Universidade de São Paulo

MARCELO MENDES CHAVES

Carybé e Poty:
Análise sobre os painéis do salão de Atos Tiradentes do
Memorial da América Latina

Versão corrigida

São Paulo

2017

Marcelo Mendes Chaves

Carybé e Poty:
análise sobre os painéis do salão de Atos Tiradentes do
Memorial da América Latina

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Integração da América Latina
PROLAM USP para obtenção do título de
Doutor em Integração da América Latina

Linha de pesquisa: Comunicação e Cultura
Orientadora: Prof^a Dra^a Dilma de Melo Silva

Versão corrigida

PROLAM USP

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Chaves, Marcelo Mendes

C786c Carybé e Poty: análise sobre os painéis do salão de Atois Tiradentes do Memorial da América Latina. / Marcelo Mendes Chaves ; orientadora Dilma de Melo Silva. - São Paulo, 2017.

224 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina. Área de concentração: Integração da América Latina.

1. Arte latino-americana. 2. Carybé. 3. Poty Lazzarotto. 4. Memorial da América Latina. 5. Integração das Artes. I. Silva, Dilma de Melo, orient. II. Título.

Folha de aprovação:

CHAVES, Marcelo Mendes. Carybé e Poty: análise sobre os painéis do salão de Atos Tiradentes do Memorial da América Latina. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências de Integração da América Latina.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profª Drª _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profª Drª _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profª Drª _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profª Drª _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho
aos meus amados avós, Jandira e Oswaldo
e a minha mãe Maria Beatriz, *Dona Bia*.
Eternas saudades!

AGRADECIMENTOS

Agradeço à *Ifá*, o condutor do meu destino.

À Minha orientadora Profª Drª Dilma de Melo Silva.

Ao apoio institucional da Universidade de São Paulo e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

À Profª Drª Maria Cecília França Lourenço, por apontar o caminho da pesquisa
Aos meus ancestrais.

Ao meu pai e a Chris.

Aos meus amados afilhados Gabi e Matheus.

Ao *Babá Mi Ògúndaré* por me manter em pé.

Ao meu querido irmão Orlando *Ogunté*.

As minhas queridas amigas Maria Christina Cetrini Pintucci e Lili Massoni.

Ao Professor Francisco Carlos Leal Passos, pelas conversas e pizzas.

À Nicole Kubli, minha cicerone em Salvador BA.

À Professora Milena pelo mapa do circuito Carybé.

À Isa Bandeira, pela constante interlocução, risos, lágrimas e cafés.

Aos meus alunos Marcos Guilherme Raymundo, Fernando Felipe dos Santos Rego, Giuseppe Scarelli, Matheus Gomes Barbosa e Rodolfo Bogatzky Ribeiro pelas ilustrações e fotografias.

À Clio Maria Zava, pela revisão final.

Ao Anderson Barbosa, pelo tratamento das imagens e formatação da tese.

Ao Professor Marcelo Kenji e à querida Nanami, pelas traduções.

A todas as pessoas que, de uma forma direta ou indireta, contribuíram para a realização desse trabalho.

Muito obrigado

Muchas gracias

Epígrafe:

Só há duas opções nesta vida: se resignar ou se indignar.
E eu não vou me resignar nunca.

Darcy Ribeiro

CHAVES, Marcelo Mendes: **Carybé e Poty: análise sobre os painéis do salão de Atos Tiradentes do Memorial da América Latina**, 2017, 225 p. (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, PROLAM USP 2017.

RESUMO

A presente análise busca uma interpretação acerca da construção identitária da América Latina a partir do modelo de integração das artes, uma das balizas de fundamentação do movimento da arquitetura moderna. O desenvolvimento dos seis painéis de Carybé e Poty Lazzarotto apoia-se na teoria do antropólogo Darcy Ribeiro para a formação dos povos modernos latino-americanos e compõe o acervo do Salão de Atos Tiradentes do complexo arquitetônico do Memorial da América Latina, projeto de Oscar Niemeyer. O estudo procurou correlacionar arquitetura, arte pública, espaço urbano e identidade, numa metodologia multidisciplinar. A série enfatiza os seguintes temas: *Os povos Indígenas ou Pré-colombianos*, *Os Povos Afros*, *Os Iberos ou Conquistadores*, *Os Libertadores*, *Os Imigrantes* e *Os Edificadores*. A pesquisa oferece uma contribuição no estudo da arte latino-americana

.
Palavras-chave: Arte Latino-americana; Carybé; Poty Lazzarotto; Memorial da América Latina; Integração das artes.

CHAVES, Marcelo Mendes. **Carybé and Poty: analysis about the panels of the Tiradentes' Acts Hall, 2017.** 225 p. the thesis (dissertation). Program for the Integration of Latin America PROLAM USP, 2017.

ABSTRACT

The present analysis aims to make an interpretation about the construction identity of Latin America as of the model of integration of the arts, one of the stalwarts of the foundation of the movement of modern architecture. The development of the six panels of Carybé and Poty Lazzarotto is based on the theory of the anthropologist Darcy Ribeiro for the formation of the modern Latin American people and composes the archives of the Tiradentes' Acts Hall of the architectural complex of the Latin American Memorial, an Oscar Niemeyer project. The study aimed to correlate architecture, public art, urban space and identity in a multi-disciplinary methodology. The series emphasizes the following themes: the indigenous or pre-Colombian people, the Afro people, the Iberian or Conquerors, the Liberators, the Immigrants and the Constructors. The research offers a contribution to the study of Latin American art.

Key words: Latin American Art, Carybé, Poty Lazzarotto, Latin American Memorial, Integration of the arts

CHAVES, Marcelo Mendes, **Carybé y Poty: análisis sobre los paneles del salón de Actos Tiradentes del Memorial de América Latina**, 2017. 225 p. (tesis doctoral). Programa para la Integración de América Latina PROLAM USP, 2017.

RESUMEN

El presente análisis busca una interpretación acerca de la construcción identitaria de América Latina a partir del modelo de integración de las artes, una de las balizas de fundamentación del movimiento de la arquitectura moderna. El desarrollo de los seis paneles de Carybé y Poty Lazzarotto se apoya en la teoría del antropólogo Darcy Ribeiro para la formación de los pueblos modernos latinoamericanos y compone el acervo del Salón de Actos Tiradentes del complejo arquitectónico del Memorial de América Latina, proyecto de Oscar Niemeyer. El estudio buscó relacionar la arquitectura, arte público, espacio urbano e identidad en una metodología multidisciplinaria. La serie enfatiza los siguientes temas: Los Pueblos Indígenas o precolombinos, los Pueblos Afros, Los Iberos o Conquistadores, Los Libertadores, Los Inmigrantes y los Edificadores. La investigación ofrece una contribución en el estudio del arte latinoamericano.

Palabras clave: Arte Latinoamericano; Carybé; Poty Lazaarotto; Memorial de América Latina; Integración de las artes.

LISTA DE SIGLAS

BANEB – Banco do Estado da Bahia

CBEAL – Centro Brasileiro de Estudos da América

CBTU – Companhia Brasileira de trens urbanos

CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

CPTM – Companhia Paulista de trens metropolitanos

E.E.U.U – Estados Unidos

FEPASA – Ferrovia Paulista S/A

MAP – Museu de Arte da Pampulha

MERCOSUL – Mercado Comum do Sul

MES – Ministério da Educação e Saúde

PROLAM – Programa de Pós-graduação Integração da América Latina

SEP – Secretaria de Educação Pública (México)

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Lista de Figuras

Figura		Página
CAPA.	Salão de Atos Tiradentes Técnica: Desenho realista com caneta esferográfica. Autor: Rodolfo Bogatzky Ribeiro. Data: junho 2017.	
01.	Fotografia: Detalhe da Fachada do Salão de Atos Tiradentes Autor: Fernando Felipe dos Santos Rego. Data: junho/2017	21
02.	Maquete do complexo arquitetônico do Memorial da América Latina Escala acessível. Autor: Fernando Felipe dos Santos Rego. Data: junho/2017.	23
03.	Croqui da implantação do complexo arquitetônico do Memorial da América Latina. Sem escala. Fundação Memorial. Integração das Artes/Memorial da América Latina, 1990.	24
04.	Fotografia: Mão de Oscar Niemeyer I. Autor: Fernando Felipe dos Santos Rego. Data: junho/2017.	26
05.	Mão de Oscar Niemeyer II Técnica: nanquim e caran d'ache sobre papel. Autor: Giuseppe Scarelli. Data: junho/2017.	26
06.	Praça Cívica I Técnica: grafite. Autor: Matheus Gomes Barbosa. Data: junho/2017	26
07.	Salão de Atos Tiradentes I Técnica: grafite. Autor: Marcos Guilherme Raymundo. Data: junho/2017.	27
08.	Mão de Niemeyer III Técnica: aguada de nanquim sobre papel. Autor: Marcos Guilherme Raymundo. Data: junho/2017.	27
09.	Salão de Atos Tiradentes II Técnica: nanquim sobre papel Autor: Giuseppe Scarelli. Data: junho/2017.	27
10.	Praça Cívica II Técnica: nanquim sobre papel. Autor: Giuseppe Scarelli. Data: junho/2017.	27
11.	Biblioteca latino-americana Victor Civita I Técnica: grafite. Autor: Matheus Gomes Barbosa. Data: junho/2017.	28
12.	Biblioteca latino-americana Victor Civita II Técnica: nanquim sobre papel. Autor: Giuseppe Scarelli. Data: junho/2017.	28
13.	Galeria Marta Traba Técnica: nanquim sobre papel. Autor: Giuseppe Scarelli. Data: junho/2017	28
14.	Fotografia: Detalhe da Fachada da Biblioteca latino-americana Victor Civita Autor: Fernando Felipe dos Santos Rego. Data: junho/2017.	29

15.	Fotografia: Detalhe da fachada da Galeria Marta Traba Autor: Fernando Felipe dos Santos Rego. Data: junho/2017.	29
16.	Planta do Salão de Atos Tiradentes. Escala gráfica. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 127.	30
17.	Biblioteca latino-americana Victor Civita Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 128.	31
18.	CBEAL Centro Brasileiro de Estudos da América Latina Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 132.	32
19.	Pavilhão da Criatividade Darcy Ribeiro Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 129.	33
20.	Auditório Simon Bolívar Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 130.	34
21.	Anexo dos Congressistas Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 131.	35
22.	Pampulha. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 57.	37
23.	Cassino – atual MAP.: Vista I. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 59.	38
24.	Cassino – atual MAP.: Planta baixa I. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 63.	39
25.	Cassino – atual MAP.: Planta baixa II. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 62.	40
26.	Cassino – atual MAP.: Vista II. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 61.	41
27.	Igreja São Francisco de Assis – Pampulha. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 69.	42
28.	Casa do Baile – marquise. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 62.	43
29.	Casa do Baile - Planta Baixa. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 66.	44

30.	late Tênis Clube – Vista. Fonte : UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p 65.	45
31.	late Tênis Clube – plantas. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p 64.	46
32.	Acervo de Arte Pública da Fundação Memorial – Primeira implantação I. Fonte: Fundação Memorial. Integração das Artes/Memorial da América Latina. p. 103.	55
33.	Acervo de Arte Pública da Fundação Memorial – Primeira implantação II. Fonte: Fundação Memorial. Integração das Artes/Memorial da América Latina. p. 104.	56
34.	Acervo de Arte Pública da Fundação Memorial – Primeira implantação III. Fonte: Fundação Memorial. Integração das Artes/Memorial da América Latina. p. 105.	57
35.	Representação da escala humana. Técnica: grafite. Autor: Matheus Gomes Barbosa. Data: junho/2017.	68
36.	Fotografia: Detalhe do Painel de Poty. Autor: Fernando Felipe dos Santos Rego. Data: junho/2017.	74
37.	Fotografia: Detalhe dos painéis de Carybé e Poty. Autor: Fernando Felipe dos Santos Rego. Data: junho/2017.	74
38.	Painéis: Povos Indígenas, Iberos e Edificadores. Acervo: Fundação Memorial.	75
39.	Painéis Povos Afros, Imigrantes e Libertadores. Acervo: Fundação Memorial.	75
40.	Iluminação dos painéis I. Acervo: Fundação Memorial.	75
41.	Iluminação dos painéis II. Acervo: Fundação Memorial.	75
42.	Painéis vista Acervo: Fundação Memorial.	76
43.	Painéis estudo de luz I. Acervo: Fundação Memorial.	76
44.	Painéis estudo de luz II. Acervo: Fundação Memorial.	76
45.	Detalhe do Painel Os Povos Indígenas. Poty Lazzarotto Fonte: acervo Fundação Memorial.	77
46.	Detalhe do painel Os Povos Afros. Carybé. Fonte: acervo da Fundação Memorial.	82
47.	Detalhe do painel Os Iberos. Carybé. Fonte: acervo Fundação Memorial.	95

48.	Detalhe do Painei Os Libertadores. Carybé. Fonte: acervo Fundação Memorial.	99
49.	Detalhe do Painei Os Imigrantes. Poty Lazzarotto. Acervo: Fundação Memorial.	103
50.	Detalhe do Painei Os Edificadores. Poty Lazzarotto. Acervo: Fundação Memorial.	108
51.	Painei Tiradentes, 1948-49. Cândido Portinari. Fonte: acervo Fundação Memorial.	112
52.	Detalhe I. Painei Tiradentes, Portinari. Fonte: AJZENBERG, Elza. Portinari Três Momentos. São Paulo: Edusp, 2012. p. 73.	116
53.	Detalhe II. Painei Tiradentes, Portinari. Fonte: AJZENBERG, Elza. Portinari Três Momentos. São Paulo: Edusp, 2012. p. 75.	117
54.	Detalhe III. Painei Tiradentes, Portinari. Fonte: AJZENBERG, Elza. Portinari Três Momentos. São Paulo: Edusp, 2012. p. 79.	118
55.	Detalhe IV. Painei Tiradentes, Portinari. Fonte: AJZENBERG, Elza. Portinari Três Momentos. São Paulo: Edusp, 2012. p. 81.	120
56.	Detalhe V. Painei Tiradentes, Portinari. Fonte: AJZENBERG, Elza. Portinari Três Momentos. São Paulo: Edusp, 2012. p. 82.	121
57.	Painei da Fundação da Cidade de Salvador. BANEb, 1978.Carybé. Fonte: FURRER, Bruno (org) Carybé. Fundação Emílio Odebrecht. 1989. p. p. 358-359.	129
58.	Painei da Fundação da Cidade de Salvador. Restaurado. Carybé Local: foyer do Teatro Castro Alves. Fonte: ARAÚJO, Emanuel. As arte de Carybé/Las artes de Carybé. São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afrobasil; [Salvador]: Instituto Carybé, 2009. p. p. 240-241.	129
60.	Pala do Painei da Fundação da Cidade de Salvador BANEb, 1978. Carybé. Fonte: FURRER, Bruno (org) Carybé. Fundação Emílio Odebrecht. 1989. p. p. 359	137
61.	Painei Imagens da Cidade. Técnica: Azulejo e alto relevo. Poty Lazzarotto, 1986. Dimensão: 490m ² Fonte: PEDROSO, Daniela. Poty-Murais Curitibaanos. Curitiba: Positivo, 2006. p.116.	145
62.	Detalhe do Mural: “Sonho de uma tarde de Domingo.” Autor: Diego Rivera.	154
63.	Imagem do Mural: “Deuses do Mundo Moderno.” Autor: José Clemente Orozco.	156
64.	Imagem do Mural: “A Nova Democracia.” Autor: David Alfaro Siqueiros	158

SUMÁRIO

Introdução	17
CAPÍTULO ÚNICO: Roteiro de análise	
1. Inserção Urbana	21
1.1. Acesso	21
1.1.2. Circulação	23
1.1.3. Espaços Simbólicos e a inter-relação com memória do lugar.....	58
1.2. Relação da série de Painéis com espaço do Salão de Atos Tiradentes	68
1.2.1. Escala: Monumental.....	68
1.2.2. Curadoria: o Projeto de integração latino-americana por Darcy Ribeiro	69
1.2.3. O Memorial da América Latina	70
1.2.4. Cromatismo e Iluminação.....	74
1.3. Temática	77
1.3.1. Questões Propostas.....	77
1.3.2. Atualidade do Tema Proposto	124
1.3.3. Seleção de Artistas e Identidade.....	126
1.4. Narrativas e diálogos	149
Considerações Finais	159
Referências Bibliográficas	166
Anexos.....	174

Introdução

O interesse pelo alcance da obra do artista plástico Carybé é antigo, desde o primeiro contato, ainda na graduação em arquitetura e urbanismo, 1992, com as compilações de algumas aquarelas no livro “Mestres do Desenho Brasileiro” (1983), de Jacob Klintowitz, pertencentes ao conjunto das 128 de “Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia” (1980), objeto posterior de estudo do meu mestrado em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo, em 2012. A descoberta de Poty Lazzarotto é mais recente. Apesar da apreciação dos painéis para o Salão de Atos, obra conjunta com Carybé, a observação mais acirrada aconteceu no decorrer da presente pesquisa.

O Programa de Pós-graduação Integração da América Latina da Universidade de São Paulo indica duas formas de metodologia para os estudos de caso na linha de pesquisa sobre comunicação e cultura: a comparação entre dois ou mais países latino-americanos, ou uma questão que abranja todo o território sociocultural do continente.

Dentro desta perspectiva, a problematização surgiu com base na construção identitária latino-americana por meio de metanarrativas na arte pública como possível forma de instrumentalização para o processo de integração, evidentemente acompanhada de outras tantas inquietações, a saber: “A integração latino-americana existe?”, “A integração é fundamental para a construção identitária?”, “Os artistas são agentes construtivos desta demanda?”.

Em decorrência da definição da metodologia de pesquisa e do objeto de estudo, a pergunta da tese foi formulada: “De que forma pode-se observar a recepção estética no tocante à série de painéis desenvolvida pelos artistas plásticos Carybé e Poty para o Salão de Atos Tiradentes do Memorial da América Latina, acerca da inter-relação entre a arte pública, arquitetura, cidade e identidade?”.

A hipótese irrompeu da fruição na observância das narrativas presentes nos painéis: “Os temas e a representação dos painéis para o salão de Atos Tiradentes aparentam estar fundamentados na teoria de Darcy Ribeiro para a formação dos povos latino-americanos modernos; entretanto, do ponto de vista formal a partir da abordagem estética, os painéis apontam para outra direção teórica do autor, a formação específica do povo brasileiro”.

Além das idas contínuas ao salão de Atos Tiradentes, principalmente durante o curso sobre América Latina da Cátedra UNESCO e CBAL Memorial da América Latina com parceria com o PROLAM USP, sediado no auditório da Biblioteca Victor Civita, quatro visitas de campo foram indispensáveis para este estudo, sendo elas:

1. Rio de Janeiro (Outubro de 2015): visita ao Palácio Gustavo Capanema, antigo MES – Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, marco da internacionalização da arquitetura moderna no Brasil.
2. Curitiba (Julho de 2016): visita ao acervo de arte pública de Poty Lazzarotto na cidade de Curitiba.
3. Salvador (Março-Abril de 2017): visita ao acervo de arte pública de Carybé na cidade de Salvador.
4. Belo Horizonte (Julho de 2017): visita ao conjunto moderno da Pampulha, projeto de Oscar Niemeyer.

Dentre as disciplinas cursadas, todas com enorme contribuição para a presente pesquisa, vale destacar duas pela FAU-USP, ministradas pela Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço, do Departamento de História da Arquitetura e Patrimônio: *Arte para Cidade*, em 2014, e *Museus: Abordagem Histórica Visitas Museais*, em 2017 (O roteiro de análise de obra de arte apresentado pela docente foi adaptado através do conteúdo desta última disciplina citada), o que definiu a formatação do trabalho num capítulo único: roteiro para análise dos painéis para o Salão de Atos Tiradentes, possibilitando uma análise direta com uma linguagem fluída e segmentada em tópicos.

A finalidade do primeiro tópico – “Inserção Urbana” – é avaliar a localização do complexo arquitetônico da Fundação Memorial da América Latina e sua integração com o desenho urbano. Os critérios aqui utilizados visam a oferecer argumentos para a observação do espaço público e a correlação com a rua, o bairro e a cidade, na interligação do acesso ao edifício, mobilidade urbana, equipamentos, circulação e ações que viabilizem a sociabilidade, no exame da construção da identidade, no caso, latino-americana, abordando diversas possibilidades de interpretação apoiada na seguinte distribuição: acesso, circulação, espaços simbólicos e a inter-relação com a memória do lugar.

O segundo tópico – “A relação dos Painéis com o espaço do Salão de Atos” – visa à averiguação formal na compatibilidade de escala, ao conceito da curadoria, iluminação e cromatismo. Parte-se do princípio ser o painel e/ou o mural uma arte

visceralmente ligada à arquitetura, com a possibilidade de se articular novas áreas no ambiente no qual se encontra.

O estudo da “Temática”, no terceiro tópico, possibilita a aproximação com as questões propostas, atualidade do tema proposto, seleção de artistas e a identidade construída no local. A teoria de Darcy Ribeiro para a formação dos povos modernos latino-americanos e a integração da América Latina delimitam a criação de Carybé e Poty, juntamente com o levantamento do escopo de arte pública dos artistas em suas cidades acervo, Salvador e Curitiba, respectivamente.

E, por fim, o quarto tópico – “Narrativas e diálogos” – propõe uma breve avaliação sobre o movimento muralista mexicano na expressão dos três grandes Rivera, Orozco e Sequeiros, equiparando as prováveis conexões conceituais com a produção dos artistas estudados.

Durante este período, foram publicados dois artigos científicos: “O Painele dos Povos Afros de Carybé para o Memorial da América Latina” e “O Painele dos Povos Indígenas de Poty para o Memorial da América Latina”. A título de informação, ambos os trabalhos constam nos anexos.

O objetivo central deste estudo é a análise da inter-relação entre a arte pública de Carybé e Poty, o projeto do complexo arquitetônico do Memorial da América Latina de Oscar Niemeyer, o discurso de Darcy Ribeiro sobre a formação dos povos latino-americanos modernos, identidade e desenho urbano; nesse sentido, pretende-se também aprofundar a pesquisa sobre a produção de murais e painéis do artista plástico Carybé, iniciada no mestrado; abordar a produção de Poty sobre murais e painéis; expor as metanarrativas produzidas pela dupla de artistas nos painéis estudados; sistematizar a análise do objeto de estudo de forma multidisciplinar em decorrência de algumas áreas do saber (antropologia, sociologia, estética, arte, arquitetura e urbanismo); levantar Estado de Arte a respeito dos artistas analisados; analisar a formação sociocultural latino-americana por meio da teoria de Darcy Ribeiro; interpretar as diretrizes para o projeto do complexo arquitetônico do Memorial da América Latina de Oscar Niemeyer; discorrer sobre o lugar da memória nos projetos de forte impacto urbano por meio da teoria Jane Jacobs e referir à recepção estética dos painéis estudados.

Em ordem decrescente, segue a hierarquia de autores para a fundamentação teórica da tese seccionada por assunto: sobre antropologia: “O Povo Brasileiro” (2006) e “Coleção Darcy Ribeiro” (2010), ambos de Darcy Ribeiro; “A identidade

cultural na Pós-modernidade” (2011), de Stuart Hall; a respeito de arquitetura: “Memória Urbana: Mural Moderno em São Paulo” (2001), de Maria Christina André Campos e “Arquiteturas no Brasil” (2014), de Hugo Segawa; quanto a urbanismo: “Morte e Vida das Grandes Cidades” (2000), de Jane Jacobs e “A Carta de Atenas” (1993), de Le Corbusier, e especificamente sobre Carybé e Poty: “Carybé” (1989), de Bruno Furrer, e “Os Murais de Poty: a preocupação social do moço de Curitiba” (2013), de Gladys Mariotto.

Desta forma, expecta-se uma contribuição no exame interdisciplinar da arte pública latino-americana, arquitetura moderna, expansão urbana e a representação destes painéis como medida na tentativa de dimensionar a diversidade humana.

Fotografia: Autor: Fernando Felipe dos Santos Rego. Data: junho/2017.

1- Inserção Urbana:

1.1 - Acesso:

O Principal acesso ao complexo arquitetônico Fundação Memorial da América Latina se dá pelo Terminal Intermodal Palmeiras – Barra Funda, considerado o segundo maior terminal de transportes urbanos da cidade de São Paulo. Inaugurado em 17 de dezembro de 1988 – o Memorial da América Latina foi inaugurado em 18 de março de 1989 – localiza-se no Bairro da Barra Funda e congrega no mesmo complexo terminal linhas de ônibus municipais, intermunicipais, interestaduais, internacionais e metropolitanos, trens e metrô.

O projeto do atual terminal foi desenvolvido e construído pela Companhia do Metropolitano de São Paulo, financiado pelo Governo do Estado de São Paulo e Governo Federal; edificado no sítio da estação Barra Funda da Sorocabana, a fim de atender a ligação Leste-Oeste, linha 3 – vermelha, e unificar num único terminal as linhas de trem da Fepasa e CBTU, antigas Sorocabana e estrada de Ferro Santos-Jundiaí, respectivamente.

A construção previu o desalojamento da população de uma área em situação de vulnerabilidade nas adjacências do Viaduto Antártica.

Em homenagem à Sociedade Esportiva Palmeiras, clube paulistano com sede na região do terminal, em 2006 a estação do metropolitano passa a se chamar Palmeiras – Barra Funda, o que acontece analogamente à estação da CPTM em 2007.

