la lengua en Argentina. Antología**. Buenos Aires: Ed. Biblioteca Nacional / Museo del Libro y de la Lengua, 2013.

AMANTE, Adriana (coord.) **Sarmiento**. Buenos Aires: Emecé. (Vol. IV de *Historia crítica de la literatura argentina*, N. Jitrik (dirección). 2012.

BENTIVEGNA, Diego. **La eficacia literaria. Configuraciones discursivas de literatura nacional en manuales argentinos (1866-1947)**. Buenos Aires: Eudeba, 2017.

BURTON, Richard F. **Cartas desde los campos de batalla del Paraguay**. Buenos Aires: Librería El Faro, [1870] 1998. (Traducción de R. M. Torlaschi. Prefacio de A. I. Larre Borges).

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, [1959] 1993.

COUTINHO, Afrânio (Org. e Apres.). **A Polêmica Alencar - Nabuco** [1875]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1965.

EAGLETON, Terry. **La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales**. Barcelona: Paidós, [2000] 2001. (Traducción de R. J. del Castillo).

GLEDSON, JOHN. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. *In*: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Contos. Uma antologia, J. M. Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras. 1998, p. 15-59.

GUTIÉRREZ, Juan María. (antología y noticias preliminares). **Colección escogida de composiciones en verso, escritas por americanos en el presente siglo (Parte lírica)**. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1846.

GUTIÉRREZ, Juan María. **Cartas de un porteño. Polémica en torno al idioma y a la Real Academia Española**. Buenos Aires: Taurus. (Prólogo de J. Myers), [1875] 2006.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **Las corrientes literarias en la América hispánica**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, [1945] 1949. (Trad. de J. Díez-Canedo).

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**, Buenos Aires: Col. Archivos / UNESCO, [1872-1879] 2001. (Edición de Á. Núñez y É. Lois).

LOPES GAMA, Padre. **O Carapuceiro. Crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 11 ene. 1840] 1996. (Organização E. Cabral de Melo)

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria [1875]. História de quinze dias, *In*: COUTINHO, Afrânio (org.) **Obra completa**, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1962, p. 344-345.

ODDONE, Juan A. **La formación del Uruguay moderno. La inmigración y el desarrollo económico-social**. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

ORIBE, Emilio. *Rapsodia bárbara* (poema). **Montevideo: Intendencia Municipal de Cerro Largo/ Banda Oriental**, [1953] 1993. (Edición crítica, advertencia y cronología de P. Rocca).

PRIETO, Adolfo. **El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

QUIROGA, Horacio. **Diario y correspondencia, vol. V**. Buenos Aires: Losada, 2007. (Obras de H. Quiroga; J. Lafforgue; P. Rocca coeditores. Prólogo de J. Lafforgue).

RAMA, Ángel. Autonomía literaria americana / La modernización literaria latinoamericana (1870-1910). *In*: **La crítica de la cultura en América Latina**, Á. Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [1983] 1985, p. 66-81. (Selección, prólogos de S. Sosnowski y T. E. Martínez).

RANCIÈRE, Jacques. **La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, [1998] 2009. (Trad. de C. González).

REAL DE AZÚA, Carlos. **El patriciado uruguayo**. Montevideo: Cooperativa Asir, 1961.

RIVERA, Jorge B. **El escritor y la industria cultural**. Buenos Aires: Atuel, [1980-1981] 1997.

ROCCA, Pablo. **Horacio Quiroga, el escritor y el mito**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

RODÓ, José. Enrique. *Ariel*. Sevilla: Editorial Renacimiento, [1900] 2019. (Edición crítica, prólogo y notas de P. Rocca).

RODÓ, José Enrique. La prensa de Montevideo, *In*: RODÓ, José Enrique. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, ([1912] 1967), pp. 644-649. (Edición, introducción, prólogo, cronología y notas de E. Rodríguez Monegal) [Originalmente en *El Mirador de Próspero*].

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. **Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

RODRÍGUEZ, Simón. [1828]. **Sociedades americanas en 1828**. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2018. (Edición de M. del R. Ramírez Fierro, R. Mondragón Velázquez y F. I. Cervantes Becerril).

ROMANO, Eduardo. **Revolución en la lectura**. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses. Buenos Aires: Catálogos / El Calafate, 2004.

ROMERO, José Luís. **Latinoamérica, las ciudades y las ideas**. Buenos Aires: Siglo XXI, [1977] 2001.

SARMIENTO, Domingo Faustino. [15 jul. 1853]. Bibliotecas locales. *In*: **Ortografía, instrucción pública, 1841-1854**. Buenos Aires: Ed. Luz del Día, 1949. (Tomo IV de Obras Completas de D. F. Sarmiento).

SCARONE, A. La prensa periódica del Uruguay de los años 1866 a 1880. **Revista Nacional**, Montevideo, v. 10, n. 29, may. 1940, p. 232-261.

SEIXAS GUIMARÃES, Hélio de. **Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2004.

VARELA, José Pedro. **La legislación escolar**. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, [1875] 1964. (Prólogo de A. Ardao).

VIÑAS, David. **Literatura argentina y realidad política**. Buenos Aires: Jorge Álvarez Ed, 1964.

WILLIAMS, Raymond. **Palabras clave**. Buenos Aires: Paidós, [1976] 2006
(Trad. de Horacio Pons).



RELAÇÕES LITERÁRIAS ENTRE PARAGUAI E BRASIL: AS LEITURAS DE JOSEFINA PLÁ SOBRE POESIA BRASILEIRA

*RELACIONES LITERARIAS ENTRE PARAGUAY Y BRASIL: LAS
LECTURAS DE JOSEFINA PLÁ SOBRE LA POESÍA BRASILEÑA*

*LITERARY RELATIONS BETWEEN PARAGUAY AND BRAZIL:
JOSEFINA PLÁ'S READINGS ON BRAZILIAN POETRY*

*Daiane Pereira Rodrigues*¹ 
Universidade Federal de Paraná, Brasil

Resumo: Este trabalho tem o objetivo de visibilizar as relações entre Paraguai e Brasil ocorridas na década de 1950 com a publicação de ensaios de Josefina Plá (Espanha, 1903 – Paraguai 1999) sobre literatura brasileira no jornal *La Tribuna* de Assunção. Em um primeiro momento, apresento uma contextualização da autora na literatura paraguaia; posteriormente, faço uma análise geral dos textos da série “Interpretando al Brasil”, publicados entre 1952 e 1953, destacando a importância desses ensaios para o entendimento da vanguarda paraguaia e as escolhas estéticas e ideológicas de Josefina Plá; e, finalmente, analiso os textos sobre poesia sob o ponto de vista dos estudos feministas de tradução, visando repensar o arquivo literário latino-americano a partir da publicação de mulheres tradutoras. Demonstra-se que Josefina Plá possui importantes colaborações à crítica de tradução, assim como para a crítica literária latino-americana.

Palavras-chave: Josefina Plá; Estudos feministas de tradução; Ensaio latino-americano; Crítica literária; Relações Paraguai-Brasil.

Resumen: Esta investigación tiene el objetivo de visibilizar las relaciones entre Paraguay y Brasil ocurridas en la década de 1950 con la publicación de ensayos de Josefina Plá (España, 1903 - Paraguay, 1999) sobre literatura brasileña en el diario *La Tribuna* de Asunción. En un primer momento,

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal de Paraná. E-mail: pereirarodriguesdaiane@gmail.com

presento una contextualización de la autora en la literatura paraguaya; posteriormente, analizo en líneas generales los textos de la serie “Interpretando al Brasil”, publicados entre 1952 y 1953, destacando su importancia para el entendimiento de la vanguardia paraguaya y las elecciones estéticas e ideológicas de Josefina Plá; al final, analizo más detenidamente los textos sobre poesía desde la perspectiva de los estudios feministas de traducción, con el objetivo de repensar el archivo latinoamericano con la publicación de mujeres traductoras. Se demuestra que Josefina Plá tiene importantes aportes a la crítica de traducción, así como a la crítica literaria latinoamericana.

Palabras-clave: Josefina Plá; Estudios feministas de traducción; Ensayo latinoamericano; Crítica literaria; Relaciones Paraguay-Brasil

Abstract: This work aims to highlight the relations between Paraguay and Brazil that took place in the 1950 by analyzing essays published by Josefina Plá (Spain, 1903 – Paraguay, 1999) about Brazilian literature in the newspaper *La Tribuna de Assunção*. At first, I present a contextualization of the author in Paraguayan literature; then, a critical overview of the series “*Interpretando al Brasil*”, published between 1952 and 1953, emphasizing the importance of these essays for the understanding of Paraguayan avant-garde in addition to the aesthetic and ideological choices of Josefina Plá. Finally, I analyse the texts about poetry considering the feminist translation studies and aiming to rethink the Latin American literary archive based on the publication of women who translate. We observe, therefore, Josefina Plá’s important contributions to both translation and Latin American literary criticism.

Keywords: Josefina Plá; Feminist translation studies; Latin American essay; Literary criticism; Paraguay-Brazil relations.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200099](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200099)

Recebido em: 14/07/2022
Aprovado em: 04/10/2022
Publicado em: 12/10/2022

1 Introdução

No VII Congresso de Hispanistas de Salvador em 2012, a escritora e crítica literária chilena Ana Pizarro² falou do pouco acesso que teve à literatura brasileira durante a infância e juventude. Ela narrou as

² Doutora em Letras pela Universidade de Paris, é professora da Universidade de Santiago do Chile. É uma das principais críticas literárias latino-americanas. Organizou na década de 1990 a coleção *América Latina: palabra, literatura y cultura*, da qual também participaram Antônio Cândido, Walter Mignolo e outros intelectuais destacados.

lembranças de leitura das obras de Monteiro Lobato e Jorge Amado e destacou a distância entre Brasil e os países hispano-americanos devido à ausência de traduções. Por outro lado, o crítico Vamireh Chacon³ (2010) mostra que no campo do ensaio houve um importante diálogo entre nossos países desde José Inácio de Abreu e Lima, único brasileiro no exército de Bolívar no século XIX, até os dias de hoje. Chacon faz um breve histórico das relações entre Brasil e os países hispânicos, porém, é notável a ausência quase total de mulheres ensaístas em sua análise. Nélide Piñón⁴ e Bella Josef⁵ são apenas mencionadas, já que o brasileiro se concentra nos clássicos como Sarmiento, Jorge Luis Borges e Gilberto Freyre. Fica o questionamento sobre outras mulheres⁶ que poderiam estar em sua análise.

Nesse contexto de pouco diálogo entre Paraguai e Brasil, Josefina Plá (ver figura 1) aparece como um nome indispensável. A autora, que foi uma das protagonistas dos grupos de vanguarda no país vizinho, escreveu nos anos 1950 uma série sobre literatura e outras artes como arquitetura, música e dança do Brasil que merece ser destacada. Tornar acessível esses textos foi um dos meus objetivos em *Modernidade e arquivo em Josefina Plá: recuperação de ensaios sobre literatura brasileira* (2018), cuja pesquisa continua a ser desenvolvida no doutorado em Letras na Universidade Federal do Paraná. O presente artigo apresenta algumas conclusões ou questionamentos iniciais, dividindo-se em três partes: primeiramente se dá a conhecer a produção da autora no contexto da cultura paraguaia; depois são analisados alguns textos que formam parte do corpus de ensaios⁷

³ Advogado, político e escritor brasileiro. É professor do Centro Universitário de Brasília e membro da Academia Pernambucana de Letras.

⁴ Escritora, é uma das apenas seis mulheres que integram a Academia Brasileira de Letras.

⁵ (1926 – 2010) Crítica literária, foi professora da UFRJ e considerada por muitos anos a maior especialista em literatura hispano-americana no Brasil.

⁶ No Paraguai alguns nomes importantes do ensaio, além de Josefina Plá, são Serafina Dávalos (1883 - 1957), primeira advogada paraguaia, cuja obra *Humanismo* (1907) continua sendo referência para o feminismo e os direitos das mulheres no país; Maribel Barreto (1936), doutora em Letras, contista, romancista e crítica literária, foi professora no curso de Letras da Universidade Nacional de Assunção; Teresa Méndez-Faith, doutora em Filosofia e Letras pela Universidade de Michigan, crítica literária, professora de literatura latino-americana no Saint Anselm College, da Universidade Católica do Nordeste estadunidense; Renée Ferrer (1944), doutora em História pela Universidade Nacional de Assunção, crítica literária, romancista, contista e poeta; Adriana Almada, crítica de arte, presidente atual da Associação Internacional de Críticos de Arte no Paraguai.

⁷ No âmbito da crítica literária brasileira se costuma classificar a produção que circulou em jornais nos anos 1950 como crítica de rodapé, mas nos estudos de literatura hispano-americana é mais comum analisar como parte da profícua tradição do ensaio latino-americano, cujos textos têm as características destacadas por autores como

sobre o Brasil para dar uma ideia geral de todo o conteúdo da série; e, finalmente, especificam-se os textos sobre poesia, enfocando as afinidades literárias e o trabalho de tradução de Josefina Plá.

Figura 1: Josefina Plá nos anos 1950, época de publicação dos ensaios



FONTE: PEREIRA RODRIGUES, Daiane **La imposible ausente:** Biografía de Josefina Plá. Fundación Maria Paula de Ruíz Martínez, OEI e Fundación Biblioteca Virtual Cervantes. Buenos Aires, 2020. p. 72.

2 Josefina Plá e a literatura paraguaia

Josefina Plá nasceu na Isla de Lobos, Espanha, em 1903, e cresceu entre livros da biblioteca da família e brincadeiras nas areias das praias em que trabalhou seu pai faroleiro. A profissão do pai fez com que ela crescesse sem arraigo, entre uma ilha e outra, e também um pouco solitária, até o nascimento dos irmãos. Por essa razão ela fez seus estudos escolares de forma livre, sem frequentar escolas. Assim, aprendeu a ser autodidata e na adolescência já havia lido autores como Victor Hugo, Flaubert, Júlio Verne, entre outros. Em 1924, conheceu, em Villajoyosa, o artista paraguaio Andrés Campos Cervera (Assunção, 1888 – Valencia, 1937) e as coincidências de interesses artísticos e literários foram imediatas. Dois anos depois, Josefina se casa com ele e vai morar no Paraguai, primeiro em uma quinta nos

BENSE (2004) e OVIEDO (1991): presença simultânea de análise e intuição, exposição e metáforas, objetividade e subjetividade. Portanto é um gênero híbrido e camaleônico, porque se radica entre a poesia e a prosa, entre criação e tendência, entre o estético e o ético (...) oferecendo uma realidade concreta e auto expressiva, transformando-se em uma realidade literária. Discuto melhor essa questão em trabalho anterior (PEREIRA RODRIGUES, 2018).

limites da capital e depois em pleno centro de Assunção, onde viveu até sua morte em 1999. Desde o momento de sua chegada ao país, Plá colaborou com os principais jornais, como jornalista, poeta e gravurista. Também aprendeu com o marido a técnica de cerâmica e o trabalho conjunto do casal resultou em uma série de peças com motivos indígenas e populares. Mais tarde, com Laterza Parodi⁸, também seria uma muralista importante, ilustrando edifícios públicos e privados, como o prédio do Instituto de Previdência Social e o Teatro Municipal de Assunção.

Em 1934, Josefina e o marido retornam à Espanha para se especializarem na técnica de cerâmica em Manises. Mas em 1938 Josefina voltaria sozinha da viagem devido à morte do marido durante a Guerra Civil Espanhola, no ano anterior. A partir desse momento, Plá começa uma profícua pesquisa sobre o Paraguai e suas manifestações culturais, são conhecidos seus trabalhos nos campos dos estudos sociais, históricos e críticos da arte. Desse último, é considerada precursora, sendo quem fundou a seção paraguaia da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA)⁹.

Além de ter sido a primeira mulher diretora de redação em um jornal e a fundadora de áreas como a já mencionada crítica de arte¹⁰, Josefina foi uma das figuras importantes dos processos de renovação da literatura e das artes a partir dos anos 1940. É nessa época que ela, junto com o sobrinho Hérib Campos Cervera¹¹, inicia um processo consciente de renovação das estéticas literárias, fomentando a poesia nova através do *Grupo Vy'a Raity*¹². Também estende suas inquietações de modernidade às artes plásticas, criando o *Grupo Arte Nuevo*. A análise que ela faz de outros

⁸ (1915-1981) pintor e escultor paraguaio com relevância no processo de modernidade. Fez várias obras em colaboração com Josefina Plá, inclusive participando com ela na Bienal de São Paulo de 1953, quando ganharam o Prêmio Arno na exposição.

⁹ A AICA Paraguai é uma seção federada à AICA Internacional (organização não governamental com sede em Paris, fundada em 1950 pela UNESCO com o objetivo de promover a livre expressão da crítica de arte e propiciar a diversidade de seu exercício). Alguns objetivos da AICA são promover a crítica e teoria da arte, promover prêmios literários, facilitar a formação e o intercâmbio de artistas, promover eventos e exposições, entre outros.

¹⁰ Sobre as primícias de Josefina Plá e outros dados biográficos ver Pereira Rodrigues (2020).

¹¹ (Assunção, 1905 – Buenos Aires, 1953, foi um dos poetas de maior relevância do Modernismo paraguaio. Seu poema “Un puñado de tierra” é uma das principais obras para o estudo da expressão do exílio na literatura.

¹² “Ninho de alegria” em guarani. Grupo que reuniu os escritores Augusto Roa Bastos, Juan Ezequiel González Alsina, Oscar Ferreiro, Elvio Romero e Josefina Plá em meados dos anos 1940 com o objetivo de renovar a literatura nacional.

escritores como Mário de Andrade pode ser bastante elucidativa para entender a modernidade paraguaia, já que Plá é uma de suas protagonistas¹³. Vejamos a partir de agora o conteúdo desses textos.

3 Josefina Plá lê os brasileiros

Apesar da diplomacia cultural que o Centro de Estudos Brasileiros em Assunção mantém há várias décadas, a divulgação de literatura brasileira não tem contado com edições de grande circulação, mesmo com os editais de tradução da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, talvez pela pouca importância do mercado editorial paraguaio no âmbito internacional. O que há nas livrarias paraguaias são edições de Paulo Coelho e José Mauro Vasconcelos, nem mesmo as traduções de Jorge Amado se encontram facilmente como em outros países como a Argentina. Mas, no âmbito da imprensa, na década de 1950 circulou em *La Tribuna*, o principal jornal de Assunção na época, toda uma série sobre literatura e cultura brasileira assinada por Josefina Plá que, embora não apresentasse traduções de obras completas, ajudou a difundir nossa literatura no país vizinho e deu a conhecer algumas edições de traduções disponíveis na época. Na série de textos, há um extenso panorama literário do Brasil, incluindo traduções de Josefina e outros tradutores. Foi mais de um ano de colaboração de Plá acerca do estudo do Brasil através de uma série de publicações que se intitulou “Interpretando al Brasil” e dividiu-se em três grandes campos temáticos: literatura, arquitetura religiosa e danças populares.

Em um dos primeiros textos da série, Josefina Plá comenta a distância entre Brasil e a América hispânica em geral, principalmente o Paraguai, distância que, em alguma medida, ainda permanece na atualidade:

¹³ Sobre a vanguarda paraguaia, ver Pereira Rodrigues (2018) capítulo 3.

Desse enorme - não só em dimensões materiais, mas também em valores humanos e estéticos - volume lírico só uma parte relativamente pequena [da poesia brasileira] é conhecida no exterior. Vamos pegar o Paraguai como exemplo. Fora o ensaio de aproximação que o delicado poeta Alejandro Guanés fez de Olavo Bilac, com suas traduções tão refinadas, o que foi feito [no país] nos últimos trinta anos para se aproximar desse grande feito espiritual que é a poesia brasileira? (PLÁ, 1952a, tradução minha)¹⁴.

Josefina Plá faz essa observação nos anos 50, década na qual, segundo a historiadora e crítica de arte da Universidade de São Paulo, Margarida Nepomuceno (2011), o Brasil intensificou sua política diplomática cultural no Paraguai, o que gerou grandes contribuições binacionais. É nessa época que o artista Lívio Abramo (São Paulo, 1903 – Assunção, 1993) começa a colaborar com cursos de história da arte e técnicas artísticas, formando toda uma geração. De acordo com a pesquisadora, o Brasil também investiu fortemente na comunicação de massas, com programas de rádio, televisão e matérias nos principais jornais paraguaios. Não se pode comprovar que houve alguma relação desses ensaios de Plá com o investimento da Embaixada do Brasil no país, mas há alguns indícios, apresentados em estudos anteriores (PEREIRA RODRIGUES, 2018), como o fato de a principal referência de Plá para elaboração de sua crítica, a primeira edição do livro *Poesía brasileña contemporánea*, de Gastón Figueira¹⁵ (Montevideo, 1905 – 1999), estar em sua biblioteca com o carimbo do Centro de Estudos Brasileiros, pertencente à Embaixada do Brasil no Paraguai. O que se sabe com certeza é que Josefina Plá viveu de sua pluma e que nos anos 1950 já era uma autoridade na crítica de literatura e de arte, com certeza um nome de peso para qualquer política de investimento em difusão cultural.

Assim, os textos de Plá sobre literatura brasileira têm o objetivo de dar a conhecer a literatura do país oferecendo um grande número de autores e

¹⁴ “De ese enorme volúmen lírico, que no lo es solo en sus dimensiones materiales, sino también en sus valores humanos y estéticos, solo una parte relativamente pequeña es conocida en el exterior. Tomemos por ejemplo al Paraguay. Fuera el ensayo de aproximación que con sus traducciones, tan finas, hizo de Olavo Bilac el delicado poeta Alejandro Guanés, ¿qué se ha hecho en los últimos treinta años por acercarse a ese gran hecho espiritual que es la poesía brasileña?”.

¹⁵ Foi um poeta uruguaio bastante importante para as relações culturais entre Brasil e América hispânica. Fez várias traduções e coletâneas de literatura brasileira para o público hispânico e de literatura em língua espanhola para o Brasil. Além de *Poesía brasileña contemporánea*, reeditado e atualizado em 1968, destaca-se *A poesía contemporánea da América espanhola* (1958).

obras, sem desvinculá-los de seu contexto. A autora faz uma abordagem diacrônica, partindo primeiro de Gilberto Freyre para estabelecer as singularidades do Brasil, mas mantendo uma linha cronológica do romantismo até seus contemporâneos. A lista de autores citados e analisados por Plá é bastante ampla, entre eles estão: Jorge de Lima, Rosalina Coelho Lisboa, Lídia Besouchet, Newton Freitas, Gilberto Freyre, Machado de Assis, Olavo Bilac, Manuel Bandeira, Manuel Antônio de Almeida, Euclides da Cunha, Aluísio Azevedo, Érico Veríssimo, Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Gilka Machado, Júlia Lopes de Almeida, José de Alencar, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Monteiro Lobato, entre outros.

Observa-se que nos dois textos em que menciona Gilberto Freyre, Plá analisa o contexto latino-americano com uma perspectiva crítica dos processos de colonização. Abordando principalmente a mestiçagem, ela desmistifica a ideia de europeu como raça pura e, embora pareça minimizar a violência da colonização e da escravidão, valoriza a figura do negro e do indígena, já que seu objetivo nesse momento, à luz das teorias da época, parece ser reivindicar a figura do mestiço como fundamental para o desenvolvimento cultural do Brasil e, conseqüentemente, de toda Ibero-américa, o que está diretamente ligado com a estética da autora:

O Brasil é o único país, quantitativamente falando, em que se realiza a conjunção tripla das raças indígena, negra e branca. O que não é segredo para ninguém: são fatos históricos desenvolvidos sob o olhar do mundo. Mas olhar –disseram os pintores, poetas e psicólogos – não é ver. E havia e há de ver o que esse fato, trivial, observado de cima e de passagem, significa de verdade para o Brasil e, por tanto, para a Humanidade.

Essa característica brasileira é explicação e cifra de um gênio nacional, que já encontra sua síntese na literatura e na arte ... (PLÁ, 1952b, tradução minha)¹⁶.

¹⁶ “Es pues este país [o Brasil] el único, cuantitativamente hablando, en que se realiza la conjunción triple de las razas india, negra y blanca. Lo cual para nadie es un secreto: son hechos históricos desarrollados a la mirada del mundo. Pero mirar –lo han dicho los pintores, poetas y psicólogos – no es ver. Y había y hay que ver lo que ese hecho, trivial a fuerza de sabido, mirado por encima y de paso, significa en realidad para el Brasil y, por ende, para la Humanidad. Esta característica brasileña, explicación y cifra de un genio nacional, que encuentra ya su síntesis en la literatura y en el arte”.

A valorização do popular e indígena é importante na obra de Plá e, em trabalho anterior (2018), já analisei os ensaios sobre Freyre como um marco importante para justificar e estabelecer o marco ideológico e metodológico da estética da autora. Hoje em dia, há um consenso sobre a obra de Freyre ser racista ao minimizar os conflitos e defender o apagamento das diferenças culturais através da homogeneização¹⁷. Mas, naquele momento, o que Josefina destaca como valor do autor é justamente o fato de Freyre, em oposição a outros autores, ver a mestiçagem como algo positivo, e não negativo, para a cultura brasileira. Plá trabalha incansavelmente para valorizar a mescla cultural no Paraguai, sua análise do *ñanduti* paraguaio, por exemplo, destaca o caráter mestiço do artesanato: de origem canária, mas com desenvolvimento na cultura popular paraguaia. Sua análise de Freyre parece ir nessa direção.

Também são significativas as considerações sobre modernidade e contemporaneidade¹⁸. Plá afirma:

Esta é a época em que o velho conflito, antigo como a humanidade, entre indivíduo e massa marcha em direção a uma crise universal. Nunca a personalidade humana clamou mais alto por seus direitos, resumidos na sua compreensão em profundidade (...). Nunca a tendência em plasmar a individualidade, analisando em um dominador comum político, econômico ou social – ou as três coisas juntas – adquiriu tão trágica intensidade. Trágica porque é consciente. Tão consciente quanto a correlativa reivindicação que o indivíduo faz de seu subconsciente (PLÁ, 1952^a, tradução minha)¹⁹.

Em estudo de 2018 já observei que em vários ensaios, Plá demonstra sua simpatia pela consideração da dimensão psicológica do indivíduo. Assim, sua análise toca diversos campos. Por outro lado, embora a autora analise a literatura de um país, e nisso esteja contida a reprodução de uma ideia de nação, sua visão transcende o conceito de literatura nacional e coloca essa literatura em relação com o contexto internacional, muitas

¹⁷ Não é objetivo deste trabalho dissertar sobre o racismo em Gilberto Freyre, para aprofundar os estudos sobre o tema sugiro ver FERREIRA DA SILVA, 2006.