Linhas do Terminal Intermodal Palmeiras – Barra Funda:

CPTM¹:

Linha	Terminais	Km	nº de estações	Observações		
7 Rubi	Luz – Francisco Morato	38.969	13	Possui extensão operacional. Veja quadro abaixo. Antiga Linha A - Marrom / Antigo Trecho da Linha Noroeste-Sudeste da CBTU.		
8 Diamante	Julio Prestes - Itapevi	35.283	20	Possui extensão operacional. Veja quadro abaixo. Antiga Linha B - Cinza / Antiga Linha Oeste do Trem Metropolitano da FEPASA.		
Sigla	Estação	Inauguração	Integração	Plataformas	Posição	Notas
BFU	Palmeiras-Barra Funda	10 de julho de 1875 (EFS); 19 de maio de 1892 (SPR); 17 de dezembro de 1988 (FEPASA e Metrô); 5 de janeiro de 1989 (CBTU)	Linha 3-Vermelha, Bilhete Único da SPTrans	Centrais e laterais	Centrais e laterais	Reconstruída pelo Metrô de São Paulo, com recursos do Governo Federal e do Governo Estadual de São Paulo, em 1988

FEPASA – extinta²:

Linha	Terminais	Km	Estações	Observações
1 Linha turística	Peruibe - Campinas	290	105	Conhecido como Trem do Pettená, esta linha tinha como destino a estação central de Campinas, com partidas de Peruibe no litoral sul paulista, e a estação de Barra Funda era usada para embarque e/ou desembarque de passageiros oriundos da capital paulista e troca de locomotivas, foi suprimido em 1997 juntamente com a Ferrovia Paulista S.A. quando ocorreu a privatização.

Metropolitano³:

Linha		Terminais	Estações	Principais destinos	Duração das viagens (min)	Intervalo entre trens (min)	
3 Vermelha		Palmeiras Barra Funda – Corinthians Itaquera	18	Barra Funda, Santa Cecília, República, Sé, Brás, Belém, Tatuapé, Penha, Vila Matilde, Artur Alvim, Itaquera	40	02	
Sigla	Estação	Inauguração	Capacidade	Integração	Plataformas	Posição	Notas
BFU	Palmeiras Barra Funda	17 de dezembro de 1988	60 mil passageiros Hora/pico	Linhas 7 e 8 CPTM Bilhete único da SP Trans e Cartão BOM	Laterais e Centrais	Superfície	Estação com estrutura de concreto pré-moldado
Procedido por -			Linha 3 do Metrô de São Paulo Estação - Palmeiras – Barra Funda		Sucedido por Estação Marechal Deodoro Distância: 1458 metros.		

¹ Fonte: <http://www.cptm.sp.gov.br/sua-viagem/Pages/Linhas.aspx>

² Fonte: <http://www.cptm.sp.gov.br/sua-viagem/Pages/Linhas.aspx>

³ Fonte: <http://www.cptm.sp.gov.br/sua-viagem/Pages/Linhas.aspx>

Ônibus:

O setor rodoviário do terminal Palmeiras – Barra Funda oferece diversas linhas que interligam o Bairro da Barra Funda a Bairros periféricos e centrais do município de São Paulo; como também linhas intermunicipais:

- Área 01 – Noroeste - Verde
- Área 08 – Oeste – Laranja
- Interestaduais
- Internacionais: as empresas que operam linhas terrestres internacionais têm como destino a Bolívia.

1.1.2 Circulação:

Fotografia. Autor: Fernando Felipe dos Santos Rego. Data: junho/2017.

Sua última obra prima, o Memorial da América Latina em São Paulo (1989), deve ser vista como expressão da persistência desse impulso utópico na moderna arquitetura brasileira. No Memorial, Niemeyer voltou a usar elementos pré-moldados de concreto, mas agora em formas muito mais expressivas e curvilíneas, já antecipadas pelo grande arco do Sambódromo e por suas pesquisas anteriores com a forma livre. O Memorial ilustra seu esforço de reconstruir a cultura latino-americana por meio de uma estética dinâmica e escultural que é tão livre na sua forma quanto unificada em sua concepção e composição. (UNDERWOOD, 2010, p. 123)

Podemos analisar o projeto de Niemeyer para o Memorial da América Latina por dois blocos distintos, interligados por uma passarela: os edifícios do bloco 01 se desenvolvem a partir de um eixo central, tendo, como ponto de partida a entrada nº 01 e a passagem de nível para a praça cívica. Ao fundo, o Salão de Atos Tiradentes, à direita a Biblioteca Victor Civita, à esquerda o edifício projetado originariamente para ser um restaurante (hoje Galeria Marta Traba de Arte Latino-Americana) e, ao atravessarmos a passarela, encontramos o prédio administrativo no bloco nº02, o pavilhão da criatividade Darcy Ribeiro, o auditório Simón Bolívar, e posteriormente, o Parlamento Latino-americano, atualmente ocupado por uma secretaria do município de São Paulo.

Dizem que uma obra de arquitetura, para atingir um nível superior, deve construir uma lição para os que se interessam pela arte de projetar e construir.

E neste sentido, acredito, o Memorial da América Latina atende plenamente a esse princípio fundamental. Sua arquitetura é criativa, nada tendo em comum com outras obras já construídas; é contestadora, porque recusa todos os preconceitos; é harmoniosa, porque suas formas, espaços e volumes se correspondem; é lógica, porque atende à finalidade a que se destinava; é uma síntese das Artes Plásticas, porque nela as obras de arte nasceram com o projeto original fixando por antecipação onde se localizariam e como poderiam enriquecer; é monumental, porque o assunto o exigia e o arquiteto que o projetou acredita na grandeza das coisas, desprezando essa filosofia da pobreza arquitetural que alguns, por mediocridade ou demagogia, pretendem instituir.

Na arquitetura, não são as obras menores que contam, por mais belas que sejam. O que fica são aquelas que mostram sua evolução no tempo, os palácios, os estádios, os museus, as grandes catedrais. (NIEMEYER, 1990, p.13)

É possível traçar uma linha estética entre dois projetos de Niemeyer, ao classificar o Conjunto Moderno da Pampulha como um dos primeiros projetos a seguir as diretrizes da cartilha de uma arquitetura moderna de Le Corbusier e o complexo arquitetônico do Memorial da América Latina.

Fotografia. Autor: Fernando Felipe dos Santos Rego. Data: junho/2017.

Ilustração. Autor: Giuseppe Scarelli. Data: junho/2017

Ilustração. Autor: Matheus Gomes Barbosa. Data: junho/2017

Ilustrações. Autor: Marcos Guilherme Raymundo. Data: junho/2017

Ilustrações. Autor: Giuseppe Scarelli. Data: junho/2017

Ilustração. Autor: Matheus Gomes Barbosa. Data: junho/2017

Ilustrações. Autor: Giuseppe Scarelli. Data: junho/2017

CORTE TRANSVERSAL

75 [página ao lado]
Memorial da América Latina. Vista geral mostrando (da esquerda para a direita) o restaurante, a passarela, o Parlamento e o Salão de Atos. As estruturas do Memorial, executadas sob a direção do engenheiro José Sussekind, fazem uso de enormes elementos de concreto pré-moldado pintados de branco, o fechamento é dado por placas de vidro preto.

76
Memorial da América Latina, Salão de Atos. Corte e planta. A abóbada curva nasce da viga mestra suportada por colunas de ambos os lados do salão. A estrutura e as colunas evocam o santuário e a torre dos sinos de uma catedral.

- 1 espelho d'água
- 2 tribuna
- 3 subsolo (copa e sanitários)

PLANTA TÉRREO 0 | 15 m

77

Memorial da América
Latina, Biblioteca.
Plantas e corte.

- 1 leitura
- 2 hemeroteca
- 3 audio-visual
- 4 depósito de livros

78

Memorial da América
Latina, Biblioteca.
A dupla abóbada da biblio-
teca é suspensa a partir da
viga mestra, suportada
pelas colunas. Isso faz
com que o espaço interno
fique livre de todo ele-
mento de suporte estru-
tural, ampliando ao máximo
o espaço para salas de lei-
tura e estantes.

CORTE TRANSVERSAL

PLANTA TÉRREO 0 | 15 m

PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR

83

Memorial da América Latina, Centro Brasileiro de Estudos da América Latina. A estrutura dramaticamente suspensa no centro do edifício faz lembrar o Museu da Cidade de Brasília e o Museu de Arte de São Paulo (MASP).

84

Memorial da América Latina, Centro Brasileiro de Estudos da América Latina. Corte e plantas.

79

Memorial da América Latina, Pavilhão da Criatividade. O pavilhão abriga um museu de arte e artesanato naturais da América Latina. Nesta foto não se vê o Parlamento, construído posteriormente, em 1992.

e assim do Brasil, de estar à frente do projeto e de participar da comunidade sul-americana. O Memorial oferece um fórum cultural, um espaço central para o encontro de todos os povos da América Latina e um meio de despertar a consciência brasileira e especialmente a paulista para as culturas espanhola e indígena da América do Sul, bem como para o que significa ser latino-americano.

80

Memorial da América Latina, Pavilhão da Criatividade. Planta.

A importância desse ambicioso projeto para o despertar da consciência cultural reflete-se nas formas arquitetônicas da biblioteca e do Salão de Atos. Ambas são emolduradas por altas

PLANTA TÉRREO 0 | 25 m

CORTE LONGITUDINAL

PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR 0 20 m

PLANTA SUBSOLO

81

Memorial da América Latina, Aula Magna (Auditório). Corte e plantas.

- 1 acesso e bilheterias
- 2 foyer
- 3 projeção da cabine
- 4 plateia
- 5 fosso da orquestra
- 6 palco
- 7 saída de emergência
- 8 blocos de apoio
- 9 galeria técnica

82

Memorial da América Latina, Aula Magna (Auditório). Entrada do público. A estrutura de abóbada tripla é similar à da biblioteca.

O conjunto Moderno da Pampulha:

Um dia Le Corbusier comentou que eu tinha as montanhas do Rio dentro dos olhos. Achei graça. Preferia pensar como André Malroux, que dizia: “Guardo dentro de mim, no meu museu particular, tudo que vi e amei na vida”.

E foi assim, descontraído, ao elaborar os projetos da Pampulha, que penetrei nesse mundo fascinante de curvas e formas diferentes que o concreto armado oferece.

Muitas vezes fui obrigado a trabalhar em regime de urgência e prazos fixados. Lembro do primeiro encontro com JK, e ele a me falar com entusiasmo: “Niemeyer, você vai projetar o bairro da Pampulha. Uma área à beira de uma represa com cassino, igreja e um restaurante”. E, com o mesmo otimismo com que vinte anos depois veio a construir Brasília, concluiu: “Preciso do projeto do cassino para amanhã”. O que entendi, trabalhando a noite toda num hotel da cidade. (NIEMEYER, 2010, p. 17)

Otacílio Negrão de Lima, prefeito de Belo Horizonte, iniciou em 1936 o represamento do ribeirão da Pampulha, a fim de procurar resolver os problemas com enchentes na região, bem como contribuir para o abastecimento de água para a capital. Neste contexto, surge a Lagoa da Pampulha.

O projeto de Niemeyer para o conjunto moderno da Pampulha, construído na cidade de Belo Horizonte, (Minas Gerais), entre 1942 e 1944, foi uma encomenda feita pelo seu sucessor Juscelino Kubitscheck, com o objetivo de desenvolver a área ao norte da cidade chamada Pampulha. A princípio, o projeto consistia na implantação de um conjunto de edifícios no perímetro da Lagoa artificial da Pampulha: um cassino, uma igreja uma casa de baile, um clube e um hotel. Com exceção do hotel, o conjunto foi inaugurado em 16 de maio de 1943. Em decorrência da proibição dos jogos de azar no Brasil; o Cassino sofreu uma mudança de uso, foi transformado em Museu, em 1957. O paisagismo do conjunto é de Roberto Burle Marx. Em 2016, depois de um processo de três anos desde a sua candidatura, o conjunto moderno foi tombado como Patrimônio Mundial da UNESCO.

16

Pampulha. Belo Horizonte, 1940-43. Planta do lago mostrando a localização das edificações de Niemeyer. Os monumentos se unificavam pelo seu compromisso comum com a inovação formal e pela disposição cenográfica em torno da lagoa.

- A cassino
- B iate Clube
- C restaurante e Casa do Baile
- D igreja
- E ancoradouro
- 1 direção de Belo Horizonte
- 2 direção do aeroporto (Lagoa Santa)

17

Pampulha. Croqui da implantação em torno da lagoa, 1940. Os edifícios foram concebidos não como partes de um conjunto, mas como símbolos de liberdade individual.

Essa unidade cenográfica estava também presente, como uma qualidade importante, nos monumentos coloniais barrocos do Rio e de Minas Gerais, que tanto Lucio Costa quanto Niemeyer apontam como modelos de boa arquitetura brasileira.

As obras-primas da Pampulha são a igreja de São Francisco e o popular restaurante e Casa do Baile. Nesta última, Niemeyer introduziu a ideia de uma marquise

Museu de arte da Pampulha – MAP:

O Museu de Arte da Pampulha (MAP) foi o primeiro edifício do conjunto a ser construído. Em sua concepção, notam-se as diretrizes da arquitetura de Le Corbusier, principalmente na fachada, em travertino e vidro. O cassino funcionou até 30 de abril de 1946, quando o presidente Gaspar Dutra proibiu jogo em todo território nacional. Em 1957, passou a funcionar como Museu de Arte. O MAP possui um acervo de 1.600 obras, um grande escopo artistas modernos e contemporâneos. Podemos destacar: Guignard, Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower e Anna Letycia, Di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Livio Abramo, Bruno Giorgi e Ceschiatti e Antonio Dias, Frans Krajcberg, Ado Malagoli, Iberê Camargo, Tomie Ohtake, Ivan Serpa, Milton Dacosta, Franz Weissmann, entre outros.

Imagem. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 59.

21

Cassino. Plantas. A *promenade architecturale* de Niemeyer baseava-se na experiência dinâmica do visitante ao percorrer as rampas, múltiplos níveis e corredores de ligação. Pouco antes da inauguração do prédio, o jogo foi considerado ilegal no país.

- 1 acesso social
- 2 saguão
- 3 chapelaria
- 4 pista de dança
- 5 orquestra
- 6 depósito
- 7 camarins
- 8 camarim privado
- 9 vestiário de funcionários
- 10 gerência
- 11 escada de serviços
- 12 restaurante
- 13 palco
- 14 copa-cozinha
- 15 refeitório de funcionários
- 16 depósito
- 17 bar
- 18 salão de jogos

PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR

Igreja de São Francisco de Assis:

Especificamente neste projeto, Niemeyer fez novos experimentos em concreto armado, ao descartar a laje sobre pilotis e criar uma abóbada parabólica em concreto, que por sua vez, cumpre ao mesmo tempo a função de estrutura e fechamento. Do ponto de vista estético, essa solução será recorrente por toda sua plástica no traçado de formas ousadas tendo como base o concreto armado. Embora o projeto tenha sido bem recebido pela crítica especializado e o público em geral, a igreja inaugurada em 1943 passou a ser utilizada pela arquidiocese somente em 1957.

26 [à esquerda]
Igreja de São Francisco.
Pampulha, Belo Horizonte,
1943. Aclamada como uma
das obras-primas de
Niemeyer, a igreja
expressa uma unidade
barroca de volumes e
estrutura por meio do uso
de uma abóbada parabólica
de concreto armado.
Cálculo estrutural:
Joaquim Cardoso.

27
Igreja de São Francisco.
Perspectiva isométrica.
A parábola central se
estreita em direção ao altar-
mor, fazendo a atenção do
fiel dirigir-se para o mural de
São Francisco, realizado
por Candido Portinari.

- 1 batistério
- 2 entrada principal
- 3 tribuna
- 4 nave
- 5 altar
- 6 sacristia

28
Igreja de São Francisco.
Fachada posterior. O uso
de azulejos (a composição
branca e azul de Portinari)
oferece uma ligação
com a tradição decorativa
da arquitetura colonial
portuguesa.

Casa do Baile:

Inaugurada em 1943, acabou desativada em 1948 após o fechamento do cassino em 1946. A casa do baile se localiza em uma ilha artificial, acessada por uma ponte de onze metros. Destaca-se pelas formas da fachada e marquise sinuosa. Foi projetada para abrigar um salão com mesas, pista de dança e um pequeno restaurante. O edifício foi pensado como uma extensão do Cassino, e devido à grande distância a ser percorrida pela orla da lagoa, a travessia era realizada de forma fluvial.

Atualmente, o local funciona como Centro de Referência de Urbanismo, Arquitetura e Design.

24

Casa do Baile. Pampulha, Belo Horizonte, 1942.

Planta. As linhas da Casa do Baile acompanham os contornos da pequena ilha sobre a qual está situada. Cálculo estrutural: Albino Froufe.

- 1 passarela
- 2 escultura
- 3 restaurante
- 4 orquestra
- 5 cozinha
- 6 refeitório
- 7 palco
- 8 vestiário

25

Casa do Baile. Pampulha. Marquise e entrada do restaurante. Usada pela primeira vez aqui, a marquise curvilínea de concreto se tornaria um tema central na obra de Niemeyer.

late Tênis Clube:

Construído em 1942, com o nome de late Golfe Clube, e tombado em 1994 pelo Iphan, a arquitetura do late Tênis Clube (ITC) remete a um barco que se lança nas águas da Pampulha. O único prédio do complexo que não remonta à arquitetura original é um anexo construído na década de 1970, onde se localizam um salão de festa e academia de ginástica. Em 2016, a prefeitura de Belo Horizonte entrou em acordo com o ITC para desapropriar o local para demolição, já que a UNESCO ressaltou que a diferença causada pelo anexo poderia comprometer a possível eleição de Patrimônio Cultural.

O late Golfe Clube foi projetado para atividades de lazer e esporte, especificamente para a realização de atividades náuticas, a exemplo do remo a vela. Pode-se destacar o detalhe do telhado em “V”, que cumpre a função de captação de águas pluviais para uma cisterna central⁴.

Atualmente chamado late Tênis Clube, manteve seu uso como local de lazer e práticas desportivas após a privatização, na década de 1960.

Imagem. Fonte: UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 65.

⁴ Segawa , p.99

PLANTA PAVIMENTO INFERIOR 0

PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR

22

late Clube da Pampulha.
Belo Horizonte, 1942. Plan-
tas. As proporções nítidas
e simples e a projeção em
forma de proa da fachada
voltada para a lagoa lem-
bram a imagética náutica
popularizada por Le
Corbusier. Cálculo estru-
tural: Joaquim Cardoso.

1 sala de espera	9 saguão
2 escritório	10 salão
3 primeiros socorros	11 copa
4 vestiário feminino	12 cozinha
5 lavanderia	13 mural de Burle Marx
6 vestiário masculino	14 palco
7 cabeleireiro	15 restaurante
8 hangar	

23

late Clube da Pampulha.
A cobertura de águas
invertidas faz referência ao
projeto de Le Corbusier
para a Residência Erazuriz,
no Chile, em 1930.

Em Pampulha, Oscar Niemeyer – agora trabalhando só – produziu uma arquitetura que se afastava da sintaxe corbusireniana por uma expressão mais pessoal, decerto amadurecida com sua experiência nova-iorquina⁵ (SEGAWA, 2014, p. 98).

Segundo Underwood (2010, p.56), as edificações da Pampulha não foram concebidas como um conjunto de elementos interdependentes, mas sim, como formas autônomas que pudessem celebrar a liberdade individual daqueles que delas desfrutariam. Para Segawa (2014), o bairro promovido por Juscelino Kubitschek, viria se diluir no conjunto de realizações a serem seguidas pelos arquitetos modernos brasileiros como sinais de uma vitalidade inédita e complementa, sinalizando, que Lucio Costa, em 1951, vislumbrou o conjunto moderno da Pampulha, como um marco divisor, um “rumo diferente” que assegurou uma “nova era.”.

Underwood (2010) assinala o conjunto moderno da Pampulha como uma unidade cenográfica, semelhante à resolução estética dada aos monumentos barrocos, principalmente ao barroco mineiro, apontado por Lúcio Costa e Niemeyer, como uma das matrizes para o modelo da arquitetura moderna brasileira.

A casa de Baile foi concebida como um gesto de boa vontade em relação aqueles que não pertenciam ao círculo da elite brasileira, e cujas necessidades e interesses não eram atendidos pelas elegantes instituições do exclusivo complexo da Pampulha. (UNDERWOOD, 2010, p. 58)

Vários elementos do projeto do Conjunto Moderno da Pampulha irão compor o repertório do arquiteto desde então, como a marquise sinuosa em concreto da Casa do Baile, que define um vasto espaço em integração com a lagoa, cujo contorno acompanha as linhas da ilha sobre a qual foi projetada. Também é no projeto da Casa do Baile que podemos observar as raízes do Barroco, de uma forma lírica, numa experiência sensorial e segundo Underwood (2010), também musical e culinária.

Ao seguir a mesma concepção estética barroca, a igreja de São Francisco é, ao mesmo tempo, a edificação que se aproxima da tradição e que mais inova em termos técnicos. A unidade da igreja é composta por uma abóboda parabólica, que permitiu a construção de teto e paredes, usando um único elemento.

⁵ Pavilhão do Brasil Nova York

Ao projetar a igreja e outros monumentos da Pampulha, Niemeyer se beneficiou da colaboração de um grupo talentoso de colegas – do engenheiro Joaquim Cardoso, do paisagista Roberto Burle Marx ao pintor Candido Portinari, responsável pelo mural de São Francisco no altar mor da igreja, e pelo desenho sobre azulejos que decora a fachada posterior com as mesmas cores fortes que enfeitam o interior das igrejas barrocas coloniais, como N.S. da Glória do Outeiro, no Rio. (UNDERWOOD, 2010, p. 71)

Para Campos (2001), no período dos anos 20 aos 50 do século XX, a questão da síntese das artes era discutida em publicações específicas por críticos, historiadores da arte, artistas e arquitetos. A partir da década de 20, a problematização passa a fazer parte mais amplamente do interesse de discussão da Bauhaus, dirigida por Walter Gropius, por Le Corbusier e nas edições dos CIAM, a partir de sua criação em 1928.

Durante sua permanência na direção da Bauhaus, Gropius reitera a busca da unidade, aproximando o “mundo da arte e o mundo da produção”, dando à obra criadora do homem um sentido coletivo. No manifesto de 1919, Gropius convida a todos para a criação do “Novo edifício do futuro, que abarcará arquitetura, escultura e pintura numa só unidade e que será um dia erguido para o céu pelas mãos de milhões de trabalhadores, como símbolo de cristal de uma nova fé” (CAMPOS, 2001, p. 16)

Ao analisar o livro *Por uma arquitetura*, Campos esclarece que o próprio Le Corbusier proclama a participação de pintores e escultores na arquitetura moderna. Anos mais tarde, retoma essa mesma ideia da utilização da obra de arte na arquitetura, em texto escrito durante sua segunda viagem ao Brasil.

O projeto moderno brasileiro, iniciado nos anos 20, é marcado na concepção não só pelo internacionalismo como também pelas valorização e busca das raízes locais. Assim, o antigo repúdio ao passado dá lugar ao interesse pelo nacional, como uma espécie de anamnese, ou seja, a suspensão do esquecimento das origens, em especial a portuguesa.

A partir do século XIX, lentamente, passa-se a buscar uma identidade local, intensificada pelos movimentos libertários que eclodem no Brasil. Em especial, esse interesse se torna bastante comprometido, sob a ótica cultural, em consequência dos fatos ligados a vinda da corte portuguesa e da chamada missão francesa, que traz para a colônia um sistema artístico ligado aos padrões da academia. (CAMPOS, 2001, p. 27)

Em relação à busca das raízes brasileiras e ao repúdio pela arquitetura neoclássica difundido pelo movimento neocolonial são premissas importantes para o despertar da arquitetura moderna no Brasil, segundo CAMPOS (2001, p.45). O Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, além de permitir a implantação de técnicas inovadoras para época – o *brise-soleil*, *curtain-wall* e os *pilotis* –, concretiza o ideal moderno de integração das artes e incorpora em seu projeto painéis, esculturas e paisagismo moderno.

A partir das soluções utilizadas por Portinari na sede do Ministério, vários artistas vão realizar obras de azulejaria integrada à arquitetura nas cidades brasileiras, destacando-se Burle Marx, Djanira Mota e Silva (1914-1979), Anísio Medeiros, Poty Lazzarotto (1924-1998), Paulo Werneck (1907) e Athos Bulcão (1918). O próprio Portinari é responsável por outras obras de destaque, como as pinturas-murais e painéis da fachada da capela de São Francisco de Assis, no conjunto da Pampulha em Belo Horizonte, projeto de Oscar Niemeyer durante o período em que Juscelino Kubitschek (1902-1976) é prefeito da cidade. Além da igreja, é construído um Cassino, hoje Museu de Arte, e o Pampulha late Clube, este último com painéis de azulejo na fachada, criados por Paulo Werneck. (CAMPOS, 2001, p.58)

Campos complementa que a utilização de painéis e murais nos anos 50 configura-se como importante peculiaridade do moderno na arquitetura. Exemplifica dizendo que a adoção dessa solução em parede, em grande parte em edifícios modernos, evidencia particularmente a relação entre a implantação da obra de arte e a edificação, e seu entorno, destaca o papel da arquitetura moderna em que o público utiliza suas conquistas tecnológicas com o objetivo de veicular uma imagem de desenvolvimento para os países do primeiro mundo.