¹⁸ Foge ao escopo deste trabalho entrar em questões teóricas sobre os conceitos de modernidade e contemporaneidade, mas se destaca que Josefina Plá se preocupa com essas questões, o que não podia ser diferente já que ela impulsiona os movimentos renovadores na literatura e nas artes do Paraguai.

¹⁹ “La época que marcha a crisis universal el viejo conflicto, antiguo como la humanidad, entre individuo y masa. Nunca la personalidad humana clamó más alto sus derechos, resumidos en su comprensión en profundidad (...) Nunca la tendencia en plasmar la individualidad amasándolo en un dominador común político, económico o social –o las tres cosas juntas– adquirió tan trágica intensidad. Trágica porque es consciente. Tan consciente como la correlativa reivindicación que el individuo hace de su subconsciente”.

vezes comparando com outros autores do âmbito global, como por exemplo Rilke, Byron, Quevedo, Góngora, Victor Hugo, Baudelaire; Rubén Darío, que compara com Machado de Assis, colocando este como precursor do autor nicaraguense. Ao falar de Parnasianismo, a autora hispano-paraguaia destaca as traduções que Alejandro Guanes fez de Olavo Bilac, e compara o poeta brasileiro aos franceses Leconte de Lisle, Gautier, Heredia e Coppée. Também afirma que Raimundo Correia é o poeta brasileiro que mais se aproximou de Baudelaire, para citar alguns exemplos. Essa perspectiva comparatista de Plá pode ser explicada pela sua própria condição de estrangeira analisando literatura brasileira fora de seu contexto, além das barreiras nacionais, e demonstra seu vasto conhecimento literário, já que não se limita à literatura europeia ou latino-americana, mas também a autores como Rabindranath Tagore e Kahlil Gibran.

De modo, na análise de Plá não só são identificados autores e obras, mas também existe a intenção de contextualização e explicação das manifestações literárias do Brasil, sempre em comparação com um contexto mais amplo. Especial atenção da autora recebem os autores modernistas, o que é de se esperar, já que ela é quem lidera a modernização das artes e da literatura no Paraguai. Sua preferência por esse tema é plenamente justificável através de sua própria produção artística e literária, conforme veremos a seguir.

4 Josefina Plá e o modernismo brasileiro

Ao refletir sobre as vanguardas brasileiras, Josefina Plá nos dá pistas para entender melhor sua própria produção literária e conseqüentemente a modernidade na literatura paraguaia. Isto porque, conforme afirma Oviedo: “ao refletir sobre um assunto e ao fazê-lo sua proposta, o ensaísta questiona a si próprio fazendo do ensaio um duplo veículo de especulação”

(OVIEDO, 1991, p.15, tradução minha)²⁰. Assim, parece haver algum esclarecimento sobre as escolhas do modernismo paraguaio quando Plá opina sobre o modernismo brasileiro de uma forma tão contundente como a seguinte:

Como sucede em quase todo movimento como este, mais ou menos extenso, de renovação e superação das formas artísticas, no modernismo brasileiro houve muitos chamados e poucos escolhidos. O amor à novidade, consubstancial da juventude, o anarquismo intelectual, quando não a iconoclastia própria dos verdes anos, o exibicionismo, se envolviam em torno do novo decálogo e deram como resultado um grande volume de produção, a maior parte da qual constituía poesia morta não nascida, essa poesia que em todo movimento renovador capta o extremo, os relevos formais, sem captar o batimento placentário de profunda urgência humana e social, que obedece e determina a transmutação da forma. O inevitável bagaço de toda safra literária (PLÁ, 1952d, tradução minha)²¹.

A arte de Josefina Plá, assim como sua produção crítica, sempre esteve muito comprometida com essa “urgência humana” e, ao observar o conjunto de sua obra, verificamos essa característica não só em seus poemas e contos, mas também em seus textos de crítica social, literária e de arte. Plá percebeu o que considerou os excessos das vanguardas e soube extrair desses movimentos somente o que lhe interessava, sem que o discurso em prol da liberdade terminasse sendo coercivo. Em 1952, ela questiona as manifestações extremistas como um paradoxo da liberdade de criação: “Reclamavam muitas coisas que certamente eram direito do poeta. Mas automaticamente se negaram outras, com o que a liberdade ficava condicional de novo. O movimento, então, ao se tornar pragmático, limitou a liberdade que tanto tinha propugnado” (PLÁ, 1952d, tradução minha)²². Conforme já afirmei em pesquisa anterior já mencionada, é uma atitude que os poetas brasileiros, em anos posteriores à Semana de Arte

²⁰ “al reflexionar sobre un tema y al hacerlo su propuesta, el ensayista se cuestiona a sí mismo haciendo del ensayo un vehículo doble de especulación”

²¹ “Como sucede en casi todo movimiento como este, más o menos extenso, de novación y superación de formas artísticas, en el modernismo brasileño hubo muchos llamados, pero pocos escogidos. El amor de la novedad, consustancial a la juventud, el anarquismo intelectual, cuando no la iconoclastia propia de los verdes años, el exhibicionismo, se arremolinaban en torno del nuevo decálogo y dieron como resultado un gran volumen de producción, la mayor parte del cual lo constituía poesía muerta nonata, esa poesía que en todo movimiento novador capta lo extremo, los relieves formales, sin captar el latido placentario de profunda urgencia humana y social a que obedece y que determina la trasmutación de la forma. El inevitable bagazo de toda zafra literaria”.

²² “Reclamaban muchas cosas que eran, ciertamente, derecho del poeta. Pero automáticamente se negaron otras, con lo cual la libertad se volvía condicional otra vez. El movimiento, pues, tornándose pragmático, limitó la libertad que tanto había propugnado”

Moderna, também tiveram, como Mário de Andrade em sua fase pós-modernista de poemas como “Peregrinação”, por exemplo, mas que Plá pode apreender com maior distanciamento, assimilando o novo de forma mais crítica e consciente. Lembremos com a crítica literária e professora da Universidade de São Paulo, Leyla Perrone-Moisés que “a crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar a orientar o leitor, mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido é uma crítica que confirma e cria valores” (1998, p.11), desse modo, a crítica de Josefina Plá sobre literatura brasileira não só colabora para o entendimento de como a literatura brasileira foi conhecida no Paraguai e se como se estabeleceram relações culturais entre nossos países, mas também para entender a própria história da literatura paraguaia, já que “o que leva a literatura a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (...) mas as leituras ativas daqueles que as prolongarão, por escrito, em novas obras” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.13).

Além de elucidar as escolhas do processo de modernidade da literatura paraguaia, os textos sobre o Brasil possibilitam pensar as relações literárias entre Paraguai e Brasil e a recepção das obras nos respectivos países. É o que veremos na seção seguinte ao pensar em Josefina Plá como tradutora.

5 Josefina Plá: tradutora de poesia brasileira no Paraguai

Além de artista plástica, poeta, ensaísta, crítica de arte e de literatura, historiadora entre outras atividades, Josefina Plá também foi tradutora, ainda que mais esporadicamente. Como professora de teatro traduziu e adaptou várias obras de Shakespeare para seus alunos. Além disso, traduziu do francês o volume de poesia *Sillages* da poeta franco-paraguaia Renée

Checa²³, publicado sob o título de *Estelas* em 1985 e reeditado pelo Consulado francês em Assunção em 2019. Analisar os questionamentos de Plá sobre o ato tradutório também é uma linha interessante e profícua de estudos.

A escritora afirma em uma de seus ensaios que tradução é afinidade, o que reforça a análise anterior, mas, além disso, seus ensaios sobre poesia brasileira são relevantes tanto para verificar a prática de tradução de Plá quanto para pensar a crítica de tradução. A espanhola Olga Castro (2009), crítica feminista de tradução, discorre sobre as relações entre feminismos e tradução e o estabelecimento dos Estudos da Tradução Feminista. A autora enfatiza quatro planos de interação entre feminismos e estudos de tradução: plano prático, plano conceitual, plano historiográfico e plano crítico.

No plano historiográfico podemos pensar na revisão da história da literatura que a crítica feminista vem fazendo ao resgatar mulheres escritoras que ficaram fora do cânone. Assim, traduzir os textos de Josefina e incluí-la entre os ensaístas latino-americanos que promoveram o diálogo entre Brasil e Hispano-américa por si já nos coloca no âmbito dos estudos da tradução feminista, porque “a partir da tradução também se pode contribuir para transformar o cânone literário contemporâneo, optando abertamente por uma recuperação dos trabalhos de autoras silenciadas, o que por sua vez enriqueceria sumamente o campo da literatura” (CASTRO, 2009, p. 72, tradução minha)²⁴. Josefina Plá é uma figura importante na literatura paraguaia, mas pouco conhecida no Brasil. É até possível que se conheçam figuras masculinas menos importantes de outros países ou mesmo do Paraguai antes de se deparar com Josefina Plá. No entanto, não se trata somente da revisão da historiografia literária, mas também da historiografia da tradução. O que se sabe sobre estudos de tradução no

²³ Nascida em Assunção em 1896, foi morar na França com seus pais ainda criança. Aos 20 anos voltou ao Paraguai e posteriormente foi viver na Espanha, onde manteve amizade com Antonio Machado e Eugenio D'Ors. Seu livro foi muito bem recebido pela crítica francesa, mas só foi conhecido no Paraguai na década de 1950 com a tradução de Josefina Plá.

²⁴ “Desde la traducción se puede también contribuir a transformar el canon literario contemporáneo, optando abiertamente por una recuperación de los trabajos de estas autoras silenciadas, lo que a su vez enriquecería sumamente el campo de la traducción”

Paraguai? É um campo de estudos pouco frequentado mesmo dentro do país. Também podemos pensar na história da tradução de literatura brasileira para o espanhol. Josefina Plá nos ajuda a recuperar alguns tradutores de poesia brasileira no âmbito hispânico: ela menciona as traduções que o poeta paraguaio Alejandro Guanes fez de Olavo Bilac no livro *De paso por la vida* (1936); a seleção de poesia brasileira feita por Gastón Figuera no Uruguai em *Poesía brasileña contemporánea* (1947) e da poesia de Cecília Meireles em *Antología poética*²⁵ (1946); o livro *Tres poetas brasileños* (1950) publicado na Espanha pelos organizadores e tradutores Leônidas Sobrino Porto, Vicente Sobrino Porto e Pilar Vázquez Cuesta, além de citar o trabalho de Lídia Besouchet e Newton Freitas, divulgadores de literatura brasileira durante seu período de exílio na Argentina.

Além da recuperação de autoras e tradutoras ignoradas, Castro também menciona dentro do plano historiográfico a recuperação de metatextos (notas de pé de página, comentários, introduções, dedicatórias, cartas, etc.) como importantes para reescrever a história dos estudos de tradução (ET): “uma atitude (auto) crítica dos ET deveria conduzir a uma recuperação desses materiais e meta-textos que darão a conhecer a intervenção dessas mulheres nos movimentos culturais e intelectuais de sua época e sua forma de enfrentar a opressão patriarcal” (CASTRO, 2009, p.71, tradução minha)²⁶. Nesse aspecto os textos de Plá são indispensáveis para pensar também os planos conceitual e prático. Nas observações da autora sobre a poesia do Brasil estão também suas concepções sobre tradução, principalmente no texto “El Brasil y sus poetas IV”. A autora inicia fazendo uma observação muito similar à famosa máxima de Saramago que diz que os autores fazem a literatura nacional e os tradutores a literatura universal, afirmando que “a tradução é a fatalidade da poesia que transcende, daquela que reúne os valores suficientes como para interessar

²⁵ Este foi o primeiro volume de uma série de publicações que se intitulou *Poesía de América*.

²⁶ “una actitud (auto) crítica de los ET debería conducir a la recuperación de estos materiales y metatextos que darán a conocer la intervención de esas mujeres en los movimientos culturales e intelectuales de su época y su forma de enfrentarse la opresión patriarcal”.

ao ser humano em geral. Se há de ser conhecida, há de ser traduzida” (PLÁ, 1952e, tradução minha)²⁷. A partir disso, Plá discorre sobre as possíveis perdas no processo de tradução usando metáforas da matemática e da biologia. Olga Castro, ao mencionar o plano conceitual dos estudos de tradução feminista lembra, citando Lori Chamberlain, que o processo de tradução sempre se prestou a ser metaforizado e que ao longo dos anos as metáforas de tradução foram baseadas em concepções misóginas dos papéis de gênero. Para os estudos feministas de tradução (CASTRO, 2009; GODAYOL, 1998; CHAMBERLAIN, 1992), uma autocrítica dos estudos da tradução deve também repensar suas metáforas e repensá-las a partir de uma perspectiva feminista. As metáforas de Plá representam uma colaboração importante nesse sentido:

E a tradução mais exata e fiel é ao mesmo tempo a assíntota do poema original, porque não há vocábulo e menos ainda um conceito ou imagem que possuam a mesma carga ideológica-emocional em dois idiomas. O Dom Quixote já afirmou em seu momento de maior cordura: a melhor tradução é como o avesso de um belo tapete. Isso é verdadeiro tanto para a prosa quanto para o verso. Mas, naturalmente, a prosa suporta muito mais a operação. (PLÁ, 1952e, tradução minha)²⁸.

Em geometria, a assíntota é uma reta cuja curva tende infinitamente a alcançar um ponto x , mas nunca o alcança. Na perspectiva de Plá, a própria palavra é uma assíntota da ideia e, portanto, é natural que haja divergências entre original e tradução, já que não existe a mesma carga ideológica e emocional entre línguas, nem mesmo entre palavras e ideias e palavras. Que melhor metáfora para a tradução? Como se não bastasse, Josefina ainda acrescenta imagens visuais: a do avesso de um tapete, exibido muitas vezes como obra de arte na contemporaneidade, e também as metáforas da centopeia e da borboleta para ilustrar que é mais fácil traduzir prosa que traduzir poesia:

A prosa – me perdoe o leitor a comparação caminhante – é como uma centopeia: por mais desengonçada que fique, sempre lhe

²⁷ “la traducción es la fatalidad de la poesía trascendente, de aquella que reúne valores suficientes como para interesar al hombre en general. Si ha de ser conocida ha de ser traducida”.

²⁸ “Y la traducción más exacta y fiel es a la vez a asíntota del poema original, porque no hay vocablo y menos aún concepto o imagen que posean en dos idiomas la misma carga ideomocional. Ya lo dijo D. Quijote en un momento de lo más cuerdo: La mejor traducción es como el revés de una bella alfombra. Eso es verdad para la prosa como para el verso. Pero la prosa, naturalmente, soporta mucho más la operación.”

sobram alguns pés para caminhar. Já a poesia tem somente as duas asas habituais de todo inseto que voa e basta se machucar para que não possa mais se restabelecer. A poesia perde na tradução o melhor de sua essência. Isso sabem os grandes poetas que traduziram outros grandes poetas. Ninguém melhor que eles para saber o que significa traduzir (PLÁ, 1952e, tradução minha)²⁹.

Uma centopeia continua caminhando mesmo com a ausência de algumas de suas patas, mas os insetos voadores deixam de voar (e morrem) ao ter suas asas cortadas. Além de ser uma imagem visual bastante ilustrativa, além de ser poética, Josefina pensa a tradução para além de relações de poder mencionadas por Castro como características dos Estudos da Tradução. Josefina destaca que a necessidade de metatextos decorre daquilo que se perde ao traduzir, valores musicais, expressivos, que para a autora escapam entre as mãos do tradutor deixando o pozinho da asa nas polpas dos dedos. E, no entanto, para a escritora isso é inevitável, e o ideal então é que a poesia seja traduzida por poetas que sejam liricamente próximos e que possuam afinidade poética com o autor original. É nesse momento que podemos pensar a prática de tradução de Plá. Seria ela liricamente próxima aos poemas traduzidos durante a série? Toda sua argumentação parece levar à conclusão de que sim.

Nesse sentido, os poetas mais “liricamente próximos”, ou os mais traduzidos por Josefina são Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade. São muitos os poetas mencionados, mas nem todos são analisados e traduzidos, alguns dos traduzidos são citados por traduções do uruguaio Gastón Figueira, como Mário de Andrade e Gilka Machado; ou dos espanhóis, Pilar Vázquez Cuesta, Vicente e Leônidas Sobrino Porto como Augusto Frederico Schmidt. Caberia a dúvida se Plá considerou as traduções suficientemente boas para não precisar traduzir, ou se ela não é tão afim assim a esses poetas para dedicar-se a essa tarefa.

²⁹ “La prosa —perdone el lector la comparación pedestre—, es como el ciempiés: por maltrecho que quede siempre le resta algunos pies para caminar. Pero la poesía no. La poesía tiene solamente las dos alas habituales de todo bicho que vuela y basta lastimarse una para que no pueda remontarse. La poesía pierde en el trasvasamiento lo mejor de su esencia. Lo saben los grandes poetas que han traducido grandes poetas. Nadie mejor que ellos para saber lo que traducir significa”.

Mas Bandeira e Meireles parecem ser os poetas preferidos da nossa crítica paraguaia. Enquanto dos demais poetas ela cita um poema, um fragmento de poema, ou máximo dois poemas, de Bandeira e Meireles ela apresenta três poemas, além de alguns fragmentos. O que Josefina mais destaca da poesia de Bandeira é sua expressividade, que se caracteriza pela ternura, a crueldade, a doçura, o cinismo, pela coragem de ser íntima, os poemas selecionados para exemplificar sua análise são Poética, O exemplo das rosas e Versos de Natal. Desse último é interessante observar a adaptação ao contexto cultural paraguaio, já que na tradição popular do país vizinho é no Dia de Reis, e não no Natal, que as crianças colocam seus sapatos (junto com água e feno para os camelos) para esperar os presentes dos Reis Magos:

Versos de Reyes
Espejo, amigo verdadero
Tu reflejas mis arrugas mis cabellos blancos,
mis ojos miopes y cansados.
Espejo, amigo verdadero,
maestro del realismo exacto y minucioso.
Muchas gracias. Muchas gracias.
Pero si fueses mágico
Penetrarías hasta el fondo de este hombre triste,
descubrirías al niño que no quiere morir,
que no morirá sino conmigo,
el niño que todos los años la víspera de Reyes
piensa aún en poner sus zapatitos detrás de la puerta
(PLÁ, 1952f).

De Cecília Meireles os poemas traduzidos são Andrógino, Se eu fosse apenas uma rosa e Apresentação. Considerada por Josefina como uma das mais profundas e puras vozes poéticas do continente, Cecília Meireles é valorizada por sua variedade de temas e pelo que a ensaísta caracteriza como a presença de uma expressão diáfana que se projeta em alcance subjetivo, como mistério feminino que reúne todas as possibilidades, da mais terna à mais aterradora. Das traduções de Cecília que Plá realiza destaco a de Andrógino:

Son su rostro y su cuerpo
de dudosa paloma:
la un ala de luz
la otra ala de sombra.

sus ojos son balanza

todavía oscilante,
entre lo que hombre pesa
y lo que Dios demande.

Vive como en el sueño,
como antes de nacido,
cunado al par vida y
muerte tenían las consigo.

Pues su cuerpo de ángel ostenta,
impuro y casto
la mano de la gloria
la mano del pecado.

Une cielo e infierno.
Une a Dios y al Demonio,
Y entre Adán y Eva
buscando va su nombre...
(PLÁ, 1952g).

Ainda seria possível analisar outros aspectos da faceta de tradutora e crítica literária de Josefina Plá, a qual demonstra consciência sobre seu estar no mundo, como “indivíduo pertencente a uma massa”, além de grande erudição. Seus vinte e cinco textos sobre literatura brasileira, dos quais ofereci um breve panorama enfatizando a sua análise de poesia, não só apresentam uma análise significativa e quantitativa da literatura do país, mas também demonstram como Josefina se posiciona em relação aos grandes temas do seu tempo (e de todos os tempos) como a contemporaneidade, a modernidade, a colonização, a mestiçagem, o compromisso da arte e da literatura, a tradução.

6 Referências

BENSE, Max. **Sobre el ensayo y su prosa**. México: Universidad Autónoma de México, 2004. (Tradução Martha Piña).

CASTRO, Olga. **(Re)examinando horizontes en los estudios feministas de traducción: ¿hacia una tercera ola?** España: MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación, n. 1, 59-86. 2009
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2009.1.3>

CHACON, Vamireh. **O Brasil e o ensaio hispano-americano**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

CHAMBERLAIN, Lori. "Gender and the Metaphorics of Translation". In: VENUTI, Lawrence (ed.) **Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology**. Londres & Nueva York: Routledge, 1992. pp. 57-74.

FERREIRA DA SILVA, Denise. "À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo". **Revista de estudos feministas**; v.14 n.1. jan. /abr., 2006. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100005>. Acesso em 11 set. 2022.

GODAYOL, Pilar. "Interviewing Carol Maier: a woman in translation". In: **Quaderns. Revista de traducció 2**, 1998. pp. 155-162. Disponível em http://dspace.uvic.cat/xmlui/bitstream/handle/10854/3105/artconlli_a1998_godayol_pilar_interviewing_carol_maier.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 25 mar. 2022.

NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. **Livio Abramo no Paraguai: entretecendo culturas**. Orientadora: Dilma de Melo Silva. 2010. 276f. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em Integração da América Latina. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-18122012-105632/pt-br.php>. Acesso em 20 nov. 2021.

OVIEDO, José Miguel. **Breve historia del ensayo hispanoamericano**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

PEREIRA RODRIGUES, Daiane. **Modernidade e arquivo em Josefina Plá: recuperação de ensaios sobre literatura brasileira**. Orientadora: Raquel Ilescas Buenos. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018. Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57942>. Acesso em 12 oct. 2021.

PEREIRA RODRIGUES, Daiane. **La imposible ausente: Biografía de Josefina Plá**. Fundação Maria Paula de Ruíz Martínez, OEI e Fundação Biblioteca Virtual Cervantes. Buenos Aires, 2020. Disponível em <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-imposible-ausente-biografia-de-josefina-pla-1051600/>. Acesso 2 set. 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROA BASTOS, Augusto. "Sobre el sentido ascético de la poesía nueva" (1946). In: ROA BASTOS, Augusto. **Poesías reunidas**. Edición de Miguel Ángel Fernández Argüello. El Lector: Assunção, 1998.

Obras de Josefina Plá

PLÁ, Josefina. Interpretando al Brasil. Brasil y sus poetas 1. **La Tribuna**. Assunção, 29 jun. 1952a. In: PEREIRA RODRIGUES, Daiane. **Modernidade e arquivo em Josefina Plá: recuperação de ensaios sobre literatura brasileira**. Orientadora: Raquel Ilescas Buenos. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação

em Letras. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018. p. 146-148 Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57942>. Acesso em: 2 set. 2022.

PLÁ, Josefina. Interpretando al Brasil: Brasil avanzada y esperanza 1. **La Tribuna**. Assunção, 16 jun. 1952b. *In*: PEREIRA RODRIGUES, Daiane. **Modernidade e arquivo em Josefina Plá**: recuperação de ensaios sobre literatura brasileira. Orientadora: Raquel Ilescas Buenos. Dissertação (mestrado). Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018. p.133-138. Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57942>. Acesso em: 2 set. 2022.

PLÁ, Josefina. Interpretando al Brasil. Brasil y sus poetas 3. **La Tribuna**. Assunção, 13 jul. 1952c. *In*: PEREIRA RODRIGUES, Daiane. **Modernidade e arquivo em Josefina Plá**: recuperação de ensaios sobre literatura brasileira. Orientadora: Raquel Ilescas Buenos. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018. p. 158-161. Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57942>. Acesso em: 2 set. 2022.

PLÁ, Josefina. Interpretando al Brasil. Brasil y sus poetas 8. **La Tribuna**. Assunção, 16 ago. 1952d. *In*: PEREIRA RODRIGUES, Daiane. **Modernidade e arquivo em Josefina Plá**: recuperação de ensaios sobre literatura brasileira. Orientadora: Raquel Ilescas Buenos. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018. p. 179-183. Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57942>. Acesso em: 2 set. 2022.

PLÁ, Josefina. Interpretando al Brasil. La poesía brasileña 4. **La Tribuna**. Assunção, 21 jul. 1952e. *In*: PEREIRA RODRIGUES, Daiane. **Modernidade e arquivo em Josefina Plá**: recuperação de ensaios sobre literatura brasileira. Orientadora: Raquel Ilescas Buenos. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018. p.162-165. Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57942>. Acesso em: 2 set. 2022.

PLÁ, Josefina. Interpretando al Brasil. Poetas brasileños 5. **La Tribuna**. Assunção, 21 jul 1952f. *In*: PEREIRA RODRIGUES, Daiane. **Modernidade e arquivo em Josefina Plá**: recuperação de ensaios sobre literatura brasileira. Orientadora: Raquel Ilescas Buenos. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018. p. 167-169. Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57942>. Acesso em: 2 set. 2022.

PLÁ, Josefina. Interpretando al Brasil. Poetas brasileños 6. **La tribuna**. Assunção, 3 de agosto de 1952g. *In*: PEREIRA RODRIGUES, Daiane. **Modernidade e arquivo em Josefina Plá**: recuperação de ensaios sobre literatura brasileira. Orientadora: Raquel Ilescas Buenos. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018. p.170-143. Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57942>. Acesso em: 2 set. 2022.



A VIAGEM DE ABDIAS NASCIMENTO A BUENOS AIRES: TEATRO, POLÍTICA E NEGRITUDE NUMA CHAVE TRANSNACIONAL¹

*EL VIAJE DE ABDIAS NASCIMENTO A BUENOS AIRES:
TEATRO, POLÍTICA Y NEGRITUD EN UNA CLAVE TRANSNACIONAL*

*ABDIAS NASCIMENTO'S TRIP TO BUENOS AIRES:
THEATER, POLITICS, AND BLACKNESS IN A TRANSNATIONAL
PERSPECTIVE*

*Eliane de Souza Almeida*² 

Universidade de São Paulo, Brasil

*Pamela Gionco*³ 

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumo: O presente trabalho tem como foco traçar panorama histórico da passagem de Abdias Nascimento pela América Latina, no início dos anos 1940, até sua estada de um ano, em Buenos Aires, como participante nas atividades pós-espetáculos e nas discussões sobre dramaturgia na companhia teatral Teatro del Pueblo. Acreditamos que esta experiência por parte do então jornalista e depois dramaturgo, ativista e deputado nacional, influenciou diretamente sua concepção do Teatro Experimental do Negro, em seu retorno ao Brasil. Estamos interessados em pensar nesta viagem e nos vínculos estabelecidos com o Teatro del Pueblo a partir de uma perspectiva transnacional e interdisciplinar que nos permita refletir sobre a construção local de arquivos, a circulação de práticas teatrais políticas e a recuperação da memória da comunidade negra na Argentina.