Diretrizes para o Projeto do Complexo Arquitetônico do Memorial da América Latina.

A importância da construção da sede do Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, além da utilização de novas técnicas e materiais construtivos com o *brise-soleil*, a *curtain-wall*, os *pilotis*, é concretizar o ideal moderno de integração das artes, incorporando em seu projeto painéis, esculturas e paisagismo moderno (CAMPOS, 2001, p.48).

Ainda como estagiário no escritório de Lúcio Costa, Niemeyer participa do desenvolvimento do projeto para o Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro (MES), hoje Palácio Gustavo Capanema, no qual Le Corbusier, arquiteto franco-suíço, colabora com as diretrizes do racionalismo e funcionalidade da arquitetura moderna. A equipe do projeto conta com Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos. A construção do edifício, iniciada em 1937, é concebida em 1942 e inaugurada oficialmente em 1945 pelo presidente Getúlio Vargas.

O prédio segue o padrão arquitetônico corbusiano: pilotis, planta livre, terraço-jardim, fachada livre e janelas em fita, uso racional de materiais, métodos econômicos de construção, linguagem formal sem ornamentos, bem como a estreita ligação com a tecnologia industrial.

O projeto realizado para o edifício do Ministério da Educação e Saúde corresponde ao experimento da equipe brasileira de incorporar os preceitos racionais da arquitetura corbusiana: a adoção de formas simples e geométricas, a fachada envidraçada, as aberturas horizontais, a integração dos espaços interno e externo, o aproveitamento da ventilação e luz naturais por meio do uso de lâminas móveis e o trabalho com volumes puros, a partir do cruzamento de um corpo horizontal e de um vertical.

A sede do Ministério da Educação e Saúde é considerado o ponto inicial de uma arquitetura moderna de feitiço brasileiro. A avaliação é controversa, mas os desdobramentos posteriores caminharam no sentido de confirmar a afirmação, sobretudo no plano internacional. (SEGAWA, 2014, p. 92)

As transformações efetuadas pela equipe de Lúcio Costa culminam num resultado inovador: a junção do racionalismo arquitetônico internacional e as experiências realizadas pela escola carioca, ou seja, grandiosidade e leveza do conjunto arquitetônico e integração entre arquitetura, paisagismo e artes plásticas. O projeto tem destaque ainda por ser o primeiro a usar a fachada envidraçada orientada para a face menos exposta ao sol e o brise-soleil em larga escala, criado três anos antes por Le Corbusier.

O edifício é implantado no centro do terreno, seguindo o modelo de implantação de arranha-céus isolados, alterando as normas de ocupação do solo na cidade do Rio de Janeiro. A construção se desenvolve em sentido vertical, contrariando a horizontalidade pretendida por Le Corbusier no primeiro estudo.

É integrada ao projeto do Ministério da Educação e Saúde uma série de obras de arte: murais em azulejos de Candido Portinari; esculturas de Celso Antonio, Bruno Giorgi, Jacques Lipchitz e paisagismo de Roberto Burle Marx.

Le Corbusier e a Carta de Atenas

Como se constata, entre os anos 20 e 50, muitas são as questões discutidas, em vários países, em torno do moderno na arte e na arquitetura. Todo esse debate de síntese das artes chega ao Brasil pro intermédio da viagens dos nossos artistas e arquitetos para o continente europeu, levando-os a se manifestar sobre a questão em textos assim como na própria implantação de obras de arte em edificações. Outro fator determinante para trazer essas ideias aos arquitetos brasileiros, inicialmente para o Rio de Janeiro e São Paulo, foram as viagens de Le Corbusier ao Brasil, quando teve contato como nossos jovens arquitetos, como Lucio Costa, entre outros. (CAMPOS, 2001, p. 21)

No ano de 1933, a cidade de Atenas, Grécia, é escolhida para sediar o IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM)⁶, sob a liderança de Le Corbusier, que resulta num manifesto urbanístico, uma espécie de cartilha para a cidade moderna. Este documento busca responder a problemática urbanística, consequência do inchaço das grandes cidades, analisa e critica de um modo geral a estrutura da cidade moderna e propõe uma nova infraestrutura urbana.

O documento é dividido em três partes: Generalidades, Estado Atual das Cidades: Críticas e Remédios e Conclusões. Os pontos a serem considerados aqui pertencem ao bloco da segunda parte do documento, lazer e patrimônio. Seguem as transcrições:

1. Lazer – Observações:

- a) As superfícies livres são, em geral, insuficientes.

⁶ CIAM:

- 1928 – 1º Congresso, La Sarraz, Fundação dos CIAM.
- 1929 – 2º Congresso, Frankfurt, Estudo do loteamento racional.
- 1930 – 3º Congresso, Bruxelas, Estudo do loteamento racional.
- 1933 – 4º Congresso, Atenas, Análise de 33 cidades. Elaboração da Carta do Urbanismo.
- 1937 – 5º Congresso, Paris, Estudo do problema moradia e lazer.
- 1947 – 6º Congresso, Bridgwater, Reafirmação dos objetivos do CIAM.
- 1949 – 7º Congresso, Bérgamo, Execução da Carta de Atenas, nascimento da grille CIAM de urbanismo.
- 1951 – 8º Congresso, Hoddesdon, Estudo do centro do coração das Cidades.
- 1953 – 9º Congresso, Aix-em-Provence, Estudo do habitat humano.
- 1956 – 10º Congresso, Dubrovnik, Estudo do habitat humano.

b) Quando as superfícies livres têm uma extensão suficiente, não raro estão mal destinadas e, por isso, são pouco utilizáveis pela massa dos habitantes. O urbanismo é chamado para conceber as regras necessárias a assegurar aos cidadãos as condições de vida que guardem não somente a sua saúde física, mas também, sua saúde moral. As raras instalações esportivas, para serem colocadas nas proximidades dos usuários, eram em geral instaladas provisoriamente em terrenos destinados a receber futuros bairros residenciais ou industriais. O problema assim exposto implica a criação de reservas verdes:

- Ao redor das moradias;
- Na região;
- No país.

Os terrenos que poderiam ser destinados ao lazer semanal estão frequentemente mal articulados à cidade. Toda cidade possui em sua periferia locais capazes de corresponder a esse programa, que, através de uma organização bem estudada dos meios de transporte, tornam-se facilmente acessíveis.

c) Parques, áreas de esporte, estádios, praias, etc.

Deve ser estabelecido um programa de entretenimento abrangendo atividades de todo tipo. São previstos equipamentos precisos, como meio de transporte, locais para alojamento, hotéis, albergues, acampamentos, e, enfim, um abastecimento de água potável. Os elementos existentes devem assegurar rios, florestas, morros, montanhas, vales, lagos, mar, etc.

2 – Patrimônio Histórico das Cidades

Os valores arquitetônicos devem ser salvaguardados (edifícios isolados ou conjuntos urbanos). A vida de uma cidade é um acontecimento contínuo que se manifesta ao longo dos séculos por obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria e dos quais emana pouco a pouco a sua alma. O crescimento excepcional de uma cidade pode criar uma situação perigosa, levando a um impasse do qual só se sairá mediante alguns sacrifícios. O obstáculo só poderá ser suprimido pela demolição. Tais métodos são contrários. O obstáculo só poderá ser suprimido pela demolição. Tais métodos são contrários à grande lição da história. Nunca foi contatado um retrocesso, nunca o homem voltou sobre seus

passos. As obras-primas do passado nos mostram que cada geração teve sua maneira de pensar, suas concepções, sua estética, recorrendo – como trampolim para sua imaginação – à totalidade de recursos técnicos de sua época.

Os CIAM tinham como objetivo buscar soluções diante da problemática arquitetônica moderna, apresentando uma ideologia que atingisse os círculos técnicos, econômicos e sociais. Procuraram realizações práticas: trabalhos coletivos, discussões, resoluções, publicações. Os congressos CIAM, que sempre foram assembleias de trabalho, escolheram sucessivamente diferentes países para se reunir.

Poucos temas me deram tanta alegria ao projetá-los como o Memorial da América Latina.

Primeiro pelo sentido político que apresentava. Reunir os povos deste continente para juntos discutirem seus problemas, trocando experiências, lutando pelos direitos desta América Latina tão explorada e ofendida. Depois, porque se tratava de um conjunto de prédios que, bem projetados, poderiam criar o que em arquitetura chamamos de o espetáculo arquitetural.

Para isso, sua arquitetura deveria ser feita com total liberdade, alheia a todos os preconceitos, a todas as regras, provida da técnica mais apurada, guardando o espaço necessário para a imaginação.

E seus edifícios deveriam manter na fantasia das suas formas criativas essa correspondência, essa unidade que a boa arquitetura exige.

Dentro desses princípios comecei a pensar no projeto e, como ele me atraía enormemente, em poucas horas o elaborei. (NIEMEYER, 1990, P.12)

Para a primeira fase de implantação do projeto até sua inauguração em 1989, é elencado um corpo de 15 artistas – modernos e contemporâneos – a fim de integrar os seis edifícios principais, a praça e a passagem de nível do portão nº 01:

Artista	Nome da Obra	Descrição da obra	Local
Candido Portinari	Painel Tiradentes	Técnica: Têmpera composto de três telas justapostas. Dimensão total de 17,70x3,09.	Salão de Atos Tiradentes
Franz Weissmann	A Grande Flor Tropical	Escultura em chapa de aço SAC-50 Espessura de 1 ½", com pintura poliuretânica h= 7,00m e extensões laterais= 6,50m	Praça Cívica
Athos Bulcão	Obra sem título	Painel em azulejo em quatro padrões, preto e branco Área total=220m²	Galeria Marta Traba
Mário Gruber	Homenagem a "Clay Gama de Carvalho"	Painel Composto de Ladrilhos cerâmicos em grés, preto e branco, Medindo 8,00x3,00m.	Biblioteca Victor Civita
Marianne Peretti	"América Latina"	Painel em vidro transparente e fosqueado, fixados com parafusos de aço, sobre base metálica, com 8,00m de extensão.	Biblioteca Victor Civita
Oscar Niemeyer	Mão	Escultura em concreto aparente, com baixo relevo, com pintura e esmalte sintético, com 7,00 m de altura.	Praça Cívica
Bruno Giorgi	Integração	Escultura em mármore estatuarió branco de Carrara com h= 1,25m, sobre base em mármore preto de Carrara medindo 1m³	Espelho d'água Salão de Atos Tiradentes
Carybé	Povos Afros Povos Iberos Libertadores	3 Painéis em concreto aparente, gravados em baixo-relevo, cada qual medindo 4,00x15,00m.	Salão de Atos Tiradentes
Poty Iazzarotto	Povos Indígenas Imigrantes Edificadores	3 Painéis em concreto aparente, gravados em baixo-relevo, cada qual medindo 4,00x15,00m.	Salão de Atos Tiradentes
Vallandro Keating	Sem título	Painel em tinta acrílica, pastel seco e grafite sobre tela, medindo 7,50x2,50m.	Prédio Administrativo
Vitor Arruda	Agora	Painel em tinta acrílica, composto de 10 telas, com dimensão total de 9,90x2,20m.	Auditório Simón Bolívar
Ceschaitti	Sem título	Escultura fundida bem bronze com h=2,20m e envergadura= 3,00m.	Auditório Simón Bolívar
Tomie Ohtake	Sem título	Tapeçaria em quatro cores, com área total aproximada de 800m².	Auditório Simón Bolívar
Sciliar	Homenagem ao Teatro	Painel em tinta vinílica com aplicações de colagens e impressos em serigrafia, composto de 12 módulos de 2,00x1,40m, e dimensão total 6,00x5,60m	Auditório Simón Bolívar
Maria Bonomi	Futura Memória	Painel em sol- cimento, gravado em baixo-relevo, composto de 45 peças de dimensões variadas, medindo 8,00x3,00m.	Passagem de nível Portão nº01

1 PORTINARI

Painel "TIRADENTES"
painel em têmpera composto de
três telas justapostas com
dimensão total de 17,70 x 3,09 m.

2

FRANZ WEISSMANN

"GRANDE FLOR TROPICAL"
escultura em chapa de aço SAC-50
espessura de 1 1/2", com pintura
poliuretânica
h = 7,00 m e extensões laterais =
6,50 m.

3

ATHOS BULCÃO

painel em azulejos em quatro
padrões, preto e branco, área
total = 220 m².

4

MARIO GRUBER

"HOMENAGEM A CLAY GAMA
DE CARVALHO"
painel composto de ladrilhos
cerâmicos em grés, preto e branco,
medindo 8,00 x 3,00 m.

5

MARIANNE PERETTI

"AMÉRICA LATINA"
painel em vidro transparente e
fosqueado, fixados com parafusos
de aço, sobre base metálica, com
8,00 m de extensão.

6
OSCAR NIEMEYER
escultura em concreto aparente,
com baixo-relevo com pintura
em esmalte sintético, com 7,00 m
altura.

7
BRUNO GIORGI
"INTEGRAÇÃO"
escultura em mármore estatuario
branco de Carrara com h = 1,25 m,
sobre base em mármore preto de
Carrara medindo 1 m³.

8
POTY / CARYBÉ
painéis em concreto aparente,
gravados em baixo-relevo, cada
qual medindo 4,00 x 15,00 m.

9
VALLANDRO KEATING
painel em tinta acrílica, pastel
seco e grafite sobre tela, medindo
7,50 x 2,50 m.

10
VICTOR ARRUDA
"AGORA"
painel em tinta acrílica, composto
de 10 telas, com dimensão total
de 9,90 x 2,20 m.

11
CESCHIATTI
escultura fundida em bronze com
h = 2,20 m e envergadura =
3,00 m

12
TOMIE OHTAKE
tapeçaria em quatro cores, com
área total aproximada de 800 m².

13
SCLIAR
"HOMENAGEM AO TEATRO"
painel em tinta vinílica com
aplicações de colagens e impressos
em serigrafia, composto de 12
módulos de 2,00 x 1,40 m, e
dimensão total 6,00 x 5,60 m.

14
MARIA BONOMI
"FUTURA MEMÓRIA"
painel em solo-cimento, gravado
em baixo-relevo, composto de 45
peças de dimensões variadas,
medindo 8,00 x 3,00 m.

Em 1952, o arquiteto Lúcio Costa faz intervenção verbal “A Crise na Arte Contemporânea”, no I Congresso Internacional dos Artistas, realizado em Veneza. Sob o título de “Arte e Educação” apresenta as mesmas ideias no Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte, salientando a importância da conscientização de crianças e adolescentes sobre o “fenômeno artístico como manifestação normal da vida”, em comunhão com os ideais do período. O arquiteto também critica a visão errônea que os pintores e escultores tem da síntese das artes, imaginando a arquitetura como cenário para destacar suas obras, aspirando assim a uma fusão um tanto cenográfica das artes, no sentido, por exemplo, da arte barroca. (CAMPOS, 2001, p. 66)

Como afirma Campos, para Lúcio Costa a concretização da comunhão das artes advém da concepção em uma arquitetura com consciência plástica, que possibilite a integração da “obra plástica do pintor e do escultor” no “conjunto de composição arquitetural”, considerando, desse modo, a integração das artes mais que síntese subentende a ideia de fusão, e essa fusão, ainda que possível e mesmo desejável em circunstâncias muito especiais, não seria o caminho mais seguro e mais natural para a arquitetura contemporânea (CAMPOS, 2001, p. 67).

1.1.3 Espaços Simbólicos e a inter-relação com a memória do lugar

Em 1914, seria fundado por Dionísio Barbosa, nas imediações do Largo, o primeiro cordão paulistano, o Grupo Carnavalesco Barra Funda.

Nessa época, a população mais pobre da cidade concentrava-se em bairros próximos ao centro, contíguos às linhas férreas, como a Bela Vista, o Glicério e a Barra Funda, ocupados também pelas indústrias e por seus operários. Os armazéns da ferrovia demandavam o trabalho de carregadores e ensacadores das mercadorias que circulavam no pátio. Como a renda gerada era pouca, a área do entorno tornou-se um local de comercialização de frutas, especialmente de banana, por aqueles que necessitavam complementar seus ganhos; daí o nome pelo qual ficou conhecido o Largo.⁷

Em virtude da ampliação das marginais do Rio Tietê e a demanda de se erguer um viaduto sobre a linha férrea que dividia o bairro, o Largo da Banana foi

⁷ SÃO PAULO. Cidade. **Em Cartaz**: guia da Secretaria Municipal de Cultura. n. 32, fev. 2010. p. 48-49.

Texto revisto em 28.9.2010.

Fonte:

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8382

suprimido em meados da década de 1950 do século XX. Entre o comércio local, residências de operários e o pátio ferroviário da São Paulo Railway, os negros recém-libertos que chegavam à capital no período do final do século XIX e início do século XX, criaram um espaço de lazer e cultura, com rodas de samba e brincadeiras.

O samba tocado no Largo da Banana era uma mistura de gêneros herdados do interior – nas palavras de Mário de Andrade, o “samba rural paulista” – e outros urbanos. Os ritmos africanos como o jongo e a umbigada, característicos dos rituais de cunho religioso realizados ao som de batuques e tambores nas fazendas de café, mesclaram-se aos instrumentos de corda do choro tocado na capital, dando origem ao samba paulistano – duro, forte, batucado, sem o lirismo e a cadência característicos do samba do Rio de Janeiro, como definiu o escritor e teatrólogo Plínio Marcos.

O primeiro desfile de cordões da cidade foi organizado em 1934, dado o significativo número de grupos formados pela população negra que festejava o carnaval ao som do samba. O Grupo Carnavalesco Barra Funda foi fechado no final da década de 1930 por Getúlio Vargas, pois seus integrantes foram confundidos com os membros do Partido Integralista, opositor ao governo, por vestirem camisas verdes. Foi reaberto em 1954 com o nome Camisa Verde e Branco, em alusão a outra peça do uniforme utilizado pelos seus componentes, a calça branca.⁸

O samba paulistano, nascido no Largo da Banana, difundiu-se pela cidade na segunda metade do século XX, sendo incorporado a outras comunidades, formando novas agremiações, como as escolas de samba. A relação dos membros dos cordões de samba com as lideranças religiosas de matriz africana contribuíram de modo definitivo em relação à musicalidade de cidade.

Esse fato parece ter sido ignorado diante do planejamento do Bairro da Barra Funda e, posteriormente, no desenvolvimento do Projeto do Memorial da América Latina (O apagamento da memória urbana pela sobreposição de um tecido de outra natureza).

Uma das ideias inconvenientes por trás dos projetos é a própria noção de que eles são conjuntos, abstraídos da cidade comum e separados. Pensar em recuperar ou melhorar os projetos *como projetos* é persistir no mesmo erro. O objetivo deveria ser costurar novamente esse projeto, esse retalho da cidade, na trama urbana – e, ao mesmo tempo, fortalecer toda a trama ao redor. (JACOBS, 2011, p.437).

⁸ *Idem.*

Segundo Jacobs (2011), o bairro traz em sua essência a diversidade e multiplicidade que perpassa uma visível independência, haja vista que são distintos em diversos aspectos no sentido social, cultural e econômico, entretanto atrelados ao grande tecido urbano que é a cidade; considerada como uma estrutura cenográfica para vivências, relações de poder, diferenças sociais, arquitetônicas, de paisagens, e muitas vezes, acompanhadas pela invisibilidade em relação ao principal personagem, o indivíduo enquanto cidadão.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelariana, não integram os lugares antigos: estes reportados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou a perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio “em surdina”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito. (AUGÉ, 2012, p. 74)

De acordo com a teoria de Augé (2012) acerca de “Não Lugares”, podemos articular uma proposição de análise social a partir de outras relações com algumas categorias: o tempo, as constantes transformações espaciais e o enfraquecimento das referências coletivas.

O chamado progresso da humanidade está diretamente relacionado às guerras, genocídios e à intolerância. Ao levarmos em consideração a categoria tempo, é possível uma outra abordagem diante de outras sociedades e culturas, ou seja, uma mesma questão é passível de análises distintas.

Outro aspecto para ser levado em consideração são as constantes transformações espaciais, a mobilidade social, a troca de bens e serviços e o maçante volume de informação do mundo contemporâneo. Para Augé (2012), a

impressão de que o mundo passou por um processo de encolhimento em razão da concentração urbana, migrações populacionais e produção de não lugares, classificados pelo autor como aeroportos, vias expressas, salas de espera, centros comerciais, estações de metro, campo de refugiados, etc.

Tais fatores desvitalizam as referências coletivas e motiva enormemente o individualismo exasperado, entretanto sem identidade. Consequentemente o chamado “não lugar” define-se por não ser relacional, identitário e histórico, ou seja, são não-lugares por receber, mesmo que momentaneamente, indivíduos que pela intolerância de nossa ordem social, viram-se constrangidos à expatriação urbana.

O desenho urbano de um bairro deve estar intrinsecamente relacionado à história da cidade, de que forma e em qual o período histórico teve o seu surgimento e posterior desenvolvimento. Sua ocupação exige uma profunda e minuciosa análise urbana em conformidade da funcionalidade da cidade e das necessidades da população. A contribuição da participação popular pode atingir esferas que irão refletir na imagem da cidade.

Não levar em conta a vivacidade que as ruas e calçadas apresentam em sua função social, econômica e cultural é um retrocesso.

A teoria de Jacobs se opõe diretamente às proposições das edições do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), contexto a ser abordado no mesmo capítulo mais adiante, a proposta da cidade funcional, fixando os princípios do urbanismo funcionalista registrados na Carta de Atenas. Jacobs também considera que parte da problematização urbana decorre da ação de agentes que participam da produção de cidades, em particular capitais e proprietários imobiliários na busca estratégica de impacto imobiliário.

Na segunda metade do século XIX, a região a que nos referimos nos dias de hoje como Bairro da Barra Funda pertencia à antiga fazenda Iguape, propriedade de Antonio da Silva Prado, o Barão de Iguape. Após o loteamento, a área dá origem a várias Chácaras, dentre as quais, a Chácara do Carvalho, que pertencia ao Conselheiro Antônio Prado, neto do Barão de Iguape, que se tornaria prefeito de São Paulo. A divisão dessas áreas deram origem aos bairros da Barra Funda, Casa Verde e Freguesia do Ó.

Em 1875, é inaugurada a Estação Barra Funda da Estrada de Ferro Sorocabana, que escoava a produção de café paulista e também armazena os produtos que eram transportados do porto de Santos para o interior do estado. Com

o aumento populacional da região, em 1892 é inaugurada a São Paulo Railway, próxima à estrada de Ferro Sorocabana, onde se encontra hoje o Viaduto Pacaembu, a área do Largo da Banana. Em decorrência do crescimento demográfico na região proporcionado pela ferrovia fez com que essa passasse a transportar, a partir de 1920, também passageiros. A partir do século XX, a população negra começa a povoar a região e transformar a área numa referência ao carnaval, com a fundação do mais antigo cordão de carnaval da cidade: o Grupo Carnavalesco Barra Funda.

A Inserção urbana do Memorial da América Latina no final do século XX, mais precisamente em 1989, no Bairro da Barra Funda, poderia ter como premissas do projeto as camadas dos espaços simbólicos e a inter-relação com a memória do lugar partindo de duas referências:

1. O Largo da Banana e a origem do samba paulistano;
2. Estação de Ferro Sorocabana.

Ainda não estamos habituados a falar da memória de um grupo nem por metáfora. Aparentemente, uma faculdade desse tipo só pode existir e permanecer na medida em que estiver ligada a um corpo ou a um cérebro individual. Admitamos contudo, que as lembranças pudessem se organizar de duas maneiras: tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais. Portanto existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas. Em outras palavras, o indivíduo participa de dois tipos de memória. Não obstante, conforme participe de uma ou de outra, ele adotaria duas atitudes muito diferentes e até opostas. Por um lado, suas lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal – as mesmas que lhe são comuns com outras só seriam vistas por ele apenas no aspecto que o interessa enquanto se distingue dos outros. Por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo. Se essas duas memórias se interpenetram com frequência, especialmente se a memória individual, para confirmar algumas de suas lembranças, para torná-las mais exatas, e até mesmo para preencher algumas de suas lacunas, pode se apoiar na memória coletiva, nela se deslocar e se confundir com ela em alguns momentos, nem por isso deixará de seguir seu próprio caminho, e toda essa contribuição de fora é assimilada e progressivamente incorporada a sua substância. (HALBWACHS, 2008, p. 72)

Para Bosi (1994), essa distinção e tudo quanto ela comporta de ênfase na pureza da memória, é relativizado pela teoria psicossocial de Halbwachs, cujo estudo aprofunda a relação entre memória e história pública, a partir dos quadros sociais da memória, ou seja, a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão, enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo. (BOSI, 1994, P. 54). Na mesma corrente de pensamento, BOSI (1994, p. 55) caracteriza o caráter libertador, espontâneo e excepcional que a memória apresenta para Halbwachs; lembrar não seria reviver, mas refazer, reconstruir, repensar; a memória não é um sonho, mas trabalho.

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se, com ela, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1999, p. 55)

Em contrapartida, segundo Bosi, a interpretação que Halbwachs dá da capacidade de lembrar é radical. Portanto, não se trata de um condicionamento externo de um fenômeno interno, não se trata de uma justaposição de quadros sociais e imagens evocadas, entretanto, as noções gerais de lembrança coletiva são intimamente associadas ao interior da lembrança individual e ao cerne da imagem evocada.

A memória prática é regulada pelo jogo múltiplo da alteração, não só por se constituir apenas pelo fato de ser marcada pelos encontros externos e colecionar esses brasões sucessivos e tatuagens do outro, mas também porque essas escrituras invisíveis só são claramente “lembradas” por novas circunstâncias. O modo da rememoração é conforme ao modo da inscrição. Talvez a memória seja aliás apenas essa “rememoração” ou chamamento pelo outro, cuja impressão se traçaria como em sobrecarga sobre um corpo há muito tempo alterado já mais sim o saber. Essa escritura originária e secreta “seria” aos poucos, onde fosse atingida pelos toques. Seja como for a memória é tocada pela circunstâncias, como o piano que “produz” sons ao toque das mãos. Ela é sentido do outro, e por isso ela se desenvolve também com a relação – nas sociedades “tradicionais”, como no amor – ao passo que se atrofia quando se dá a automatização de lugares próprios. Mais que registrar, ela responde as circunstâncias, até ao momento em que, perdendo sua fragilidade móvel, tornando-se incapaz de novas alterações, ela só

consegue repetir suas primeiras respostas. (De CERTEAU, 2014, p.151).

Para De Certeau, pensar a cidade significa simultaneamente remeter à pluralidade do real e dar vazão a este pensamento plural, ou seja, saber e poder articular. A cidade oriunda do discurso utópico e urbanístico é definida por uma operação tripla: a produção de um espaço próprio; estabelecer um não-tempo ou um sistema sincrônico e a criação de um sujeito universal e anônimo representado pela própria cidade.

Nessa perspectiva, a cidade se torna o cenário dos legendários políticos, e não mais uma esfera de operações programadas e controladas. Talvez o processo se deteriore simultaneamente aos procedimentos que a organizam.

O regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para o nobres, comédia para a plebe, pintura de história contra pintura de gênero etc). O sistema da representação definia, com os gêneros, as situações e formas de expressão que conviviam à baixa ou à elevação do tema. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre o tema e modo de representação. (RANCIÈRE, 2014, p.47)

Aqui, vale ressaltar a posição de Rancière sobre a modernidade: de que maneira ele interliga os movimentos às questões políticas, colocando arte e política no mesmo patamar. Ambas partem de um ideal, de utopias; de forma análoga interpreta a busca da estética pela política.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (veja *Penguin Dictionary of Sociology*: verbete “*discourse*”). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”.

Anderson argumenta que as diferenças entre as nações residem nas formas diferentes pelas quais elas são imaginadas. Ou, como disse aquele grande patriota britânico, Enoch Powell: “a vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida, em grande parte na imaginação” (Powell, 1969, p.245). Mas como é imaginada a nação

moderna? Que estratégias representacionais são acionadas para construir nosso senso comum sobre o pertencimento ou sobre a identidade nacional? Quais são as representações, digamos, de “Inglaterra”, que dominam as identificações e definem as identidades do povo “Inglês”? “As nações”, observou Homi Bhabha, “tais como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente” (Bhabha, 1990, p.1). Como é contada a narrativa da cultura nacional? (HALL, 2015, p.31).

Para argumentar sobre a questão acima, Hall propõe cinco elementos principais⁹: “a narrativa da nação”, ênfase na “continuidade, na tradição e na

-
- a) ⁹ **Narrativa da Nação:** tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância a nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte.
 - b) **Continuidade, tradição e atemporalidade:** A identidade nacional é representada como primordial – “está lá, na verdadeira natureza das coisas”, algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser “acordada” se sua “longa, persistente e misteriosa sonolência”, para reassumir sua inquebrantável existência (Gellner, 1983, p.48). Os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história. Está lá desde o nascimento, unificado e contínuo, “imutável” ao longo de todas as mudanças, eterno.
 - c) **Invenção da Tradição:** Uma terceira estratégia discursiva é constituída por aquilo que Hobsbawm e Ranger chamam de invenção da tradição: “Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas... Tradição inventada significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado.
 - d) **Mito Fundacional:** Uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo “real”, mas de um tempo “mítico”. Tradições inventadas tornam as confusões e os desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em “comunidade” [...]. Mitos de origem também ajudam povos desprivilegiados a “conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis” (Hobsbawm e Ranger, 1983, p1). Eles fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contra-narrativa, que procede às rupturas da colonização, pode ser construída (por exemplo, o rastafarianismo para os pobres despossuídos de Kingston, Jamaica; ver Hall, 1985). Novas nações são, então, fundadas sobre esses mitos. (digo “muitos” porque, como foi o caso com muitas nações africanas que emergiram depois da descolonização, o que precedeu à colonização não foi “uma única nação, um único povo”, mas muitas culturas e sociedades tribais diferentes).
 - e) **Povo ou *folk* puro, original:** A identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada na ideia de um povo ou *folk* puro, original. Mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo (*folk*) primordial que persiste ou que exerce poder. Como, acidamente, observa Gellner: “Quando [os ruritanos] vestiram os trajes do povo e rumaram para as montanhas, compondo poemas nos clarões das florestas, eles não sonhavam em se tornarem um dia também poderosos burocratas, embaixadores e ministros” (1983, p. 61)

intemporalidade”, “Invenção da tradição”, “mito fundacional” e a ideia de “um povo ou *folk* puro, original”.

Estamos observando, no ultimo anos, uma verdadeira explosão discursiva em torno do conceito de “identidade”. O conceito tem sido submetido, ao mesmo tempo, a uma severa crítica. Como se pode explicar esse paradoxal fenômeno? Onde nos situamos relativamente ao conceito de “identidade”? Está-se efetuando uma completa desconstrução das perspectivas identitárias em uma variedade de áreas interdisciplinares, todas as quais, de uma forma ou outra, criticam a ideia de uma identidade integral, originária e unificada. Na filosofia tem-se feito, por exemplo, a critica do sujeito autossustentável que está no centro da metafísica ocidental pós-cartesiana. No discurso da critica feminista e da critica cultural influenciadas pela psicanálise tem-se destacado os processos inconscientes de formação da subjetividade, colocando-se em questão, assim, as concepções racionalistas do sujeito. As perspectivas que teorizam o pós-modernismo em celebrado, por sua vez, a existência de um “eu” inevitavelmente performativo. Tem-se delineado, em suma, no contexto da critica antiessencialista das concepções étnicas, raciais e nacionais da identidade cultural e da “política da localização”, algumas das concepções teóricas mais imaginativas e radicais sobre a questão da subjetividade e da identidade. Onde está, pois, a necessidade de uma uma discussão sobre a “identidade”? Quem precisa dela? (HALL, 2010, p. 103).

Ao trazer uma resposta para essa questão, Stuart Hall divide seu pensamento em dois tópicos. “A primeira consiste em observar a existência de algo que distingue a crítica desconstrutiva à qual muitos destes conceitos essencialistas têm sido submetidos” (HALL, 2010, p. 103), ou seja, uma formulação que pretende substituir conceitos superados por “mais verdadeiros”, classificando alguns conceitos “sob rasura”. No entanto, caso esses conceitos não sejam dialeticamente superados, o único caminho possível seria continuar “a pensar com eles” (HALL, 1995), uma vez que, apesar das formas destotalizadas e desconstruídas fora do paradigma original. A identidade é um desses conceitos que operam “sob rasura”, no interstício entre a “inversão e a emergência: uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chaves não podem ser pensadas”. (HALL, 2010, p. 104)

Na sequência, um outro tipo de resposta problematiza com o que emerge da “irreducibilidade do conceito de identidade”. Hall questiona que a assertividade

estaria em sua centralidade para a questão da agência¹⁰ e da política. A interpretação aqui de política se dá:

[...] – no contexto dos movimentos políticos – do significante “identidade” e de sua relação primordial com uma política de localização, quanto as evidentes dificuldades e instabilidades que tem afetado todas as formas contemporâneas da chamada “política de identidade”. (HALL, 2010, p. 105).

Para Hall, portanto, a tentativa de rearticular a “política de identidade” e relação entre sujeitos e práticas discursivas que as questões que envolvem a identidade – ou melhor, a identificação – implica em se enfatizar o processo de subjetivação (em vez de práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação possa gerar.

¹⁰ Agencia: é, aqui, a tradução do termo “agency”, amplamente utilizado na literatura de teoria social anglo saxônica para designar o elemento ativo da ação individual (Nota, apud Hall, 2010, p.104)

1.2. Relação da série de Painéis com o espaço do Salão de Atos Tiradentes¹¹:

1.2.1 Escala: Monumental.

Ilustração. Autor: Matheus Gomes Barbosa. Data: junho/2017.

¹¹ Sede de solenidades e recepções oficiais ligadas às questões do subcontinente latino-americano, o Salão de Atos Tiradentes é o coração do Memorial. A luz, tênue, filtrada por uma parede envidraçada, preenche o ambiente de 30 metros de altura. Essa “catedral profana” abriga a mais importante obra de Cândido Portinari, o Painel Tiradentes, de 1948, que mede 18,00 x 3,00 m, além de seis painéis em baixo-relevo, construídos em concreto aparente pelos artistas plásticos Caribé e Poty, e que medem cada um 4 x 15 m.

1.2.2 Curadoria: o projeto da Integração latino-americana por Darcy Ribeiro.

Sei bem que não nasci em branco. Sei também que não nasci com destino certo, prescrito. Nasci livre. Quero dizer, meio livre, porque trazia geneticamente inscrito todo um capital detalhadíssimo, como a forma do meu nariz, de minha boca, a textura de meu cabelo e os gestos ancestrais. Tão bem previsto como é um gato para funcionar como gato. Biologicamente predeterminado. Duas redes de genes, a dos Silveira e a dos Ribeiro, me descreviam em borrões imprecisos, mas reconhecíveis na fisionomia, nos gostos e nos pendores. São predisposições que a gente pode conformar, não para ser propriamente, mas para parecer tal ou qual. Assim compus a máscara que carrego comigo, *persona*, da pessoa que quero ser e que quero que os outros creiam que eu seja. (RIBEIRO, p.91, 2010).

Nascido em Montes Claros, região norte do estado de Minas Gerais, Darcy Ribeiro se desloca de sua cidade para estudar medicina na capital mineira. No entanto, seu interesse pelas disciplinas de Ciências Sociais do curso fazem-no mudar de área e de cidade novamente; gradua-se em antropologia pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo e concentra a primeira década de seus estudos, 1946 a 1956, os povos indígenas das regiões do Mato Grosso e da Amazônia.

Ribeiro desenvolve sua trajetória nas áreas da educação, sociologia, antropologia e política. Em parceria com Anísio Teixeira, concebe a Universidade de Brasília e, em 1960, é nomeado o primeiro reitor. Sua atuação como antropólogo evidencia-se no Serviço de Proteção ao Índio e na criação do Parque Indígena do Xingu, sem deixarmos de mencionar sua estreita relação com Marechal Rondon, sendo indicado diretamente por ele às lideranças indígenas como seu sucessor.

Foi ministro da Educação do Regime Parlamentarista de Jango, o Presidente João Goulart, de 1962 a 1963, e Chefe da Casa Civil, de 1963 a 1964; porém, a partir da Ditadura Militar, foi exilado, teve seus direitos políticos cassados, passando a viver grande parte do exílio no Uruguai. Durante esse período, Darcy Ribeiro percorre toda a América Latina e participa de decisões fundamentais no campo da educação, a exemplo da criação da Universidade de Lima, no Peru.

Desenvolveu e dirigiu a implantação dos Centros Integrados de Ensino Público (CIEPS), como vice-governador do Estado do Rio de Janeiro na primeira gestão de Leonel Brizola (1983-1987); nesse projeto, procura enfatizar a teoria pedagógica de Anísio Teixeira. Exerceu o mandato de Senador da República, de

1991 a 1997, ano de sua morte. Em 1995, publicou o livro *O Povo Brasileiro*, trabalho em que aborda a formação histórica, social e antropológica do Brasil como nação. Responsável pelo projeto de lei que deu origem à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB), lei 9394/96.

Autor intelectual do projeto cultural do Memorial da América Latina, centro cultural, político e de lazer, implantado no Bairro da Barra Funda, na cidade de São Paulo, em 1989.

Sua intensa produção literária o transformou em imortal da Academia Brasileira de Letras (ABL), onde ocupou a cadeira 11 em 1993.

1.2.3 O Memorial da América Latina

O exílio é uma experiência terrível, sobretudo para os brasileiros. Temos um país tão grande e variado, tão cheio de sumos, seivas e cores que ser tirado daqui é um desterro. Para todos os exilados, exílio é sofrimento. (RIBEIRO, 2010, p. 76)

É a partir da experiência no exílio, que Ribeiro passa a conviver diretamente com as questões latino-americanas e participa efetivamente desse período tão conturbado, de conflitos com as ditaduras militares nas décadas de sessenta e setenta do século XX. Em virtude do distanciamento do Brasil, a problemática ganha uma macro visão para o antropólogo, a identidade latino-americana, os processos civilizatórios dos povos, a colonização e a mestiçagem.

A América Latina é o grande continente em ser. Muitas vezes encontro, pelo mundo afora, quem me pergunta pela América Latina partindo de suas atitudes absolutamente contrapostas. Existem aqueles que nos veem como um todo, sem distinguir o Brasil da Costa Rica ou o Chile do México, e são incapazes de observar nossas diferenças. E existem aqueles que nos veem somente sob a óptica da separação, incapazes de observar nossas semelhanças, nossos pontos de identidade. (RIBEIRO, 1990, p. 20 Catálogo Memorial)

Darcy Ribeiro nos coloca a questão: Existe uma América Latina? E quase de uma forma repentina nos traz a resposta: não há dúvida de que sim; entretanto, é necessário decodificar o significado de tal existência. Ao atentarmos para o plano geográfico, é visível a unidade da América Latina. Entretanto, como nos coloca Ribeiro (2010), a esta base física, porém, não corresponde uma estrutura

sociopolítica unificada e nem mesmo uma coexistência ativa e interatuante, ou seja, a unidade continental nunca subsistiu como um fator de integração, devido às distintas instaurações coloniais sobre as quais surgiram as sociedades latino-americanas: coexistindo sem conviver. Por sua vez, ainda complementa, cada uma delas se relacionava diretamente com a metrópole colonial (RIBEIRO, 2010).

Ao obsearmos o campo linguístico-cultural, os latino-americanos constituem uma categoria pouco homogênea. Encontramos os falantes de língua portuguesa, espanhola, francesa, inglesa, guarani, quechua, aymara. No entanto, se reduzirmos o grupo para os ibéricos, encontramos uma unidade mais homogênea, em duas categorias: luso-americana, concentrada no Brasil e hispano-americana, quase todo grupamento remanescente. Pode-se classificar as diferenças inerentes às do colonizador, Portugal e Espanha, o que, contudo não chega a ser um entrave.

Chegou o tempo da consciência crítica da América Latina. Multiplicam-se nas universidades brasileiras os institutos de estudos hispano-americanos, e na América hispânica se multiplicam os centros de estudos brasileiros. Vamos nos aproximando, à medida que se reforça o sonho boliviano, que continua tão atual como sempre. A tese da Nação Latino-americana, de Simón Bolívar, vige e exige espaço. (RIBEIRO, 1990, p. 25 Catálogo Memorial)

O objetivo primordial de Bolívar era opor aos Estados Unidos Setentrionais os Estados Unidos Meridionais, a Grande Pátria de Artigas, Nuestra América de José Martí. Outra vez Darcy Ribeiro nos coloca novamente a questão: a que se deve esse poder unificador? Em que lugar poderíamos encontrar o porquê dessa resistência?

Talvez possamos nos apoiar nas características distintas do processo de formação dos nossos povos, perpassando pela intenção, prosperidade e violência exercida pelas metrópoles. O projeto, aqui, segundo Ribeiro (2013), é explícito e com metas bem definidas, agindo de forma despótica, alcançando, de forma quase instantânea, a repressão das sociedades preexistentes, imobilizando e enfraquecendo a cultura original e comutando a população rumo ao trabalho forçado.

Outro fato que contribui consideravelmente para esse processo seria o empreendimento colonial, tanto na etapa do saque de riquezas acumuladas e naturais, bem como na apropriação da produção mercantil. As novas cidades surgem a partir de atos de vontade, ruas com um traçado segundo um padrão preestabelecido e com edificações também moduladas com traços preexistentes.

Regulamenta-se similarmente a categoria étnico-racial que, a partir de um padrão imposto, define o trabalho, o casamento, e, inclusive, a indumentária.

Ribeiro (2013) elucida que, toda essa ordenação artificial, intencional, teve em mira um objetivo supremo: defender e fazer prosperar a colônia para usufruto da metrópole, bem como originar uma sociedade metropolitana, fundida à ideologia católico-missionária. Tal processo enfraqueceu as classes dominantes nativas, impedindo que formassem uma sociedade autônoma.

Os povos tradicionais latino-americanos possuem um legado comum, dentre tantos: a terra coletiva. O colonizador introduz um outro sistema, uma nova ordem socioeconômica e política, o latifúndio. Por um lado, esse processo levou à racionalidade, a fim de se obtrem lucros previstos por meio de ações profícuas; por outro lado, a determinação de se atingir a meta do colonizador na forma de um projeto que pressupunha a mão de obra vinda das massas populares.

Pouco a pouco, vai surgindo uma contradição irreduzível entre o projeto do colonizador e seus sucessores e os interesses da comunidade humana resultante da colonização. Ou seja: entre os propósitos e os procedimentos da classe dominante, subordinada, e a maioria da população que ativava o empreendimento, primeiro colonial, depois nacional. Para essa população o desafio colocado ao longo dos séculos foi o de amadurecer como um povo para si, consciente de seus interesses, aspirante à coparticipação no comando de seu próprio destino. Dada a oposição classista, tratava-se de conquistar essas metas através da luta contra a classe dominante gerencial da velha ordenação social. Ainda hoje este é o desafio principal com que nos defrontamos todos nós latino-americanos. (RIBEIRO, 2010, p. 40).

Ribeiro (2010) comenta, “América Latina existiu desde sempre sob o signo da utopia. Estou convencido mesmo de que a utopia tem sítio e lugar. É aqui”. Para Bertoli (p. 19, Arte e Cultura da América Latina volume xxix 1/2/2013) Arte e Cultura da América Latina volume xxix 1/2/2013), “nascemos na língua e na cultura e tantas vezes estranhemos nossa própria visão de mundo”; ao considerar as culturas das sociedades contemporâneas do continente e do Caribe, devemos levar em consideração a resistência desses povos ancestrais à barbárie do colonizador. Entretanto pensar o processo dessas culturas na contemporaneidade demanda o enfrentamento da colonialidade¹². Bertoli ainda esclarece:

¹² O atual padrão de poder mundial consiste na articulação entre: 1) a colonialidade do poder, isto é, a idéia de “raça” como fundamento do padrão universal de classificação social básica e de dominação

Buscamos modelo fora, onde nos ensinaram que estão os centros culturais, o “berço da civilização” ou o “contemporâneo” e esse modo de ver o mundo e nós mesmos, através de um ponto de vista emprestado, cria um véu de opacidade para enxergar e sentir a riqueza das nossas culturas, as várias faces da nossa identidade. (p. 19, Arte e Cultura da América Latina volume xxix 1/2/2013)

O projeto intelectual de Darcy Ribeiro para o Memorial da América Latina prevê um centro de integração cultural, política, econômica e social latino-americana. Entre os edifícios que compõem o complexo arquitetônico estão uma biblioteca especializada em títulos latino-americanos, um centro de estudos, uma galeria de arte, um museu de arte popular, salão de atos, anexos dos congressistas, o Parlamento latino-americano, um auditório e uma grande praça cívica. Como o próprio Darcy Ribeiro acrescenta: “Ele marcará, como obra de arte, nossa geração no tempo – um tempo em o sonho de uma só América, unida e fraterna tornou a ganhar novos alentos.” (RIBEIRO, 1990, p. 25 Catálogo Memorial)

social; 2) o capitalismo, como padrão universal de exploração social; 3) o Estado como forma central universal de controle da autoridade coletiva e o moderno Estado-nação como sua variante hegemônica; 4) o eurocentrismo como forma hegemônica de controle da subjetividade/ intersubjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento.

Colonialidade do poder é um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da idéia de “raça”.² Essa idéia e a classificação social e baseada nela (ou “racista”) foram originadas há 500 anos junto com América, Europa e o capitalismo. São a mais profunda e perdurável expressão da dominação colonial e foram impostas sobre toda a população do planeta no curso da expansão do colonialismo europeu. Desde então, no atual padrão mundial de poder, impregnam todas e cada uma das áreas de existência social e constituem a mais profunda e eficaz forma de dominação social, material e intersubjetiva, e são, por isso mesmo, a base intersubjetiva mais universal de dominação política dentro do atual padrão de poder.³

http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/NOR/NOR0237/NOR0237_02.PDF

1.2.4 Cromatismo e Iluminação.

1.3 Temática:

A análise foi classificada em matrizes e movimentos, segundo a teoria de Darcy Ribeiro, para a formação dos povos latino-americanos modernos.

Matrizes	Movimentos
Povos Afros	Libertadores
Povos Indígenas ou Pré-colombianos	Imigrantes
Povos Iberos ou Conquistadores	Edificadores

1.3.1 Questões Propostas

Matriz Tupi-afro-ibérica

Imagem. Fonte: Acervo da Fundação Memorial.

A Matriz Tupi: Paineis dos Povos Indígenas ou Pré-colombianos.

Para mim foi uma excepcional honra participar dessa obra coletiva tão cheia de significado para nós da América Latina, que uniu operários, técnicos, engenheiros, artistas, arquitetos, governantes, num mesmo entusiasmo contagiante.

Particularmente acrescento o grande prazer de ver meu nome ligado a esse admirável projeto de Oscar Niemeyer e de ter trabalhado ao lado de artistas que admiro.

Quanto ao meu trabalho, devo dizer que nunca me senti tão à vontade, pois os temas propostos para meus painéis me são familiares: os índios, os imigrantes, os edificadores do progresso têm meu especial carinho e sempre estiveram presentes em minha obra. (LAZZAROTTO, Poty, 1990, P. 61)

No painel “Os Povos Indígenas ou Pré-colombianos”, desenvolvido por Poty Lazzarotto, encontramos uma figura central localizada acima da pala, podendo ser classificada como um sacerdote, um pajé, que possui, em sua composição linhas estéticas particulares, atemporais, pertencentes a qualquer etnia de uma das altas civilizações pré-colombianas, ou a exemplo de um xamã de uma das inúmeras etnias vivas do continente latino-americano na contemporaneidade. A figura parece executar uma dança num ritual de pajelança, a fim de louvar a ancestralidade Inca, Asteca ou Maia, como também pode integrar a cerimônia do *Quarup*, celebrado pelos povos indígenas da região do Alto Xingu, ou quem sabe num delicado referimento, enfim, prestando uma homenagem a todos os povos da floresta.

A produção artística de Poty encarna distintas concepções na relação entre arte pública e o desenho urbano; no entanto, se faz necessária uma contextualização histórica sobre a ação protagonista destes povos, seja nas civilizações pré-colombianas com o posterior domínio espanhol, seja em direção aos atuais povos da floresta, sob a conquista lusa no período colonial. Apesar das transformações ocorridas ao longo do tempo e de uma extrínseca rede de complexidade, a obra de Poty se coloca como instrumento crítico numa apropriação da cena representativa destes povos, num particular ativismo, na busca de distintas vias de expressão, registrando e interpretando o multiculturalismo inserido na perspectiva da formação cultural latino-americana.

Os índios e os espanhóis praticam a comunicação de maneiras diferentes. Mas o discurso da diferença é um discurso difícil. Já notamos em relação a Colombo: o postulado da diferença leva facilmente ao sentimento de superioridade, e o postulado da igualdade ao de in-diferença, e é sempre difícil resistir a esse duplo movimento, ainda mais que o resultado final desse encontro parece indicar, sem sombra de dúvida, o vencedor: não seriam os espanhóis superiores, além de diferentes? A verdade, ou aquilo que, para nós, ocupará seu lugar não é, porém, tão simples. (TODOROV, 1993, p. 61).

Todorov nos esclarece quanto ao conceito de alteridade, nos aponta tal relação dentro de grupos sociais distintos, alegando que, numa guerra, a primeira vítima é a verdade. Classifica as sociedades pré-colombianas como detentoras de alta complexidade e alto nível civilizatório, sociedades que não valorizavam propriamente o indivíduo em si, mas a iniciativa individual dentro do grupo. Particularmente sobre o processo civilizatório espanhol, ou seja, a América Espanhola, estamos diante de uma dicotomia, perante as visões de mundo completamente singulares, entre o colonizador e os povos pré-colombianos, uma problemática de ordem comunicacional: “Diremos, desde já, que não há, evidentemente, nenhuma inferioridade “natural” dos índios no plano linguístico ou simbólico [...]” (TODOROV, 1993, p.61).