Palavras-chave: Abdias Nascimento; Teatro Experimental do Negro; Teatro del Pueblo; Teatro político; Racismo.

¹ Uma versão deste artigo foi apresentada como trabalho final da disciplina oferecida pela AUCANI e Unión Iberoamericana de Universidades (UIU). Transdisciplinary Online Graduate Seminars: *Challenges and possibilities in transnational and interdisciplinary studies* Setembro-Dezembro 2021.

² Doutoranda em Mudança Social e Participação Política pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). E-mail: eliane.almeida@usp.br | ms.elianealmeida@gmail.com

³ Mestre em Bibliotecologia y Ciencias de la Información - Universidad de Buenos Aires/ Biblioteca Nacional: Buenos Aires. E-mail: pamela.gionco@gmail.com

Resumen: El presente trabajo se centra en el recorrido histórico del paso de Abdías Nascimento por América Latina, a principios de la década de 1940, hasta su estancia de un año en Buenos Aires, como participante en las actividades posteriores a la representación y en las discusiones sobre dramaturgia en la compañía teatral Teatro del Pueblo. Creemos que esta experiencia del entonces periodista y luego dramaturgo, activista y diputado nacional, influyó directamente en su concepción del Teatro Experimental do Negro, a su regreso a Brasil. Nos interesa pensar este viaje y los vínculos establecidos con el Teatro del Pueblo desde una perspectiva transnacional e interdisciplinaria que nos permita reflexionar sobre la construcción local de los archivos, la circulación de las prácticas de teatro político y la recuperación de la memoria de la comunidad negra en Argentina.

Palabras clave: Abdías Nascimento; Teatro Experimental do Negro; Teatro del Pueblo; Teatro político; Racismo.

Abstract: The present work focuses in tracing the historical panorama of Abdías Nascimento's passage through Latin America, in the early 1940s, until his one-year stay in Buenos Aires, as a participant in the post-performance activities and in the discussions about dramaturgy in the Teatro del Pueblo theater company. We believe that this experience by the then journalist and later playwright, activist and national deputy, directly influenced his conception of the Teatro Experimental do Negro, upon his return to Brazil. We are interested in thinking about this trip and the links established with Teatro del Pueblo from a transnational and interdisciplinary perspective that allows us to reflect on the local construction of archives, the circulation of political theater practices and the recovery of the memory of the black community in Argentina.

Keywords: Abdías Nascimento; Teatro Experimental do Negro; Teatro del Pueblo; Political theater; Racism.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200123](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200123)

*Recebido em: 15/07/2022
Aprovado em: 11/10/2022
Publicado em: 12/10/2022*

1 Introdução

A nossa história cultural latino-americana merece ser constantemente revista, renovando pontos de vista e construindo novos conhecimentos sobre o nosso próprio passado. As possibilidades oferecidas por uma abordagem multidisciplinar permitem-nos repensar como certos

acontecimentos se desdobraram que moldaram as subjetividades daqueles que mais tarde se tornaram importantes atores sociais e políticos.

Este trabalho surge de um testemunho oral, uma história da juventude de Abdias Nascimento (1914-2011), que expressa o impacto que sentiu quando viu um ator branco pintado de preto no palco. A partir desta experiência, ele parte para a criação de um teatro feito por negros no Brasil. Ao propor reconstruir a historicidade dessa história com base em questões como onde este evento teve lugar, quem foi este "ator branco pintado de preto", por que Nascimento estava naquele momento naquele lugar, acreditamos que seremos capazes de expandir o nosso conhecimento sobre as bases e fundamentos de um teatro político negro.

A primeira parte deste trabalho traz uma breve biografia de Abdias Nascimento que traça muito resumidamente sua trajetória, já na segunda parte apresentamos o nascimento da Santa Irmandade Orquídea e, na terceira parte, o contato de Abdias Nascimento com o grupo Teatro del Pueblo durante o tempo em que ficou em Buenos Aires, antes de seu regresso ao Brasil, em 1943.

2 Abdias Nascimento: uma breve biografia

Quem é este homem que desde muito cedo já buscava mudar sua própria condição enquanto pessoa negra? De onde surge o desejo e por onde passou até a criação do Teatro Experimental do Negro? Não pretendemos aqui dar conta de uma longa biografia, pois nosso objeto é o empreendimento de Abdias. Sua biografia pode ser encontrada em trabalhos primorosos como o de Sandra Almada (2009), *Abdias Nascimento* publicado pela Selo Negro em 2009, a obra *Abdias Nascimento: o griot e as muralhas*, de Éle Semog entrevistando Abdias Nascimento e publicado pela Pallas em 2006, além da dissertação de mestrado de Márcio José Macedo intitulada *Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1914 – 1968)* defendida em 2005. Faremos

um breve percurso biográfico para que se entenda porque Abdias foi peça importante na luta antirracista no Brasil e continua sendo até os dias atuais.

Abdias Nascimento é um dos grandes nomes da luta contra o racismo no Brasil. O Mestre Griot brasileiro não mediu esforços, por toda sua vida, para inserir o negro no palco da vida cultural, política e econômica brasileira. Do *griot* menino inspirado pelo pai músico e pelas artes circenses, do *griot* rapaz que, apesar de estar dentro das estruturas das Forças Armadas Brasileiras, não se calou nem se rendeu ao preconceito. Do *griot* homem que inventou um espaço formador de atores que atuam até os dias de hoje. E do *griot* espírito que habita o Olorum¹, cuidando dos seus apesar de aqui não mais estar.

Filho de Dona Josina, doceira, cozinheira, costureira e ama de leite, e de Seu Bem-Bem, músico e sapateiro, Abdias nasceu em Franca, interior de São Paulo, em 14 de março de 1914. Foi criado com seus seis irmãos em constante convívio com as “sinhazinhas” enquanto sua mãe alimentava os bebês das senhoras. Desde muito cedo sabia que era diferente de seu pai e irmãos. Não se conformava com pouco, coisa que preocupava muito seu pai.

A consciência das desigualdades se deu em uma situação inusitada. Abdias conta, no livro *Memórias do Exílio, Brasil 1964-19??*, Volume *De Muitos Caminhos* (1976), que sua mãe, uma mulher muito calma, perdeu o controle diante da violência contra um menino, mais pobre que eles, cometida por uma mulher branca. A mulher espancava o menino negro em frente à casa deles e sua mãe interferiu em defesa do pequeno.

Aos 13 anos, Abdias era professor primário e também trabalhava como guarda-livros em fazendas e sítios vizinhos. O jovem Abdias ganhava com suas atividades três vezes mais que o pai, como sapateiro, e um pouco menos que o prefeito da cidade naquela época. Mas isso não tirava dele o desejo de ser maior que aquela realidade. Diz Abdias:

Para qualquer garoto negro tal situação já representava a conquista do céu, não precisava de mais nada. Mas não para mim. Jamais me acomodaria às regrinhas da cidade, me deixar transformar em

negrinho excepcional: "... sim, ele é negro, mas inteligente, um preto de alma branca!" (NASCIMENTO, 1978, p.26)

Seu pai não queria que Abdias estudasse, pois tinha medo do poder do conhecimento e das coisas negativas que esse conhecimento poderia trazer. Seu Bem-Bem acreditava que com tanta rebeldia, a carreira eclesiástica seria uma boa saída para acalmar o coração de Abdias. Fez todos os rituais iniciais: batismo, catecismo e tudo mais. Quando, então, Abdias resolveu de fato se dedicar à vida eclesiástica, recebeu sinais "divinos" que o tiraram definitivamente deste caminho.

Buscando onde pudesse se dedicar a Deus, Abdias foi a dois mosteiros: o dos Franciscanos espanhóis e dos Agostinianos alemães. Foi discriminado nos dois lugares e desistiu definitivamente da carreira de padre. Muitos anos depois, foi no candomblé que encontrou o caminho do divino, o divino caminho.

3 Política e Militância

Aos 16 anos, movido pelo desejo de ver outras paisagens e vivenciar outras experiências, Abdias entra, como voluntário, no Exército Brasileiro. Em sua sede de aprender e responder suas próprias indagações, aproxima-se de grupos de esquerda e passa a distribuir, por algum tempo, o jornal *Lanterna Vermelha*, publicação comunista clandestina. Pouco tempo depois, cria o jornal *O Recruta*, onde exercia a função de jornalista. Começava ali sua paixão pelas letras. A contradição de fazer parte da força armada que lutava contra os comunistas e o desejo de lutar pela emancipação do negro, deixava-o confuso.

Como pracinha do Exército, participou da Revolução de 1932 ao mesmo tempo em que tomava consciência da questão racial a partir de sua aproximação com o Centro Cívico Campineiro, "grupo cultural composto por uns oito a dez jovens negros" (SEMÓG, NASCIMENTO, 2006, p. 77). Estar em Campinas, cidade vizinha de Franca, sua terra natal, possibilitava manter contato com suas raízes. Desse coletivo fazia parte seu

amigo de infância, Geraldo Campos de Oliveira que o ajudaria mais tarde a dar vida ao Teatro Experimental do Negro em São Paulo.

Em suas vivências na cidade de São Paulo, Abdias contava com a companhia fiel de seu companheiro de Exército e militância, Sebastião Rodrigues Alves. Rodrigues Alves também viria a ser um quadro importante na construção do Teatro Experimental do Negro.

Uma passagem importante a darmos destaque foi a briga que os dois promoveram em um bar e que acabaria na prisão de ambos. Conta Abdias, que em fevereiro de 1936

Éramos cabos do Exército e estávamos à paisana. Pois bem, resolvemos ir a um bar que se chamava Majestic, na Rua Aurora ou Rua Vitória. Chegamos lá e se repetiu aquela coisa de sempre: só podíamos entrar pela porta dos fundos. O motivo? Porque éramos negros. É claro que foi inevitável que acontecesse uma grande cena de pugilato, com pancadaria, quebra-quebra, palavrões e gritaria. (SEMÓG, NASCIMENTO, 2006, p. 77).

O bar ficava num prédio residencial e nele morava o delegado da Ordem Política e Social do Estado de São Paulo, dr. Egas Botelho, que desceu para saber o motivo da confusão e acabou se envolvendo na briga. Abdias e Rodrigues Alves conseguiram fugir da confusão e ficaram livres das consequências daquela confusão até que o lugar onde moravam foi invadido e eles, presos e torturados, durante cerca de um mês. Ambos foram expulsos do Exército. Por conta desse episódio, Abdias ficaria preso no Carandiru, em São Paulo, em 1943. Depois, Abdias resolve ir para o Rio de Janeiro e Sebastião Rodrigues Alves para um convento franciscano em Santa Catarina.

Também foi importante a formação política proporcionada pela Frente Negra Brasileira (FNB) a Nascimento nesse período. A FNB se mantinha atualizada sobre tudo o que acontecia no mundo relacionado com a questão racial. “Foi uma vanguarda com o objetivo de preparar o negro para assumir uma posição política e econômica na representação do povo brasileiro ao Congresso Nacional”. (NASCIMENTO, 1978, p. 29). Em 1937, a FNB foi fechada pela ditadura de Getúlio Vargas, assim como todos os partidos que existiam naquele momento. Conta Abdias que:

Minhas primeiras experiências de luta foram na Frente Negra Brasileira que desde a década de 1920, se esforçavam tentando articular um movimento. Houve, assim, um projeto de reunir o Congresso da Mocidade Negra, em 1928, em São Paulo, o que não chegou a se concretizar. Somente em 1938, eu e outros cinco jovens realizamos o I Congresso Afro-Campineiro e, em 1950, o Teatro Experimental do Negro promoveu o I Congresso do Negro Brasileiro, no Rio de Janeiro. As pessoas e as ideias já vinham de antes, mas foi no início dos anos 1930 que o Movimento se institucionalizou na forma da Frente Negra Brasileira. [...] como movimento de massas, foi a mais importante organização que os negros lograram após a abolição da escravatura, em 1.888." (NASCIMENTO, 1978, p. 27-28).

Em 1938, Abdias volta para São Paulo a fim de organizar o primeiro Congresso Afro-Campineiro, em Campinas. Contudo, o Congresso seria realizado somente em 1950, promovido pelo Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro.

E Abdias continuou sua caminhada. Incomodado com a falta de participação política da comunidade negra, criou com seus parceiros Aguinaldo Camargo e Sebastião Rodrigues Alves, o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, em 1944. O comitê era uma organização ampla que, incluindo negros e brancos, tinha como objetivo a afirmação da perspectiva afro-brasileira. Dois anos depois, o governo fechava o Comitê, mas a semente já estava lançada.

Abdias iniciou, então, o caminho que abriu com a criação do já extinto Comitê Democrático Afro-Brasileiro: o da política partidária. Conta Abdias:

Quis mudar a imagem política do negro. Fui candidato, várias vezes, a vereador do Distrito Federal (Rio de Janeiro), a deputado estadual; por vários partidos. Mas, sempre derrotado. Certa vez a candidatura não vingou porque exigiram de mim um atestado de ideologia. Uma exigência arbitrária. Entrei com mandato de segurança, alegando a inconstitucionalidade do documento, mas os tribunais arrastaram os pés, não julgaram meu recurso, esgotou o prazo do registro da candidatura, e não pude ser candidato do PST. (NASCIMENTO, 1978, p. 34).

No caminhar de sua vida política, Abdias foi o organizador de eventos patrocinados pelo Teatro Experimental do Negro. Como o 1º Congresso do Negro Brasileiro (1950) e a Convenção Nacional do Negro (1945-46), que

propôs à Assembleia Nacional Constituinte de 1945 políticas afirmativas e a definição da discriminação racial como crime de lesa-Pátria.

Em 1950, o Teatro Experimental do Negro assume o projeto Museu de Arte Negra (MAN). Sob a curadoria de Abdias Nascimento, o MAN inaugurou sua primeira exposição, em 1968, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Sobre a experiência com o MAN, Abdias desabafa:

O Museu de Arte Negra sofre de uma ambiguidade profunda. É *sobre* o negro, mas inclui trabalhos de artistas brancos, também. Mais grave é a própria natureza do museu, um troço estático só conhecido e visitado por gente da classe média para cima, só apreciado pelos “entendidos”. Para preencher o seu sentido, o museu tinha de ser móvel, subir os morros, viajar pelo interior do país. Recolher o material criado, exibi-lo para ser discutido, difundido, enriquecido com outras experiências. Valorizar a arte afro-brasileira tendo em vista o povo afro-brasileiro: nós não tivemos condições para este tipo de revolução estética e cultural. (NASCIMENTO, 1978, p.43).

Em seguida, Abdias Nascimento viaja aos Estados Unidos para um intercâmbio com o movimento negro norte-americano. Estava em Nova York quando o regime militar promulgou o Ato Institucional n. 5. Alvo de vários Inquéritos Policial-Militares, Abdias foi obrigado a ficar no exterior, onde foi professor de várias universidades.

Nesse período, desenvolveu técnicas como artista plástico, pintando telas que transmitem os valores da civilização africana, da cultura religiosa afro-brasileira e da luta pelos direitos humanos dos povos africanos em todo o mundo. Participou, no Caribe, na África e nos Estados Unidos, de vários encontros do movimento internacional pan-africanista. Em 1978, recebeu a primeira indicação ao Prêmio Nobel da Paz.

Após 12 anos no exílio, Abdias Nascimento retorna ao Brasil e participa do processo de redemocratização do país ajudando a fundar o Partido Democrático Trabalhista (PDT) ao lado de Leonel de Moura Brizola. Como deputado federal, Abdias Nascimento elabora, em 1983, a primeira proposta de legislação instituindo políticas públicas afirmativas de igualdade racial. Continuou defendendo essa proposta, no período de 1991 a 1999, como senador e como titular fundador da Seafro (Secretaria de

Defesa e Promoção da População Afro-Brasileira) e da Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

4 Reconhecimento Internacional

A Universidade Obafemi Awolowo, de Ilé-Ifé, Nigéria, outorgou-lhe, em 2007, o título de Doutor em Letras, Honoris Causa. O Conselho Nacional de Prevenção da Discriminação, do Governo Federal do México, outorgou a Abdias Nascimento o seu prêmio em reconhecimento à contribuição destacada à prevenção da discriminação racial na América Latina (2008). O Ministério da Cultura outorgou-lhe a Grã Cruz da Ordem do Mérito Cultural (2007), e em 2009, recebeu do Ministério do Trabalho a Grã Cruz da Ordem do Mérito do Trabalho Getúlio Vargas. Ambas são as mais altas honrarias do Governo Federal do Brasil em suas respectivas áreas. Ainda em 2009, recebeu o Prêmio de Direitos Humanos da Universidade de São Paulo e o Prêmio de Direitos Humanos na categoria Igualdade Racial da Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República do Brasil. Professor Emérito da Universidade do Estado de Nova York e Doutor Honoris Causa pelas Universidades de Brasília, Federal e Estadual da Bahia, do Estado do Rio de Janeiro, e Obafemi Awolowo da Nigéria, Abdias Nascimento foi oficialmente indicado ao Prêmio Nobel da Paz de 2010, em função de sua defesa dos direitos civis e humanos dos afrodescendentes no Brasil e no mundo.

Abdias Nascimento faleceu no Rio de Janeiro em 23 de maio de 2011, aos 97 anos.

5 Para além da história: Santa Irmandade Orquídea

Ao decidir se mudar para o Rio de Janeiro, em 1936, Abdias Nascimento, a partir das relações construídas no Exército, passou a trabalhar no que aparecesse. Só se recusava a fazer trabalhos que o

remetessem à servidão. O primeiro trabalho foi de faxineiro, função que realizou por menos de duas horas.

Em seguida, consegue um trabalho como revisor no jornal *O Radical*. Durante esses tempos difíceis, Abdias se aproxima do movimento Integralista como jornalista do impresso que o movimento havia criado. Essa aproximação dura tempo suficiente para Abdias perceber que o Integralismo não levava em conta as questões raciais e acaba se afastando.

Dessa aproximação, os bons frutos foram os círculos intelectuais que Abdias passou a ter acesso. Nascimento conta que frequentava o Café Gaúcho, no Centro do Rio de Janeiro:

Foi nessa época que frequentei muito o Café Gaúcho, ponto de encontro e concentração da grande intelectualidade. [...] Os intelectuais se encontravam para aquela conversa descontraída e sadia, sempre sobre os fatos atuais. [...] Ali tinha uma turma muito boa de cabeça, gente já feita na vida, já realizada, e aquela situação de poder lidar, conversar com esse tipo de pessoas era formidável, ampliava meus horizontes existenciais. (SEMÓG; NASCIMENTO, 2006, p. 82)

O mundo do jornalismo acaba por proporcionar a Abdias contatos importantes como o encontro com aqueles que seriam seus parceiros na aventura que ganhou nome e sobrenome: Santa Irmandade Orquídea.

O grupo havia sido formado algum tempo antes, em 1941, sob o nome de *Santa Hermandad de la Orquídea*. Além de Nascimento, o grupo era formado por Napoleão Lopes Filho, Gerardo Mello Mourão, Juan Raúl Young, Efraín Tomás Bó e Godofredo Iommi Marini. Jornalistas e poetas, a viagem tinha como objetivo ampliar os horizontes dos irmãos conhecendo a realidade dos lugares por onde passariam. Todos publicavam seus artigos em jornais brasileiros e estrangeiros o que lhes garantia um mínimo de renda para viver⁴. Embora tivessem planejado fazer uma excursão pela Europa, a situação da Segunda Grande Guerra impediu-os. Decidiram então viajar pela América do Sul, começando pela Amazônia.

⁴A década de 1940 marca o início da produção intelectual de Abdias do Nascimento. É nesse período que suas primeiras ideias são colocadas no papel. A maioria do material é composta por artigos de jornais (Diário Trabalhista, Folha Carioca, Folha do Rio, Quilombo, A Situação, Diário do Rio, O Jornal e O Sol), de revistas (Senzala, Vamos Ler, The Crisis e Himalaya) além de alguns manuscritos inéditos sobre sua experiência no cárcere durante dois anos. (MACEDO, 2005, p. 58)

Esse contexto, da década de 1940, é um marco na história do teatro brasileiro. Num processo cultural ainda em formação, a intelectualidade branca brasileira via no movimento modernista, a partir do Manifesto Antropófago, de 1928, a possibilidade de criar um teatro concretamente brasileiro. A partir da experiência na literatura romântica, o herói do modernismo está ligado diretamente ao território do Brasil. Reconhecido como o “dono” da terra e exaltado por tal pertencimento, o nativo brasileiro passa a ser referência nas produções artísticas modernistas. Nas artes plásticas, corpos negros e indígenas são representados apontando suas características físicas exaltando a miscigenação e fazendo dela a brasilidade. Para os negros brasileiros, a margem permanecia o lugar de suas manifestações culturais e artísticas. O movimento modernista trazia em si uma proposta transformadora da arte e nela caberia a revolução artística já experimentada, e não valorizada, de negros e negras.

Em meio às agitações políticas e o conhecimento da guerra que assolava a Europa, o teatro é para além de uma atividade de entretenimento, também uma atividade de formação política. Então, Abdias e seus “Hermanos” vão ao teatro. A peça, *O Imperador Jones*, era a primeira experiência de Abdias no teatro.

O evento ocorreu na cidade de Lima, Peru, em julho de 1941. Na peça, o protagonista, Brutus Jones, é um homem negro que foge para uma ilha e se declara imperador, enganando e explorando o povo nativo. O ator branco pintado de negro, que interpreta Jones e choca Abdias, é o peruano rioplatense Hugo Devieri (ou D'Evieri), um dos membros fundadores do Teatro del Pueblo, grupo ao qual Nascimento se uniria por um ano estudando dramaturgia.

Ambientado numa ilha nas Antilhas, a trama trata da história de Brutus Jones, um homem negro, ex-cabineiro de trem que se rebela e foge da prisão se refugiando em uma ilha caribenha e, fazendo acordos com o oportunista branco, Henry Smithers, convence os moradores da ilha de seus poderes mágicos e passa a se intitular Imperador. Imitando seus antigos algozes escravocratas, passa a agir como tirano tornando todos os

habitantes seus servos. Se serve de um mito criado por ele mesmo de que só poderia ser morto por uma bala de prata. Bala esta que guardava a sete chaves para manter o medo e o respeito de seus escravos. Acontece que seus escravizados também se rebelam, fogem e o deixam para enfrentar sua própria sorte. Jones foge para a floresta onde a solidão o faz encarar seus mais profundos medos e angústias. Ao final, é morto por seus ex-servos.

Conta Abdias, no texto *Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões*, de 1997, republicado em 2004:

Ao próprio impacto da peça juntava-se outro fato chocante: o papel do herói representado por um ator branco tingido de preto. Àquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa de Hugo D'Evieri. Porém, algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas. Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido. (NASCIMENTO, 2004 [1997], p. 209)

Podemos imaginar que após a apresentação, a conversa com os seus pares argentinos, ou mesmo uma possível aproximação ao ator principal, Hugo D'evieri, permite a Nascimento planejar a possibilidade de viajar para Buenos Aires para aprender mais sobre o Teatro del Pueblo.

Embora tenha sido um dos fundadores do Teatro del Pueblo, em algum momento da década de 1930, Devieri distanciou-se da proposta liderada por Leónidas Barletta. Podemos assumir que ele escolheu um caminho pessoal, artístico e político diferente, mas não temos qualquer documentação sobre a sua separação formal do grupo. Devieri dedica-se a uma performance declamatória, e integra autores negros

latino-americanos como Luis Palés Matos, Emilio Ballagas e Nicolás Guillen no seu repertório. Segundo Cátulo Castillo, Devieri "teve a oportunidade de estudar teatro na Universidad Mayor de San Marco". (CASTILLO, 1943, p. 11). É possível que neste espaço educativo tenha conhecido Manuel Beltroy Vera, a força motriz por detrás da formação do teatro de arte no Peru.

Então, da experiência em Lima, Abdias guardou para si o desejo de buscar fazer algo no Brasil que inserisse o ator negro e a atriz negra no cenário teatral. A incursão o levaria para Buenos Aires, onde estava situada a sede do Teatro del Pueblo. Abdias passa a ser assíduo nas apresentações e permanece ao final delas para participar das discussões que as seguia.

Chegando em Buenos Aires, Godofredo e Raul conseguem para Abdias uma bolsa de estudos que permite a ele terminar seu curso de Economia e lhe dá a possibilidade de se manter com dignidade.

Mas a importância de Buenos Aires, para mim, está em outro fato, pois foi a partir dessa chegada que eu consegui estar mais perto e ver, sentir realmente o que era o teatro. Passei a ser um frequentador assíduo do Teatro del Pueblo, que era uma espécie de escola livre de teatro, com aquele famoso diretor.. era importante lembrar o nome dele ...(SEMÓG; NASCIMENTO, 2006, p. 110)

6 As práticas teatrais como estratégia política

O nome a quem Abdias buscava lembrar era do jornalista e dramaturgo Leónidas Barletta, criador do Teatro del Pueblo, em 1930. O grupo teve seu fim com a morte de seu criador em 1976. Sua proposta era a construção dramática a partir das vivências das pessoas que faziam parte do grupo. De acordo com o pesquisador Osvaldo Pellettieri (2000) o grupo reivindicava a realização de um "teatro de arte" e com conteúdo social que abolisse o conceito de escola e seu compromisso com o passado. O grupo funcionava por meio de uma diretoria, assembleias, espaços de leitura e um diretor orientador que entendia o teatro como militância.

Pellettieri explica ainda que os próprios atores escreviam os textos que eram compartilhados entre os membros. As análises aos textos que se

seguiam avaliavam sua ideologia estética. Barletta entendia seu trabalho no Teatro del Pueblo como “uma restauração do teatro de arte no país”. (PELLETTIERI, 2000, p. 45).

O que é certo é que o Teatro del Pueblo que Nascimento conhece é um grupo consolidado que tem o seu próprio espaço cedido pelo governo municipal. Diversos autores, em particular Pelletieri (2006), organizavam as atividades do grupo dirigido por Barletta, que, após uma fase inicial em que o fenômeno cultural estava a emergir, se estabilizou entre 1937 e 1943. Nesta fase, o Teatro del Pueblo realizou suas atividades no edifício localizado na Av. Corrientes 1530 (atualmente o Teatro General San Martín), e funcionou mais como um centro cultural do que como um teatro comercial. Todos os dias havia palestras, apresentações, exposições, e outras atividades. É possível que Nascimento também tenha estado em contacto com outros grupos independentes, tais como La Máscara, em cujo teatro Hugo Devieri atuou.