Tabela comparativa sobre a comunicação entre o Colonizador e os (Astecas), segundo Todorov:

	Espanhóis	Povos Pré-colombianos (Astecas)
Comunicação	Entre os Homens Inter-humana	Entre o homem e o mundo
	Visão de superioridade	Interação de indivíduo a indivíduo A que existe entre a pessoa e seu grupo social A pessoa e o mundo natural A pessoa e o universo religioso
	Limitadora	Inclusiva
	A materialidade sobre o Espiritual.	Relação entre o Espiritual e o material. Unidade indivisível
	Todas as ações dos espanhóis pegam os índios de surpresa	Crise no sistema de comunicação
	Movimento de guerrilha	Guerra regular
	Vêem os índios como animais	Vêem os Espanhóis como deuses
	Baseada na escrita	Ausência de escrita: Registro da experiência e não da linguagem. Suporte da memória é a PALAVRA A profecia é a MEMÓRIA
	Separam a FÉ da RAZÃO	
		Preeminência do antigo sobre o novo.
Contagem do tempo	Ano: 365 dias	Ano: 260 dias
	Linearidade	Ciclos
Signos	Arma de manipulação	Signos decorrem automaticamente do mundo que designam
	Cristão vira sinônimo de mentiroso.	Compromisso com a verdade
		O ritual se sobrepõe sobre a guerra.
	Esfera humana	Esfera divina

É a ação sobre outrem (outro alguém), por intermédio dos signos, que aqui se mantém em estado embrionário; em compensação, sempre se informam acerca do estado das coisas, inertes ou vivas: o homem aqui importa mais como objeto do discurso do que como destinatário dele. (TODOROV, 1993, p.67).

Essa dialética causa uma crise no sistema de comunicação, “todas as ações dos espanhóis pegam os índios de surpresa” (TODOROV, p. 71). Inicia-se nesse período uma forte perseguição aos sacerdotes, porta vozes dos sistemas divinatórios, mediadores entre os deuses, o homem e o mundo, detentores do registro da experiência, suportes da memória, por meio da palavra, das profecias: “A associação entre o poder e o domínio da língua é claramente marcada entre os astecas” (TODOROV, 1993, p.76).

A mediação dos significados multiculturais de coexistência na confirmação da identidade cultural da América Latina indígena, transita pelos padrões estéticos do artista, à medida que tais instrumentos de construção corroboram nesse intercâmbio cultural: miscigenação cultural, étnica e religiosa apresentados na relevância de alguns grupos sociais.

O contexto artístico da criação de Poty para a série produzida para o Salão de Atos parte de um estudo de identidade cultural ligado ao panorama de sua própria trajetória. O indígena é um personagem protagonista em diversos painéis e murais criados e executados para a cidade de Curitiba-PR. A recepção gerada nos painéis em Curitiba não pode ser a mesma diante do processo de comunicação na narrativa como forma de integração latino-americana.

A diversidade nas culturas tradicionais da América Latina, presente em seus distintos sinais estilísticos, correlacionam arte, identidade, narrativas num total experimentalismo que gera, por vezes, um pensamento divergente, com diferentes formas de expressão em suas cosmogonias e cosmologias. No entanto, a fragmentação cultural compromete os elementos de afirmação identitária, gerando conflitos internos e externos aos grupos étnicos.

Os Povos Indígenas ou Pré-Colombianos ¹³:

Natureza	Técnica	Dimensão	Data	Assinatura	Execução	Tema
Painel Parede Interna	Baixo-relevo em concreto	15,00 x4,00m.	1988	c.d.i. ¹⁴ : “Poty 88”	1989	Homenagem aos povos indígenas.
Bibliografia sobre a obra:						
ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAIIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS. Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedia pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.						
FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Integração das Artes/Memorial da América Latina. São Paulo, Projeto/PW, 1990						
CATÁLOGO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Coordenação; BISILLIAT, Maureen. São Paulo: Empresa das Artes, 1990.						
Observações:						
O Painel foi executado em concreto, com forma de isopor; várias chapas com as figuras invertidas e ao contrário, utilizando gasolina para desenformar.						
Análise formal:						
Textura			O tratamento dado ao painel é muito semelhante ao usado em técnicas de gravura.			
Cromatismo			O Painel é monocromático, a cor cinza, do concreto, apenas varia a luminosidade, de acordo com as texturas e profundidade das figuras.			
Composição			A composição é semelhante ao restante do conjunto, só altera a temática. Os elementos são distribuídos pelo painel equilibradamente.			
Análise do Tema						
Descrição dos personagens			Pala: São retratados indígenas e objetos de sua cultura, como cestos de palha e armas. As figuras são bastante estilizadas.			
Dados sobre o Tema			O tema é ligados aos indígenas, rememorativo as lutas e sofrimentos dos povos aborígenes da América Latina.			
Conservação			Restauração			
Ótimo estado			Nunca foi restaurado			

¹³ Fonte: ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAIIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS. Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.

¹⁴ C.d.i.:Canto direito inferior.

Imagem. Fonte: Acervo da Fundação Memorial.

Matriz Afro: Paineis dos Povos Afros.

CANDOMBLÉ é o termo adotado na Bahia para designar as cerimônias religiosas, de origem africana.

Os negros trazidos da África para as Américas pertenciam a diferentes nações: Nagô, Angola, Daomé, Axanti Aussá, Congo, Moçambique e outras. Cada uma dessas nações tinha sua língua, suas tradições, suas divindades, porém, aqui na Bahia a dos Yorubás (Nagôs) foi a que, entre todas, manteve mais vivo e impôs o seu acervo espiritual.

O culto das divindades nagôs, os Orixás, se faz em templos chamados “Terreiros”, geralmente situados nos arredores da cidade.

[...]

[...] É muito difícil definir em poucas palavras o que são os Orixás. Para os Yorubas, seu culto não é exatamente o das forças da natureza. A maioria dos Orixás eram, em sua origem, seres humanos privilegiados que possuíam poderes sobre as forças da natureza e que, em vez de morrer, se transformaram em pedras, rios, árvores ou lagoas.

O Orixá tem descendentes diretos, que continuam o culto de intermediário entre eles e as forças da natureza, que controlavam.

(VERGER, 1976, p.p. 313-315).

Ao analisarmos o Painel “Os Povos Afros” de Carybé, traçando uma linha pelo eixo central até a pala, onde se configura o carnaval, na representação de um mestre sala e uma porta bandeira e o jogo da capoeira, encontramos abaixo das embarcações destacadas no

topo do painel, três figuras centrais: Os Orixás, Ogum e Iemanjá e o perfil de uma das esculturas de profetas para o Santuário de Congonhas do Campo-MG, de Aleijadinho, numa forte alusão ao barroco brasileiro, mais precisamente, em sua expressão mineira.

A estética religiosa afro-brasileira é o forte segmento de Carybé em sua plástica. A partir dos “Cadernos do Recôncavo”, trabalho de ilustração produzido no início da década de 1950 do século XX, a temática negro-africana discorre com desenvoltura e séria pesquisa em numerosas obras, seja desenho, gravura, ilustração, pintura, cerâmica, escultura ou mesmo sua arte mural. Dentre os murais e painéis, vale destacar os painéis dos Orixás, acervo do museu Afro-brasileiro da UFBA, Salvador-BA; totalizando um número de vinte e sete pranchas de cedro entalhadas com encrustações, vinte pranchas medindo 3,00x1,00x01,0m e sete 2,00x1,00x01,0.

SILVA classifica a religião do candomblé¹⁵ em dois grandes grupos: os jeje-nagô ou fon-iorubá e o rito angola, de origem bantu.

¹⁵ **As nações de Candomblé:** no candomblé, a forma de cultuar os deuses (seus nomes, cores, preferências alimentares, louvações, cantos, dança e música) foi distinguida pelos negros segundo modelos de rito chamados de nação, numa alusão significativa de que os terreiros, além de tentarem reproduzir os padrões africanos de culto, possuíam uma identidade grupal (étnica) como nos reinos da África.

Os sudaneses foram os grupos que predominaram no século XIX, época em que as condições urbanas, históricas e sociais de perseguição aos cultos diminuí em relação ao período colonial, no qual os bantos foram majoritários. Devido a essas e outras condições, a estrutura religiosa dos povos de língua iorubá forneceu ao candomblé sua infra-estrutura de organização influenciada pelas contribuições dos demais grupos étnicos. Desse processo resultaram dois modelos de culto mais praticados: o rito jeje-nagô e o angola.

(SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005, p.63)

O rito jeje-nagô: esse rito, que abrange as nações nagôs (queto, ijexá, etc) e as jejes (jeje-fon e jeje-marrin), enfatiza o legado das religiões sudanesas. Segundo seus praticantes, é considerado mais puro ou superior aos demais porque nele foram preservadas, com maior fidelidade, as origens africanas. A noção de “pureza” e de “deturpação” no candomblé é assunto bastante polêmico, e a ideia da “superioridade nagô”, difundida inclusive pelos principais estudiosos das religiões afro-brasileiras, tem sido atualmente bastante criticada e revista (cf. Dantas, 1988; Gonçalves da Silva, 1992)

Nos terreiros onde o rito jeje-nagô é praticado, geralmente cultuam-se orixás, voduns, erês (espíritos infantis) e caboclos (espíritos indígenas). Os terreiros onde prevalece o culto aos orixás são popularmente conhecidos como candomblé queto; os de cultos aos voduns são chamados de candomblé jeje. Nos terreiros partidários da noção de “pureza” ritual, o culto aos caboclos, assim como o sincretismo com os santos católicos, tem sido malvistas e em muitos casos abolido.

Nessa nação os atabaques são percutidos com pequenas varinhas (os aguidavis); canta-se para os orixás principalmente em dialeto africano e segundo seus ritmos característicos como o adarrum, agueré, bravum, ijexá, Sato e vamunha (Cf. Amaral & Gonçalves da Silva, 1992).

(*IDEM*, p.p. 65-66)

O rito angola: esse rito, que abrange principalmente o cerimonial congo e cabinda, procura enfatizar a herança das religiões bantos. Essa nação, embora seja mais popular e a mais praticada pelo povo-de-santo, é vista por membros de outras nações como deturpada, pois possui iniquidades (deuses bantos), os orixás, os voduns, os vunjes (espíritos infantis) e os caboclos. Nos terreiros dessa nação, chamados de candomblé de angola, os atabaques são percutidos com as mãos e as cantigas possuem muitos termos em português. Seus ritmos característicos são a cabula, o congo e o barravento ou muzenza (cf. Amaral & Gonçalves da Silva, 1992).

O candomblé de angola, pelo grande fluxo e dispersão dos bantos no Brasil, difundiu-se por quase todo o país. Em alguns estados, em fins do século passado (séc. XX), o candomblé de angola, sempre aberto às influências católicas e ameríndias, recebeu nomes próprios como cabula, no Espírito Santo, macumba, no Rio de Janeiro, e candomblé de caboclo, na Bahia. É claro que esses cultos também foram permeáveis à influência jeje-nagô e muitas vezes não sabemos ao certo qual delas predominou.

Ainda que os terreiros, como vimos, estejam divididos por nação (associadas aos grupos étnicos africanos), não significa, entretanto, que eles pratiquem um culto igual ao praticado por essas mesmas nações na África, pois, como vimos, as religiões africanas sofrem um sincretismo entre si e com as práticas cristãs e indígenas. A referida Mãe Eugênia Ana dos Santos, de que falamos na fundação do Axé Opô Afonjá, dizia que sua nação de candomblé era “nagô puro”. Porém ela mesmo era descendente de africanos gruncis, povo da savana, que não mantivera contato com os iorubás até o tráfico de escravos (cf. Lima, 1977, p.20)

Assim, se na origem as nações de candomblé guardaram algum vínculo com a etnia de seus praticantes, porque nelas se cultuavam os ancestrais divinizados das linhagens e dos clãs, com o passar do tempo isso foi se transformando, principalmente com o ingresso na religião dos crioulos (negros nascidos no Brasil), dos mulatos e, finalmente, dos brancos, que nenhum vínculo de parentesco tinham com a África. A ancestralidade africana, como critério para se pertencer ao culto, foi abolida, e os orixás tornaram-se deuses adorados por toda uma população que passou a incorporá-los, conhecer seus mitos e fundamentos (segredos rituais) e tê-los como suas entidades espirituais regentes, independentemente de sua cor ou origem.

Carybé é iniciado para o Orixá Oxóssi; *Odé*, o caçador, pertence, durante todo o período em que viveu em Salvador-BA, a casa de candomblé *Ilê Axé Opô Afonja*, perpassando por três lideranças, Mãe Senhora, Mãe Bada e Mãe Stela de Oxóssi. Dentro dessa casa, o artista pertence a um grupo seletivo de ogãs, os Obas de Xangô (CHAVES, 2012). Portanto, é em decorrência desse diálogo entre a esfera religiosa iorubá e as artes visuais, que a representação de sua estética afro-brasileira se configura, ou seja, uma estética afro-baiana-fon-iorubá.

O lorubá permanece lorubá precisamente porque sua cultura lhe oferece amplos meios filosóficos para compreender e, em última instância, transcender os poderes que periodicamente ameaçam dissolvê-la. O fato de sua religião e sua arte resistirem aos horrores do tráfico transatlântico e se estabelecerem firmemente nas Américas (Nova York, Miami, Havana, Matanzas, Recife, Bahia, Rio de Janeiro), enquanto o comércio de escravos provocava a diáspora iorubá, reflete o trunfo de uma inexorável vontade comunitária. A cultura tradicional e a arte religiosa iorubá pareceram destinadas a uma total obliteração nos cursos do tráfico de escravos, das guerras civis e da modernização [...]
[...] O novo mundo lorubá emergiu de toda essa discórdia [...]
(THOMPSON, 2011, p. p 33-34).

Thompson (2011, p. 22) considera os povos lorubá como uma das mais antigas civilizações urbanas da África negra. O seu urbanismo data da Idade Média, fundação da cidade sagrada de Ilê-Ifé, que segundo a sua cosmogonia, consiste no lugar onde o mundo começou; nesse contexto, “estava florescendo com uma força artística que mais tarde provocou assombro no Ocidente” (THOMPSON, 2011). Ainda segundo Thompson, o povo iorubá avalia todas as coisas esteticamente e percebe o mundo a sua volta a partir de sua própria filosofia¹⁶.

(*Idem*, p.p 66-68)

¹⁶ **Ara:** o corpo, representação visível do homem, é concebido como um complexo externo e outro interno em relação constante. O primeiro deles é percebido pela figura, estabelecendo-se uma distinção entre a cabeça e o resto do corpo, talvez em razão de a cabeça aparecer em primeiro lugar nos partos normais e por tratar-se da sede de um outro princípio vital de notável importância: **Ori**. O complexo externo é também proposto pela noção de movimento, qualidade da capacidade motora propiciada pelos membros inferiores e principalmente os pés, **Ese**, permitindo ao homem ocupar espaços físicos e criar espaços sociais. A importância atribuída a **Esse** é significativa, estando mesmo ligada a certas práticas destinadas a **Ori**, tomando como divindade pessoal e privativa dos seres humanos, conforme indicado por Abimbola (1973) [...]
[...] O complexo interno do corpo está ligado à noção de entranhas, tomada no sentido de manifestação interna de fatores naturais e sociais. Essa dimensão do homem parece emergir de um grande princípio, físico e espiritual ao mesmo tempo, sintetizando de um lado, a noção de entranhas propriamente ditas, organizadas como sistema dotado de energia vital, e de outro, certas propriedades espirituais, quando essa noção propõe que alguns fluxos vitais, ligados à existência histórica visível, manifestam-se como propriedades intrínsecas do homem, formulados e sentidos em seu interior. Segundo parece, esse princípio é dado pela ideia consubstanciada em **okan** - “coração” – o qual, entretanto, não corresponde ao órgão físico tomado isoladamente, mas a um sistema vital instituído da dimensão física e espiritual do homem. [...] outro princípio vital constituído do homem iorubá é **Emí**, o qual permite ao ser humano existir em sua manifestação visível e animada proposta pelo corpo vivo. Verger (1973) chama **Emí** de sopro vital, alma, sopro, princípio vital, espírito. Elbein dos Santos (1976) considera que **Emí** manifesta-se no homem pela respiração. De origem divina, é o sopro de **Olodumare**, o preexistente lorubá, que coloca nos corpos modelados por **Orísala** – divindade ligada à criação dos seres da natureza – anima-

A arte de Ogum reflete sua natureza como um “deus forte”, uma deidade da guerra e do ferro. Ele vive nas chamas da forja do ferreiro, no campo de batalha e mais especificamente na borda cortante do ferro. Ele se dirige à floresta com um machado afiado; seu espírito se movimenta nas clareiras das moitas, nas enxadas e nas facas dos que cultivam a terra. Sua veneração é um modo de agradecimento pela ambivalente força civilizadora do ferro e dos implementos feitos de ferro. Acredita-se que Ogum serviu ao próprio criador do mundo, limpando as florestas primitivas com seu ferro, fazendo as primeiras dezesseis estradas que irradiam da antiga capital sagrada, pelas quais os dezesseis filhos originais do primeiro rei viajaram para o norte, para encontrar seus dezesseis reinos originais. (THOMPSON, 2011, p. 65)

Silva classifica Ogum como orixá da guerra, do fogo e ferreiro, como uma espécie de herói civilizador africano na medida em que conhece os segredos da forja necessários para a fabricação de instrumentos agrícolas e de guerra (2005). Suas principais ferramentas estão ligadas à metalurgia, a exemplo da espada, enxada e pá.

Èsù Elegbàra é o companheiro inseparável, de *Ògún*, a ponto de chegarem a confundir-se. No “terreiro”, rituais especiais devem ser celebrados durante a iniciação dos *Ològún* – sacerdotes de *Ògún* – para evitar que *Èsù* se manifeste neles, o que ultrapassaria suas forças. Com efeito, nos “terreiros” tradicionais, *Èsù* não deve se manifestar: Princípio dinâmico e símbolo complexo que participa de tudo o que existe, sua força abstrata acompanha e só pode ser representada “por meio de” *Ògún*, que o representa (SANTOS, 1977, P. 134 *apud* SILVA – 2005)

Exú é o mensageiro entre o *Ayie*, o mundo dos homens, e o *Orun*, o outro lado, o mundo sobrenatural. Para Silva (2005), desde a sua origem na África, está associado ao poder de fertilização e à transmutação, ao lado dos orixás Ogum e

os. Abimbola (1973) entende que *Emí* confere ao homem a condição de ser propriamente dito, relacionado-o à espiritualidade. E o considera imortal.

Mas *Emí* pode ser melhor compreendido quando se tem em conta sua manifestação individualizada: *Ejiji*, princípio também chamado de “sombra” ou “duplo”. Verger indica a esse respeito: “diz-se que existem três espécies de sombra: de manhã cedo as pessoas tem duas, uma à esquerda e outra à direita; ao meio dia torna-se única; após seis horas da tarde, existem três”. (1973:62). Uma das características de *Ejiji*, é, até certo ponto, sua fragilidade. [...]

[...] O homem natural lorubá é constituído também por *Orí*, princípio vital de individualização da personalidade e do destino. Sua noção vai além da ideia de elemento integrante do sistema físico, pois esse princípio é considerado a “cabeça interna” das pessoas. De fato, *Orí* configura principalmente a abstração de uma dimensão do homem ligada à problemática de sua existência histórica. Embora tendo como sede a cabeça física, *Orí* não propõe o estabelecimento de relações decisivas com a massa cerebral, ele é algo fundamental superposto à matéria. Esse princípio vital tem origem específica: é elaborado por *Ajala*, o oleiro divino dos loruba, encarregado de produzir continuamente “cabeças internas” a fim de completar o homem. O processo de criação indicado por Abimbola (1973) estabelece que *Orinsala* moda os seres humanos e *Olodumare* insufla-lhes o sopro divino do qual é detentor, após o que recebem de *Ajala* seus *Orí*. [...]

[...] Seria possível, ainda, indicar certas características de outro elemento constitutivo do homem, *Esu*, definido por Elbein dos Santos, a respeito de uma de suas múltiplas dimensões, como princípio “dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria” (1976:131). Porem, como esse aspecto de *Esu* não se aplica apenas ao homem, e levando em conta a sua abrangência universal, não nos deteremos nele, não obstante o interesse que desperta, por não fazer parte do contexto do qual este trabalho se ocupa.

(LEITE, Fábio Rubens da Rocha. **A questão ancestral: África negra**. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008, p.p 29-31).

Oxumarê. A insígnia de Exú é o ogô: instrumento de madeira esculpido em forma de pênis e adornado com cabaças e búzios que representam os testículos e o sêmen (Silva, 2005, p. 70).

TABELA 1¹⁷ OGUM e EXU:

Classificação	OGUM	EXÚ
Elemento natural	Fogo, ar e ferro (metais)	fogo
Domínio e local de culto	Estradas (caminhos)	Estradas (caminhos) Porta (locais de passagem) Encruzilhada Cemitério
Atividade humana	Guerra e Metalurgia	Comunicação
Atributo e qualidade humana	Violência e virilidade	Deus mensageiro Fecundidade Zombeteiro Vingativo
Cor	Azul Escuro e Vermelho	Vermelho e Preto
Oferenda alimentar	Inhame assado Feijão preto	Pimenta Álcool Farofa com dendê
Sacrifício animal	Cabrito e galo	Cabrito e galo
Dia da semana	Terça-feira	Segunda-feira

As deusas ribeirinhas lorubá são representadas por leques redondos (*abebê*), coroas (*adê*) – algumas com franjas de conchas -, vasilhames e recipientes de cerâmica (*awota*) cheios de água coletada do rio ou do mar, pedras redondas e areia. Aqueles que veneram essas poderosas mulheres da água descobriram, há muito tempo, uma estratégia artística, o uso do leque redondo como um emblema que incorpora a serenidade e o comando da água por esses espíritos.

Os mitos explicam o significado da forma redonda dos leques. De acordo com os versos do Ifá, o leque redondo era uma moda das deusas do antigo Ifé¹⁸ (THOMPSON, 2011, p. 82)

Iemanjá é a deusa de todas as águas, doces e salgadas do planeta, porque todas as águas correm para o mar. É o arquétipo da grande mãe, mãe dos homens

¹⁷ Com base nos quadros comparativos apresentados no Livro Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira. SILVA, Vagner Gonçalves da. São Paulo: Selo Negro, 2015, p.p 94-97.

¹⁸ E aconteceu que Ifá, deus da adivinhação, depois de uma disputa com as deusas do rio, partiu da cidade sagrada e, por causa disso, uma fome atingiu o mundo. O Ifá se escondeu na floresta, em uma casa redonda feita de folhas e de árvores novas (que lembrava estranhamente as estruturas dos pigmeus da África Central). Enquanto a crise piorava, as pessoas consultavam os adivinhos. Falando através dos instrumentos de adivinhação sagrados, o Ifá disse que somente as próprias deusas do rio, incluindo Iemanjá, conhecidas pelo uso que faziam de um leque redondo, poderiam persuadi-lo a voltar. Cada espírito feminino pegou um leque redondo, como o de Iemanjá, e juntos foram para a floresta para procurar pelo Ifá, e jogaram pedras em todas as coisas sólidas que viram. Quando as deusas jogaram pedras na casa redonda de Ifá, ele gritou: “Quem está jogando pedras na minha casa?” (*tani só kò ló run*). Elas responderam: “Fomos nós, e queremos vê-lo”. Quando o viram de pé, diante de sua casa redonda, elas começaram imediatamente a abaná-lo, organizaram uma festa especial para ele e o abanaram de novo. E o Ifá foi persuadido a voltar, e a fome acabou. Essa é uma outra forma de contar um mito com mil vozes, o mito do conflito que ameaça o mundo e da descoberta de antídotos na serenidade mística. Em uma outra versão, duas gotas de água, que restaram na boca de um único peixe, reconstituem a paz que traz ordem de volta para o mundo. Aqui, na lenda de Iemanjá e do Ifá, um leque redondo especial – como uma gigantesca gota calmante de água – restaura a paz e a calma e se associa com a imagem da casa redonda, serena e fria, do Ifá, feita de ervas e de folhas. (THOMPSON, 2011, p. 82)

e dos deuses; é esposa de Oxalá, companheiro que divide com a primeira esposa Nanã, senhoras da lama e dos pântanos, a Orixá que governa os mistérios da morte. Da união de Oxalá com Iemanjá o indivíduo nasce para o *Aiyê*, mundo físico, em contrapartida do casamento de Oxalá e Nanã, a pessoa regressa para o *Orun*, mundo invisível.

Tabela 2¹⁹ Iemanjá:

Classificação	IEMANJÁ
Elemento natural	Água Salgada
Domínio e local de culto	Mar e praia
Atividade humana	Procriação
Atributo e qualidade humana	Fertilidade e maternidade
Cor	Prata azul-claro e verde-claro
Oferenda alimentar	Arroz, milho branco com camarão
Sacrifício animal	Cabra e pata
Dia	Terça-feira

O Barroco²⁰:

¹⁹ IDEM

²⁰ **O universo social e religioso do Brasil colonial:** Quando Portugal, no início do século XVI, resolveu colonizar suas terras descobertas nos trópicos, trouxe também para o Brasil sua religião oficial – o catolicismo.

Neste período, a igreja católica já sofria críticas por parte dos reformistas que denunciavam seus desvirtuamentos, e perdia adeptos para as religiões protestantes que se formavam na Europa. A possibilidade de conversão dos habitantes das terras do Novo Mundo serviu, então, como forma de a Igreja assegurar sua influência religiosa na América. Para a Coroa Portuguesa a catequese dos índios também pareceu vantajosa, pois, ao torná-los cristãos, a Igreja os fazia tementes a Deus e, principalmente, submissos aos interesses colonizadores do Rei, que estava muito mais interessado em conquistar suas terras do que em garantir o céu às suas almas.