Durante o período em que Abdias Nascimento viveu em Buenos Aires, temos notícias de uma atividade organizada pelo Teatro del Pueblo sob o título *¡Arriba negro!*. Este foi um espetáculo apresentado a 16 de Setembro de 1941, dirigido pelo próprio Leónidas Barletta, no qual foram apresentadas várias expressões de "canções, danças, costumes negros" (VERZERO, 2006). Esta atividade se destaca entre todo o programa do grupo, considerando o racismo estrutural que existe na Argentina e a invisibilização sistemática das culturas negras neste país.⁵

Esta experiência em Buenos Aires marcaria para sempre a visão sobre teatro em Abdias Nascimento. Muito nos incomodava nas leituras sobre o Teatro Experimental do Negro as informações que falam da inspiração durante a apresentação de *Imperador Jones* como se algo somente intuitivo tivesse acontecido. Acreditamos ser importante frisar a passagem de Abdias pelo Teatro del Pueblo porque muitas das ideias e

⁵Seibel (2010) menciona uma exceção interessante: o grupo IFT (Idisher Folks Teater - Teatro Popular Judaico) realiza encenações teatrais de peças com personagens negras, tais como "Os Negros" de GuerschonAibinder (1933).

posturas dele durante a implantação do projeto, tiveram influências diretas deste tempo.

Abdias Nascimento esteve lá (em Buenos Aires, no Teatro del Pueblo) em seu período mais fecundo, quando além de encenar obras nacionais e estrangeiras, Barletta conseguiu atrair poetas e romancistas argentinos para a produção de espetáculos dramáticos, e promoveu atividades externas, visando levar o teatro ao povo (SEMÓG; NASCIMENTO, 2006, p. 112, n.r.7)

A centralização do diretor orientador foi por muito tempo aplicada no Teatro Experimental do Negro do Rio de Janeiro, até a criação do Teatro Experimental do Negro de São Paulo, sob os cuidados de Geraldo Campos de Oliveira.

Abdias Nascimento voltou ao Brasil, em 1943, certo de que sabia qual era seu próximo passo: criar um teatro especificamente negro, que preparasse atores negros, que estimulasse o processo de educação e proporcionasse a consciência política na população negra brasileira. Contudo, ainda não seria naquele momento que o projeto de Abdias nasceria.

Chegando em São Paulo, Abdias vai preso, pois o Exército, que o tinha excluído, havia instaurado um processo disciplinar contra ele. “Desta forma, eu estava condenado sem saber [...] Era uma condenação à revelia. Um dia qualquer, lá em São Paulo, eu vou outra vez preso, à penitenciária de São Paulo”. (SEMÓG; NASCIMENTO, 2006, p. 116).

Lá ele cria, com o apoio do diretor prisional, o médico dr. Flaminio Fávero, o Teatro do Sentenciado⁶¹. Foi ali, encarcerado, que Abdias coloca em prática tudo o que aprendeu no Teatro del Pueblo. Preparava-se, empiricamente, para o que seria a mais importante empreitada de sua vida.

Em 1944, Abdias é libertado. Provocando um conflito de jurisprudência no Supremo Tribunal Federal por não terem motivo concreto para mantê-lo preso, foi julgado por um tribunal militar e liberado.

⁶ Sobre essa experiência ver SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 116 -118.

(SEMÓG; NASCIMENTO, 2006, p. 118). Saiu da prisão certo de que um teatro negro era possível.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) é pensado como possibilidade concreta de inserir o elemento negro nessa amálgama da arte moderna. Não havia mais motivos para manter fora da cena teatral do chamado teatro sério, o indivíduo negro. O TEN foi fundado e dirigido por Abdias do Nascimento no ano de 1944, com o intento de reconstruir uma dramaturgia que valorizasse o negro e a cultura afro-brasileira no teatro.

A primeira peça encenada no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, capital federal do Brasil, foi Imperador Jones, de Eugene O'Neill, em 8 de maio de 1945, dia do final da Segunda Grande Guerra.

7 Considerações Finais

Foi sob o impacto da imagem do homem branco pintado de negro na personagem principal da trama de O'Neill que Abdias acorda para a realidade no teatro brasileiro: os palcos de teatro do Brasil não aceitavam corpos negros em cena. A não ser que fossem papéis estereotipados e folclorizados. Segundo a poética aristotélica, na representação teatral o princípio da identificação permite que as emoções sejam purgadas. No século XX, o teatro moderno mostra que a força política de uma peça baseia-se também na identificação, no reconhecimento de si próprio no palco. Abdias viu-se a si próprio num espelho distorcido, um ator branco pintado de preto, e esta experiência permitiu-lhe apreciar o potencial político do teatro.

Dos tempos de Teatro del Pueblo, não se tem notícias de arquivos que guardem documentos, nem de diários ou cartas emitidas pelos *hermanos*. Este texto é parte preliminar de uma pesquisa em andamento e que ousou trazer uma mirada sobre alguns aspectos pouco conhecidos da experiência de Abdias durante sua incursão pelos países da América Latina.

Este artigo não tinha como objetivo tratar da prática do *blackface*,

apesar de ter sido sua prática o fator provocador de certa indignação de Abdias Nascimento. Entendemos que o assunto merece um artigo inteiramente dedicado ao tema já que se trata de uma prática que volta e meia ainda nos assombra e causa bastante incômodo.

O fato novo nesse relato é que a criação de um teatro negro no Brasil foi gestado a partir de experiências decoloniais antes mesmo de o termo ser grafado. Uma prática libertadora que levava em conta a sabedoria do povo local e dava protagonismo aos participantes. Produção de textos coletivos e o desejo de fazer da arte um instrumento de transformação social, esses são os legados do Teatro del Pueblo que podemos observar tanto nas práticas quanto na postura do idealizador do Teatro Experimental do Negro.

Compreendemos que esta experiência deve ser vista transnacionalmente: teve lugar no Peru, durante uma viagem pela América Latina de um grupo de jovens brasileiros e argentinos, o que desencadeou uma transformação e uma reafirmação da identidade de Abdias. Mudou-se então para Buenos Aires, onde viveu e participou na vida cultural do Teatro del Pueblo. Estamos convencidas de que estas experiências são a base da sua carreira como ator e realizador de teatro, bem como a base da sua ideologia política.

8 Referência

ALMADA, Sandra. **Abdias do Nascimento**. São Paulo: Selo Negro, 2009. (Coleção Retratos do Brasil)

CASTILLO, Cátulo. Hugo Devieri 'El blanco que tiene el alma negra'. **El Tamboril**, n. 4, p. 10-12, 1943.

MACEDO, Márcio José de. **Abdias do Nascimento**: a trajetória de um negro revoltado (1914 - 1968). Orientador: GUIMARÃES, Antônio Sérgio. 2005. 248p. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 50, p. 209-224, abril 2004 [1997]. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>.

PELLETTIERI, Osvaldo. El Teatro del Pueblo y sus puestas de los textos de Robert Arlt. *In*: PELLETTIERI, Osvaldo. (ed.). **Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente**. Buenos Aires: Galerna, 2000, p. 43-55.

PELLETTIERI, Osvaldo. Algunos aspectos del "teatro de arte", en Buenos Aires. *In*: PELLETTIERI, Osvaldo (dir.). **Teatro del pueblo: Una utopía concretada**. Buenos Aires: Galerna/ Fundación Somigliana, 2006, p. 69-158.

SEIBEL, Beatriz. **Historia del teatro argentino II 1930-1956: Crisis y cambios**. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. do. **Abdias do Nascimento: o griot e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

VERZERO, Lorena. Actividades y estrenos (I). *In*: PELLETTIERI, Osvaldo (dir.). **Teatro del pueblo: Una utopía concretada**. Buenos Aires: Galerna / Fundación Somigliana, 2006, p. 11-43.



PROFESIONALIZACIÓN DEL OFICIO CREATIVO. CONTEXTO ACADÉMICO Y PRECARIZACIÓN LABORAL EN MÉXICO

*A PROFISSIONALIZAÇÃO DO OFÍCIO CRIATIVO.
CONTEXTO ACADÊMICO E PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO NO MÉXICO*

*THE PROFESSIONALIZATION OF THE CREATIVE OCCUPATION.
ACADEMIC CONTEXT AND JOB INSECURITY IN MEXICO*

Juan Bello Domínguez¹ 

Galileo Reyes Aguirre² 

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Resumen: La formación académica de los artistas en México tiene variables institucionales y contextuales que derivarán en la precarización laboral y creativa. En los últimos años, las instituciones formadoras del oficio creativo fueron orientadas a satisfacer las necesidades de un modelo económico sustentado en el mercado, dejando de lado aquellas cualidades creativas inmersas en la cultura, el arte y la educación. El presente artículo analiza las características académicas y las condiciones laborales de los egresados de instituciones formadoras del perfil profesional en el arte y la cultura en México. Proyectar y actualizar sus programas académicos será el mayor desafío que enfrenten las carreras universitarias de arte y cultura en los próximos años, para confrontar la precarización del campo laboral y profesional de sus futuros egresados.

Palabras clave: Educación; Arte; Cultura; Empleo; Precarización.

Resumo: A formação acadêmica dos artistas no México tem variáveis institucionais e contextuais que derivam da precarização criativa e do trabalho. Nos últimos anos, as instituições formadoras do ofício criativo

¹Doctor en Sociología. Profesor Investigador de la Universidad Pedagógica Nacional/Universidad Nacional Autónoma de México (UPN/UNAM). Website: www.ibello.org; E-mail: juanbell@hotmail.com

²Licenciado Sociología y Curador de Arte Contemporáneo. Miembro de los Talleres de Formación Continua de la Academia de San Carlos (UNAM). Jefe del Área de Ciencias Sociales y Cultura del Centro Educativo y Cultural Morelos. E-mail: galileo.reag@gmail.com

foram orientadas a satisfazer as necessidades de um modelo econômico sustentado no mercado, deixando de lado as qualidades criativas pertencentes à cultura, à arte e à educação. O presente artigo analisa as características acadêmicas e as condições de trabalho daqueles formados em instituições dedicadas a profissionais na arte e na cultura no México. Projetar e atualizar seus programas acadêmicos será o maior desafio das carreiras universitárias em arte e cultura nos próximos anos, para enfrentar a precariedade do campo de trabalho e profissional de seus futuros graduados.

Palavras-chave: Educação; Arte; Cultura; Emprego; Precarização.

Abstract: The academic background of artists in México has institutional and contextual variables, which lead to job and creative precariousness. In recent years, the educational institutions of the creative professions were oriented to satisfy the needs of an economic model based on the market, leaving aside those creative qualities immersed in culture, art, and education. This article analyzes the academic situation and working conditions of graduates from institutions that train the professionals in art and culture in México. Projecting and updating their academic programs will be the greatest challenge facing university careers in art and culture in the coming years, to confront the precariousness of the labor and professional field of their future graduates.

Keywords: Education; Art; Culture; Employment; Job insecurity.

DOI: [10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200474](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200474)

Recebido em: 07/07/2022

Aprovado em: 04/10/2022

Publicado em: 12/10/2022

1 Introducción

El presente artículo es producto de la investigación sobre el agotamiento de los espacios institucionales de arte y cultura, así como, la profesionalización del oficio creativo en México realizada en los últimos años en la Universidad Nacional Autónoma de México, sobre las características académicas y laborales de la formación institucional de arte y cultura, lo que nos permitió abordar e investigar: ¿Cómo se conciben y trabajan las políticas culturales al interior de estas instituciones

académicas? y ¿Por qué la demanda por estudiar una carrera enfocada en las artes continúa en ascenso si las condiciones del empleo formal en ese ámbito se consideran en una creciente precariedad?

Estas preguntas articuladoras sobre el agotamiento de los espacios institucionales de arte y cultura y la inminente precarización del oficio creativo permitieron describir el contexto abordado desde las condiciones con las que se manifiesta la poca solidez de proyectos que constantemente ponen en duda la eficacia de quienes se encargan de planear, administrar y desarrollar el tejido que vincula el trabajo de agentes creativos consolidados, con la formación académica y del egreso de las nuevas generaciones de artistas que periódicamente producen las academias e instituciones de arte.

No intentamos exponer las condiciones post pandemia en este ámbito, sin embargo, registramos las persistentes ausencias que los sistemas formativos del arte y la cultura mostraron sobre sus prácticas académicas, estrategias, la incursión de nuevas formas de trazar programas y, cómo los mercados laborales y especulativos de dichos ámbitos mostraron un serio estancamiento.

2 Los espacios restringidos y condicionados por la comercialización del arte para el desempeño profesional.

Es posible inferir que aquellas personas con una formación académica en el arte y la cultura no acceden necesariamente al patrimonio artístico o cultural y no pueden acceder a los espacios de distribución en donde los públicos puedan apreciarlo, a menos que, el producto de su creatividad se ajuste a los parámetros institucionalizados de sus agremiados y los requisitos planteados por la cultura antagónica (gestores culturales, curadores, críticos de arte), para acceder a los espacios considerados como servicios de difusión. (BELL, 2004).

Así, la difusión se convierte en uno de los soportes de la cultura de masas en ese momento, sobre todo, al considerar la variedad de parámetros con que la industria cultural define criterios para seleccionar lo que es *digno* de ser masificado en función de sus propósitos políticos, ideológicos, estéticos, económicos y comerciales, y así condicionar las formas de producción de arte y cultura hacia sus estándares. Esto último, considerando los escenarios condicionados de producción cultural - producción, distribución y consumo -, estructurados desde las lógicas industriales del capitalismo, donde la prioridad se plantea en función de necesidades mercantiles.

Destacamos el concepto de industria cultural, puesto que habla del modo en que el movimiento del sistema productivo condiciona un sinnúmero de dinámicas sociales, a través de la masificación mediática y del control estandarizado de necesidades masivas. En algún momento Adorno y Horkheimer (1988) anuncian el arte de vanguardia como la antítesis de la industria cultural, sin embargo, este, al igual que la industria cultural, al imponer su propio orden y realizar sus propias búsquedas genera a sus propios empoderados y es esta elite la encargada desde su empoderamiento, la que confirma y reitera la validez de la industria cultural, incluso desde el dominio de su lenguaje, pero sin establecer un conflicto de estética, sino un conflicto por cuestiones más relacionadas con lo económico. (CANCIO FERRUZ, 2017).

La ascensión de un mercado cultural o artístico altamente regulado, reglamentado y rodeado de exclusiones y filtros, mereciera ser modificado, pero habrá quien piense que su vigencia y actualidad no consienten cambios: algunos lo escriben con mayúsculas, otros no; piensan que el concepto de «masas» debe ser cambiado por el de “públicos”, “audiencias”, “clusters”, “targets” y un largo etcétera. (UCM, 2004, p. 163).

Podrían existir tesis en donde se plantee el caos de la vida postindustrial debido a la extremada especialización de sus partes (RODRIGUEZ, 2009), sin embargo, existen evidencias de la unicidad con la que la armadura conceptual que es construida por el sistema somete a sus componentes al poder del capital, sin la necesidad de disfrazar con forma de arte o cultura

los contenidos distribuidos mediáticamente, los cuales, de manera cada vez más abierta se reconocen a sí mismos como un negocio.

El capital dentro de este tipo de industria justifica la estandarización, con la semejanza que existe en las necesidades de sociedades comunes o paralelas, produciendo en serie y eliminando la individualidad que, en otro momento, caracterizaba a determinados productos culturales u obras de arte. La estandarización no se limita a los productos que distribuye, sino también, al consumo o la distribución de otros productos no estandarizados, regulando el contenido que en diferentes momentos han considerado adecuado para sus públicos a través de sus especialistas (la cultura antagónica), quienes a través de la domesticación o el establecimiento de innumerables dinámicas han podido homogeneizar públicos adoctrinados a partir de sus propios principios o propósitos, y siempre buscando favorecer a la industria cultural.

Aunque sea posible vislumbrar monopolios culturales o gremios con un nivel de independencia, estos resultan débiles o frágiles en comparación al poder del capital de aquellos que son dueños de la industria, lo que implica un alto nivel de dependencia y sumisión, con tal de que la presencia de estos gremios permanezca el mayor periodo posible. Muchos de los contenidos o productos que se generan en cualquiera de estos sectores, no necesariamente están producidos a partir de la necesidad de las sociedades, la función de producir con diferentes categorías estará dentro de la industria cultural, con la intención de clasificar a sus consumidores, organizarlos y esperar a que, en la medida de lo posible, todos sean alcanzados por el poder de esta industria.

En la era de las industrias culturales pareciera que se tiene como obligación no distinguir partes del ensamblado total, y por lo tanto, cualquier manifestación con un tinte de rebeldía no tiene cabida en esta industria. La producción concebida por esta conlleva a generar una percepción de que esa realidad es tan solo una extensión del mundo producido para el consumidor, e incluso, la manifestación y creación rebelde termina absorbida por los motores de la industria, en la más reducida y aislada de

sus acciones cotidianas del sistema. Esta industria denota su huella al grado de que cualquier evidencia de rebeldía o resistencia, solo se manifiesta de forma aislada, hasta antes de ser asimilada en forma de objeto, *marca o slogan*.

Ante la ola de espacios restringidos y condicionados por la comercialización del arte, los creadores y otros agentes culturales tienen la posibilidad de tomar un respiro y recuperar el ímpetu necesario para no desistir de la meta, sin olvidar que más allá de incidir en lo económico, es buscar espacios en cuestiones culturales de rentabilidad social y el aporte para desarrollar identidades regionales que la cultura y el arte consideran prioritarios. Es importante denunciar cómo los agentes culturales y actores recientemente egresados del periodo de formación académica difícilmente serán asumidos e integrados como sujetos que aportan al entorno económico, social y cultural de su contexto.

Debe considerarse que históricamente han existido quienes encuentran las formas para subsistir de manera productiva por debajo o en paralelo a las instancias económicas establecidas; eso no implica que a través de recursos constituidos legalmente prescindan de metodologías oficiales y no experimentales con la capacidad de regirse contra la precariedad laboral y la aguda competencia que propicia la limitada oferta institucional.

Una de las recurrentes respuestas a todas las adversidades de los egresados de las escuelas de arte suele estar relacionada con los planes y programas de estudio dentro de la academia, sin embargo, es importante mencionar que el cambio de esta percepción está por encima del bagaje teórico cursado durante el periodo formativo. También es importante entender que además de incidir en lo académico y en lo económico-político, se deberá dar peso a una cuestión de justicia, derechos laborales y vacíos institucionales que encuentran los egresados de las carreras de Arte. (REYES; LINARES; FERRUZCA, 2016).

El emprendimiento, se lo presentan a los artistas, creadores y egresados de escuelas de arte como una *posibilidad* y al *alcance*, es a lo que hoy en día (tanto mediática como políticamente), *ofrecen los empresarios visionarios*

que *genera gran interés; el emprendimiento*, a lo que Boaventura de Sousa Santos (2019) señala “El ‘emprendedurismo’ le da glamour a la precariedad” en entrevista a Izquierdo.

Es posible atestiguar esta forma empresarial, como la forma más explotada en la concepción sobre emprendimiento entre los proyectos impulsados como *innovación social* y que, poco a poco diluyen las alternativas de desarrollo independiente para creadores y artistas. Dentro de esta circunstancia del mercado profesional, este emprendimiento comercial se presenta como una posibilidad menos alcanzable, debido a la limitación para aquellos artistas que buscan trabajar desde la experiencia individual con proyectos más arriesgados o, en la construcción de lenguajes plásticos poco o nada explorados.

Se acuñan nuevos nombres, tipos y conceptos acerca de esos espacios y sus características: *intervención, apropiación, archivo, agencia, halfhouse, networking, homesession, openhouse, openstudio, workshop*. En México, somos muy buenos para extranjerizar conceptos, pero en el caso de los espacios independientes o espacios diseñados con motivos culturales tanto para su producción, como para su difusión o consumo, estas categorizaciones son resultado de las diversas expresiones identitarias globales, que *representan* en el imaginario comercial un *acercamiento* al mundo de la moda promocionado y difundido por internet.

Estos espacios pueden presumir de una oferta que en la actualidad parece abrumadoramente superior a la de las instancias oficiales surgidos a mediados del siglo pasado y que son caracterizados como *arcaicos*, por la enorme carga conceptual con la que se construyen los discursos que justifican la presencia de los nuevos espacios especializados y capaces de excluir a los apenas iniciados en la materia.

Tampoco hay duda de que las viejas nociones del taller, estudio, galería, centro cultural o casa de cultura comenzaron a ser desplazados por la entrada de proyectos que pretenden *mayor audacia, eficacia, productividad o independencia*, pero además, dicen viajar a la par o con ventaja de proyectos auspiciados por instancias oficiales o marcas

empresariales dentro de las llamadas *ciudades creativas* y el enorme interés desde emplazamientos burocráticos por explotar las *posibilidades* del espacio público y sus dinámicas cotidianas.

¿Esta turbulencia con la que se inauguran en la actualidad espacios de arte o difusión cultural se registran en el marco global? La respuesta probablemente sea sí, sin embargo, antes de llegar a este nivel de habitualidad en la Ciudad de México, existieron otro tipo de condiciones que generaron la posibilidad de arribar creativamente.

Las circunstancias descritas figuran sólo como algunas de las múltiples cuestiones a las que los creadores de arte y egresados de las licenciaturas de arte deben enfrentar, antes de absorber la experiencia y capacidad suficiente para incidir dentro de su contexto, realidad, o expectativas creativas.

3 El desafío en la formación de los creadores de arte para el campo laboral

La transformación con la que las sociedades interactúan entre los impulsos del mercado y sus necesidades artísticas y culturales generan efectos más allá del interés económico, como la creación, difusión y producción de arte, conocimiento y cultura; producciones intangibles que representan recursos invaluable para la sociedad. Esta condición deviene en la necesidad de regular la masificación de estos recursos a través de políticas públicas socioculturales, que propicien el desarrollo integral de instituciones formadoras de artistas y su creación en las ciencias, humanidades y artes.

En México, la apertura, creación o transformación de estas instituciones responden a la demanda de inscripción que periódicamente miles de aspirantes solicitan para gozar de los beneficios con la obtención de becas durante el periodo de formación académica. Sin embargo, en el contexto de las políticas neoliberales el apoyo con becas ha caído vertiginosamente, en el campo de la formación artística las universidades o academias de arte

han reformado sus programas académicos para atender las necesidades laborales de sus egresados. (UAEM, 2011).

Es importante destacar que además del impacto en las modificaciones de los planes de estudio por parte del movimiento económico en el mercado laboral, y los cambios tecnológicos en el campo de nuevos materiales y soportes aplicados a la creación artística, también las transformaciones en la práctica de alumnos y profesionales ya no se encuentran confinadas o desarrolladas exclusivamente dentro del taller, el estudio o la galería, por tanto, los perfiles de egreso buscan la preparación de un egresado multifuncional y altamente especializado.

Las universidades y academias de arte (durante los últimos años) consideraron vital una formación y capacitación altamente especializada de los egresados de las carreras, institutos y academias, puesto que a través de diferentes dinámicas se encontró la faceta comercializable del oficio creativo, a manera de productos o servicios para las empresas y empleadores potenciales. Se intensificó el incremento de posgrados y/o especialidades que se imparten al interior de los museos con el apoyo académico de las universidades y academias, con la capacidad de absorber, tanto los costos, como los contenidos de dichos programas.

Es importante comprender por qué la imposición por *formalizar* los vocablos como arte, cultura o gestión cultural en la enorme y *nueva* oferta académica y el traslape en las líneas de la construcción conceptual y académica, ya que en cuestión de acciones y prácticas relacionadas con el empleo y el mercado, estos vocablos permanecen situados en la crítica, gracias a su *aparente* aura de misticismo y entrega desinteresada por parte de los creadores de arte, a quienes se les concibe como agentes capaces de autosatisfacer su ímpetu por crear o producir, sin la necesidad de atender otras insuficiencias relacionadas con el ingreso y, la seguridad social o una empleabilidad estable y permanente.

El concepto de gestión cultural referido a las acciones y prácticas relacionadas con el empleo cobra una cuota de gran relevancia para las universidades o las empresas culturales, como única práctica capaz de

mediar entre la creatividad y los intereses mercantiles del circuito del arte, la cultura, el Estado, las instituciones, los capitales privados o, las marcas mecenas del arte.

La gestión y los gestores culturales, pues, trabajan para la creación de estructuras culturales -clásicas- en una ciudad y para su programación dinámica y acorde con las necesidades y proyectos territoriales. (PUIG, 1994, p. 87).

Es fundamental ahondar sobre el tema de la gestión cultural y comprenderlo como eje que regula diferentes aspectos del proceso de vida institucional y académica en la cultura y el arte, como la producción, difusión y el consumo. Esto le permite abordar la importancia para las universidades y academias de arte, y producir profesionistas competitivos, capaces de crear nudos entre la sociedad, sus instituciones y productos culturales, así como, los procesos de gestión y habilidades imprescindibles, al tratarse de facilitar las oportunidades laborales de los egresados de estas instituciones.

Las escuelas de arte y sus perfiles de egreso enfatizan la capacidad para adaptarse a los cambios o innovaciones que se dan en el ámbito de la cultura y las artes, además de comprender los fundamentos teóricos y de estrategia frente a las implicaciones sociales, económicas y políticas en torno a la producción, distribución y consumo, para una operación actualizada del fenómeno artístico. (UNAM, 2015).

En el campo laboral, el perfil de egreso de la UNAM (2015) destaca la producción de obra y el flujo en circuitos formales del arte, empleo editorial, alargamiento de la vida académica y la inserción dentro de alguna institución como los principales campos de búsqueda para el empleo. Se destacan campos como la curaduría, la museografía, la investigación, la crítica, la divulgación o la gestión cultural y la mención más reiterativa hace referencia a la inserción de manera propositiva en la sociedad en el ámbito productivo y la inserción en medios como la publicidad y el cine.