Na colonização do Brasil, o cultivo de cana logo sobressaiu como atividade principal e a produção de açúcar, a exemplo do que já ocorria em outras colônias portuguesas, tornou-se aqui um negócio promissor. O progressivo sucesso da empresa colonial, a expansão das lavouras canavieiras e as invasões holandesas e francesas conduziram a Metrópole a uma colonização mais efetiva e a um controle político mais intenso das atividades. Na tentativa de melhor controlar impostos, fiscalizar fronteiras e combater os índios, que ameaçavam os engenhos de açúcar, em 1549, criou-se o Governo-Geral, com sede na capitania da Bahia, e fundou-se a cidade de Salvador. Foi neste período que chegaram as primeiras missões jesuíticas, as quais culminaram com a criação do primeiro bispado no Brasil, instituindo definitivamente o catolicismo na colônia.

A produção de açúcar nos latifúndios exigiu grandes contingentes de trabalhadores e, devido à escassez de mão-de-obra portuguesa, os índios foram escravizados para servirem nas fazendas. Com o passar do tempo a escravidão indígena foi sendo substituída pela do negro de origem africana. Portugal já era, aliás, especializado no tráfico de negros mesmo antes da descoberta do Brasil, e não teve dificuldades em abastecer com essa mão-de-obra sua colônia brasileira.

Foi nas primeiras décadas do século XVI que teve início, portanto, a vinda de negros para o Brasil. E dessa forma, até fins do século XIX, o Brasil alimentou com mão-de-obra escrava os vários ciclos econômicos pelos quais passou desde a sua descoberta até sua transformação em República.

Assim, para falar das origens das religiões afro-brasileiras, é preciso descrever o encontro destes três tipos de religiosidade, postos em contato com o descobrimento e durante a colonização portuguesa do Brasil: o catolicismo do colonizador que veio para cá, as crenças dos grupos indígenas que aqui já se encontravam e, principalmente, as religiões das várias etnias africanas.

A representação que Carybé busca no Barroco Brasileiro é a de um dos doze profetas de Aleijadinho²¹ para o adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos²², de Congonhas do Campo-MG: o Profeta Jonas.

(SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2015, p.p. 17-19)

²¹ **ALEIJADINHO:** Data de nascimento de Aleijadinho: 29-08-1730 Local de nascimento:(Brasil / Minas Gerais / Ouro Preto) | + Data de morte 18-11-1814 Local de morte:(Brasil / Minas Gerais / Ouro Preto)

Biografia: Antônio Francisco Lisboa (Vila Rica, atual Ouro Preto, Minas Gerais, 1738 - *idem*, 1814). Escultor, entalhador, arquiteto, carpinteiro. Personagem importante da história da arte brasileira, Aleijadinho é objeto de diversos estudos e biografias. Seu primeiro biógrafo afirma que ele nasceu em 1730, no entanto, há historiadores que questionam sua paternidade e mesmo sua existência. Estima-se que cresce em Ouro Preto com a família da sua madrastra e do seu pai, o arquiteto português Manoel Francisco Lisboa (? - 1767). Tudo indica ser com ele e com o pintor João Gomes Batista (s.d.) que Aleijadinho aprende as primeiras noções de arquitetura, desenho e escultura. De 1750 a 1759, frequenta o internato do Seminário dos Franciscanos Donatos do Hospício da Terra Santa, em Ouro Preto, onde estuda gramática, latim, matemática e religião. Em 1752, realiza seu primeiro projeto individual, um chafariz para o Palácio dos Governadores de Ouro Preto. Em 1756, viaja ao Rio de Janeiro, onde pode ver obras arquitetônicas importantes para seu trabalho futuro.

Em 1758, esculpe um chafariz para o Hospício da Terra Santa, considerada a primeira obra do estilo barroco tardio. Nos anos 1760 e 1770, faz diversos trabalhos em igrejas de Minas Gerais, como a matriz de São João Batista, na hoje chamada Barão dos Cocais, e a fachada da Igreja do Carmo, em Ouro Preto. Alista-se no Regimento da Infantaria dos Homens Pardos de Ouro Preto em 1768 e presta serviço militar durante três anos. Neste período, ainda executa obras em igrejas. Em 1766, termina parte da Igreja São Francisco de Assis, em Ouro Preto, considerada uma de suas maiores produções. Entre os anos 1770 e 1790, faz reparos e ajustes na mesma igreja.

No início dos anos 1770, tem seu trabalho reconhecido, começa a cobrar mais caro por seus serviços e passa a ter uma equipe de artesãos. Além de fachadas, retábulos e altares, é contratado para dar pareceres sobre obras arquitetônicas de igrejas. Em 1777, é diagnosticado com uma doença grave que deforma os membros de seu corpo, principalmente suas mãos. Mesmo assim, segue seu trabalho, executado com a ajuda de auxiliares. No início dos anos 1790, passa a ser chamado pelo apelido Aleijadinho por conta da sua doença. Em 1796, conclui 64 esculturas de madeira que representam cenas da Paixão de Cristo, em Congonhas do Campo. Três anos mais tarde, finaliza as 12 esculturas dos profetas, localizadas no adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, na mesma cidade. Sua primeira biografia é escrita em 1858 por Rodrigo José Ferreira Bretas (1814-1866). No século XX, é descoberto por artistas modernistas brasileiros. Também atrai estrangeiros, como o historiador da arte francês Germain Bazin (1901-1990).

Análise: Considerado o maior artista e arquiteto do período colonial brasileiro, Aleijadinho possui obras arquitetônicas, esculturas, retábulos, altares e outras peças de arte sacra em diversas cidades históricas do estado de Minas Gerais. Sua obra e biografia são até hoje objetos de discussões e controvérsias entre críticos e historiadores da arte.

Atualmente, a biografia e a existência de Aleijadinho são questionadas por alguns críticos. A historiadora Guiomar de Grammont (1963), autora do livro *Aleijadinho e o Aeroplano: o Paraíso Barroco e a Construção do Herói*, publicado em 2008, critica a primeira biografia do artista – escrita em 1858 por Rodrigo José Ferreira Bretas – e tenta desconstruir o mito criado em torno da sua figura. Segundo ela, Bretas teria composto a biografia baseada na história de Quasímodo, personagem de *O Corcunda de Notre Dame*, do escritor francês Victor Hugo (1802-1885). A paternidade do artista também é posta em questão. Para Grammont, Bretas teria falado de um pai branco para que Aleijadinho fosse melhor aceito na época do segundo império brasileiro, tornando-o mestiço. As informações disponíveis sobre sua história dizem que Aleijadinho começa cedo a trabalhar como artesão e a fazer serviços nas igrejas de Ouro Preto e nas de cidades vizinhas, como Mariana e São João del-Rei. Por ser filho bastardo de pai português e mãe escrava, encontra dificuldades para ser valorizado nos primeiros anos em que exerce seu ofício. Mesmo assim, suas obras ganham reconhecimento e realiza trabalhos grandes, como a fachada e a decoração da Igreja de São

Francisco de Assis, em Ouro Preto, concluídas nos anos 1790. Embora siga o traçado português das igrejas matrizes, abandona o chamado estilo jesuítico, característico das construções religiosas da primeira metade do século XVIII no Brasil. Nesse estilo, as fachadas são retilíneas com elementos decorativos simplificados e escassos. A decoração feita por Aleijadinho, que talha pedra e madeira, é marcada pela presença do dourado e repleta de detalhes, como rocalhas¹ e querubins. Menor e com formas mais arredondadas, com torres que apresentam recuo em relação à fachada, a igreja é considerada um dos maiores ícones do barroco brasileiro. O estilo barroco surge no Brasil um século após o surgimento do barroco na Europa. Ligado ao movimento da contrarreforma católica, o barroco se opõe ao classicismo renascentista, em que os elementos formais das igrejas são mais simples e racionais. A arte barroca possui exuberância e é repleta de ornamentos. As expressões “barroco tardio” ou “barroco mineiro”, usadas para descrever a obra de Aleijadinho, na qual este estilo atingiria seu ápice, são controversas. A historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (s.d.) se opõe ao crítico de arte Lourival Gomes Machado (1917-1967), que cunha o termo “barroco mineiro”. Para ela, Aleijadinho possui estilo rococó, no qual as rocalhas, as formas arredondadas e os arabescos estão presentes e há, em relação ao barroco, certa leveza e suavidade, expressa, por exemplo, no uso de cores mais claras. Na bibliografia sobre a obra de Aleijadinho, é possível encontrar historiadores que situam o escultor na transição desses dois estilos e, além disso, que identificam em suas obras elementos do gótico tardio alemão. No fim de sua vida, Aleijadinho realiza as 12 esculturas intituladas *Os Profetas* na pequena cidade de Congonhas do Campo. O material usado é a pedrasabão, característica em muitas obras do escultor. Executadas entre 1796 e 1805, momento em que o artista está debilitado por sua doença, são feitas com ajuda de outros artesãos subordinados a Aleijadinho, o que explica as diferenças entre seus estilos e leva a crer que nem todas foram feitas pelo próprio escultor. Todos os profetas têm cabelos encaracolados cobertos por turbantes e olhos levemente puxados – traço recorrente nas esculturas do artista. Os profetas, localizados no adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, têm caráter monumental e mesclam “realismo e caricatura”, como ressalta o historiador da arte inglês John Bury (1917).² No século XX, Aleijadinho, até então pouco celebrado e reconhecido no Brasil, é redescoberto por artistas modernistas, entusiasmados com sua história e sua obra. Exemplo disso é o escritor Mário de Andrade (1893-1945) e seu texto *Aleijadinho*, de 1928. Criticando europeus que comentaram as obras do escultor sem considerá-lo um gênio, Mário enxerga na obra de Aleijadinho uma invenção “que contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional”.³ A imagem do “mulato” artista, cuja obra não é mera cópia de estilos europeus, é apreciada por um movimento que se propõe a pensar o Brasil mestiço. Lourival Gomes Machado, influenciado pelos modernistas, vincula Aleijadinho ao barroco mineiro em livro com forte tom nacionalista, *O Barroco Mineiro*, publicado em 1969.

Notas:

1 Rocalha é uma obrade que imita rochedos, grutas e produtos brutos da natureza, construída com pedras, conchas etc.

2 BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Brasília: Iphan, 2006, p. 39.

3 ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1965, p. 34.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8614/aleijadinho>.

²² **O Santuário de Bom Jesus de Matosinhos:** a construção do santuário começou em meados do século XVIII. A fachada da igreja é provida de cunhais, pilastras, cimalha e guarnições de pedra. O **frontão** tem curvas graciosas guarnecidas de pedra. No interior, sobre o trono, a imagem de Jesus Crucificado e, no **altar mor**, dois **anjos tocheiros**

esculpido por Francisco Vieira Servas. A construção da **capela-mor** é obra de Francisco de Lima Cerqueira, importante arquiteto **rococó** em parceria com Tomás da Maia Brito. O **retábulo** mor e os santos – Longuinho e Verônica – são de João Antunes Carvalho executado entre os anos 1769 e 1775. Os bustos **relicários** que ficam sobre os altares são de Aleijadinho.

Os altares laterais são de Manoel Rodrigues Coelho que tem **consolo** em lugar de colunas, na parte superior há anjos esculpido. O entalhador Jerônimo Félix Teixeira, recebeu pelos **púlpitos**. Na capela-mor, e por toda a **nave**, há vários painéis representando cenas bíblicas. Também nos tetos do **presbitério** e do corpo da igreja há variadas pinturas em perspectiva de artistas como João Nepomuceno Correia Castro (pintadas entre os anos 1778 – 1787), retocadas por Manoel da Costa Ataíde. As cenas são do drama de José e seus irmãos e as cenas que se seguem como a sedução da mulher de Putifar, cenas com o faraó e interpretação dos sonhos. As cenas da capela mor são

O Barroco²³ desenvolvido no estado de Minas Gerais possui características peculiares dentro do próprio estilo, no período que vai do início do século XVIII até o

sobre o rei David, a sua unção, luta com Golias, despedida de Jônatas, David com os pães santificados, ou seja alusões à vida de Cristo.

O programa pictórico no interior do santuários é na realidade uma continuidade da obra que fora proposta para Aleijadinho: cenas do Antigo Testamento (Profetas, vestidos à moda turca) e do Novo Testamento (Passos da Paixão). Sob o coro estão cenas dos patriarcas bíblicos como Abraão e Isaac e, Jacó e Isaac. Ainda há cenas de Adão e Eva no paraíso e suas expulsões, os sacrifícios de Abel e Caim e seu crime ao matar o irmão, Noé e o dilúvio. Do Novo Testamento, cenas da vida de Cristo e da Virgem – seu *Nascimento, Casamento com José, Anunciação, Nascimento, Adoração dos Pastores, no Templo*. Da vida adulta de Cristo, o *Batismo, Sermão da Montanha, Vendilhões do Templo, Encontro com a Samaritana e Ressurreição de Lázaro*. O terceiro ciclo são as pinturas referentes à Paixão desde a *Entrada em Jerusalém* até sua *Crucificação*.

Fonte: <http://200.144.182.66/aleijadinho/o-santuário/>

²³ **Barroco Brasileiro:** o estilo barroco chega ao Brasil pelas mãos dos colonizadores, sobretudo portugueses, leigos e religiosos. Seu desenvolvimento pleno se dá no século XVIII, 100 anos após o surgimento do Barroco na Europa, estendendo-se até as duas primeiras décadas do século XIX. Como estilo, constitui um amálgama de diversas tendências barrocas, tanto portuguesas quanto francesas, italianas e espanholas. Tal mistura é acentuada nas oficinas laicas, multiplicadas no decorrer do século, em que mestres portugueses se unem aos filhos de europeus nascidos no Brasil e seus descendentes caboclos e mulatos para realizar algumas das mais belas obras do barroco brasileiro. Pode-se dizer que o amálgama de elementos populares e eruditos produzido nas confrarias artesanais ajuda a rejuvenescer entre nós diversos estilos, ressuscitando, por exemplo, formas do gótico tardio alemão na obra de Aleijadinho (1730-1814). O movimento atinge o auge artístico a partir de 1760, principalmente com a variação rococó do barroco mineiro.

Durante o século XVII a Igreja teve um importante papel como mecenas na arte colonial. As diversas ordens religiosas (benedictinos, carmelitas, franciscanos e jesuítas) que se instalam no Brasil desde meados do século XVI desenvolvem uma arquitetura religiosa sóbria e muitas vezes monumental, com fachadas e plantas retilíneas de grande simplicidade ornamental, bem ao gosto maneirista europeu. É somente quando as associações leigas (confrarias, irmandades e ordens terceiras) tomam a dianteira no patrocínio da produção artística no século XVIII, momento em que as ordens religiosas vêm seu poder enfraquecido, que o barroco se frutifica em escolas regionais, sobretudo no Nordeste e Sudeste do país. Contudo a primeira manifestação de traços barrocos, se bem que misturado ao estilo gótico e românico, pode ser encontrada na arte missionária dos Sete Povos das Missões na região da Bacia do Prata. Ali se desenvolveu, durante um século e meio, um processo de síntese artística pelas mãos dos índios guaranis com base em modelos europeus ensinados pelos padres missionários. As construções desses povos foram quase totalmente destruídas. As ruínas mais importantes são as da missão de São Miguel, no Estado do Rio Grande do Sul.

As primeiras manifestações do espírito barroco no resto do país estão presentes em fachadas e frontões, mas principalmente na decoração de algumas igrejas, também em meados do século XVII. A talha barroca dourada em ouro, de estilo português, espalha-se pela Igreja e Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, construída entre 1633 e 1691. Os motivos folheares, a multidão de anjinhos e pássaros, a figura dinâmica da Virgem no retábulo-mor, projetam um ambiente barroco no interior de uma arquitetura clássica. A vegetação barroca é introduzida na Bahia no fim do séc. XVII na decoração, por exemplo, da antiga Igreja dos Jesuítas, atual Igreja Catedral Basílica, cuja construção da capela-mor, com seus cachos de uva, pássaros, flores tropicais e anjos-meninos, data de 1665-1670. No Recife destaca-se a chamada Capela Dourada ou Capela dos Noviços da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, idealizada no apogeu econômico de Pernambuco, em 1696, e finalizada em 1724.

Entre os anos de 1700 e 1730 uma vegetação de pedra esculpida tende a se espalhar nas fachadas, como imitação dos retábulos, seguindo a lógica da ornamentação barroca. Em 1703 o dinamismo conquista o exterior pela primeira vez de forma ostensiva na fachada em estilo plateresco da *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência*, em Salvador. No entanto, vale notar que tal

exuberância representa uma exceção no barroco brasileiro, pois mesmo em seu período áureo as igrejas barrocas nacionais, tal como as portuguesas, são marcadas por um contraste entre a relativa simplicidade de seus exteriores e as ricas decorações interiores, simbolizando dessa forma a virtude do recolhimento, requisito necessário à alma cristã. Esses primeiros 30 anos marcam a difusão no Brasil do estilo "nacional português", sem grandes variações nas diversas regiões.

Surge então um novo ciclo de desenvolvimento do barroco entre meados de 1730 e 1760, com predominância do estilo português "joanino", cuja origem remonta ao barroco romano. Há uma significativa barroquização da arquitetura com a construção de naves poligonais e plantas em elipses entrelaçadas. Destaca-se no período, com ressonâncias posteriores, a atuação dos artistas portugueses Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito (s.d.-1751).

Nota-se que, em meados do século XVIII, a perda da força econômica e política inicia um período de certa estagnação no Nordeste, com exceção de Pernambuco, que conhece o estilo rococó na segunda metade do século. O foco volta-se para o Rio de Janeiro, transformada em capital da colônia em 1763, e a região de Minas Gerais, desenvolvida à custa da descoberta de minas de ouro (1695) e diamante (ca.1730). Não por acaso, dois dos maiores artistas barrocos brasileiros trabalham exatamente nesse período: Mestre Valentim (ca.1745-1813), no Rio de Janeiro, e o Aleijadinho, em Ouro Preto e adjacências.

É na suavidade do estilo rococó mineiro (a partir de 1760) que se encontra a expressão mais original do barroco brasileiro. A extrema religiosidade popular, sob o patrocínio exclusivo das associações laicas, se expressa em um espírito contido e elegante, gerando templos harmônicos e dinâmicos de arquitetura em planos circulares, com graciosa decoração em pedra-sabão. As construções monumentais são definitivamente substituídas por templos intimistas de dimensões singelas e decoração requintada, mais apropriados à espiritualidade e às condições materiais do povo da região. Um dos exemplos mais bem-acabados desse estilo pode ser contemplado na *Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência* (1767), cujo risco, frontispício, retábulos laterais e do altar-mor, púlpitos e lavabo são de autoria de Aleijadinho. A pintura ilusionista do teto da nave (1802) é de um dos mais talentosos pintores barrocos, Manoel da Costa Athaide (1762-1830). Destaca-se ainda a parceria dos dois artistas nas esculturas de madeira policromada (1796-1799) representando os Passos da Paixão de Cristo para o Santuário do Bom Jesus dos Matozinhos, em Congonhas do Campo. No adro desse santuário, Aleijadinho deixa o testemunho mais eloquente de seu talento artístico: seus 12 Profetas de pedra-sabão (1800-1805).

No Rio de Janeiro a presença lusitana se faz sentir mais fortemente. Distingue-se das outras cidades pela tendência à sobriedade neoclássica, reforçada pelas influências no Brasil da reforma pombalina. Na arte civil (por exemplo: Passeio Público, de 1779-1785 e *Chafariz da Pirâmide*, de 1789) e sacra de Mestre Valentim o perfeito equilíbrio entre os postulados racionais do classicismo, a dinâmica e grandiloquência do barroco e um certo sentido de preciosismo e delicadeza da estética rococó, sintetiza brilhantemente o espírito da arte carioca da segunda metade do século XVIII.

Fontes de Pesquisa:

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. **Mestre Valentim**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 122 p., il. color. (Espaço da arte brasileira).

O UNIVERSO mágico do barroco brasileiro. Curadoria Emanuel Araújo. São Paulo: Sesi, 1998. 405 p., il. color. Exposição realizada na Galeria de Arte do SESI, no período de 30 mar. a 3 ago. 1998.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 343 p., 221 il. p&b.

ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*: crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920. Organização Cláudio Giordano; comentário Claudete Kronbauer. São Paulo: Experimento : Giordano, 1993. 99 p., il. p&b.

ANDRÉ-VICENT, I. L'art ibero-américain. in Histoire de l'art III. *Encyclopédie de la Pléiade*. Paris: Éditions Gallimard, 1979.

ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. Tradução Sérgio Coelho, Pérola de Carvalho, Elza Cunha de Vincenzo; apresentação Affonso Ávila. São Paulo: Perspectiva, 1997. 556 p., il. p&b foto. (Styllus, 10).

BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Tradução Gloria Lucia Nunes. Rio de Janeiro: Record, c1956. 398 p., 2v.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. 2.ed. rev. atual. Tradução Mariza Murray. Rio de Janeiro: Record, 1963. 391 p.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. Organização Francisco Iglésias; Apresentação Rodrigo Melo Franco de Andrade. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. 443 p. (Debates, 11).

MISIONES Jesuíticas Brasileñas. Buenos Aires: Instituto Arte Viva, 2000.

final do século XIX. Apesar de o grande referencial estar principalmente ligado à arquitetura, não podemos deixar de mencionar a escultura e a pintura. Além do Barroco, o estilo Rococó também se manifesta nessa região, sendo considerado uma escola independente.

A antiga Vila Rica, hoje Ouro Preto, fundada em 1711, fôí o principal centro para a expressão do Barroco mineiro, mas não somente; Outras cidades, como é o exemplo de Diamantina, Serro, Mariana, Tiradentes, Sabará, São João Del Rei e Congonhas do Campo foram um campo fértil para o estilo.

O Santuário de Bom Jesus de Matosinhos e seus dois conjuntos escultóricos, é um dos legados da extensa obra de Aleijadinho, constituindo Patrimônio Mundial da UNESCO. Nas seis capelas que precedem a igreja estão grupos de estatuária em madeira policromada, representando cenas da Paixão de Cristo, e no adro do templo, doze profetas²⁴ em pedra-sabão.

TAPIÉ, Victor L. *O Barroco*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. Pesquisa Cacilda Teixeira da Costa, Marília Saboya de Albuquerque. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 1106 p. 2v.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo63/barroco-brasileiro>

²⁴ **Os 12 profetas:** entre os anos de 1800 e 1805, sexagenário e bastante enfermo, o artista mineiro Aleijadinho (1730-1814), realiza o conjunto de esculturas monumentais que marcaria definitivamente sua obra. Seu último projeto de vulto, os 12 profetas em pedra-sabão de tamanho quase natural, feitos para o adro dianteiro do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, Minas Gerais, são um dos exemplos mais contundentes do desenvolvimento do barroco no Brasil, e talvez a sua última grande manifestação.

O santuário mineiro começa a ser construído como pagamento de uma promessa feita pelo fiel português Feliciano Mendes em 1757. Espelhando-se no Santuário do Bom Jesus de Braga, Mendes, o primeiro ermitão,¹ escolhe o Morro do Maranhão para edificação da nova igreja com o objetivo de transformá-lo em local de devoção à via-sacra de Cristo. Somente em 1796, na administração de Vicente Freire de Andrade, Aleijadinho é chamado a colaborar na obra. Com a assistência de auxiliares, executa até 1799 as 64 figuras em madeira, em tamanho natural, destinadas às seis capelas dos Passos da Paixão. Nesse ano solicitam-lhe as 12 esculturas em pedra-sabão, representando os profetas, destinadas à ornamentação do adro do santuário. Aleijadinho é responsável apenas pela parte escultórica do pátio, sendo o projeto arquitetônico de responsabilidade de Tomás de Maia Brito. Análises técnicas revelam que pela concepção arquitetônica original do adro as estátuas deveriam ter dimensões menores e serem colocadas em posição frontal. Aleijadinho transcende os dados previstos na arquitetura e cria um novo espaço subordinado à movimentação e ao tamanho de suas esculturas.

O conjunto de 12 profetas de Congonhas configura-se como uma das séries mais completas, da arte cristã ocidental, representando profetas. Estão presentes os quatro principais profetas do Antigo Testamento - Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel, em posição de destaque na ala central da escadaria - e oito profetas menores, escolhidos por um clérigo segundo a importância estabelecida na ordem do cânon bíblico. Nos três planos do átrio, esculturas ordenam seus gestos simetricamente em relação ao eixo principal da composição. Abrindo a representação, estão Jeremias e Isaías de frente e atrás deles, no primeiro patamar, Baruc e Ezequiel. No terraço do adro encontram-se Daniel e Oséias, de perfil. Mais além, Jonas e Joel dão-se as costas e, finalmente, nos ângulos curvilíneos do pátio, Abdias e Habacuc erguem um dos braços, e nas extremidades do arco Amós e Naum apresentam-se de frente. Organizado segundo um jogo de correspondências, os profetas formam um

conjunto unitário e ao mesmo tempo diversificado em suas partes, em perfeita organização cenográfica. Apesar da força expressiva de cada peça, é na comunicação estabelecida pela visão do grupo que a eloquência de cada gesto atinge sua plenitude, como num ato de balé.