4 La incertidumbre de la formación de creadores en arte.

Cuando se investiga el papel de las instituciones que se encargan de formar o profesionalizar el trabajo creativo, se cuestiona no sólo la función del artista dentro de la sociedad, sino también, las condiciones del mercado laboral y el papel de otras instancias relacionadas a la formación académica.³ Es evidente cómo los planes de estudio van direccionándose hacia un perfil laboral, más en conjunción de lógicas relacionadas con empresas culturales, sociales, comerciales o políticas, en donde las habilidades que interesan muestran una educación orientada hacia el trabajo autogestivo o al emprendimiento, muchas veces por encima de la creatividad, la historia del arte o el dominio de las técnicas (ESCUELA NACIONAL DE ESCULTURA, PINTURA Y GRABADO “LA ESMERALDA”, 2016). Históricamente, las escuelas de arte en México compartieron como principal objetivo formar hacia el dominio de la técnica en: pintura, escultura y grabado entre otras, y en otro momento, hacia otras disciplinas como las artes visuales: fotografía y video. Argudín (2008) enfatiza la importancia de formar y enseñar a aprender para crear, en donde el reto se encuentra de manera permanente, sin embargo, en los últimos lustros han proliferado las escuelas de iniciación artística que demeritan el dominio de las técnicas y son perfiladas a enseñar técnicas o disciplinas pragmáticas como una función *relativamente fácil* dando *respuesta* inmediata a las necesidades del mercado.

Las escuelas de arte forman parte de una industria cultural que, además de estar muy presentes en la realidad mexicana, permanecen de manera apenas perceptible a los ojos de quienes buscan estar insertos dentro del sector cultural. Así, la producción de arte y cultura ocupa sin lugar a duda, un sitio que prevalece con suma importancia en el contexto mexicano, sin

³ En la Educación Básica de México, la educación artística no es impartida por los egresados de las carreras universitarias de arte y cultura, ya que las Escuelas Normales son las responsables de formar a los profesores de Educación Básica en el marco curricular **integrado** de las ciencias de la educación, por ello, se privilegia ese perfil profesional docente para ocupar los puestos en escuelas públicas y privadas, y no, el de los egresados de las carreras universitarias de arte y cultura. (RAMIREZ MUÑOZ, 2021).

embargo, el rol del productor se ha transformado por infinidad de razones. Mucho ha sucedido en la formación de los artistas y sus instituciones, aunque la política del arte, la cultura y las instituciones sociales continúan teniendo una relación intrínseca en el papel del artista, ese que en otra época sirvió al Estado mexicano y que con su habilidad plasmaba los ideales del pueblo o, se encontraba bajo el cobijo de las clases privilegiadas. Hoy en día, no basta que los creadores de arte, con la intención de dedicarse a producir ciento por ciento por estética o para la cultura, dominen la técnica, sea cual sea y, tal parece que aún al contar con la capacitación suficiente, no siempre existe la posibilidad de estar inmerso en la producción de obra como principal ocupación. Por otro lado, es muy importante mencionar que, a pesar de que las posibilidades para la producción de objetos con motivos culturales o artísticos, parecen haber incrementado su presencia los filtros limitativos para acceder a ese mercado (SÁNCHEZ DAZA; ROMERO AMADO; REYES ÁLVAREZ, 2020).

Hablar de las instancias formativas como las universidades y la variedad de centros educativos existentes en el ámbito artístico y cultural - como los encargados de preparar a los futuros profesionales con el perfil necesario para insertarse en el sector del arte y de aquellos que no lo harán - es posible y necesario para entender las implicaciones que los elementos señalados conllevan dentro de esta preocupación institucional.

Es importante considerar cuatro aspectos del oficio creativo para ser llevados en cuenta: primero, el arte implica implica una decisión en cualquiera de sus aspirantes; segundo, la demanda por ingresar a alguna de estas escuelas en México se presenta con posibilidades muy reducidas; tercero, la multiplicidad de habilidades requiere del potencial cognitivo y, por último, las razones más importantes a considerar estarán siempre relacionadas con el mercado laboral y las condiciones con las que el profesional del arte y la cultura debe enfrentar una vez que pretende mantenerse inserto en el sistema productivo

El arte y la cultura son fundamentales en la vida cotidiana de las ciudades, en las cuales, se concentra una gran variedad de actividades, de muestras y

espacios formativos, en los que las tensiones y conflictos se manifiestan intermitentemente por parte de los integrantes de la comunidad artística, debido a los espacios, presupuestos asignados, salarios y condiciones adversas (ROMAN, 2015). Por ello, es sumamente importante preguntarnos cómo los estudiantes y las instituciones de las que son egresados afrontan estas condiciones laborales, sindicales y profesionales; y cómo encuentra lugar el egresado de escuelas de arte para producir y crear bajo estas condiciones.

Es necesario vislumbrar en qué medida o con qué acciones los centros formativos intentan responder a estas preguntas, porque seguramente las respuestas están más allá de exigir al Estado mexicano o a las instancias oficialmente establecidas, la creación de empleos o condiciones que arrojen a sus graduados. Es posible identificar la manera en que la tríada conformada por la industria cultural, cultura de masas y mercantilización son capaces de crear contextos en donde la empleabilidad, condiciones laborales y creatividad se encuentran altamente condicionadas en función del potencial de venta que representan los productos de estos artistas, en relación con la demanda que es capaz de propiciar en sus consumidores potenciales.

La oferta cultural termina trastocada por este fenómeno de empleabilidad y mercado, ya que otros elementos como la institucionalización o burocratización del ámbito cultural poco a poco van determinando el vínculo entre los productores culturales y sus consumidores en potencia. La afluencia intensificada del modelo neoliberal en el campo cultural impacta las políticas culturales en museos, sitios arqueológicos y casas de la cultura, en donde se busca facilitar e inducir la participación de capitales privados con la capacidad de administrar el patrimonio, a modo de parque de recreo o atractivo turístico en las siguientes formas:

- Al establecer parámetros, a modo de conveniencia, lo que se considera adecuado para las comunidades en estos espacios.

- Al crear filtros legales o administrativos con los que se regule el flujo de productos, contenidos y conocimientos culturales que atañen a las comunidades.

Con el surgimiento arrebatado de industrias de consumo, establecer parámetros que permitan dirigir la cultura hacia comunidades estandarizadas de consumidores, genera una lógica en la que pareciera que ningún país pudiera existir con reglas diferentes de las que organizan el sistema mundial. (GARCÍA CANCLINI, 2000).

Crece la informalidad y la baja remuneración económica en este sector, que resultan factores que precarizan las condiciones laborales del trabajador creador de arte, sobre todo, al momento en que emerge de la academia para incorporarse al sistema productivo, pero igual existe otro indicador de gravedad que, para las condiciones del mercado laboral resulta poco favorecedor (RAESFELD; HERNÁNDEZ, 2020).

El incremento de baja remuneración de los empleos en el sector de la cultura y el arte en contraposición a los de mejor salario, no solo ha dejado de ser una garantía de sustentabilidad económica, sino una probable desventaja, ya que, en los últimos años a pesar de que el nivel de instrucción o escolaridad ha sido más alto, los salarios no han crecido en la misma proporción. (MUÑOZ RÍOS, 2017).

Es importante mencionar que el Estado prevalece como un gran proveedor de recursos para la producción cultural y también intensifican una competencia por parte de agentes culturales y creadores de arte cada día más numerosos (PALMA MARTOS; AGUADO QUINTEROS, 2011). Dicho contexto, por un lado, propicia el surgimiento de otras instancias con un mayor nivel de eficacia para reconocer los potenciales beneficios, pero por otro, también evidencia la flaqueza que las instituciones culturales sufren gracias a factores relacionados con cuestiones administrativas y falta de elementos para consolidar mejores políticas públicas o estrategias con un impacto más favorable.

El Estado todavía representa una mediación fundamental para solventar el desarrollo en el sector, expresando problemáticas relacionadas al burocratismo, la falta de recursos o la

incomprensión fiscal de diferentes actividades culturales y artísticas (...). En este sentido, prevalece el debilitamiento de las instituciones respecto al acceso al beneficio social, en los aspectos de empleo y modos de empleo, en el acceso a seguros médicos, vivienda, salarios dignos, a la participación política y los medios públicos de comunicación. (REYES; LINARES; FERRUZCA, 2016, p. 10).

El establecimiento de esta variedad de políticas culturales está directamente relacionado con el *aparente auge* de las ciudades creativas, las cuales brindan la *oportunidad* para que nuevas generaciones de creadores de arte participen de manera paralela y alternativa del patrimonio, cooperativas o emprendimiento, puesto que una característica de las mega ciudades y sus industrias culturales es el florecimiento del sector creativo paralelo al surgimiento de tecnologías y pequeñas empresas. (MILLER, 2012).

Activar las economías locales en torno a las políticas culturales es un desafío para la incorporación de nuevas categorías socioculturales como la inclusión y el inminente crecimiento de la diversidad, por ello, es importante destacar el surgimiento de creadores y agentes (culturales, curadores, gestores), con presencia dentro de los circuitos artísticos, quienes en un periodo significativo de actividad consiguen el reconocimiento de su trabajo artístico por parte de las comunidades diversas.

Es importante encontrar la innumerable cantidad de especialistas creadores y artistas, quienes se preparan para insertarse en el circuito productivo de los espacios formales o institucionales que se rigen desde y a partir de estas políticas culturales de la inclusión y la diversidad, y al mismo tiempo, otro número importante de artistas que encuentran en esta alternativa, métodos diferenciados como la autogestión de proyectos o el *freelance*, que les permitirán navegar las tempestades de la inestabilidad y precariedad.

La flexibilidad que las políticas culturales alcanzaron en los últimos años en torno a estos mercados y a su subsistencia cambió la participación del Estado y sus organismos e instituciones como las principales fuentes

generadoras de oferta cultural, debido a su abandono para producir las viejas lógicas del patrimonio. Se intensificó la necesidad de filtrar la profesionalización y formación de artistas y creadores en los perfiles de egreso de academias y universidades, sobre los especialistas que regirían el patrimonio, arte, cultura, distribución, producción y patrocinios en el futuro próximo. (SIERRA CABALLERO, 2015).

5 Ser creador de arte y no morir en el intento

Uno de los imaginarios sociales sobre el oficio artístico que vale la pena cuestionar es el de la flexibilidad que existe actualmente para que los creadores y artistas tengan la capacidad de emerger y posicionarse en los circuitos de la cultura. La estabilidad, seguridad y prestaciones son parte de este cuestionado imaginario, como el del ascenso de sus manifestaciones artísticas en los mercados culturales.

La representación social que más aparece sobre la figura del artista en el nivel mediático y masivo es una vida aspiracional y llena de relajaciones, sin la infinidad de mutaciones sufridas del oficio creativo y los grandes requerimientos exigidos al profesional del arte y la cultura, exigencias de una realidad y obstáculos que se presentan cotidianamente y que precisan gigantescos niveles de reflexión. Confrontar estos imaginarios y representaciones sociales compete a las universidades y academias de arte con el desarrollo y formación de pensamiento creativo y reflexivo.

La demanda por estudiar una carrera relacionada con el oficio creativo y artístico se mantiene en el uso de las opciones con posibilidades enriquecidas por concepciones, extensión universitaria y espacios recreativos de diferentes sectores dentro de los institutos de arte y museos. Variedad de opciones que se imparten en los espacios alternativos que funcionan bajo sus propias metodologías e inagotable creatividad de capacitadores, entrenadores, maestros y talleristas egresados de las carreras de arte y cultura.

La noción de empresa e industria cultural exporta ideas de una época que hoy parece vetusta en condiciones del neoliberalismo y apertura de mercados, de difícil sostenibilidad y transversalidad de programas culturales donde se desdibujan más las líneas entre el arte, la cultura, la recreación, el entretenimiento y el espectáculo. Su presencia se sitúa de manera permanente como una opción primaria que el Estado, centros formativos universitarios y academias de arte impulsan en su exposición discursiva para que funcione como *salvavidas* para sus egresados.

Uno de los principales tópicos y modelos más recurrentes en los proyectos formativos, es la variedad de adaptaciones a las que se recurre y la razón por la que a las administraciones estatales e institucionales no les molesta conservarlos y fomentarlos: cultura / empresa / ocio / entretenimiento / espectáculo. Defienden sus *aportaciones y tributos* en el marco del crecimiento y desarrollo económico, así como, el *fortalecimiento y regeneración* que hacen al tejido social y comunitario.

La necesidad por parte de los expertos para contrarrestar estos discursos y posicionamientos formativos no es solo establecer diálogos que sean dirigidos a su gremio, sino también, investigar de forma exhaustiva el ámbito cultural, las artes y el papel de los creadores y artistas, para incidir con propuestas y proyectos con capacidad de influir e instituir las diferentes políticas públicas y culturales que corresponden a este difícil camino del arte y la cultura.

Es importante e indispensable para este gremio considerar las tendencias de producción cultural, artística, educativa, su interconexión, comunicación y flujo de información inmersos en la realidad de los contextos mundiales, ya que, a pesar de su participación crítica durante los últimos años, no ha sido suficiente para enfrentar y contrarrestar las contradicciones de dichos modelos formativos.

La debacle del nivel formativo de los artistas y creadores culturales conforme se desplaza hacia las periferias y el empoderamiento de pequeñas élites que no siempre pueden presumir del nivel requerido para incidir en su entorno con proyectos que apenas cumplen con la mínima

cuota de calidad. Por ello, es indispensable fortalecer los requerimientos de formación y capacitación de los egresados de artes.

Definitivamente no será solo el Estado o sus múltiples instituciones burocráticas quienes modifiquen esta circunstancia, es de suma importancia considerar las iniciativas independientes, de egresados y cuerpos docentes de universidades e instituciones formadoras en arte y cultura. Es indispensable dialogar sobre el papel y prioridad que se le da al *emprendimiento*, ya que es allí, donde se aprecia la transgresión de las líneas y diversificación de sus propuestas, que incentivan el surgimiento de espacios para la reproducción de modelos orientados al ingreso de nuevos actores y a su precarización.

Desde el punto de vista de los analistas más ortodoxos, la inclusión de nuevas perspectivas dentro de los planes de estudios no intensifica la calidad en la producción artística, al contrario, demerita la técnica y fomenta el advenimiento de artistas de calidad cuestionable. Para otros, los menos clásicos, es todo lo contrario, ya que consideran importante enriquecer los planes de estudio con otro tipo de cátedras, basadas en contenidos más empresariales, tecnológicos o vanguardistas, al considerarlo el camino para seguir y estar a la par de las tendencias mundiales y de una gestión cultural crítica, reflexiva con la capacidad de cuestionar permanentemente el contexto institucional del arte y sus creadores. (BAYARDO, 2005).

En la búsqueda de nuevos espacios para el desarrollo artístico, las grandes ciudades Latinoamericanas promueven el rescate de sitios públicos a partir de proyectos de naturaleza cultural, tomando como base la necesidad de dotar de identidad local a las comunidades a través de lo popular. Sin embargo, el ocio de las juventudes inquietas sin una formación en el oficio creativo, intervienen en la construcción de esta *identidad*, a través de *pequeñas genialidades* creativas con el apoyo de instituciones, pequeñas asociaciones civiles, o incluso sin ellas.

Otras propuestas recurrentes en el ámbito público pueden ser encontradas en tipos de agrupaciones capaces de posicionarse en el

espacio, a través de estrategias sustentadas con capitales privados, patrocinios, subsidios, becas, ventas, trabajo comunitario o cualquier ocurrencia cultural que pueda ser abordada desde las lógicas del *interés* por el arte y las políticas públicas.

En este artículo sobre arte, educación y empleo, creemos importante considerar la visión sociológica del espacio público como “un espacio instituido y configurado para la integración de la pluralidad, creando así el sentido de las relaciones, la convivencia, la tolerancia y la socialización”. (SOCARRAS MONTEJO, 2011). Esta visión se complementa con elementos de representación pública: medios de comunicación, arte público, mobiliario urbano y se considera que tiene como una característica esencial, la necesidad de ser recorrido y compartido a través del movimiento o el consumo de sus habitantes con sus dinámicas cotidianas, además, la importancia del impulso de las políticas internacionales sobre las condiciones laborales de las artistas impulsadas por la UNESCO (2019).

El espacio público comienza a entenderse en las grandes ciudades para propiciar el turismo, consumo, ocio, recreo y no directamente en las cuestiones de índole cultural. Sin embargo, existen los suficientes agentes culturales o *emprendedores* de la cultura egresados de sus centros académicos, con el impulso para desarrollar proyectos de naturaleza creativa, artística o cultural para el diálogo de identidades o, la ganancia económica.

La posibilidad de ingresar al circuito cultural se consideraba nula o reducida en las ciudades, pero con el reordenamiento del espacio público, se creó una nueva escena para el arte y la aparición de nuevos modelos culturales, con espacios que han perdurado como guía las dos décadas anteriores y que continúan siendo citados de manera incansable en las investigaciones de esta naturaleza (MARTIN, 2015). La Ciudad de México, hoy reconocida por la marca CDMX, es un buen ejemplo (en el que sostenemos nuestro argumento) de ese entendimiento y de sitios altamente comercializables

como las zonas centro y sur, o colonias específicas como la Roma o la Condesa.

Por otro lado, existen aquellos espacios que se venden como *foro cultural* y aparecen como codificación del bar multifacético, que presenta conciertos de rock, comedia a la que hoy en día se designa *standup*, exposiciones fotográficas o teatro. Es posible navegar hasta los espacios de la más ostentosa parafernalia, en los que la oferta cultural no necesariamente es reducida, pero sí, su calidad cuestionable, en viejas casonas con los ideales de otra época, y otros que se ostentan en el diseño artístico como principal bandera en donde el aparador de ventas (que es el protagonista) expone una serie de postales, un álbum de vinil, playeras o unos viejos lentes de sol.

La diversidad de esa ola de emplazamientos *artísticos* es el resultado del vacío y abandono de los espacios independientes surgidos a mediados del siglo pasado y de los espacios alternativos de finales del mismo siglo. Diferentes tendencias o la inercia con la que a nivel mundial se crean estas iniciativas por parte de todo tipo de agentes culturales, genera también el movimiento imparable de la producción que impacta en el desarrollo o la ausencia de políticas culturales y las condiciones precarizadas que existen en el mercado.

Si además añadimos la enorme masificación de contenidos desde/hacia todas las latitudes por medio de internet, entonces, es digno de considerar que los creadores de arte egresados de sus escuelas y universidades opten por el camino de la construcción de un escenario distinto para profesionalizar y capitalizar su arte.

6 Conclusiones

Es necesario reflexionar sobre la escena que actualmente rige en el ámbito de la cultura y los espacios públicos en la Ciudad de México, donde se accede a una perspectiva de la ciudad como la capital de la cultura de

este país, pero se nos olvida que hace pocos años el contexto cultural que le caracterizaba era un estado de exclusión, frecuentemente con agendas saturadas en la programación de los museos, concursos dirigidos hacia los artistas con experiencia asequible y un crecimiento de nivel cero para las nuevas galerías de arte.

En la Ciudad de México es necesario detenerse en el universo de los agentes culturales: artistas, maestros, investigadores, escuelas e instituciones formadoras de creadores y artistas, para ampliar el debate y establecer una problematización profunda en el ambiente de sus derechos laborales, académicos y acerca de arte, educación y cultura. (FEREGRINO, 2020).

Plantear un panorama crítico de la formación de estudiantes y futuros creadores pertenecientes a las carreras afines del arte y la cultura y plantear la necesidad no solo de profesionalizar el oficio del artista, sino también, de fortalecer la experiencia académica, con la intención de proporcionar más y mejores herramientas para que los estudiantes y egresados cuenten con mayores posibilidades de suscribirse a sus entornos de una manera más factible, a pesar del contexto, precarización y vicisitudes laborales de los últimos años.

Es importante que la academia formadora de creadores y artistas contemple posibilidades futuras diferentes a las trazadas por UNAM (2015) en años anteriores, con la firme intención de plantear propuestas sobre la consolidación de espacios para el desarrollo profesional, mejores experiencias formativas de capacitación, actualización y profesionalización frente a un camino lleno de complejidades acerca de la importancia y la funcionalidad del arte y de la creatividad.

7 Referencias

ADORNO, Theodore; HORKHEIMER, Max. **La Industria Cultural, Dialéctica del Iluminismo**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

ARGUDÍN, Luis. **El Arte como Profesión**. México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), 2008. Disponible en: <http://cenidiap.net › abrevian › 3abrev9-argudin>. Consultado en: 19 set. 2022.

BAYARDO, Rubens, Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural, **Lucera**, n. 8, otoño, 2005. Disponible en: <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2022/02/Lucera-Nro-8.pdf>. Consultado en: 24 sept. 2022.

BELL, Daniel. **Las Contradicciones Culturales del Capitalismo**. Madrid: Ed. Alianza, 2004.

CANCIO FERRUZ, Arturo. **Arte y precariedad. Nociones. Preceptos. Apegos. Contextos. Experiencias**. Directora de Tesis: Dra. Concepción Elorza Ibáñez de Gauna. 2017. 400p. Tesis Doctoral - Departamento de Arte y Tecnología. Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco, 2017. Disponible en: https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/26679/TESIS_CANCIO_FERRUZ_ARTURO.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Consultado en: 30 ago. 2022.

ESCUELA NACIONAL DE ESCULTURA, PINTURA Y GRABADO "LA ESMERALDA". **Plan de estudios de la licenciatura en artes visuales 2016-2017**. Secretaria de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, Subdirección General de educación e investigación artísticas, Dirección de Asuntos Académicos, México, 2016.

FEREGRINO, María. Derechos laborales de actores y actrices en México. **Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales**, v. 15, n. 30, p. 1 – 29, jul-dic. 2020. Disponible en: <https://iberoforum.iberomx.com/index.php/iberoforum/article/view/146/389>. Consultado en: 8 sept. 2022.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Políticas culturales en tiempos de globalización. **Revista de Estudios Sociales**, n. 5, ene. 2000. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/815/81500506.pdf>. Consultado en: 18 sept. 2022.

MARTIN, Patricia. Espacios Artísticos Independientes. **El Financiero**, 6 ago. 2015. Disponible en: <https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/patricia-martin/espacios-artisticos-independientes/>. Consultado en: 23 jul. 2022.

MILLER, Toby. Política cultural / industrias creativas. **Cuadernos de Literatura**, n. 32, pp. 19-40, jul.-dic. 2012. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439843029002>. Consultado en: 21 jul. 2022.

MUÑOZ RÍOS, Patricia. Crece número de mexicanos con educación que viven en pobreza **La Jornada** (Sociedad), p. 34, 21 jun. 2017. Disponible en:

<https://www.jornada.com.mx/2017/06/21/sociedad/034n1soc>. Consultado en: 19 jul. 2022.

PALMA MARTOS, Luis; AGUADO QUINTERO, Luis. ¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura. **Economía e Sociedade**, Campinas, v. 20, n. 1 (41), p. 195-228, abr. 2011. Disponible en: <https://www.scielo.br/j/ecos/a/jLjNQfMtyGYQqPYwcTHhqKb/?format=pdf&lang=es>. Consultado en: 30 ago. 2022.

PUIG, Toni Picart. **Animación Sociocultural e Integración territorial**. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 1994.

RAESFELD, Lydia; HERNÁNDEZ, Maricela. La inserción al campo laboral de los artistas del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo ¿vocación o habitus? **Conrado**, v. 16, n. 74, p. 332-340, 2. jun. 2020. Disponible en: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1990-86442020000300332. Consultado en: 3 sept. 2020.

RAMIREZ MUÑOZ, Juan Pablo. Capacitación en educación artística de docentes en nivel primaria dentro de las escuelas públicas mexicanas. **El Artista**, n. 18, 2021, Universidad de Guanajuato. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/874/87466606010/html/>. Consultado en: 22 sept. 2022.

REYES, Marissa; LINARES, Zarco Jaime; FERRUZCA, Marco. **Economía y cultura. Críticas, emprendimientos y solidaridades**. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016.

RODRÍGUEZ, Raúl. Industrias culturales en clave postindustrial. **Revista TELOS (Revista de Pensamiento, Sociedad y Tecnología)**, n. 78, pp. 1-13, ene.-mar. 2009. Disponible en: <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero078/industrias-culturales-en-clave-postindustrial/?output=pdf>. Consultado en: 18 sept. 2022.

ROMAN, Elena. Presupuesto y artes en México. Una Relación Compleja. **Revista Código** (Opinión), 28 jul. 2015. Disponible en: <https://revistacodigo.com/opinion-presupuesto-y-artes-en-mexico-una-relacion-compleja/>. Consultado en: 20 jul. 2022.

SÁNCHEZ DAZA, Germán; ROMERO AMADO, Jorge; REYES ÁLVAREZ, Juan. Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. **Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento**, v. 7, n. 21, p. 69-89, dic. 2019 - mar.2020. Disponible en: <https://www.scielo.org.mx/pdf/edsc/v7n21/2007-8064-edsc-7-21-69.pdf>. Consultado en: 29 ago. 2022.

SIERRA CABALLERO, Francisco. Perspectivas, política cultural y economía creativa en Brasil. Una perspectiva crítica de la cultura para el desarrollo local. **Revista TELOS, Cuadernos de comunicación e innovación**, n. 99. pp. 1-13. oct. 2014 - ene. 2015. Disponible en:

<https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero099/una-perspectiva-critica-de-la-cultura-para-el-desarrollo-local/?output=pdf>. Consultado en: 17 jul. 2022.

SOCARRAS MONTEJO, Yania. Espacio y arte públicos. Un acercamiento desde Bayamo. **Arte y Sociedad - Revista de Investigación**. 2011. Disponible en: <https://www.eumed.net/rev/ay/s/1/ysm.html>. Consultado en: 23 jul. 2022.

SOUSA SANTOS, Boaventura. ¿Emprender para enriquecerse o para sobrevivir? [Entrevista concedida a] IZQUIERDO, Andrés. Páramo. **Revista Semana**, 29 oct. 2019. Disponible en: <https://www.semana.com/impresaportada/articulo/el-emprendedurismo-le-da-glamur-a-la-precariedad-boaventura-de-sousa-santos/78712/?fbclid=IwAR27CT0yAoEkfmgA0110PkOiHMvYrziOWYGOz8fhaJH3Zmop0g-7BgefHNo>. Consultado en: 10 ago 2022

UAEM (Universidad Autónoma del Estado de Morelos). **Programa Educativo Licenciatura en Artes**, Cuernavaca: Facultad de Artes, 2011. Disponible en: https://www.uaem.mx/sites/default/files/facultad-artes/oferta-educativa/lic-artes/plan_lit_2011.pdf. Consultado en: 20 jul. 2022.

UCM (Universidad Complutense de Madrid) . Encuesta sobre la “Cultura de Masas”. **Cuadernos de Información y Comunicación**, n. 9, p. 161-183, 2004. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110161A>. Consultado en: 18 sep. 2022.

UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). **Guía de carreras 2015 - 2016, Artes Visuales**, México: UNAM 2015 Disponible en: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_ragqi/wp-content/uploads/2013/01/gestion_de_la_cultura.pdf. Consultado en: 22 jul. 2022.

UNESCO. **Cultura y condiciones laborales de los artistas. Aplicar la Recomendación de 1980 relativa a la Condición del Artista**. Paris: UNESDOC Digital Library, 2019. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371790_spa. Consultado en: 8 sept. 2022.



O COMPROMISSO ARTÍSTICO E SOCIAL NA ARTE LATINO-AMERICANA: O ENSAIO CRÍTICO DE MARTA TRABA (1961)

*EL COMPROMISO ARTÍSTICO Y SOCIAL EN EL ARTE LATINOAMERICANO:
EL ENSAYO CRÍTICO DE MARTA TRABA (1961)*

*THE ARTISTIC AND SOCIAL COMMITMENT IN LATIN AMERICAN ART: THE
CRITICAL ESSAY BY MARTA TRABA (1961)*

Eustáquio Ornelas Cota Jr¹ 
Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal analisar como Marta Traba, grande intelectual e crítica de arte latino-americana, tratou no início da década de 1960 a questão do comprometimento do artista com o fazer artístico e o meio social na América Latina. Para isso, analisa-se a sua obra intitulada “*La pintura nueva en Latinoamerica*”, publicada em 1961, entendida como um dos primeiros trabalhos de maior densidade que a autora estabeleceu reflexões comparativas sobre a pintura na América Latina. O presente trabalho se insere na relação entre arte e história, cultura e poder, e utiliza-se de aportes teóricos e metodológicos da História Social da Arte e da História Intelectual. Supõe-se que com esta primeira obra ensaística mais ampla, Marta Traba realizou um diagnóstico da pintura no pós-II Guerra, criticou vertentes e movimentos existentes na arte e na cultura da região e apontou novos rumos para uma nova geração de artistas, tendo como base exemplos da própria história da arte na América Latina.

Palavras-chave: Marta Traba; *La pintura nueva en Latinoamérica*; Crítica de arte latino-americana; Compromisso artístico; Compromisso social.

Resumen: el objetivo principal de este artículo es analizar cómo Marta Traba, una gran intelectual y crítica del arte latinoamericano, abordó a

¹ Doutorando e mestre no Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). O presente artigo é oriundo da tese de doutorado *Um diálogo sobre arte latino-americana. E: ensaios críticos de Marta Traba e Aracy Amaral (1960-1980)*, a ser defendida em 2022, sob a orientação da Dra. Stella Maris Franco. O trabalho conta com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). - Código de Financiamento 001 88882.333226/2019-01.

principios de la década de 1960 el tema del compromiso del artista con el trabajo artístico y el entorno social en América Latina. Para ello, analizamos su obra titulada “*La Pintura Nueva en Latinoamérica*”, publicada en 1961, entendida como una de las primeras obras de mayor densidad que la autora estableció reflexiones comparadas sobre la pintura en Latinoamérica. El presente trabajo se inscribe en la relación entre arte e historia, cultura y poder, y utiliza aportes teóricos y metodológicos de la Historia Social del Arte y la Historia Intelectual. Se supone que, con este primer ensayo más amplio, Marta Traba hizo un diagnóstico de la pintura en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, criticó las tendencias y movimientos existentes en el arte y la cultura de la región y señaló nuevos rumbos para una nueva generación de artistas, a partir de ejemplos de la historia del arte en América Latina.

Palabras claves: Marta Traba; *La pintura nueva en Latinoamérica*; Crítica de arte latinoamericana; Compromiso artístico; Compromiso social.

Abstract: The main goal of this article is to analyze how Marta Traba, a great intellectual and Latin American art critic, dealt in the early 1960s with the issue of the artist's commitment to artistic work and the social environment in Latin America. To do this, we analyze her work entitled “*La Pintura Nueva en Latinoamérica*”, published in 1961, one of the first works of greater density in which the author established comparative reflections on painting in Latin America. The present work is part of the relationship between art and history, culture and power, and uses theoretical and methodological contributions from the Social History of Art and Intellectual History. It is assumed that with this first broader essay, Marta Traba made a diagnosis of painting in the post-World War II period, criticized existing trends and movements in the region's art and culture and indicates new directions for to the new generation of artists, having as based on examples from the history of art in Latin America.

Keywords: Marta Traba; *La pintura nueva en Latinoamérica*; Latin American art criticism; Artistic commitment; Social commitment.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022201025](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022201025)

Recebido em: 12/08/2022

Aprovado em: 02/12/2022

Publicado em: 12/10/2022

1 Introdução

Marta Traba Taín (1930-1983) foi uma das mais importantes historiadoras, pesquisadoras e críticas de arte que se debruçou sobre o tema da arte e cultura na América Latina. Proveniente da América do Sul,

circulou por várias cidades do mundo e contribuiu significativamente para os estudos sobre arte latino-americana, tornando-se uma grande referência para a área e uma das intelectuais mais notáveis de seu tempo.

Nascida em Buenos Aires, estudou Filosofia e Letras na Universidade Nacional de Buenos Aires. Trabalhou na revista *Ver y Estimar*, um dos veículos mais importantes da área na região e que foi dirigido pelo então importante crítico de arte Jorge Romero Brest, um dos mestres de Traba. Entre o final da década de 1940 e início dos anos 1950, passou uma temporada na Europa, onde cursou História da Arte, em Paris, e foi aluna de Pierre Francastel, com quem estudou a relação entre arte e sociedade. Em 1954, Marta Traba chegou à Colômbia, onde passou a constituir a sua família e em paralelo aplicar o conhecimento que havia aprendido.

Naquele momento, Bogotá passava por um intenso processo de modernização, ao mesmo tempo em que a Colômbia vivia os reflexos de um dos seus episódios políticos mais marcantes, o conhecido Bogotazo.² Marta Traba vai participar ativamente deste processo de modernização da cidade de Bogotá, por meio das artes. Tanto que no início da década de 1960, foi uma das principais agentes que atuaram na construção do Museu de Arte Moderna de Bogotá, mais conhecido como MAMBO, instituição que dirigiu até 1967.

No plano artístico-cultural, desde a década de 1950, vários artistas e intelectuais, em contato com as vanguardas na Europa e Estados Unidos, passaram a questionar padrões e a estimular a discussão sobre novas linguagens e paradigmas para a arte. Destacam-se artistas como Fernando Botero, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar e Lucy Tejada. Ao lado de Marta Traba, outros intelectuais se empenharam em consolidar a crítica e o pensamento sobre arte no país, tais como Walter Engel, Casimiro Eiger, Clemente Airó e Juan Friede. Nota-se que a maior parte dos artistas e intelectuais que ocupavam os principais espaços na cena cultural eram homens. Traba se destacava não apenas por ser umas das pouquíssimas

² Trata-se do assassinato do candidato a presidente Jorge Eliécer Gaitán, em 1948, seguido de agitações políticas e sociais que se estenderam até por volta de 1957.

mulheres no meio, mas por ser uma profissional articulada naquele momento. Junto ao seu companheiro, o jornalista Alberto Zalamea Costa, com quem teve dois filhos -Fernando e Gustavo-, passou a ter contato com pessoas importantes do setor de comunicação. Tanto que já no final de 1954, ela foi convidada por Fernando Gómez Agudelo, para fazer parte da programação da Televisora Nacional, veículo de comunicação inaugurado naquele mesmo ano. Traba passou a participar ou apresentar programas voltados às artes plásticas com viés educativo.

Sobre este momento, o pesquisador colombiano Nicolás Gómez comentou que:

Este particular contexto parecería ideal para la inmediata integración de Marta Traba al terreno público de la discusión sobre arte. Las políticas oficiales, en su proyecto modernizador, defendían, la necesidad de la educación artística, a través de los medios de comunicación como parte integral de un plan progresista. (GÓMEZ, 2010, p. 322)

Nos primeiros programas, como em *La rosa de los vientos*, *El museo imaginario*, *Una visita a los museos*, Marta Traba analisou principalmente a produção artística de instituições europeias, por meio de uma perspectiva formalista da obra de arte ³. Era quase uma “clássica” historiadora da arte europeia. Isso foi se transformando na medida em que passou a ter mais contato com a produção colombiana e latino-americana. Segundo Ruth Acuña, no *El abc del arte*, um dos seus programas mais bem-sucedidos, foram trabalhados conteúdos de artistas nacionais como Judith Márquez, Ignacio Gómez Jaramillo, Ian Munn e Arenas Betancourt. Muitos deles iam pessoalmente nos estúdios para participarem, relatou a pesquisadora (apud GÓMEZ, 2010). Em 1957, ela apresentou pela Radiodifusora Nacional um programa chamado *Curso de Historia del Arte*. Mas, no caso de Marta Traba, o prestígio alcançou outras proporções, pois a intelectual ganhou projeção nacional, se tornando uma figura pública conhecida para além do meio artístico da Colômbia.⁴

³ A concepção do programa partiu de um dos seus primeiros ensaios sobre arte moderna, escrito na época e publicado em 1958, chamado de *El museo vacío*, em que propõe o estudo de obras de artistas europeus consagrados, como Picasso, Matisse, Max Bill entre outros.

⁴ No início da década de 1980, Traba voltou a gravar para a TV, em uma série intitulada *Historia del arte moderno* desde Bogotá, em que esteve engajada na expansão e popularização do acesso ao ensino de arte no país. É

Em 1954, mesmo ano da chegada de Marta Traba à cidade de Bogotá, foi criada a galeria de arte “El Callejón”, dirigida pelo crítico Casimiro Eiger. O espaço logo se tornou um lugar de destaque na formação e difusão da arte moderna, promovendo encontros e trocas entre intelectuais e artistas nacionais e estrangeiros. Nesse mesmo lugar, no início da década de 1960, Marta Traba proferiu cinco conferências temáticas, as quais foram reunidas e publicadas no livro *La pintura nueva en Latinoamérica* (**Fig. 1**), em 1961, pela Ediciones Librería Central.

Figura 1 - *La Pintura Nueva en Latinoamérica*, de 1961.



FONTE: Imagem digitalizada da capa do livro obtido em pesquisa de campo.⁵

Essa obra, bem menos lembrada que o famoso ensaio *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, publicado em 1973, na década posterior, foi também muito importante para a sua carreira. Além de conter ideias que passariam a ser trabalhadas ao longo de toda a sua vida, esse trabalho indica o interesse e o comprometimento precoces da intelectual com o tema. Grande parte dos estudiosos latino-americanos se debruçou sobre a produção artística da região, tecendo redes e comparações, principalmente após a Conferência Geral da

comum ver cenas em que a intelectual caminha no meio da população urbana da capital, trazendo reflexões sociais e artísticas.

⁵ A obra foi obtida em pesquisa de campo realizada em Bogotá, na Colômbia, durante o mês de setembro de 2018.

Unesco, ocorrida em Paris, em 1966, seguida dos encontros de Lima (1967) e Quito (1970)⁶.

Até então, predominava no debate sobre as artes plásticas latino-americanas, narrativas provenientes dos EUA, sobretudo, a engendrada em torno da formação da coleção latino-americana do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York). A partir dos anos 1960, teóricos e críticos de arte provenientes dos mais diversos países da região passaram a se debruçar progressivamente sobre a arte e a cultura da América Latina, enxergando-a cada vez mais como um bloco. Obviamente, não um bloco unívoco, mas diverso e cheio de assimetrias. Problemas estes que foram sendo tomados por uma geração de críticos e intelectuais que inclui nomes como Damián Bayón, Juan Acha, Frederico Morais, Rita Eder e Aracy Amaral. Nesse sentido, Traba que começou a escrever sobre a América Latina desde a década de 1950, com seu estilo contundente e inconfundível, indagava à rica produção latino-americana, problematizando-a e tomando para si o desafio de construir um olhar comparativo e panorâmico que já pode ser observado no seu livro de 1961.

La pintura nueva en Latinoamérica pode ser considerado o primeiro trabalho de maior densidade em que a autora estabelece reflexões sobre a pintura na América Latina, indicando pontos marcantes desta ampla produção. A obra, portanto, foi produzida em um momento em que a autora passava a estabelecer uma relação mais sólida e comprometida com o tema da arte e cultura na América Latina, em um contexto propício para a sua difusão, entre o público bogotano e estrangeiro. No próprio prefácio do livro, indica-se que naquele momento qualquer pessoa de “cultura mediana” conhecia os movimentos artísticos europeus e norte-americanos. No entanto, na sua avaliação, a América Latina e suas artes permaneciam desconhecidas. Traba afirmou que: “*Después de muchos años de aceptar que otros piensen por él y decreten en su nombre una cultura intocable, el público quiere pensar por sí mismo. Hay*

⁶ Segundo Aracy Amaral foi após estes momentos que se delineou “um projeto de estudos das culturas latino-americanas a partir da sua literatura e de suas artes”. (AMARAL, 2006, p.129).

que ayudarlo, informando con veracidad y aproximación a los valores estéticos reales.”(TRABA, 1961, p.9)⁷.

Sendo assim, este artigo busca compreender a partir do livro *La pintura nueva en Latinoamérica*, como Marta Traba analisou a questão do comprometimento do artista na intrincada relação entre o fazer artístico e o meio social na América Latina. A obra, publicada em 1961, se insere em um momento de transição na trajetória da intelectual, a qual passava a trabalhar cada vez mais com a perspectiva social na arte, ainda que de modo crítico. Algo que posteriormente se desenvolveu em teses como a resistência na arte, por exemplo. Além disso, trata-se de um dos primeiros trabalhos de maior densidade, em que a autora estabeleceu reflexões comparativas sobre a pintura de artistas latino-americanos. Portanto, supõe-se que com esta primeira obra ensaística mais ampla, Marta Traba realizou um diagnóstico da pintura no período pós-II Guerra, criticou vertentes e movimentos existentes na arte e na cultura da região e apontou novos rumos para uma nova geração de artistas, tendo como base exemplos da própria história da arte latino-americana.

2 A obra e o problema do compromisso artístico e social

No amplo ensaio *La pintura nueva en Latinoamérica*, Marta Traba buscou discutir a produção pictórica latino-americana, incluindo problemas, artistas e obras que marcaram a produção regional, desde a primeira metade do século XX até o início da década de 1960, configurando-se em um amplo balanço crítico. Para trabalhar o tema da pintura latino-americana em regiões com produções tão variadas, Marta Traba definiu como um dos eixos fundamentais da sua análise, o problema do comprometimento ou do compromisso do artista com a construção da sua obra e com o meio social em que se insere. No seu entendimento, essa

⁷ A própria Marta Traba apresentou programas televisivos de ensino de arte na Colômbia, na década de 1950, e ainda, ajudou a fundar o primeiro Museu de Arte Moderna de Bogotá (MAMBO), em 1962.

era uma problemática muito relevante para pensar a produção artística latino-americana.

Semelhante ao comprometimento, o termo engajamento se mostrou útil para a compreensão de muitas produções artísticas latino-americanas, sobretudo em contextos políticos intensos, como se deu na América Latina na segunda metade do século XX. Em seu artigo, o historiador Marcos Napolitano estabelece a diferença entre a arte militante e a arte engajada. Segundo Napolitano, a arte militante “parte da política para atuar na tríade ‘agitação - propaganda - protesto’, dirigida pelos partidos e grupos politicamente organizados”. Nesse sentido, o historiador entende que a arte militante “trabalha para mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas”. Já a arte engajada “chega na política a partir de uma atitude ‘voluntária e refletida’ sobre o mundo”. “De caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela”. (NAPOLITANO, 2011, p. 29)

Apesar de não fazer esta diferenciação no seu livro, observa-se que ora a intelectual se refere à “arte militante”, a qual rechaça pela submissão aos ditames políticos, e ora à arte engajada, entendida como um dispositivo intrínseco ao processo de criação artística, que deve ser balizado de modo consciente. Nota-se, portanto, que o comprometimento artístico e social perpassou direta ou indiretamente todos os cinco capítulos que compõem o livro de Marta Traba, contudo o problema foi mais bem delineado no capítulo I, intitulado *El “mejicanismo” y el “americanismo”* e no capítulo II, chamado de *Los iniciadores: ¿Debe el artista comprometerse?*.

A intelectual indagou até que ponto caberia ao artista se comprometer com os problemas sociais, misérias e sofrimentos dos povos residentes em nosso continente. Nesse sentido, Traba escreveu que:

É necessário se comprometer com seu gigantesco infortúnio e proclamá-lo em voz alta, como os enlutados egípcios? É necessário que consideremos a América como um enterro perpétuo... Afinal, o que é a América? Um novo continente ou um continente moribundo? (TRABA, 1961, p. 37-38, *trad. nossa*).

O trecho acima, bem ao seu estilo direto, revela uma crítica contundente à geração que, na sua opinião, excedeu no comprometimento social, em detrimento da experimentação artística e estética. Além disso, a crítica de Traba também assumiu um tom de alerta à geração mais recente de pintores latino-americanos, que, na sua visão, não mais deveriam estar comprometidos com as mesmas ideias e princípios que irrigaram grande parte da produção latino-americana na primeira metade do século XX. Para Marta Traba, no início dos anos 1960, era hora de avançar rumo à experimentação, ao desconhecido e, principalmente, ao imaginativo. Esse foi um recado dado, sobretudo, à geração de pintores mais jovens.

Segundo a intelectual, o comprometimento social na produção pictórica da região estava ligado a duas principais vertentes: o “mexicanismo” e o “americanismo”. De modo geral, Traba considerou que o mexicanismo referia-se basicamente à produção derivada ou inspirada no muralismo mexicano. Já o americanismo, era a vertente que se caracterizava pelo comprometimento do artista com temáticas relacionadas às suas raízes culturais, aspectos identitários, paisagens americanas e seus povos.

Para Traba, de certa forma, ambas as vertentes estavam ligadas ao que chamou de realismo social latino-americano, ou seja, pinturas de forte teor reivindicatório, contendo denúncias sociais e políticas. No seu olhar, a vertente “mexicanista” teve maior impacto na região, sobretudo na primeira metade do século XX, enquanto a americanista, derivada do mexicanismo, perpassava a produção pictórica do continente, incluindo os EUA, sobrevivendo em plena segunda metade do século, sobretudo na América Latina. Apesar de suas diferenças, a intelectual mostrou-se crítica a ambas as vertentes. Em sua análise, trabalhou casos exemplares,

indicando artistas ligados a cada uma dessas correntes, ao mesmo tempo em que fazia um grande balanço da pintura latino-americana.

No caso do muralismo mexicano, por exemplo, Traba destacou que, apesar do seu forte impacto e reconhecimento, suas obras derivadas possuíam baixa complexidade de composição do ponto de vista estético. Para ela, o movimento serviu para difundir mais os valores da Revolução Mexicana e da história do México do que suas perspectivas estéticas. Traba afirmou que, apesar de legítima a insurgência dos muralistas, esses “eram políticos antes que pintores e soldados antes que estetas” (TRABA, 1961, p. 19). Para ela, o muralismo mexicano havia se instalado no continente como uma espécie de “tumor maligno”, exercendo grande influência na produção latino-americana por duas décadas, com reconhecimento mundial e sem enfrentar contestações, como podemos perceber no trecho a seguir: *El muralismo mexicano se enquistó en el continente como un tumor maligno, pero todo el mundo lo saludó y reconoció como un síntoma de buena salud y durante veinte años se decretó sin apelación que la vitalidad latinoamericana se expresara de acuerdo con sus fórmulas.* (TRABA, 1961, p. 18).

Traba alertou que, nos regimes políticos estritamente coletivistas, o realismo era a escolha mais comum de expressão artística, por se tratar de uma pintura na qual o artista renuncia à sua individualidade e estética pessoal em benefício de uma linguagem compreensível para todos, “*el alfabeto de las imágenes reales*”. Na sua perspectiva, isso poderia ser algo danoso, pois além de suprimir o artista como ser individual e reinventor do mundo, transformava a arte em uma espécie de prática “copista” ou “narradora da história”, desaparecendo assim, os mecanismos de criação estética⁸.

Nesse sentido, considerava o pintor Diego Rivera um caso paradigmático. Como se sabe, Diego Rivera estudou em Paris, produziu obras de inspiração cubista no início da sua carreira e por volta de 1920, ao

⁸ Na sua perspectiva, criar um objeto artístico significava “extrair um objeto real das circunstâncias temporais e passageiras que o rodeiam na natureza e fixá-lo em uma zona de valores estéticos”. Cf. TRABA, 1961, p.23-24.

retornar para o México, filiou-se às causas da Revolução juntamente a outros pintores, no projeto encabeçado por José Vasconcellos. Traba entendeu essa transição na carreira do artista como um menosprezo da atividade estética em prol do ideal proletário. Ela apontou que Rivera acabou fundando uma espécie de escola da Revolução Mexicana que se propagou por todo o continente. Além disso, rechaçou o que chamou de postura “radical” do pintor, ao basear a sua pintura em uma abordagem socioeconômica calcada no materialismo histórico de Marx, Engels e Lenin. Na sua avaliação, Diego Rivera tinha uma atuação artística limitada, pois costumava pintar figuras estáticas, descritivas e alegóricas, como nos afrescos da *Escuela Agrícola de Chapingo*, em 1924. (TRABA, 1961, p. 21-23).

Compreende-se que a crítica de Traba está inserida em um momento em que o muralismo já apresentava nítidos sinais de desgaste. A historiadora da arte mexicana Rita Eder, indicou que a história do movimento muralista mexicano se construiu em duas etapas principais, a primeira entre 1921 e 1942, e a segunda etapa, menos ativa, posterior a 1942, adentrando a segunda metade do século XX⁹. Diego Rivera, ícone do muralismo e um dos artistas mais conhecidos internacionalmente, havia falecido em 1957, poucos anos antes da intelectual escrever o seu texto criticando o movimento.

Ainda, essa sua crítica se mostrou alinhada a outros pensadores que também analisaram criticamente o movimento mexicano. O intelectual mexicano Octavio Paz, por exemplo, julgou prejudicial o predomínio do muralismo mexicano na arte latino-americana entre os anos 1930 e 1940. Além disso, apontou algumas fragilidades estéticas do movimento (PAZ, 1987).¹⁰

⁹ A autora mencionada escreveu o texto em 1990, conforme indica EDER, 1990, p. 101. O historiador brasileiro Camilo de Mello Vasconcellos (2005, p. 292) também apontou em seu estudo que nos anos 1940 o movimento muralista apresentou sinais evidentes de desgaste, o que se acentuou na década seguinte, com esgotamento de propostas plásticas e pela própria mudança no contexto do país.

¹⁰ Atualmente há pesquisas que revisitam a produção artística do período, como a historiadora da arte Karen Cordero Reiman, que além de refletir sobre uma rica produção de artistas mulheres mexicanas que nos anos 1960 passaram a contestar não formas de representação corporal bem como a relação entre arte política que havia caracterizado as narrativas dominantes da arte mexicana, como o muralismo. Ver: CORDERO REIMAN, 2018.

Já outras intelectuais como a própria mexicana Rita Eder e a brasileira Aracy Amaral também não deixaram de olhar criticamente para o movimento muralista, ao mesmo tempo em que ressaltaram a sua importância como marco de articulação, difusão de ideias e propagação da arte latino-americana no mundo. O tom mais elogioso da intelectual brasileira em seu texto “O muralismo como marco de múltipla articulação” de 1978, difere da colega Marta Traba (AMARAL, 1983 [1978], p. 280). Mesmo em tempos atuais, o debate em torno do movimento mexicano e suas ressonâncias no muralismo latino-americano mais atual é indicativo de sua importância para a história da arte na América Latina, como bem apontou a pesquisadora Simone Abreu (ABREU; VENCHIARUTTI, 2016).

Voltando ao ensaio de Traba, sobre a vertente americanista, Traba a considerava importante. Para Marta Traba era legítimo que artistas americanos pesquisassem ou mesmo buscassem trazer para suas obras elementos que ajudassem a pensar as cidades, os campos, as pessoas do nosso continente, como podemos observar no comentário a seguir: *“Era legítimo que América pretendiera alcanzar una cultura propia, que se negara a representar interminablemente su papel parasitario de las culturas europeas. Era y es legítimo”* (TRABA, 1961, p. 25). Para ela, o comprometimento excessivo com as duas principais vertentes, tornou a pintura latino-americana refém da figuração e com pouca inovação estética.

Pensando em exemplos positivos da vertente americanista, Traba citou a importância do uruguaio Pedro Figari no início do século XX. Segundo a sua avaliação, a pintura de Figari era “instintiva”, “ingênua”, “primitiva”, dotada de espírito irônico e cheia de desprezo pelos padrões acadêmicos, algo que certamente o fez se diferenciar dos seus antecessores do século XIX, entendendo-o como um grande mestre na pintura da América Latina. (TRABA, 1961, p. 17).

No caso de Joaquín Torres García, ícone da pintura latino-americana da primeira metade do século XX, Traba o considerou um artista inovador nas formas e preocupado com o desenvolvimento de um projeto artístico

americano, a partir da América do Sul. Para a intelectual era notável a sua tentativa de “transformar a realidade em símbolo”, destacando a rica pesquisa da linguagem pré-colombiana e seus hieróglifos. Mas, na sua visão, este outro mestre uruguaio “morreu sem compreender que antes de submeter à violência natural física e à anarquia latino-americana a uma rígida estrutura mental, era necessário conhecê-la a fundo e expressá-la, dar-lhe saída por meio de uma pintura impetuosa e vital ao invés de enclausurá-la e reprimi-la ” (TRABA, 1961, p. 16).

Como se viu, Marta Traba indicou que o projeto do pintor uruguaio (racional, cartesiano, esteticamente complexo, recheados de elementos pré-colombianos) foi pouco sucedido na região, enquanto o projeto do muralismo mexicano (engajado politicamente, esteticamente simples, figurativo e recheado de realismo social) e o americanista (identitário, figurativo, com pouca inovação estética, político e conectado às realidades sociais e culturais locais) tiveram uma enorme adesão em todo o continente. Aqui, cabe assinalar a coexistência de diferentes projetos na arte da América Latina. Ou seja, havia sim projetos de vertentes variadas que coexistiram na região, porém os seus resultados, em termos de difusão, foram diferentes devido a fatores culturais, institucionais, políticos e não apenas estéticos.

Marta Traba citou o caso do pintor equatoriano Oswaldo Guayasamín como exemplo americanista negativo. Na sua opinião, Guayasamín levantou a bandeira do americanismo como ninguém e vinha sendo premiado por isso¹¹. Para Traba, ele “saqueou” vários dos recursos pictóricos do repertório de Pablo Picasso para retratar figuras mestiças abatidas, recorrendo a vários truques já bastante utilizados pela pintura europeia desde o início do século, adaptando-os para as figuras americanas.