Analisadas individualmente, as figuras dos Profetas em Congonhas apresentam deformações anatômicas ou acabamentos desiguais que indicam a colaboração do ateliê de Aleijadinho. No entanto, a força do conjunto e seu poder de integração superam as avaliações individuais das obras. Sobre a iconografia das imagens, o historiador francês German Bazin aponta uma série de gravuras florentinas anônimas do quattroceto como fonte do artista mineiro. Em suas esculturas encontram-se o mesmo traço goticizante, como os panejamentos quebrados e em ângulos retos, e os elementos exóticos, como os barretes em forma de turbante "à moda turca". No entanto, é preciso ter em vista que a iconografia profética é cunhada na Idade Média, momento em que a representação dos profetas aparece sempre com o filactério (faixa de pergaminho com passagens bíblicas) e com a gesticulação eloquente e vivaz. A pintura flamenga, em fins da era medieval, introduz os elementos "orientais" nessa iconografia. São comuns profetas com vestimentas exóticas na arte portuguesa entre 1500 e 1800, como é o caso das figuras no Santuário de Braga.²

Pelo menos dez dentre os 12 profetas apresentam o mesmo tipo fisionômico jovem de traços elegantes com rostos estreitos, bochechas encovadas e maçãs do rosto salientes, barbas aparadas e longos bigodes. Apenas Isaías e Naum são envelhecidos e de bardas longas. Também no que diz respeito às vestes, todos trajam túnicas longas ou curtas cobertas com pesados mantos bordados nas bordas - à exceção de Amós, o profeta-pastor que traz manto semelhante aos casacos de pele de carneiro e gorro usado por camponeses da região do Alentejo. A escultura de Daniel com o leão a seus pés destaca-se do grupo. Muitos acreditam que, pela perfeição de seu acabamento, é uma das únicas esculturas inteiramente realizada pelo mestre mineiro.

Notas

¹ Indivíduo que cuida de uma ermida (pequena igreja ou capela em lugar ermo ou fora de uma povoação).

² Na tentativa de buscar novas fontes para os profetas de Congonhas, o estudioso Robert Chester Smith observa que em Portugal, nos séculos XVII e XVIII, há numerosos exemplos de figuras orientais do Velho Testamento em azulejos policromados e em escultura, possivelmente conhecidos pelo Aleijadinho.

Ficha Técnica da obra Profeta Baruc:

Datas de criação da obra: data de início:1800 | data de fim:1805

Autor: Aleijadinho

Técnica utilizada para produzir a obra: pedra-sabão

Acervo: Santuário do Bom Jesus de Matosinhos

Os Povos Afros²⁵:

Natureza	Técnica	Dimensão	Data	Assinatura	Execução	Tema
Painel Parede Interna	Baixo-relevo em concreto	15,00 x 4,00m	1988	c.d.i. ²⁶ : “Carybé 88”	Carybé	Homenagem aos povos africanos mostrando a sua contribuição na formação sociocultural da América Latina
Bibliografia sobre a obra:						
ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAI DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS. Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.						
FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Integração das Artes/Memorial da América Latina. São Paulo, Projeto/PW, 1990						
CATÁLOGO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Coordenação; BISILLIAT, Maureen. São Paulo: Empresa das Artes, 1990.						
Observações:						
O Painel foi executado em concreto, com forma de isopor; várias chapas com as figuras invertidas e ao contrário, utilizando gasolina para desenformar.						
Análise formal:						
Textura			O tratamento dado ao painel é muito semelhante ao usado em técnicas de gravura.			
Cromatismo			O Painel é monocromático, a cor cinza, do concreto, apenas varia a luminosidade, de acordo com as texturas e profundidade das figuras.			
Composição			A composição é bastante característica de Carybé, que teve sua estética renovada a partir de 1950, quando se fixa em Salvador- B.A.			
Análise do Tema						
Descrição dos personagens			Pala: ao centro aparecem um mestre sala e uma porta bandeira de escola de samba, ao lado dois negros jogam capoeira e um terceiro toca berimbau.			
Dados sobre o Tema			O Painel dos Povos Afros procura mostrar a contribuição dos Africanos em diáspora na constituição dos países latino-americanos.			
Conservação			Restauração			
Ótimo estado			Nunca foi restaurado			

²⁵ Fonte: ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. **CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAI DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS.** Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.

²⁶ C.d.i.:Canto direito inferior.

Imagem. Fonte: Acervo da Fundação Memorial.

Matriz Ibérica: Painel dos Iberos ou conquistadores.

No Brasil, de índios e negros, a obra colonial de Portugal foi também radical. Seu produto verdadeiro não foram os ouros afanosamente buscados e achados, nem as mercadorias produzidas e exportadas. Nem mesmo o que tantas riquezas permitiram erguer no Velho Mundo. Seu produto real foi um povo-nação, aqui plasmado principalmente pela mestiçagem, que se multiplica prodigiosamente como uma morena humanidade em flor, à espera do seu destino. Claro destino, singelo, de simplesmente ser, entre os povos, e de existir para si mesmos. (Ribeiro, 2006, p. 58)

Ribeiro classifica os conquistadores iberos como Povos germinais²⁷; O processo civilizatório, motivado pela revolução tecnológica que possibilitou “As grandes navegações”, transfigurou as nações ibéricas, estruturando-as como impérios mercantis salvacionistas. Assim é que se explica a vitalização dessas nações, que ganharam uma energia expansiva inexplicável numa formação meramente feudal e também numa formação capitalista.

Os iberos, livrando-se da ocupação árabe e expulsando o contingente judeu, assumem o comando de seu território através de um poder centralizado que não deixava espaço para qualquer autonomia feudal.

Num segundo movimento, se expandiram pelos mares, lançando-se em guerras de conquista, de saqueio e de evangelização sobre os povos da África, da

²⁷ **Nações germinais:** como Roma no passado, foram os iberos, os ingleses e os russos no mundo moderno. Cada um deles deu origem a uma variante ponderável da humanidade – a latino-americana, a neobritânica e a eslava -, criando gentes tão homogêneas entre si, como diferenciadas de todas as demais. Estranhamente, a Alemanha, a França e a Itália, tão realizadas e plenas como ramos da civilização ocidental, não foram germinais. Fechadas em si, feudalizadas, ocupadas em dissensões como suas variantes internas, elas não se organizaram como Estados nacionais nem exerceram papel seminal.

Os eslavos, simultaneamente, se expandiram pelas suas estepes e tundras e foram ter no Alaska. Mas, contidos pelos esclerosamento de sua sociedade arcaica, rigidamente estratificada, refrearam seu ela de conquistar novos mundos.

Os ingleses se expandiram como operosos granjeiros puritanos ou como uma burguesia industrial e negociata, que calculava bem cada um dos seus lances. Empenhados em outro gênero de colonização, sua tarefa era a de transplantar sua paisagem mundo afora, recriando pequenas Inglaterras, desatentos ou indiferentes ao que havia aonde chegaram. Negando-se a ver e a entender as vetustas razões e justificações do Vaticano, propõem-se simplesmente conquistar seu naco do bolo americano. Quando menos fosse para lá derramar excedentes da humanidade famélica de seus próprios reinos, dando-lhes novas pátrias por fazer. Alcançaram, também, primeiro pelas mãos de piratas, de corsários, de contrabandistas, quanto puderam tomar do ouro que os ilhéus carregavam para o Velho Mundo. Depois, pelo mecanismo de intercâmbio mercantil, se apossaram de parcelas ainda maiores dessas riquezas.

Mais tarde, se instalaram em áreas ao norte do continente como colônias de povoamento. Vizinhos das ilhas caribenhas e de suas ricas plantações escravistas de cana, eles eram os pobres e atrasados. Só floresceram, lentamente, aurindo substâncias do comércio de alimentos e artefatos com os senhores de escravos das ilhas, produzindo as mercadorias dos pobres.

Os iberos, ao contrário, se lançaram à aventura no além-mar, abrindo novos mundos, atiçados pelo fervor mais fanático, pela violência mais desenfreada, em busca de riquezas a saquear ou de fazer produzir escravaria. Certos de que eram novos cruzados cumprindo uma missão salvacionista de colocar o mundo inteiro sob a regência católico-romana. Desembarcavam sempre desabusados, acesos e atentos aos mundos novos, querendo fluí-los, recriá-los, convertê-los e mesclar-se radicalmente com eles. Multiplicaram-se, em consequência, prodigiosamente, fecundando ventres nativos e criando novos gêneros humanos.

Como se viu, a causa primeira da expansão ultramarina, e portanto dos descobrimentos, fora a precoce unificação nacional de Portugal e Espanha, movidos por toda uma revolução tecnológica que lhes deu acesso ao mundo inteiro com suas naus armadas, gestando uma nova civilização. Libertos da ocupação sarracena, descansados da exploração judaica, dirimidos dos poderes locais da nobreza feudal, emergia em cada área um Estado nacional. Foram os primeiros do mundo moderno. (RIBEIRO, 2006. p.p. 59 - 61).

Ásia e, principalmente, das Américas. Exterminaram milhares de povos que viviam até então em prosperidade e alegria, encontrados por toda a terra das Américas com seus idiomas e culturas originais.

Durante a autotransformação histórica, as populações indígenas das Américas, do Brasil inclusive, se vêem reunidas para as tarefas da civilização que nasce. Civilização essa sendo viabilizada na base dos saberes indígenas, que permitiram ao europeu adaptar-se em outras latitudes.

Em sua obra “O Povo Brasileiro”, Ribeiro (2006) aprofundou-se no estudo sobre a formação da nação brasileira, apontando a miscigenação como o principal fator relacionado à diversidade que caracteriza o Brasil. Segundo o autor, não é a demarcação territorial que define a cultura de povo, mas o conjunto de características que o classifica no grupo identitário, diferenciando dos demais. As três matrizes étnicas que Ribeiro define como formadoras do povo brasileiro são: Tupi, Afro e Ibérica.

O fenômeno da mestiçagem se deu de formas distintas em terras brasileiras. Uma delas seria o cunhadismo²⁸. Essa antiga prática indígena, para incorporar estranhos à sua comunidade, consistia em lhes dar ao estrangeiro uma moça índia como esposa. O papel social do mameluco, mestiço do índio e o do branco, é enfatizado por Ribeiro nesse processo. Nada disso, no entanto, descarta a atroz violência presente na formação do povo brasileiro.

Os Povos Africanos em diáspora, escravizados, tiveram a sua identidade renegada e marginalizada, tornando-se, do ponto de vista oficial, “um sem identidade”; entretanto, traziam em si toda diversidade das civilizações africanas na esfera social, cultural e linguística, no regime de resistência, seja nas revoltas e movimentos negros, na produção cultural e artística e na contemporaneidade nas políticas afirmativas.

Dentro de toda essa miscigenação com a presença de brasilíndios, afro-brasileiros, neobrasileiros, e, por fim, brasileiros perceberam-se em uma terra de ninguém, gerados por uma “ninguendade”, gerando a necessidade de criarem uma identidade, a brasileira.

²⁸ Cunhadismo: A instituição social que possibilitou a formação do povo brasileiro foi o cunhadismo, velho uso indígena de incorporar estranhos à sua comunidade. Consistia em lhes dar uma moça índia como esposa. Assim que ele a assumisse, estabelecia, automaticamente, mil laços que o aparentavam com todos os membros do grupo (Idem, p. 72)

Os Iberos ou Conquistadores ²⁹:

Natureza	Técnica	Dimensão	Data	Assinatura	Execução	Tema
Painel Parede Interna	Baixo-relevo em concreto	15,00 x 4,00m	1988	c.d.i. ³⁰ : “Carybé 88”	Carybé	Ação dos portugueses e espanhóis na colonização dos países latino- americanos
Bibliografia sobre a obra:						
ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAIIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS. Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.						
FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Integração das Artes/Memorial da América Latina. São Paulo, Projeto/PW, 1990						
CATÁLOGO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Coordenação; BISILLIAT, Maureen. São Paulo: Empresa das Artes, 1990.						
Observações:						
O PAINEL foi executado em concreto, com forma de isopor; várias chapas com as figuras invertidas e ao contrário, utilizando gasolina para desenformar.						
Análise formal:						
Textura			O tratamento dado ao painel é muito semelhante ao usado em técnicas de gravura.			
Cromatismo			O PAINEL é monocromático, a cor cinza, do concreto, apenas varia a luminosidade, de acordo com as texturas e profundidade das figuras.			
Composição			Na composição aparecem retratados índios sendo catequizados, ao lado de vários momentos de nossa História econômica: a cana, o gado, a banana, enfim, diversos produtos que foram comercializados e explorados pelos Iberos.			
Análise do Tema						
Descrição dos personagens			Pala: Num primeiro plano aparece uma índia segurando , no colo, um bebê com uma cruz, haviam sido catequizados pelos Jesuítas ao seu redor vários produtos agrícolas comercializados com o portugueses e espanhóis, são retratados, entre os quais a banana, a cana e também, um vaqueiro tocando o gado.			
Dados sobre o Tema			A temática do painel dos Iberos recorda a ação histórica de Portugal e Espanha na formação dos países latino-americanos.			
Conservação			Restauração			
Ótimo estado			Nunca foi restaurado			

²⁹ Fonte: ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. **CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAIIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS.** Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.

³⁰ C.d.i.:Canto direito inferior.

Os Movimentos:

Imagem. Fonte: Acervo da Fundação Memorial.

Os Libertadores

A colônia continuou existindo na república; nossa América está se salvando de seus grandes erros- da arrogância das capitais, do triunfo cego dos camponeses desdenhados, da excessiva importação de ideias e fórmulas alheias, do desprezo injusto e grosseiro pela raça aborígene – pela virtude superior, carregada de sangue, da república que luta conta a colônia. (MARTÍ, José. Nossa América. In: Publicação: El partido Liberal. México. 1891).

Jose Martí "*El apóstol*" foi jornalista, filósofo e poeta, criador do Partido Revolucionário Cubano e organizador da Guerra de 1895, a chamada Guerra Necessária. É o grande mártir da Independência Cubana.

Influenciado pelas idéias de independência de Rafael Maria de Mendive, seu mestre na escola secundária de Havana, iniciou sua participação política escrevendo e distribuindo jornais com conteúdo separatista no início da Guerra dos Dez Anos. Com a prisão e deportação de seu mestre Mendive, cristalizou-se a atitude de rebeldia que Martí nutria contra a dominação espanhola.

Em 1869, com apenas dezesseis anos, publicou a folha impressa separatista "El Diablo Cojuelo" e o primeiro e único número da revista "La Patria Libre". No

mesmo ano, passou a distribuir um periódico manuscrito intitulado "El Siboney". Pouco depois, foi preso e processado pelo governo espanhol por estar de posse de papéis considerados revolucionários. Foi condenado a seis anos de trabalhos forçados, mas passou somente seis meses na prisão. Em 1871, com a saúde debilitada, sua família conseguiu um indulto e obteve a permuta da pena original pela deportação à Espanha. Na Espanha, Martí publicou, naquele mesmo ano, seu primeiro trabalho de relevância: "El Presidio Político en Cuba", no qual expôs as crueldades e os horrores vividos no período em que esteve na prisão. Nesta obra, já se encontravam presentes o idealismo e o estilo vigoroso que tornariam Martí conhecido. Mais tarde, dedicou-se ao estudo do Direito, obtendo o doutorado em Leis, Filosofia e Letras da Universidade de Saragoza, em 1874.

Em 19 de maio de 1895, no comando de um pequeno contingente de patriotas cubanos, após um encontro inesperado com tropas espanholas nas proximidades do vilarejo de Dos Ríos, José Martí foi atingido e veio a falecer em seguida. Seu corpo, mutilado pelos soldados espanhóis, foi exibido à população, e posteriormente, sepultado na cidade de Santiago de Cuba, em 27 de maio do mesmo ano. Podemos citar aqui vários libertadores como: Simón Bolívar, José Gervasio Artigas, Bernardo O'Higgins, José Miguel Carrera, Manuel Belgrano, Antonio José de Sucre, José Joaquín de Olmedo, Francisco de Miranda, Manuel Rodríguez e Juan Pablo Duarte.

O primeiro grande acontecimento do século XX latino-americano merecedor de uma atenção especial é, sem dúvida, a Revolução Mexicana de 1910. Além de ser a primeira grande revolução social daquele século, ela pôs em evidência alguns dos grandes problemas do continente, tais como a questão da terra e dos camponeses, o tema em torno do autoritarismo político, os conflitos étnicos e os embates sobre as produções da cultura nacional. (PRADO e PELLEGRINO, 2014, p. 101).

Por volta de 1910, a população camponesa mexicana se encontrava numa situação de quase completa servidão e, quando assalariada, trabalhava em troca de quantias insignificantes. De forma análoga, os operários da cidade recebiam um pagamento insuficiente, sem nenhum direito e com excesso de obrigações. Nesse quadro de opressão inicia-se uma rebelião liderada por Francisco Madero, transformando-se mais tarde na Revolução Mexicana. Ao conseguir o apoio de líderes das massas camponesas e indígenas, Madero se aliava a duas personalidades que se tornaram seus maiores revolucionários, consagrados como

heróis da história do México: Emiliano Zapata e Francisco Doroteo Arango, mais conhecido como *Pancho Villa*.

A Revolução depôs o ditador Porfirio Díaz, que mesmo tendo levado a Nação a um certo desenvolvimento econômico durante seu governo de 35 anos, manteve o país sob um regime ditatorial e corrupto, explorando os camponeses e concedendo privilégios à elite burguesa. Com a abertura do processo revolucionário e alerta à reação conservadora, as massas começaram a coagir o poder para que fossem instauradas conquistas sociais.

O movimento revolucionário seguia com vitórias e ampliava a participação popular no poder, quando, em 1913, o general Adolfo de La Huerta derrubou Francisco Madero. Em contrapartida, Pancho Villa liderava na região norte e Zapata na parte sul. No exercício de combate às forças Governamentais chefiadas por Huerta, em agosto de 1914, acabou sendo vencido pelo general Álvaro Obregón, vindo da região norte do país.

Dentre as principais conquistas, a Revolução nacionalizou as riquezas minerais e, em 1917, o presidente Venustiano Carranza convocou um Congresso Constituinte que, por sua vez, reformulou a Constituição de 1857, dando-lhe um conteúdo progressista, nitidamente anticlerical e antiditatorial, cujos itens fundamentais eram a reforma agrária, a melhoria do padrão de vida da classe operária e a absoluta separação de poderes entre Igreja e Estado. Em 1920, foi a vez do general revolucionário Álvaro Obregón iniciar o seu governo, com o apoio dos sindicatos para a reforma agrária preconizada pela Revolução.

Alvaro Obregón assumiu, enfim, em 1920, a presidência do México. Era preciso envidar todos os esforços para construir a unidade no país. Para tanto, educação e cultura passaram a ser armas da paz para manter o país coeso. Para secretaria da Cultura foi indicado José Vasconcelos, que moldou um projeto com objetivos definidos (PRADO, 2014, p. 113).

Nesse contexto, faz-se necessário destacar o filósofo e educador José Vasconcelos à frente da Secretaria de Educação Pública (SEP), o qual, a partir de 1921, foi nomeado reitor da *Universidad Nacional del México* e, posteriormente, ministro da educação, pelo então presidente Álvaro Obregón. Vasconcelos adotou uma postura nacionalista e procurou disseminar o patriotismo ao México e à América Latina. Na Secretaria de Cultura criou o Departamento de Belas-Artes com o objetivo

de promover e difundir as artes. Essa proposta foi muito bem-sucedida e lhe deu grande visibilidade nacional e internacional (PRADO, 2014).

Os Libertadores³¹:

Natureza	Técnica	Dimensão	Data	Assinatura	Execução	Tema
Painel Parede Interna	Baixo-relevo em concreto	15,00 x 4,00m	1988	c.d.i. ³² : "Carybé 88"	Carybé	Homenagem aos heróis que lutam pela liberdade
Bibliografia sobre a obra:						
ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAI DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS. Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.						
FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Integração das Artes/Memorial da América Latina. São Paulo, Projeto/PW, 1990						
CATÁLOGO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Coordenação; BISILLIAT, Maureen. São Paulo: Empresa das Artes, 1990.						
Observações:						
O Painel foi executado em concreto, com forma de isopor; várias chapas com as figuras invertidas e ao contrário, utilizando gasolina para desenformar.						
Análise formal:						
Textura			O tratamento dado ao painel é muito semelhante ao usado em técnicas de gravura.			
Cromatismo			O Painel é monocromático, a cor cinza, do concreto, apenas varia a luminosidade, de acordo com as texturas e profundidade das figuras.			
Composição			A composição é bastante característica de Carybé, em primeiro plano observamos uma mulher com uma lança nas mãos, no restante do painel se distribuem figuras humanas dançando.			
Análise do Tema						
Descrição dos personagens			Pala: A mulher do primeiro plano parece segurar uma lança nas mãos, ao seu lado direito um homem de chapéu dança e ao seu lado esquerdo dois músicos tocam instrumentos e um casal, mais ao fundo, dança.			
Dados sobre o Tema			No painel dos Libertadores, Carybé homenageia aqueles que lutaram e continuam lutando pelos ideais de liberdade, democracia e independência, na construção de uma civilização mais solidária e criativa.			
Conservação			Restauração			
Ótimo estado			Nunca foi restaurado			

³¹ Fonte: ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. **CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAI DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS.** Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.

³² C.d.i.:Canto direito inferior.

Imagem. Fonte: Acervo da Fundação Memorial.

Os Imigrantes:

O Painel dos Imigrantes: expressa o prodigioso movimento de gentes que, saindo os quatro cantos do mundo, vieram nos trazer sua contribuição, para aqui se construir a prática aspirada da liberdade e da prosperidade co-participada graças aos esforços de iberos, ítalos, germanos, francos, eslavos, nipônicos e de tantas outras etnias. (Catalogo Memorial, 1990, p.73)

O painel de Poty, Os imigrantes, procura retratar os ciclos migratórios na primeira metade do século XX, com ênfase na imigração para o Brasil. A imigração de outros povos europeus para o Brasil, a exemplo dos italianos, espanhóis, alemães, japoneses, sírio-libaneses e judeus, teve início no século XIX. O conjunto

de povos que imigraram para o Brasil ao longo de sua história, deixou marcas na demografia, na cultura e na economia do país. Grande parte dos imigrantes que aportaram no Brasil no final do século XIX e início do século XX, acabaram transferindo-se para os centros urbanos. Esses imigrantes urbanos eram vítimas frequentes de agressividade e xenofobia, em decorrência da competição no mercado de trabalho.

Imigração após a Independência:

Os primeiros grupos imigrantes não ibéricos ou africanos chegaram ao Brasil somente depois da abertura dos portos em 1808. Nesse período, chegaram ao Rio de Janeiro um grupo de chineses provenientes de Macau, com a missão de introduzir o cultivo do chá no país, com importante contribuição na aclimação de plantas executada no Jardim Botânico, recém criado. A maior parte dos fazendeiros considerava a mão de obra livre de imigrantes dispensável, diante do iminente tráfico de negros escravizados (cerca de um milhão e trezentos mil pessoas na primeira metade do século XIX).

Entre 1819 e 1820, chegaram ao Brasil colonos suíços, em sua maioria suíços de cultura e língua francesa, estabelecendo-se por toda a região serrana e centro-norte do estado do Rio de Janeiro. O segundo movimento organizado foi de imigrantes alemães que também se estabeleceram na mesma região em 1824, originando a atual cidade de Nova Friburgo, no Rio de Janeiro.

Desde a Independência do Brasil, diversas leis proibiram o tráfico internacional de escravizados, mas foi somente com pressão militar e política da Grã-Bretanha e a atuação do ministro Eusébio de Queiroz a partir de 1850 que o tráfico negreiro se encerra, e, justamente a partir desse momento, inicia-se uma política para se atrair imigrantes. Na zona rural, o imigrante passa a receber um salário misto, entre dinheiro e uma pequena área para cultivar o sustento de sua família. Porém, a exploração por parte dos fazendeiros culmina no êxodo para os centros urbanos, onde os imigrantes passam a se dedicar ao comércio, serviço e à indústria.

Grupos étnicos imigrantes

Os Portugueses: os portugueses representam o maior contingente de imigrantes no Brasil, concentrados em grandes centros urbanos, com destaque especial para o Rio de Janeiro e São Paulo. O fluxo imigratório português se acelerou a partir do ciclo do ouro, em Minas Gerais, século XVIII, e manteve-se relativamente estável até a década de 1950 do século XX. Na década de 1970, devido ao processo de descolonização, o Brasil recebeu uma onda de imigrantes portugueses provenientes, principalmente, das ex-colônias portuguesas na África, Angola e Moçambique.

Os Italianos: o período mais intenso da imigração italiana no Brasil ocorreu entre o final do século XIX, 1880, e a década de 1930 do século XX. Os principais destinos dos imigrantes italianos foram: São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul; o estado de São Paulo tornou-se o maior polo de imigrantes destinados às zonas cafeicultoras do interior. Com o advento da industrialização, inicia-se um movimento de migração para a capital. Na cidade de São Paulo, concentraram-se em bairros como o Brás, Bexiga e Mooca, marcando fortemente os lugares contribuindo com sua cultura, hábitos alimentares e na linguística.

Os Espanhóis: são considerados o terceiro maior grupo imigratório do Brasil. A princípio fixaram-se principalmente nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul; inicialmente com atividades ligadas à fazenda, porém, acabaram por migrar para a cidade a partir da década 1930 do século XX.

Os Alemães: os primeiros imigrantes chegaram ao Brasil no início século XIX, 1834, instalando-se na região, fundando a colônia de São Leopoldo, no estado do Rio Grande do Sul. A partir da metade do século XIX, 1850, ocuparam o vale do Itajaí, região do estado de Santa Catarina, dando origem às cidades de Brusque, Joinville e Blumenau. Na cidade de São Paulo, fundaram o Bairro de Santo Amaro. A região sul do país, os estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul abrigam quase a totalidade dos descendentes desses imigrantes.