Na famosa série de quadros denominada *Huaycayñan*, em quéchua, traduzindo significa *El Camino del llanto (o caminho das lágrimas)*, Guayasamín procurou exprimir desigualdades, misérias e sofrimentos de

¹¹ Cabe lembrar que entre os anos 50 e 60, o pintor equatoriano havia sido premiado na Bienal de SP e na Bienal do México.

povos oprimidos no continente. O conjunto é formado por cerca de 103 obras, divididas em três grandes temas - “índio, mestiço e negro” -, construído a partir da sua vivência em seu país de origem, o Equador, e a partir das suas observações feitas em uma viagem por dois anos pela América Latina, em que esteve por diversos países, dentre eles, México, Brasil e Argentina. Além do forte teor social, é possível perceber nos quadros, relações com o cubismo e com o expressionismo. Com esta série, o artista se apresentou em diversas bienais, ao longo dos anos 50 e 60, sendo premiado em muitas delas, com obras adquiridas por colecionadores particulares em países do continente americano e do europeu (GUAYASAMÍN, 1953).

Sobre esta série, Marta Traba afirmou:

Guayasamín terminaba en 1952 su “Camino del Llanto”, donde no sólo las niñas mestizas sufrían la humillación de no tener muñecas como las niñas blancas sino que todo el mundo, todas las razas, sufrían por igual volcadas sobre su oscuro deseo de llorar, sobre su inextinguible sed masoquista. (TRABA, 1961, p. 37).

Marta Traba também assinalou que o realismo social, elemento impulsionador das pinturas das vertentes “mexicanista” e “americanista”, não havia sido exclusividade dos latino-americanos. Nos EUA, este tipo de realismo teve maior impacto entre as décadas de 1920 e 1940. Mas, na sua opinião, o realismo social norte-americano acabou sendo bastante descritivo das mudanças populacionais vividas no país e carente de “agressividade”, diferentemente do realismo social latino-americano, de caráter mais reivindicatório e combativo. Além disso, avaliou que “os artistas norte-americanos foram os primeiros em compreender o erro básico do realismo social” (TRABA, 1961, p. 27, trad. nossa). Neste comentário é possível notar que a intelectual entendeu a presença do realismo social na arte como “erro”, sem pensar, por exemplo, a relação entre este estilo e o contexto do entre guerras.

Ao longo dos anos 1930, nos EUA, houve diversas iniciativas de promoção da arte mural, principalmente em Nova York e Califórnia. Inclusive a circulação dos muralistas mexicanos, bem como a aquisição de

suas obras foi algo considerável durante os anos do conhecido *New Deal*. Contudo, já no final desta mesma década, também era possível notar algumas iniciativas no sentido de promover produções pictóricas alternativas à figuração e aos realismos até então muito difundidos. Destaca-se, por exemplo, a exposição sobre o abstracionismo no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1937. É a partir deste evento que surgiu o famoso diagrama do então diretor do MoMA Alfred Barr Jr. indicando o sentido das artes plásticas modernas em direção à arte abstrata. Também a partir da década de 1940, após a II Guerra, houve um maior fortalecimento da experimentação estética ligada à arte abstrata e ao chamado expressionismo abstrato. Nesse sentido, a chamada “Escola de Nova York”¹² foi muito importante na difusão desta nova vanguarda em um contexto marcado pela ascensão de Nova York como um importante polo da arte moderna mundial.¹³

Para Traba, toda esta movimentação na arte dos EUA foi algo muito positivo, pois na sua opinião esses artistas criaram uma “maneira de sentir a expressão com enorme autenticidade e com uma força inigualável, impondo ao mundo da estética contemporânea um estilo norte-americano”. Dentre os artistas participantes desta nova corrente artística nos EUA, Traba destacou o pintor norte-americano Jackson Pollock, com a sua pintura de ação (“*Action Painting*”) que deixou de descrever, para expressar os seus sentimentos na tela, abandonando um estado documental da pintura, comum no realismo social, indo para um estado estético de busca pela autenticidade.

Ocorre que não apenas nos EUA havia movimentos de renovação na arte. Mesmo incipientes, entre os anos 1940 e 1950, houve uma série de iniciativas na América Latina no sentido de promover maior inovação das linguagens e espaços artísticos. No Brasil, por exemplo, destaca-se a inauguração de importantes instituições voltadas para o desenvolvimento da arte moderna como o MAM-SP, o MASP e a Bienal de SP, a qual se

¹² Traba também vai chamar este grupo de artistas ligados ao expressionismo abstrato de “Escola do Pacífico”, destacando trabalhos do pintor Mark Rothko, Franz Kline, Clyfford Still e Jackson Pollock.

¹³ Sobre a Escola de Nova York, ver: GREENBERG, 2013.

tornou uma importante vitrine internacional que possibilitou conexões com os seus vizinhos. Em relação às linguagens artísticas, a arquitetura, a arte construtiva, cinética, concreta e neoconcreta, bem como o abstracionismo, foram marcas importantes de renovação nestes anos no Brasil, na Venezuela e na Argentina, por exemplo. O crítico argentino Jorge Romero Brest, por exemplo, foi um grande impulsionador destas iniciativas nos anos 1950, tanto que fez questão de vir ao Brasil nestes anos para proferir conferências, ser jurado nas bienais e apoiar a atmosfera de renovação nos dois países da América do Sul, como bem demonstrou o artigo da pesquisadora Luiza Mader¹⁴. Neste contexto em que parte de artistas e intelectuais tentavam promover transformações nas artes da América Latina, seria difícil Traba estar alheia a tudo isso, até por suas fortes conexões internacionais. Contudo, no início dos anos 1960, a intelectual mirou seus esforços em criticar parte da produção pictórica latino-americana que ainda permanecia em diálogo com o realismo / figurativo, presos à narrativa propagada pelo muralismo e correntes de cunho mais social.

Na visão da intelectual, o expressionismo abstrato nos EUA e a mudança na postura dos seus artistas, fez com que “europeus passassem a se inclinar ante a força original dos norte-americanos”, enquanto os latino-americanos “seguiam vendo na pintura um eficaz sistema defensivo para denunciar e contra-atacar seus problemas de opressão” (TRABA, 1961, p. 28-29).

É possível compreender que a mudança de percepção de muitos europeus em relação à produção norte-americana não se deveu apenas a fatores estéticos. Externamente os EUA assumiram um papel fundamental na reconstrução da Europa após a II Guerra, seja do ponto de vista econômico, político ou cultural. O país recebeu vários artistas e intelectuais europeus refugiados ou exilados, tornando cidades como Nova York, polos efervescentes de produção artística no país, além de fomentar

¹⁴ Sobre o assunto, veja: PALADINO, Luiza Mader. Projetos de modernização cultural na América Latina - década de 1950 - Intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina. *Arte ConTexto*, v. 3, p. 20, 2016. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao09_luiza-paladino.html

investimentos capitaneados por instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova York. O MoMA, um dos braços culturais dos EUA, sempre esteve voltado para a produção interna do país e de olho no cenário internacional. Cabe lembrar que a instituição investiu na formação de uma ampla coleção de arte latino-americana durante a chamada Política da Boa Vizinhança, como demonstra o recente estudo desenvolvido por Eustáquio Ornelas, publicado em 2019 (COTA JR., 2019).

Já no período da Guerra Fria, o mesmo Museu de Nova York defendeu em sua política cultural o expressionismo abstrato como vanguarda norte-americana e o pintor Jackson Pollock como um dos seus principais expoentes. Em seu texto sobre a arte no mundo capitalista, Aracy Amaral trouxe referências interessantes sobre o assunto, como por exemplo o texto de Eva Cockcroft, que buscou analisar a relação entre o MoMA e a política externa norte-americana na época (AMARAL, 2003, p. 15). Neste trabalho, indicou que não seria apenas coincidência a exitosa ligação entre a retórica existencialista/individualista do expressionismo abstrato e a Guerra Fria. Acompanhada do crítico Max Kozloff, Eva apontou que pessoas em posições estratégicas naquele momento, como os próprios diretores do Museu e figuras como Nelson Rockefeller, ajudaram a costurar esta relação (COCKCROFT, 1974).

Entende-se que Marta Traba, no início dos anos 1960, se posicionou contra vertentes que considerava ultrapassadas na arte da América Latina, como as que chamou de “mexicanista” e “americanista”. Isso não significou um alinhamento ao modelo norte-americano, contudo elogiou que na arte norte-americana da época a vertente mais politizada havia perdido espaço para outras vertentes mais abstratas, como o expressionismo abstrato. Além disso, apontou que os caminhos imaginativos a serem trilhados pela arte latino-americana, estavam contidos nos próprios históricos exemplos de artistas latino-americanos, os quais foram nomeados de iniciadores.

3 Mirar nos “iniciadores”

Marta Traba indicou que a “cantiga do artista comprometido” já havia sido demasiadamente tocada nos ouvidos de pintores da época, o que considerava prejudicial. Apesar disso, deixou claro no seu ensaio que não existia nenhum artista completamente descomprometido ou inerte às questões de seu tempo. Nesse sentido, Marta Traba estabeleceu como importante referência de comprometimento e desenvolvimento artístico um grupo seletivo de artistas latino-americanos, os quais denominou de “iniciadores”, por fazerem parte da fase inicial da pintura moderna latino-americana, durante a primeira metade do século XX. Traba avaliou que esse grupo, apesar de muito talentoso, tinha sido muitas vezes eclipsado pelas produções de “mexicanistas” e “americanistas” que tiveram amplo espaço no período. Compõem esse grupo os cubanos Wifredo Lam e Amelia Peláez, o mexicano Rufino Tamayo, o argentino Emilio Pettoruti, os chilenos Roberto Matta e Nemesio Antúnez, o português-equatoriano Manuel Rendón, além dos “grandes” pintores uruguaios Pedro Figari e Joaquín Torres García.

No caso de Tamayo, por exemplo, Traba ressaltou que o pintor rompeu com as “fórmulas impostas” pelo muralismo ou pelo coletivismo pregado pelos ideais da Revolução, para investir no seu próprio processo de criação das obras. A intelectual discordou veementemente do “silêncio” que pairou sobre o nome de Tamayo no México, em comparação a fama de Alfaro Siqueiros, como se nota no comentário a seguir: *“El silencio condenatório que durante muchos años se hizo en Méjico alrededor del nombre de Tamayo, hizo olvidar, por ejemplo, que este gran artista es contemporáneo de Siqueiros, quien nace un año antes de Tamayo.”* (TRABA, 1961, p. 47). Para Traba, Tamayo conseguiu criar uma atmosfera artística rica, inovadora e universal, contendo figuras alucinantes, cheias de angústias e improvisos, em cores pastosas, afastadas das perspectivas

realistas, em um contexto artístico ainda marcado pelas ideias do muralismo mexicano.¹⁵

Segundo a intelectual, Cuba se destacava por ser “*el único país del área del Caribe desligado por completo del ‘muralismo mejicano’*” (TRABA, 1961, p. 49). Nesse sentido, Traba destacou os trabalhos de Wifredo Lam e Amelia Peláez. Em sua opinião, Wifredo Lam pintou obras das mais notáveis em toda a América Latina e que o seu desconhecimento pelo público em geral era algo “vergonhoso”. Mesmo a longa estadia do pintor na Europa (1923-1941), não apagou as paisagens americanas presentes em muitas de suas obras, como as folhagens verdes e misteriosas dos campos canaviais, onde viviam negros, chineses, brancos e mestiços. Para Traba, essa é uma mistura “brutalmente americana” que não tinha equivalência na Europa. Também não concordou que Lam fosse classificado como um artista surrealista. Para ela, o seu trabalho está mais próximo de Pablo Picasso e de um certo “formalismo picassiano”. No entanto, diferentemente do espanhol que trabalhou com formas que se inspiram no real para alcançar “fins alegóricos”, como em *Guernica*, o cubano vai além e “cria com formas contundentes, linhas seguras e elásticas, um mundo de ficção absolutamente poético, de onde nada resulta equivalente real, evocando coisas surreais e fantásticas, de situações impossíveis e de relações assombrosas e exaltantes” (TRABA, 1961, p. 53-54). Assim, para Traba, Lam utilizou-se do formalismo picassiano para criar um mundo imaginário caótico como se pode ver em várias de suas gravuras e no famoso quadro *La Jungla*, de 1943.¹⁶

Outra cubana destacada por Marta Traba foi Amelia Peláez, uma das iniciadoras do cubismo em Cuba, bem como Emilio Pettoruti na Argentina. Traba colocou os trabalhos da artista cubana e do artista argentino em um mesmo patamar e ressaltou a inteligência e a seriedade no trabalho de ambos, em que é possível notar referências de pintores franceses como

¹⁵ Aqui a autora se referiu principalmente aos trabalhos do pintor mexicano realizados na década de 1950. Ver TRABA, 1961, p. 48.

¹⁶ A obra referida pode ser vista na Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), disponível no link: <https://www.moma.org/collection/works/34666> (acesso 24 de setembro de 2022).

Henri Matisse e Cézanne. Além disso, situou-os em zonas poéticas potentes, mas com diferenças, “*caliente y feminina*” no caso de Amelia Peláez e mais “quimicamente pura” no caso de Emilio Pettoruti.¹⁷ Em outro momento do seu ensaio, Traba explicou que o argentino Perutti foi um “cubista ortodoxo”, no mesmo nível dos europeus, e que sua obra era - “eminentemente lógica” e de “sensibilidade contida” (TRABA, 1961, p. 62)¹⁸. No entanto, a intelectual não explicou o que entendia por “feminina” na obra de Peláez, mas ressaltou que em Amélia, a presença do verão transitório e implacável, como em Cuba (TRABA, 1961, p. 62).

Ao analisar os trabalhos dos pintores chilenos como Roberto Matta e Nemesio Antúnez, Marta Traba acaba apontando para o caminho que entende ser o melhor para o comprometimento de artistas latino-americanos com a América: a recriação do real a partir de um processo próprio de investigação estética (TRABA, 1961, p. 61). Nesse sentido, a intelectual indica os dois artistas chilenos como exemplares. Ainda, aponta Dr. Atl, outro importante pintor mexicano e referência do muralismo, como exemplo de “má pintura” por emular a realidade em sua arte, em vez de recriá-la.

Para Marta Traba, alguns artistas latino-americanos, apesar de merecerem destaque e coexistirem com a geração de iniciadores, não estariam em um mesmo patamar. Entende-se que seria um grupo intermediário que tinha alguns aspectos parecidos com os iniciadores, mas, de algum modo também ligados aos “mexicanistas” e “americanistas”. São eles: o guatemalteco Carlos Mérida, o haitiano Hipólito [*sic.* Hector] Hipolitte, os colombianos Andrés de Santa María e Pedro Nel Gómez, o venezuelano Héctor Poleo, o francês-equatoriano Manuel Rendón e o brasileiro Candido Portinari.

Sobre Carlos Mérida, Traba indicou que o seu trabalho frequentemente estabeleceu relações com o mundo pré-colombiano,

¹⁷ A obra “Natureza morta em vermelho” de Amelia Peláez poder ser conferida na Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), disponível no link: <https://www.moma.org/collection/works/79019> (acesso 24 de setembro de 2022).

¹⁸ A comparação entre a artista cubana e o argentino aparece em dois momentos diferentes do ensaio.

inicialmente de maneira mais figurativa, e depois mais abstrata na forma, mas que ele sempre esteve muito vinculado à realidade. Mesmo nos trabalhos em que buscou estabelecer relações com a música, na visão da intelectual, há uma excessiva busca por um purismo americano inexistente. Ao tentar realizar muitas coisas, "a pintura de Mérida desconcerta por sua simplicidade" (TRABA, 1961, p.56), indicando assim, a baixa complexidade de sua pintura.

Já em relação aos colombianos Andrés de Santa María e Pedro Nel Gómez, e ao venezuelano Héctor Poleo, Traba considerou que os seus trabalhos foram significativos, mas sem a mesma importância os de Tamayo, Amélia, Pettoruti e os demais. Na sua opinião, o expressionismo de Andrés de Santa María foi relevante e demasiadamente europeu. Já Pedro Nel Gómez, produziu obras extremamente narrativas, descritivas e brandas, além de ter "estado ligado diretamente aos mexicanos, com a mesma necessidade de transformar muros em crônicas". O venezuelano Héctor Poleo acabou produzindo uma pintura muito "riverizante" (TRABA, 1961, p. 57), uma clara alusão ao pintor Diego Rivera. Ou seja, na visão de Traba, a Colômbia e a Venezuela não tinham um grande nome entre os artistas latino-americanos mais relevantes, sofrendo com a enorme influência do México.

Sobre o brasileiro Candido Portinari, Traba considerou a obra do artista extensa por quantidade e variada por qualidade. Na sua opinião, houve em seu trabalho uma grande influência picassiana, como em Lam, sem o mesmo estilo interno do cubano, já que abusou das formas de realismo (picassiano e mexicano). Sobre o mural *Guerra e Paz das Nações Unidas*, por exemplo, ela afirmou que "não é mais que uma longa, monótona narração das aventuras e misérias do gênero humano americano". Contudo, a intelectual admitiu que poucos artistas latino-americanos em vida puderam gozar de tantos juízos e elogios sobre a sua vasta produção. E concorda com o seu colega argentino Jorge Romero Brest, ao indicar que a obra de Portinari tem de positivo a adesão à natureza, as secas, por exemplo, e o "tom monumental e ciclópico" que deu

às suas figuras, desde as lágrimas até os pés. Por fim, apesar de reconhecer a importância do brasileiro, condenou parte do seu trabalho ao esquecimento como podemos ver no comentário a seguir: “Portinari é, como tantas coisas na América, um mito de ‘americanismo’: mas pouco sobreviverá da sua obra eclética, e a abigarrada totalidade de suas anedotas naufragará no grande depósito de imagens perdidas” (TRABA, 1961, p. 58-60, *trad. nossa*).

Chama a atenção o fato de Traba destacar apenas o trabalho de Cândido Portinari, entre os brasileiros, deixando de lado ou obscurecendo um ambiente muito mais amplo de artistas que atuaram no país ao longo da primeira metade do século XX. Nesse sentido, é possível afirmar que naquele momento, os seus conhecimentos sobre a arte no Brasil estivessem limitados, algo que na década de 70 vai se modificar um pouco com as suas vindas para o país e a ampliação de sua rede de contatos com o casal Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, além da própria Aracy Amaral. Outra possibilidade é a de que considerava a produção brasileira como algo à parte, carecendo de estudo específico. Contudo, em nenhum momento se colocou a produção brasileira como menor naquele período, assim como o fez de maneira explícita com a produção da Colômbia e da Venezuela.

Assim, no panorama pictórico desenhado por Marta Traba, no início da década de 1960, apontou-se para os seguintes três principais grupos:

- Grupo dos “Mexicanistas e Americanistas” - artistas extremamente comprometidos com as questões políticas, sociais e identitárias do seu povo e do seu tempo, com forte presença ou traços de um possível realismo social latino-americano. Neste grupo, costuma-se seguir modelos “pré-estabelecidos”.
- Grupo dos “Iniciadores” - artistas comprometidos com o seu próprio processo criativo, experimentação estética e recriação

do real. Costumam seguir a sua própria imaginação, produzindo uma arte mais “original”.

- Grupo dos Intermediários - grupo híbrido comprometido com aspectos presentes nos dois grupos anteriores.

4 Considerações finais

A grande contribuição deste ensaio de Marta Traba foi justamente questionar os limites de tal compromisso artístico-social na arte latino-americana, ainda no início da década de 1960, e propor um amplo balanço da pintura moderna latino-americana a partir deste problema. Além disso, Traba chamou a atenção para um grupo de pintores latino-americanos que no seu entendimento, estavam eclipsados por narrativas dominantes, as quais nomeou de “mexicanista” e “americanista”.

Partindo do pressuposto de que o artista pode se comprometer com o aspecto estético e/ou com o aspecto social na produção da sua obra, entende-se que nesses ensaios escritos, Marta Traba enxergou um desequilíbrio muito forte entre tais espectros no panorama da pintura latino-americana. Nesse sentido, Traba apontou que o artista latino-americano deveria se comprometer com a criação, a reinvenção de linguagens, com a experimentação estética, pois assim poderia captar aspectos do seu entorno, inclusive sociais, de modo original, sem precisar seguir modelos pré-definidos. Na sua visão, a pintura latino-americana daquele momento ainda precisava se libertar das amarras de modelos estéticos já repetitivos, algo que só poderia ocorrer com a experimentação e principalmente, a imaginação.

Em sua obra, afirmou claramente que em primeiro lugar, o compromisso do artista devia ser consigo mesmo e em segundo lugar, com a sua época (TRABA, 1961, p. 39), já que não seria possível uma arte ou pessoa completamente descomprometida das questões de seu tempo, incluindo as políticas. No entanto, Traba entendia que naquele momento o

maior tratado que um artista poderia assumir, seria o de “retomar o compromisso consigo mesmo”, com a sua expressão individual, afastando-se de qualquer sentimento chauvinista.

Traba entendia que no pós-guerra nitidamente as correntes “mexicanista” e “americanista” na pintura latino-americana haviam nitidamente entrado em declínio, enquanto figuras destacadas e preocupadas com seus próprios processos de formação passaram a ganhar notoriedade. Para ela, o artista latino-americano e a nova pintura da região, precisavam deixar as “fórmulas caducas”, com expressões extremamente realistas e figurativas, balizadas por nomes como Diego Rivera e Oswaldo Guayasamin. Nesse sentido, para ela, um caminho próprio havia sido desenvolvido aqui mesmo na América Latina, a partir um grupo que chamou de “iniciadores”, que já tinha dado o tom de uma pintura latino-americana mais investigativa, com destaque para Wifredo Lam, Amelia Peláez, Rufino Tamayo, Emilio Petorutti, Roberto Matta e Nemesio Antúnez. Para a intelectual, esse grupo não se comprometeu com as “cartilhas” do muralismo mexicano, e ainda, “se eximiu de construir artificialmente e por decreto uma arte americana.” (TRABA, 1961, p. 63). O que no seu olhar foi muito positivo, pois trabalhando no continente foram capazes de recriar as suas versões de “América” por meio de seus próprios processos criativos, fornecendo à geração mais jovem outras perspectivas para a pintura da América Latina.

Como não poderia haver ideia única do que seja a América, enquanto continente, ou do que seja uma arte latino-americana, o problema do compromisso apresentado aqui permanece como questões em aberto para a qual não cabe resposta única. Por isso, a crítica seria uma arma fundamental para desfazer falsas ideias de Américas e do que seria uma arte legítima. Ao criticar veementemente muralistas e americanistas, Traba acabou invalidando parte significativa da produção pictórica da América Latina, sem complexificar ou explicitar as nuances desta suposta adesão a essas duas vertentes. Mesmo artistas que não foram necessariamente pertencentes a nenhuma dessas duas perspectivas, mas que apenas

dialogaram com elas em algum momento de suas carreiras, como Carlos Mérida ou Cândido Portinari, tiveram suas produções rebaixadas na avaliação da intelectual. Na tentativa de apontar o caminho que julga pertinente para pintoras e pintores da América Latina daquele momento, Traba acabou hierarquizando a produção pictórica moderna latino-americana, ressaltando alguns em detrimento de outros, privilegiando aspectos internacionais em voga, como a valorização da experimentação artística.

Mas, cabe deixar bem claro que este é um posicionamento de Traba no início da década de 1960. Pouco tempo depois, a América Latina e suas artes passaram a sentir os impactos da Revolução Cubana, o aumento da difusão da cultura norte-americana na região com o pop, os ventos vindos do Chile, com Salvador Allende, os regimes autoritários na região, bem como os projetos de valorização identitária na arte e na cultura da América Latina nos anos 1970. Além das intensas transformações ocorridas nas artes visuais que passaram a questionar padrões e linguagens artísticas¹⁹.

Com os novos tempos que se adensam nos anos 1960 e 1970, Marta Traba retomou e reelaborou boa parte das suas ideias no seu famoso ensaio *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*, publicado em 1973. Neste último trabalho, pelo qual é mais conhecida, a intelectual claramente passou a se inclinar para um maior engajamento, sem perder o viés crítico característico de sua análise, reforçando aspectos políticos e elaborando ideias como a “estética da deterioração” e a “resistência” na arte e cultura da América Latina. Por isso, cabe destacar a importância de se analisar a crítica no seu tempo.

Por último, enfatiza-se a relevância da iniciativa de Marta Traba em propor um balanço da produção pictórica latino-americana já no início dos anos 1960, algo que a colocou numa posição dianteira na crítica latino-americana. Também considera-se importante que a intelectual

¹⁹ Como se sabe, a partir dos anos 1960 houve acontecimentos e transformações que tiveram impacto significativo no fazer artístico em termos de experimentalismo das linguagens e engajamento político social. Cristina Freire apontou os novos termos que surgiram para analisar as tais poéticas ou linguagens da arte contemporânea dos anos 1960-70, como happenings, ambientes, performances, instalações, videoarte, arte eletrônica, entre outras. Ver: FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.41.

tenha lançado um olhar questionador sobre possíveis narrativas dominantes na arte da região, pensando os limites do comprometimento social na arte. Além disso, entende-se que em seu texto, a intelectual incentivou o comprometimento do/a artista com o seu processo de experimentação artística, o que não significa invalidar a relação entre arte e política, ou mesmo, a relação entre o artista e o seu entorno, mas alertar sobre a necessidade de mais imaginação e da abertura de novas janelas na arte latino-americana para assim, poder encarar um novo mundo que se desenhava naquele momento.

5 Referências

ABREU, Simone Rocha; VENCHIARUTTI, Larissa Clarete Muniz. Muralismo Mexicano: Relações entre o Muralismo Moderno e os Murais Zapatistas. **Arte e Cultura da América Latina**, v. 33 e 34, p. 205-217, 2016.

AMARAL, Aracy A. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger**. São Paulo: Nobel, 1983.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970): subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 3ª edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Ed. 34, vol. 2, 2006.

BAYÓN, Damián (org.). **América Latina en sus artes**. Paris: Unesco; Siglo XXI Editores, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama (1960-1983)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2018.

CÁTEDRA MARTA TRABA. **El programa cultural y político de Marta Traba**. Gustavo Zalamea (ed.), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

COCKCROFT, Eva. Abstract expressionism, weapon of the cold war, **Art forum**, jun. 1974. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197406/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-38017>. Acesso 20 set. 2022.

COTA JR., Eustáquio Ornelas. **A formação da coleção latino-americana do MoMA: arte, cultura e política (1931-1943)**. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GÓMEZ, Nicolás. “Transmisiones de la crítica: Marta Traba en televisión, radio y prensa”. In: CÁTEDRA MARTA TRABA. **El programa cultural y político de Marta Traba**. Gustavo Zalamea (ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: Ensaio crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GUAYASAMÍN, Oswaldo. **HUACAYÑAN. El camino del llanto**. Quito: Editorial Casa de la Cultura, 1953.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: Uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, Campinas, v. 19, n.37/38, p. 25-56, jan./dez. 2011. DOI: <https://doi.org/10.20396/tematicas.v19i37.13670>

PALADINO, Luiza Mader. Projetos de modernização cultural na América Latina - década de 1950 - Intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina. **Arte ConTexto**, v. 3, n. 9, mar. 2016. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao09_luiza-paladino.html. Acesso em: 20 set. 2022.

PAZ, Octavio. “Pintura Mural”. In: **México en la Obra de Octavio Paz III- Los Privilegios de la Vista Arte de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

REIMAN, Karen Cordero. Aparições corporais/além das aparências: mulheres e o discurso do corpo na arte mexicana, 1960-1985. In: [catálogo]

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres radicais: arte latino-americana (1960-1985)**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

SIRINELLI, Jean-François. "Os intelectuais". *In*: RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

TRABA, Marta. **La pintura nueva en Latinoamérica**. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.

TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. "As representações das lutas de Independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O' Gorman". **Revista de História**, n. 152, p. 283-304, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022042010>. Acesso em: 20 set. 2022.



“CONTRA EL CANON” DE ANDREA GIUNTA: UMA NARRATIVA SOBRE HISTÓRIA DA ARTE PARA UM MUNDO SEM CENTRO

“CONTRA EL CANON” DE ANDREA GIUNTA: UNA NARRATIVA SOBRE LA
HISTORIA DEL ARTE PARA UN MUNDO SIN CENTRO

“CONTRA EL CANON” BY ANDREA GIUNTA: A NARRATIVE ON ART HISTORY
FOR A WORLD WITHOUT CENTER

Simone Rocha de Abreu¹ 

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Resumo: Defender as vanguardas latino-americanas das décadas de 1940 e 1950 como simultâneas aos cânones europeus é a principal contribuição de Andrea Giunta no livro *Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* [*Contra o Cânone. Arte contemporânea em um mundo sem centro, trad. nossa*], lançado em 2020 na Argentina. A autora vai além, afirmando que admitir as vanguardas artísticas latino-americanas como simultâneas às europeias possibilita que nos concentremos no que há de específico em cada movimento latino-americano. Esta maneira de refletir sobre as vanguardas latino-americanas favorece a percepção das especificidades desses fenômenos artísticos, como a denominação que os artistas latino-americanos atribuíram às suas produções, ao invés de empregar terminologias criadas na Europa. O modelo analítico proposto por Giunta deixa de conceber as vanguardas latino-americanas como periféricas ou derivadas das vanguardas europeias e assim destrói a hierarquização que convencionalmente se impôs ao processo de análise baseado no binômio centro e periferia. A autora estabelece as suas análises da historiografia da arte a partir da interdisciplinaridade que funde conhecimentos de história, sociologia, política e conhecimentos específicos das linguagens artísticas.

Palavras-chave: Arte latino-americana; Vanguarda; Periferia; História da Arte da América Latina; Decolonialidade.

Resumen: La defensa de las vanguardias latinoamericanas de las décadas de 1940 y 1950 como simultáneas a los cánones europeos es el principal aporte de Andrea Giunta en el libro *Contra el Canon. Arte contemporáneo*

¹ Professora adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, atua nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais e na Pós-graduação profissional em Artes, é pós-doutora em Artes pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP - SP). E-mail: simone.rocha.abreu@ufms.br

en un mundo sin centro, lanzado en 2020 en Argentina. La autora va más allá, afirmando que admitir las vanguardias artísticas latinoamericanas como simultáneas a las europeas nos permite centrarnos en lo específico de cada movimiento latinoamericano. Esta forma de pensar sobre las vanguardias latinoamericanas favorece la percepción de las especificidades de estos fenómenos artísticos, como el nombre con que los artistas latinoamericanos designaron a sus producciones, en lugar de usar terminología creada en Europa. El modelo analítico propuesto por Giunta deja de concebir las vanguardias latinoamericanas como periféricas o derivadas de las europeas y elimina así la jerarquía que convencionalmente se impuso al proceso de análisis basado en el binomio centro y periferia. La autora establece sus análisis de la historiografía del arte a partir de la interdisciplinariedad que fusiona conocimientos de historia, sociología, política, además de conocimientos específicos de los lenguajes artísticos.

Palabras clave: Arte latinoamericano; Vanguardia; Periferia; Historia del Arte Latinoamericano; Decolonialidad.

Abstract: Defending the Latin American avant-gardes of the 1940s and 1950s as simultaneous to the European canons is Andrea Giunta's main contribution in the book *Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* [*Against the canon. Contemporary art in a world without center, own transl*], launched in 2020 in Argentina. The author goes further, stating that admitting the Latin American artistic avant-gardes as simultaneous with the European ones allows us to focus on what is specific in each Latin American movement. This way of reflecting on the Latin American avant-gardes favors the perception of the specificities of these artistic phenomena, such as the name that Latin American artists gave to their productions, instead of using terminologies created in Europe. The analytical model proposed by Giunta stops conceiving the Latin American avant-gardes as peripheral or derived from the European avant-gardes and thus destroys the hierarchy that conventionally imposed itself on the analysis process based on the binomial center and periphery. The author establishes her analyzes of the historiography of art based on the interdisciplinarity that merges knowledge of history, sociology, politics and specific knowledge of artistic languages.

Keywords: Latin American art; Vanguard; Periphery; Latin American Art History; Decoloniality.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.196254](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.196254)

Recebido em: 04/04/2022

Aprovado em: 30/09/2022

Publicado em: 12/10/2022

1 Introdução

O livro intitulado *Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* [*Contra o cânone. Arte contemporânea em um mundo sem centro*] de autoria da historiadora da arte Andrea Giunta - Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020, 219 p. - reúne resultados de pesquisas da autora parcialmente apresentados em congressos e catálogos de museus² no período que vai de 2008 a 2020. O livro tem como público-alvo historiadores de arte e/ou cultura, professores e estudantes de arte. Além da referida compilação, a obra resenhada de Andrea Giunta avança nas análises com foco em arte latino-americana das décadas de 1940, 1950 e 1960, dando ênfase aos diálogos das produções latino-americanas e europeias. Esse caráter da publicação é revelado pela autora desde a introdução e espelha uma carreira sólida não somente em seu país de origem, a Argentina, onde é professora de Arte Latino-americana na *Universidad de Buenos Aires* desde 1987 e investigadora do *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas* (CONICET), mas também pela sólida carreira internacional, que envolve a docência na Universidade do Texas e curadorias em museus de diversos países.

No Brasil, destaco as atuações de Andrea Giunta como curadora em três exposições. A primeira exposição de grande relevância que ela curou no país foi a retrospectiva da obra do artista argentino León Ferrari, ocorrida na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 7 de outubro e 26 de novembro de 2006. Esta mostra foi anteriormente apresentada no *Centro Cultural Recoleta*, em Buenos Aires, de 30 de novembro de 2004 a 29 de janeiro de 2005, com grande repercussão e manifestação popular contrária à apresentação de algumas obras que questionavam a igreja católica. Já em São Paulo não houve esse tipo de manifestação.

² O principal texto ao qual me refiro é *Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina* (Giunta, 2013), parte integrante do catálogo da exposição intitulada *La invención neoconcreta* que teve lugar no Museu Nacional Reina Sofia (Madrid) em 2013. Parte do conteúdo deste texto também constou da palestra *Relatos de la originalidad* (2012), que Andrea Giunta realizou no mesmo museu em março de 2012 - como parte integrante da programação do seminário *Repensar los modernismos latino-americanos. Flujos y desbordamientos*. Este seminário pode ser visto como preparatório para a mostra anteriormente referenciada.

Também na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018, Giunta foi uma das curadoras da mostra “Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985”³ que reuniu duzentas e oitenta obras de artistas latino-americanas em diversos suportes. Essa mostra veio acompanhada pela produção de um catálogo que se constitui em um potente material de estudo para historiadores, professores e estudantes de arte sobre as produções em arte realizadas por mulheres. Esse trabalho de curadoria se apoiou em estudos amplos de Giunta sobre produções de mulheres artistas, e reunidos no livro “*Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*”⁴, lançado em 2018 na Argentina.

A mais recente mostra curada por Giunta no Brasil foi a décima segunda edição da Bienal Mercosul⁵ que ocorreu on-line em 2020, com o tema “Feminino(s) – visualidades, ações e afetos”, abordando as diversas formas do feminino como uma construção social.

O livro resenhado tensiona o modelo interpretativo centro-periferia empregado para analisar as culturas da América Latina, no qual a cultura e em particular os fenômenos artísticos latino-americanos são considerados periféricos e derivativos, enquanto as manifestações europeias representariam o centro. Em oposição a este modelo de análise, Giunta constrói, ao longo do livro, o conceito de vanguardas latino-americanas simultâneas às europeias, o que, segundo a autora, destrói a hierarquização centro-periferia e proporciona o estudo dos movimentos artísticos latino-americanos em suas especificidades. Estudos nesta direção proporcionariam, entre outras coisas, a descoberta das denominações que os próprios artistas atribuíram às suas produções, ao invés do emprego dos cânones europeus pretensiosamente vistos como universais. Nesse ponto, Giunta afirma que perceber as vanguardas latino-americanas como simultâneas nos auxilia a analisar a arte da América Latina a partir de uma

³ A exposição “Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985” teve como co-curadora Cecilia Fajardo-Hill e foi apresentada em três museus, a saber: *Hammer Museum, Los Angeles* (de 15 de setembro a 31 de dezembro de 2017); *Brooklyn Museum, Nova York* (de 13 de abril a 22 de julho de 2018) e Pinacoteca de São Paulo (de 18 de agosto a 19 de novembro de 2018)

⁴ *Feminismo e Arte latino-americana. Histórias de artistas que emanciparam o corpo [trad. nossa]*

⁵ A décima segunda Bienal do Mercosul recebeu o nome de “Bienal 12”, ocorreu a partir de 16 de abril de 2020 em formato on-line devido à quarentena referente à pandemia de Covid 19 e Andrea Giunta foi curadora chefe, em conjunto com Fabiana Lopes, Dorota Biczal e Igor Simões (curador educativo).

perspectiva interna ao continente sul-americano, o que se alia a uma proposta decolonial na área de história da arte ou, usando uma expressão cunhada por Zulma Palermo (2020), é uma maneira de habitar a decolonialidade, enfrentando a colonialidade que nos atravessa.

2 Problematicando a ideia de centro hegemônicos de arte.

O livro *Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* [*Contra o cânone. Arte contemporânea em um mundo sem centro*] está dividido em oito capítulos que em conjunto apresentam argumentos para a tese central da obra que problematiza a já consagrada ideia de centros culturais geradores de inovações em arte, que depois seriam copiadas pelas periferias. Os capítulos são construídos colocando em paralelo linguagens simultâneas, bem como teorias estéticas, ocorridas em diferentes geografias, de modo que esses paralelismos evidenciam simultaneidades e corroboram para a autora criar a expressão “vanguardas simultâneas”.

Desde o início de *Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*, a autora centra as suas observações sobre arte produzida no período pós-segunda guerra mundial.

No primeiro capítulo, intitulado *Adiós a la periferia - La multiplicación de los centros en el arte de pós-guerra*⁶, Giunta toma como ponto de partida os artistas concretos argentinos, o mexicano Mathias Goeritz, os concretistas e neoconcretistas brasileiros, centrando as reflexões em Lygia Clark, Hélio Oiticica que são vistos em paralelo a Piet Mondrian, e os conceitualistas, objetivando revisar os diálogos entre artistas e construir argumentos para a sua tese de “vanguardas simultâneas” ao invés de movimentos derivativos dos europeus na América Latina. Destaco o seguinte trecho: “Os artistas não se percebiam como alunos ou seguidores. Para eles, as vanguardas europeias não eram dívidas ou tributos, mas caixas

⁶ *Adeus a periferia. A multiplicação dos centros de arte nos pós-guerra [trad. nossa]*

de ferramentas das quais se serviam para formular as suas próprias vanguardas” (GIUNTA, 2020, p. 41, tradução nossa). São bastante relevantes as reflexões da autora a partir da revista *Arturo*, cujo único número foi publicado em 1944 em Buenos Aires e reuniu propostas artísticas ligadas à abstração.

É destacado o clima de inovação instaurado entre os artistas jovens argentinos que produziram exposições, manifestos e outras revistas (além da *Arturo*), surgindo novos termos como *Arte Concreto-Invención*, *Madí* e *Perceptismo*, todas propostas abstratas ou não figurativas. Esses artistas se autodeclaravam avançados, afirmavam trabalhar a partir dos últimos momentos das vanguardas europeias adicionando novas proposições em arte, acreditavam que a arte progredia e que faziam parte desse movimento de transformação. Trabalharam a partir do modelo do Universalismo Construtivo proposto por Joaquín Torres García, artista uruguaio que colaborou em *Arturo* e que agitou o ambiente uruguaio e argentino em torno de suas propostas artísticas, a ponto de ser chamado de figura central⁷ para a articulação destes artistas vanguardistas (GARCÍA, 2011).

Artistas abstratos argentinos, que se reuniram em torno da revista *Arturo*, são mencionados em diversos momentos, inclusive para exemplificar os artistas que não viajaram à Europa, portanto o conhecimento das vanguardas não se deu diretamente com as obras e/ou conhecendo os artistas europeus, mas conheceram as vanguardas do continente Europeu pelas reproduções de obras na revista *Arturo* e avançaram nas propostas das vanguardas europeias.

A autora destaca que durante a segunda guerra mundial muitos artistas haviam deixado a Europa e retornado aos seus países de origem, é o caso de Torres García que retorna a Montevideú, também de Attilio Rossi e Lucio Fontana que retornam a Buenos Aires. Giunta destaca que esses artistas viveram vanguardas modernas na Europa, mas ao retornarem não

⁷ O papel central que Joaquim Torres García desempenhou para a articulação entre os artistas argentinos que irão publicar a revista *Arturo* foi profundamente pesquisado por María Amalia García em sua tese de doutorado, orientada por Andrea Giunta, e que foi publicada na Argentina. Vide García (2011).

transladam as ideias do continente, mas ao contrário, renovam ou refundaram, ao repensar as propostas estéticas. Foram os casos do artista uruguaio Joaquín Torres García e dos artistas brasileiros, principalmente Lygia Clark e Hélio Oiticica, que renovaram o construtivismo.

Simultaneamente aos artistas citados, surgiam outros – Kosice, Prati, Lozza, Rothfuss, entre outros – que não retornaram da Europa, mas que conheceram as propostas estéticas europeias e também estabeleceram diálogos com esses conceitos, formulando resoluções para pontos ainda não solucionados e assim avançando nessas propostas. Portanto, esses diálogos não se deram na chave do “derivativo”, da cópia ou de qualquer forma de “dependência”, visto que no contexto do pós-guerra diversas localidades elaboraram propostas artísticas para retomar o pensamento em arte, como exemplo, a autora aborda a abstração argentina e o expressionismo abstrato de Nova York. Por isso, Giunta cunha a expressão “vanguardas simultâneas” para trazer à tona as dimensões de um trabalho em arte da América Latina e assim propor uma leitura crítica dessas produções situadas em seus locais de produção, descobrindo as características próprias desses movimentos sem percebê-los como derivativos da Europa.

O segundo capítulo da obra intitula-se *Indigenismo abstracto. Citas prehispánicas y metáforas de enraizamiento: un archivo visual de las vanguardias y las neovanguardias*⁸. Neste capítulo a autora aborda a obra de artistas latino-americanos que estabeleceram metáforas de pertencimento à América Latina a partir de releituras abstratas e construtivas do passado pré-hispânico, chamando as abstrações criadas de utópicas e resistentes, utópicas pois propunham novas formas e linguagens em arte (futuro) mas com as formas pré-hispânicas (formas do passado). Com esse discurso é abordado o artista Joaquín Torres García, além do argentino Xul Solar, a cubana Ana Mendieta e a fotógrafa brasileira Claudia Andujar.

⁸ *Indigenismo abstracto. Símbolos pré-hispânicos e metáforas de enraizamiento: um arquivo visual das vanguardas e neovanguardas [trad. nossa]*

O terceiro capítulo é também dedicado aos artistas abstratos e centra as reflexões na obra da artista paquistanesa Nasreen Mohamedi. Giunta faz proposições bastante interessantes de aproximações comparativas entre a abstração desta artista paquistanesa e artistas latino-americanos, lançando a seguinte provocação: na frente de uma obra de uma artista do Paquistão, os latino-americanos estão tão distanciados quanto um Europeu olhando a produção artística da América Latina. Como vamos analisar? Quais parâmetros usar para essa análise? A autora reconhece que projeta sobre a obra de Mohamedi perguntas que se originam em produções artísticas de outras geografias e questiona-se: será que para interpretá-las será necessário colonizá-las? E conclui que para ler essas obras a partir do que somente a elas pertence é necessário o reposicionamento de quem fará a leitura, objetivando o deslocamento ao contexto de produção da obra.

Já o quarto capítulo intitulado *Joan Miró y la solidaridad con Chile*⁹ é dedicado a reflexões sobre as obras que este artista doou para constituir o Museu em Solidariedade ao Povo Chileno atendendo ao pedido do crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa, quando este estava exilado no Chile durante a experiência socialista de Salvador Allende. O quinto capítulo intitulado *Ramona vive su vida*¹⁰ aborda a série de obras criadas ao longo da década de sessenta do século passado pelo artista argentino Antonio Berni dedicada à Ramona Montiel, personagem do artista que é uma prostituta às margens da cultura urbana. A autora tece paralelismo com a personagem Naná¹¹, também prostituta e personagem do filme *Vivre sa vie*¹² de Jean-Luc Godard afirmando que a série Ramona de Berni e o filme de Godard compartilham da necessidade de compreender o lugar social e individual da prostituta.

Nos três últimos capítulos do livro, a autora busca refletir a partir de outros artistas também com o objetivo de construir argumentos para

⁹ *Joan Miró e a solidariedade com o Chile [trad. nossa]*

¹⁰ *Ramona vive a sua vida [trad. nossa]*

¹¹ Naná é a personagem principal do filme *Vivre sa vie* de Godard, realizado em 1962 vivido pela atriz Anna Karinna, essa personagem é uma vendedora de disco que escolhe tornar-se prostituta, através desta história o filme constrói reflexões sobre escolhas, liberdade e as responsabilidades.

¹² *Viver sua vida [trad. nossa]*

reforçar a tese de “vanguardas simultâneas”. Abordou-se a obra do argentino León Ferrari, do chileno Eugenio Dittborn, experiências de vanguarda realizadas no *Instituto Torcuato di Tella* e no e *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC) durante as décadas de sessenta e setenta do século passado, ambos os centros de arte situados em Buenos Aires.

Giunta salienta, em diversos momentos ao longo do livro, os condicionantes do momento histórico nos quais as obras foram produzidas, ou seja, no caso o desalento do imediato pós-segunda guerra, e suas implicações nos fenômenos artísticos. Nesse aspecto, destaco o trecho onde a autora revela que uma fotografia de 1947 testemunha Lucio Fontana caminhando sobre os escombros de seu estúdio em Milão e afirma que essa fotografia comunica que as telas cortadas de Fontana foram realizadas neste contexto de desalento e destruição (GIUNTA, 2020, p. 9). Essas agudas inserções dos condicionantes históricos atestam a opção de Giunta pela construção de uma narrativa crítica sociologicamente comprometida da história da arte. De fato, Andrea Giunta é responsável em grande parte pela instauração na Argentina de uma crítica de arte sociologicamente comprometida e que busca em jornais, revistas e arquivos fontes de informações para a constituição do contexto no qual o artista produz (campo de produção nos termos de Pierre Bourdieu¹³). Linha de trabalho que ganhou destaque principalmente desde a publicação em livro de uma versão revisada de seu doutorado intitulado *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (GIUNTA, 2001).

Com o objetivo de defender a expressão “vanguardas simultâneas”, Giunta apresenta uma breve revisão da bibliografia publicada anteriormente ao seu livro e que julga ter contribuído para a chave interpretativa centro-periferia que ela tensiona em *Contra El Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Referente a isso destaco a

¹³ Pierre Bourdieu (1930-2002) foi um sociólogo francês com volumosa produção científica que estruturou a teoria dos campos, argumentando que há estruturas construídas socialmente que podem coagir a ação dos indivíduos. Os trabalhos de Bourdieu muito influenciaram a área de humanas, destaco especialmente a educação, letras e artes. Na área de história da arte, as reflexões de Bourdieu representaram grande aporte teórico para a pesquisa das estruturas sociais nas quais os artistas trabalham. Vide Massi; Agostini; Nascimento (2021).

abordagem da obra de Beatriz Sarlo (1988) intitulada *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Sobre essa obra, Giunta alega que a ideia de periferia contida no título impactou os estudos de história da arte que se desenvolveram na América Latina entre os anos oitenta e noventa do século passado. A autora cita um artigo escrito em 1992, de sua autoria, contendo a ideia de modernidade periférica para América Latina, e menciona que essas questões precisam ser repensadas, porque além de serem simplificadoras, errôneas ou incompletas, essas ideias colocam a produção latino-americana na chave oposta à da inovação, justamente no campo da arte que valoriza as novidades e inovações seja para o mercado dos colecionadores privados, seja para a museografia das exposições. Giunta afirma: “no estudo da arte, a noção de periferia não alcança a satisfação, excepcionalidade e complexidade que Sarlo lhe atribui ao analisar o processo cultural da modernidade em Buenos Aires” (2020, p.13, tradução nossa).

Ainda nessa abordagem bibliográfica, Giunta trata da obra de Néstor García Canclini (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar en la modernidad*, que cunhou o conceito de culturas híbridas como mesclas ou misturas culturais da contemporaneidade, permitindo observar cruzamentos entre o tradicional e o moderno, entre o culto, o popular e o massivo e perceber contradições e revalorizações da modernidade na América Latina.

Giunta ressalta que o circuito de arte tem feito exposições com perspectivas globais nos últimos anos, mas estas ainda têm a tendência de mostrar o artista latino-americano, africano e/ou asiático como periférico em relação à arte dos centros euro-norte-americanos. Dentre as exposições recentes, Giunta destaca uma mostra ocorrida em janeiro de 2017 no *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova York como protesto contra a xenofobia expressa pelo veto migratório¹⁴ proclamado pelo então presidente Donald Trump (2017-2021). A equipe curatorial do MoMA fez

¹⁴ O veto migratório proclamado por Trump em janeiro de 2017 proíbe a entrada em território norte-americano de cidadãos de seis países, são eles: Chade, Irã, Líbia, Somália, Síria e Iêmen.

interrupções no percurso expositivo já tradicional de sua exposição permanente onde se narra a história da arte moderna como aquela que se iniciou com obras de artistas europeus e prosseguiu para os artistas norte-americanos. Essas interrupções foram feitas com obras constantes da coleção do MoMA que estavam guardadas em acervo técnico e haviam sido feitas por artistas oriundos de países com veto migratório declarado por Donald Trump em janeiro de 2017. Portanto, ao introduzirem na mostra as produções artísticas de cidadãos que, pela suas origens, estavam vetados de ingressarem no território norte-americano, o museu introduziu as ideias e propostas desses artistas e assim posicionou-se contrário ao veto migratório presidencial, reafirmando os ideais de liberdade do país.

Uma das análises que Giunta tece em seu livro para reforçar o conceito de “vanguardas simultâneas” centra-se nas obras *Uma e três cadeiras* (1965) e *Cuadro escrito* (1964), respectivamente do artista norte-americano Joseph Kosuth e do argentino León Ferrari. A autora destaca que se Ferrari substituiu a obra pintada por uma descrição da mesma em *Cuadro escrito* (1964), o que é um procedimento comparável ao que leva Kosuth a definir como obra de arte as possíveis definições de uma cadeira em *Uma e três cadeiras* (1965), essas produções são praticamente simultâneas e em espaços geográficos diferentes, apesar disso, a obra do artista argentino Ferrari foi vista como proto-conceitualismo, em referência ao conceitualismo de Kosuth. A autora conclui a análise dessas obras questionando a validade de relacionar a história da arte latino-americana como antecessor ou consequência da história do centro do poder.

Andrea Giunta traz aproximações entre a série de obras sobre a prostituta Ramona Montiel do artista argentino Antonio Berni e a filmografia de Godard durante os anos sessenta e também são feitas aproximações com a produção de Glauber Rocha. Durante a tessitura de sua argumentação, a autora discorre com muita eloquência sobre diversos artistas, e participam de seu livro muitos artistas brasileiros, argentinos e chilenos, mas não somente desses países. Um fenômeno referido com destaque é a criação da Bienal Internacional de Arte em São Paulo em 1951,

que movimentou a produção artística e a de crítica em toda a América Latina, além de promover muitos diálogos artísticos entre produções de diversas geografias.

Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro [Contra o cânone. Arte contemporânea em um mundo sem centro] de Andrea Giunta representa uma relevante contribuição para a construção de uma narrativa sobre a história da arte latino-americana a partir do sul, uma vez que a autora estabelece outro paradigma para essa historiografia que não mais centra suas análises do binômio centro-periferia, mas em diálogos bilaterais, ou seja, intercâmbios. Essas relações dialógicas são, por Giunta, conceituadas como “vanguardas simultâneas”.

3 Referências:

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** México: Grijalbo, 1990.

GARCÍA, María Amalia. **El arte abstracto: Intercambios Culturales entre Argentina y Brasil.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

GIUNTA, Andrea. “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina” / “Farewell to the Periphery”. In: Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), **La invención concreta**, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, p. 105-117.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.

GIUNTA, Andrea. **Contra el Canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro.** Formato digital. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2020.

MASSI, Luciana; AGOSTINI, Gabriela; NASCIMENTO, Matheus Monteiro. A Teoria dos Campos de Bourdieu e a Educação em Ciências: Possíveis Articulações e Apropriações. **Revista Brasileira de Pesquisa em Educação**

em **Ciência:** v. 21 jan. - dez. 2021.
<https://doi.org/10.28976/1984-2686rbpec2021u383411>

PALERMO, Zulma. Alternativas locais ao globocentrismo. **Revista Epistemologias do Sul (Giro decolonial II: Gênero, raça, classe e geopolítica do conhecimento)**, v. 3 n. 2 [2019], 10 ago. 2020, p.88-99, Disponível em :
<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2472>, Acesso em: 14 fev. 2022.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires: Nueva Visión,1988.



BRAZILIAN JOURNAL OF
LATIN AMERICAN STUDIES