Os japoneses: o primeiro ciclo da imigração japonesa teve início em 1908, vindos no navio Kasato Maru, estimando 165 famílias a bordo. Estabeleceram-se

inicialmente no estado de São Paulo, e posteriormente, no estado do Paraná, fixando-se nas colônias rurais, com significativas contribuições na área de hortifrutigranjeiros. Na cidade de São Paulo, concentraram-se no Bairro da Liberdade, antiga área quilombola, transformando o desenho urbano com a estética de sua cultura.

Outros grupos:

Poloneses e ucranianos: fixaram-se em sua maioria no estado do Paraná dedicando-se à agropecuária.

Sírio-libaneses: chegam ao Brasil na segunda metade do século XIX e distribuíram-se pelo país, destacando-se nas atividades predominantemente urbanas, no comércio, serviços e indústria.

Judeus: na sua maioria de origem alemã e eslava, vieram para o Brasil no período da Segunda Guerra Mundial, dirigindo-se para a região sul e sudeste do país e dedicam-se, como os povos árabes, a atividades urbanas.

Os Imigrantes³³:

Natureza	Técnica	Dimensão	Data	Assinatura	Execução	Tema
Painel Parede Interna	Baixo-relevo em concreto	15,00 x 4,00m	1988	c.d.i. ³⁴ : "Poty 88"	Poty	Homenagem a todos aqueles que vieram de outros continentes para as terras latino- americanas
Bibliografia sobre a obra:						
ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAIIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS. Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedia pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.						
FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Integração das Artes/Memorial da América Latina. São Paulo, Projeto/PW, 1990						
CATÁLOGO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Coordenação; BISILLIAT, Maureen. São Paulo: Empresa das Artes, 1990.						
Observações:						
O Painel foi executado em concreto, com forma de isopor; várias chapas com as figuras invertidas e ao contrário, utilizando gasolina para desenformar.						
Análise formal:						
Textura			O tratamento dado ao painel é muito semelhante ao usado em técnicas de gravura.			
Cromatismo			O Painel é monocromático, a cor cinza, do concreto, apenas varia a luminosidade, de acordo com as texturas e profundidade das figuras.			
Composição			Na composição são representados vários imigrantes que vieram trabalhar na nossa terra. As figuras são estilizadas e distribuídas por toda extensão do painel.			
Análise do Tema						
Descrição dos personagens			No lado direito do painel aparecem retratados um casal, o homem segura uma mala, estão desembarcando na América Latina. No centro observamos uma corda, uma espécie de alusão ao porto, a esquerda desta, um navio em escala bem menor com uma palavra escrita. Ao fundo um homem segura uma pá, ao lado de outros personagens que se distribuem ao logo da com posição.			
Dados sobre o Tema			O Painel dos imigrantes expressa o movimento daqueles que vieram de outros continentes para colaborar na construção da nova Pátria na América Latina.			
Conservação			Restauração			
Ótimo estado			Nunca foi restaurado			

³³ Fonte: ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAIIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS. Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.

³⁴ C.d.i.:Canto direito inferior.

Imagem. Fonte: Acervo da Fundação Memorial.

O

s Edificadores

O painel dos Edificadores: honra os homens de ação, os administradores e os empresários que, por seu esforço, integram e estão integrando a América Latina a economia do mundo, como uma das províncias mais amplas, mais populosas e que aspira a ser mais próspera e mais progressista da Terra” (Catalogo Memorial, 1990, p.73).

O painel dos Edificadores de Poty procura demonstrar o desenvolvimento do capitalismo moderno na América Latina e suas relações com o poder. Os países da América Latina são considerados de industrialização tardia, ou seja, cem anos após a Primeira Revolução Industrial. Esse nicho surge a partir do processo de industrialização, iniciado na Inglaterra no final do século XVIII, início do século XIX, e se expande pela Europa, E.E.U.U. e Japão, classificada como a Primeira Revolução Industrial.

No século XIX surgem na América Latina, principalmente no México, Argentina e Brasil, poucas indústrias limitadas à fabricação de bens de consumo não duráveis como fábricas de velas, artigos de couro e lã, tecidos, alimentos, móveis.

O período entre guerras, primeira guerra mundial 1914-1918 e segunda guerra 1939-1945, bem como a crise de 1929, foram fatores que favoreceram o

desenvolvimento industrial da América Latina, muito em decorrência da carência de produtos industrializados.

A expansão comercial no período pós-guerra atrai para a região da América Latina grandes grupos empresariais de países industrializados tanto da Europa, como dos E.E.U.U e Japão. A nova configuração internacional de produção foi promovida por alguns aspectos. Dentre eles podemos citar:

- Mão de obra abundante e com baixo custo,
- Fragilidade sindical,
- Riquezas em matérias-primas,
- Imenso mercado consumidor,
- Disponibilidade de infraestrutura oferecida pelos países que recebem as empresas,
- Leis ambientais frágeis.

O Mercosul

O Painel dos Edificadores pode ter sido elaborado pelo artista com base nos estudos econômicos latino-americanos e na perspectiva da criação do Mercado Comum do Sul, Mercosul, constituído no ano de 1991, no tratado de Assunção, na capital do Paraguai, pelos presidentes do Brasil, Paraguai, Uruguai e Argentina. É um modelo de integração econômica continental.

O objetivo do Mercosul, como a maior parte dos blocos econômicos, foi a de promover a integração econômica entre os países membros, com o propósito de fortalecer e ampliar as transações econômicas entres eles.

Países membros

Os primeiros Estados membros deste bloco econômico são os fundadores: Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai. Nos anos seguintes, outros países passaram a ter participação no bloco com distintas condições de adesão:

- Países associados: Chile e Bolívia (1996), Peru (2003), Equador e Colômbia (2004).
- Países observadores: México (2006), Nova Zelândia (2010)
- País membro – Venezuela – aceito oficialmente em 2012 e suspenso como membro em dezembro de 2016.

Suspensão e retorno do Paraguai

Em junho de 2012, Argentina, Brasil e Uruguai decidiram em comum acordo pela suspensão do Paraguai como membro do Mercosul. A justificativa para a suspensão teve caráter político. O bloco alegou à época que o Paraguai feriu princípios democráticos quando consolidou o processo de impeachment do então presidente Fernando Lugo. A suspensão durou até abril de 2013, quando ocorreram eleições presidenciais no país.

Venezuela – entrada e suspensão

No período em que o Paraguai – então opositor à entrada da Venezuela no bloco econômico – estava suspenso do Mercosul (2012), os três países fundadores promoveram, em meio a polêmicas, a adesão da Venezuela, como membro pleno do bloco sul americano. No entanto, também cercada de controvérsia, em dezembro de 2016, a Venezuela foi suspensa do bloco. A justificativa oficial é a de que o país deixou de cumprir acordos e tratados, parte dos requisitos para a permanência no conjunto de países.

Características

O mercado comum é um dos estágios do processo de integração econômica em um bloco econômico. Por uma série de questões políticas, econômicas e de divergências entre as nações participantes do bloco, o Mercosul ainda não alcançou este estágio e sua estrutura ainda é mais característica de uma união aduaneira. A estrutura política do Mercosul não possui um órgão supranacional, adotou-se a presidência rotativa, em que – em ordem alfabética – os países membros assumem a chefia do bloco durante um período de seis meses.

Os Edificadores³⁵:

Natureza	Técnica	Dimensão	Data	Assinatura	Execução	Tema
Painel Parede Interna	Baixo-relevo em concreto	15,00 x 4,00m	1988	c.d.i. ³⁶ : “Poty 88”	Poty	Desenvolvimento socioeconômico da América Latina.
Bibliografia sobre a obra:						
ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAIIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS. Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.						
FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Integração das Artes/Memorial da América Latina. São Paulo, Projeto/PW, 1990						
CATÁLOGO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Coordenação; BISILLIAT, Maureen. São Paulo: Empresa das Artes, 1990.						
Observações:						
O Painei foi executado em concreto, com forma de isopor; várias chapas com as figuras invertidas e ao contrário, utilizando gasolina para desenformar.						
Análise formal:						
Textura			O tratamento dado ao painei é muito semelhante ao usado em técnicas de gravura.			
Cromatismo			O Painei é monocromático, a cor cinza, do concreto, apenas varia a luminosidade, de acordo com as texturas e profundidade das figuras.			
Composição			A composição é estruturada, vários elementos e personagens do nosso desenvolvimento socioeconômico distribuem-se pelo painei.			
Análise do Tema						
Descrição dos personagens			No centro observamos a figura de um homem trabalhando, à sua esquerda um outro montado sobre um cavalo e à sua direita foram colocadas várias cabeças de gado. O painei é todo formado por figuras estilizadas.			
Dados sobre o Tema			O tema dos edificadores foi composto por signos relacionados com o processo de desenvolvimento socioeconômico dos países latino-americanos.			
Conservação			Restauração			
Ótimo estado			Nunca foi restaurado			

³⁵ Fonte: ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAIIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS. Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.

³⁶ C.d.i.:Canto direito inferior.

Imagem. Fonte: Acervo da Fundação Memorial.

O TIRADENTES³⁷, de Portinari³⁸:

O artista, como de costume, fez uma interpretação livre e simbólica dos fatos históricos. E, mais uma vez, no mural *Tiradentes* o “realismo” de Portinari ultrapassa o mundo das aparências da própria natureza e parece tender para o que se pode chamar de mais-do-que-natureza, isto é, o artista já não se contenta em figurar com mais fidelidade as coisas, em dar a simulação de sua forma, de seu relevo, de sua textura, de sua matéria. Mas procura, com os componentes desse mural, mais distanciados do mundo aparente pela geometrização, criar um nível de realidade plástica por meio da realidade pictural; procura, dentro dessa solução, expressar valores histórico-sociais de sua terra. (AJZENBERG, 2012, p. 83).

³⁷ O painel foi feito para o Colégio de Cataguases, município de Minas Gerais, projeto de Oscar Niemeyer no ano de 1949. Em 1975, foi adquirido pelo Governo do Estado de São Paulo e instalado no Palácio dos Bandeirantes, anteriormente à implantação no Memorial da América Latina (CAMPOS, Maria Cristina André. *Memória Urbana: Mural Moderno em São Paulo*. Dissertação de Mestrado: FAU-USP, 2001)

O responsável pelo pedido da obra a Portinari foi o fundador do colégio Cataguases, Francisco Inácio Peixoto, que a encomendou em 1948 pelo valor de R\$ 400,00. Francisco Peixoto integrou o grupo de intelectuais e escritores de Cataguases, responsável pelas realizações modernas e sensível ao Movimento Modernista. Esta cidade entrou para a história do modernismo brasileiro com a publicação, em 1927, da revista *Verde*, que recebeu colaborações dos principais modernistas do país. (AJZENBERG, 2012, p.67).

³⁸ Portinari realizou grande parte de sua obra muralista em têmpera sobre tela afixada na parede; não se trata por essa razão de pintura mural no sentido específico ou de pintura feita diretamente sobre a parede. Porém, como a intenção do pintor é a de provocar o mesmo efeito monumental, painel e mural serão adotados como equivalentes. (AJZENBERG, 2012, p.67)

Cândido Portinari³⁹ é convidado a executar os afrescos no interior do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, projeto do arquiteto Lúcio Costa sob a orientação de Le Corbusier. “Os estudos para as doze pinturas murais foram iniciados em 1937 e executados em diversos anos” (CAMPOS, *apud* Antonio Bento, Portinari, Rio de Janeiro, Léo Christiano, 1980, p.77). Nessa série de murais, são apresentados tópicos referentes à história econômica brasileira a datar os diversos ciclos: Pau-brasil, cana-de-açúcar, gado, mineração, fumo, algodão, mate, café, cacau, ferro, borracha e ouro. Em 1942, Capanema encomenda a produção de novo mural, a *Carnúba*, e a recuperação de outro, danificado pela demolição de uma parede. (CAMPOS, 2001, p.p. 52-53). A partir de textos fornecidos, Portinari começa os estudos para os murais do MES-RJ.

Em meados de 1940, são encomendados a Portinari⁴⁰ cartões com os desenhos dos azulejos utilizados para revestir a fachada sob pilotis do Ministério,

³⁹ Candido Portinari (Brodósqui, São Paulo, 1903 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1962). Pintor, gravador, ilustrador e professor. Inicia-se na pintura em meados da década de 1910, auxiliando na decoração da Igreja Matriz de Brodósqui. Em 1918, muda-se para o Rio de Janeiro e, no ano seguinte, ingressa no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), na qual cursa desenho figurativo com Lucílio de Albuquerque (1885-1962) e pintura com Rodolfo Amoedo (1857-1941), Baptista da Costa (1865-1926) e Rodolfo Chambelland (1879-1967). Em 1929, viaja para a Europa com o prêmio de viagem ao exterior, e percorre vários países durante dois anos. Em 1935, recebe prêmio do Carnegie Institute de Pittsburgh pela pintura *Café*, tornando-se o primeiro modernista brasileiro premiado no exterior. No mesmo ano, é convidado a lecionar pintura mural e de cavalete no Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal, quando tem como alunos Burle Marx (1909-1994) e Edith Behring (1916-1996), entre outros. Em 1936, realiza seu primeiro mural, que integra o Monumento Rodoviário da Estrada Rio-São Paulo. Em seguida, convidado pelo ministro Gustavo Capanema (1902-1998) pinta vários painéis para o novo prédio do Ministério da Educação e Cultura (MEC) (1936-1938), com temas dos ciclos econômicos do Brasil, propostos pelo ministro. Em 1940, após exposição itinerante pelos Estados Unidos, a Universidade de Chicago publica o primeiro livro a seu respeito, *Portinari: His Life and Art*, com introdução de Rockwell Kent. Em 1941, pinta os painéis para a Biblioteca do Congresso em Washington D.C. com temas da história do Brasil, *Descobrimento*, *Desbravamento da mata*, *Catequese* e *Descoberta do Ouro*. Filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), candidata-se a deputado, em 1945, e a senador, em 1947, mas não se elege. Em 1946, recebe a Legião de Honra do governo francês. Em 1956, com a inauguração dos painéis *Guerra e Paz* na sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova York, recebe o prêmio Guggenheim. Ilustra vários livros, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *O Alienista*, de Machado de Assis (1839-1908), entre outros. Em 1958, inicia um livro de poemas - editado por José Olympio em 1964 -, com textos introdutórios de Antônio Callado (1917-1997) e Manuel Bandeira (1886-1968). Em 1979, seu filho João Candido Portinari implanta o Projeto Portinari que reúne um vasto acervo documental sobre a obra, a vida e a época do artista, no campus da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ).

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10686/candido-portinari>

⁴⁰ Candido Portinari inicia sua formação artística na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), em 1919, onde estuda com Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Amoedo, Baptista da Costa e Rodolfo Chambelland. Obtém o prêmio de viagem ao exterior em 1928 e segue para a Europa no ano seguinte. Conhece as obras dos mestres italianos Giotto (ca.1266-1337) e Piero della Francesca (ca.1415-1492) e da cena européia: Henri Matisse (1869-1954), Amedeo Modigliani (1884-1920),

Giorgio de Chirico (1888-1978) e Pablo Picasso (1881-1973). Retorna ao Brasil no início de 1931. Trabalha com intensidade, pintando principalmente retratos, sua maior fonte de renda. O artista, em sintonia com a tendência do Retorno à Ordem na pintura internacional, explora poéticas diversas na retratística. *Retrato de Maria* (1932), em sua linearidade, indica uma aproximação com a obra de Modigliani e dos maneiristas. Já o *Retrato de Sofia Cantalupe* (1933) revela a influência do imaginário metafísico, em um clima mágico que também é encontrado, por exemplo, no *Retrato de Mário de Andrade* (1935). A produção de Portinari é variada em seus temas e em algumas telas apresenta lembranças de Brodóski, jogos infantis e cenas de circo. As figuras são diminutas, sem rostos, contrastando com a imensidão da paisagem, na qual predominam os tons de marrom, como em *Futebol* (1935). Revela forte preocupação social, procurando captar tipos populares e enfatizar o papel dos trabalhadores. Como relata o historiador Tadeu Chiarelli, Portinari, no início da carreira, declara a intenção de criar uma pintura caracteristicamente nacional, baseada em tipos brasileiros, manifestando admiração pela obra do pintor ituano Almeida Júnior (1850-1899). O ideal de Portinari encontra apoio nas idéias do escritor e crítico Mário de Andrade (1893-1945), que defende a necessidade da criação no Brasil de uma arte nacional e moderna. Como nota Chiarelli, para Mário de Andrade, em grande parte de suas pinturas, Portinari não está preocupado em retratar um brasileiro determinado (como faz Almeida Júnior no fim do século XIX), mas o brasileiro. Ao superar a pintura regionalista de Almeida Júnior, que antecede o modernismo, Portinari produz uma obra que possui esse caráter nacional e moderno, não apenas pelos temas tratados mas também por suas grandes qualidades plásticas. Nos quadros *O Mestiço* e *Lavrador de Café* (ambos de 1934) os personagens são pintados em composições monumentais e predominam os tons de marrom da paisagem, na qual se destacam os campos cultivados ao fundo. Também em *Café* (1934), a figura humana adquire formas escultóricas robustas, com o agigantamento das mãos e pés, recurso que reforça a ligação dos personagens com o mundo do trabalho e da terra. Portinari realiza um conjunto de afrescos para o Ministério da Educação e Cultura - MEC, com tema ligado aos ciclos econômicos do país. Neles utiliza recursos derivados da poética do Renascimento italiano. Sua admiração pela obra de Piero della Francesca pode ser observada nos gestos imobilizados dos personagens e no desdobramento da figura em vários momentos do trabalho. Portinari revela, desde o início da carreira, admiração pela obra de Picasso, que é renovada na década de 1940, após a visão de *Guernica*. Seu trabalho passa a apresentar mais dramaticidade, expressando a tragédia e o sofrimento humano e adquire caráter de denúncia em relação a questões sociais brasileiras, reveladas em obras como as *Série Bíblica* e *Os Retirantes*. Na *Série Bíblica*, em telas como *O Último Baluarte* (1942) e *O Massacre dos Inocentes* (1943), a presença de Picasso pode ser percebida no uso dos tons de cinza, na teatralidade dos gestos, na criação de um espaço abstrato, na deformação pronunciada e no choque constante entre figura e fundo. Já na *Série Retirantes* apresenta um tema recorrente em sua produção, utiliza elementos expressionistas, derivados também da *Série Bíblica*, embora com uma dramaticidade mais controlada. As telas são construídas com pinceladas largas e em composições piramidais, apresentando uma paleta dominada por tons terrosos e cinza, que realçam o caráter da representação. O artista expressa a tragédia dos retirantes por meio dos gestos crispados das mãos e das lágrimas de pedra. Há uma desarticulação das figuras, realizadas em um ritmo definido pelas linhas negras, com um fundo que tende à abstração em algumas obras. Pinta, em 1941, os painéis para a Library of Congress [Biblioteca do Congresso] em Washington D.C. (Estados Unidos), com temas da história do Brasil. Realizados em têmpera, com grande luminosidade, os painéis têm como protagonistas, mais uma vez, os trabalhadores, como em *Descobrimento*. Na década de 1950, as cores voltam à paleta de Portinari, que se torna mais clara. Os temas permanecem - as lembranças da infância, o drama do homem do povo e as paisagens. O artista pinta telas nas quais dialoga com a abstração geométrica, nem sempre de maneira positiva. Entre 1953 e 1956, realiza os murais *Guerra e Paz* (1953-1956) para a sede da ONU, em Nova York, obras de grandes dimensões, em que trabalha com uma sobreposição de planos. Esses murais apresentam um resumo da trajetória do artista, em termos de iconografia: neles estão presentes a mãe com o filho morto, os retirantes e os meninos de Brodóski. Portinari falece consagrado como o artista brasileiro mais importante, posição que deixará de ser unânime nas décadas seguintes.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10686/candido-portinari>

cuja execução é destinada ao artista Paulo Rossi Osir⁴¹. Entre 1941 e 1945, Portinari concebe dois painéis de azulejo, situados na Avenida Graça Aranha e outros três painéis de azulejos são implantados na fachada, voltados para a Rua da Imprensa, ambos executados pela Osirarte.

A contribuição da produção de Portinari, em especial os painéis e murais realizados na sede do Ministério da Educação e Saúde, é fundamental para a consolidação de um modelo para a arte brasileira. A análise de suas obras permite-nos identificar duas vertentes na muralística: a dos painéis de azulejo ou pastilhas, valorizando a tradição colonial portuguesa e seguindo os preceitos modernos de busca de nossas raízes, e a da pintura mural de temática narrativa, principalmente de episódios da História e da paisagem locais, seguindo o modelo de seus mestres acadêmicos. Os artistas Clóvis Graciano e Mário Gruber são os que mais se identificam com a pintura mural de Portinari. (CAMPOS, 2001, p.58)

HALL (2015, p. 31) considera que “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações”. Tais narrativas apresentam uma cultura nacional sob a forma de um discurso, ou seja, produzem um sentido sobre a “nação”, e dessa forma, passam a construir identidades: “Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens dela são construídas” (2015).

Apesar de ser considerada pintura de uma fase histórica, não pode ser tomada apenas como alegoria de um episódio, senão como interpretação de uma experiência histórica, no contexto do interesse de um protesto atual. A figura dramática do próprio homem no seu conflito social transmite uma poderosa comunicação. Dessa forma essa obra não se separa de uma reflexão social. É um grande épico, no qual se salientam a geometrização da forma, atingindo principalmente o campo dos tons, a expressividade patética do corpo esquartejado do herói da Inconfidência e as alegorias relacionadas com o próprio povo. (AJZENBERG, 2012, p.18)

Em “Portinari Três Momentos”, a historiadora e crítica de arte Profa. Dra. Elza Ajzenberg propõem uma análise formal para três produções de Portinari, a saber: a série “Retirantes”, “Tiradentes” e “D. Quixote”. A análise do painel Tiradentes, por sua vez, é dividido em três partes: “O Muro”, “Tiradentes” e “A Expressão da História”. O painel “Tiradentes”, escopo deste estudo, é analisado a partir de cenas, cinco no total, que serão transcritas como notas das referidas imagens.

⁴¹ Para essa execução Paulo Rossi Osir, funda a Osirarte, em São Paulo, ateliê responsável pela execução de vários painéis no Brasil. (CAMPOS, 2012, p. 55)

CENAS DE TIRADENTES

Fonte: AJZENBERG, Elza, **Portinari Três Momentos**, São Paulo: Edusp, 2012

Imagem. Fonte: AJZENBERG, Elza. *Portinari Três Momentos*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 73.

Cena 1: esta cena começa com um grupo de mulheres acorrentadas, representando a nação brasileira sob o domínio da Metrópole. O primeiro grupo feminino aparece num corte súbito, cinematográfico é nítida a intenção do artista de dividir esse grupo em dois, um em frente ao outro, em forma de leque, deixando que o no seu centro se agrupem os inconfidentes. Essas mulheres têm a gravidade das personagens do coro do teatro grego; as faces apoiadas nas mãos e os cabelos para a frente – choram a opressão (figuras semelhantes, ao mesmo tempo trágicas e maternais, surgem também em outros trabalhos de Portinari, principalmente no painel *Guerra*. Em frente do segundo grupo de mulheres, crianças negras, igualmente acorrentadas, representam os escravos. Um detalhe constante e curioso nas obras de Portinari está diante das crianças: um baú de folhas de flandres.

Os inconfidentes estão no primeiro plano. Em destaque, a figura de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, uniformizado de alferes da 6ª Companhia do Regimento de Dragões de Vila Rica e, segundo rezava o regulamento militar, sem barba – um detalhe diferente da retratação usual do herói. O seu porte é de líder, em posição de alerta, “punhos de ferro” segurando, alegoricamente, a corrente do jugo, tem os traços amadurecidos da idade, que o marcavam na época da Inconfidência. Traduz a opinião que pairava sobre ele: de morrer na ação, contanto que ela se fizesse, ou de um verdadeiro herói... “Um espírito inquieto, um homem leal, esse alferes Joaquim da Silva Xavier, por alcunha Tiradentes, herói sem medo de todo um povo (*apud*: Frei Raimundo Penaforte, *apud* Luís Fernando Mercadante, “Tiradentes”, em Sérgio B. de Holanda *et al.*, *Grandes Personagens da Nossa História*, p. 235.

Ainda na frente do grupo de inconfidentes, encontra-se o jovem José Álvares Maciel a ler a obra que lhe motivou as ideias de vida, de busca de felicidade e liberdade – provavelmente a Declaração de Independência dos americanos. Logo atrás de Tiradentes e José Maciel seguem os demais inconfidentes: os padres Carlos Correia de Toledo e Melo e José da Silva e Oliveira Rolim, o poeta Claudio Manoel da Costa, o tenente coronel Francisco de Paula Freire de Andrade e outros cujas fisionomias são se distingue. Essa primeira cena tem como cenário a região acidentada de Minas. A

organização das montanhas e de três troncos de árvores ou de coqueiros dá a profundidade, e a extensão é dada por planos no sentido horizontal. Um corte geométrico oblíquo, dado pelo segundo grupo de mulheres, encena a primeira cena.(p.72)

Imagem. Fonte: AJZENBERG, Elza. Portinari Três Momentos. São Paulo: Edusp, 2012. p. 75.

Cena 2: A cena é envolvida por planos geométricos que formam o fundo e o chão. Tal organização coloca a situação dessa cena acontecendo num nível de maior distanciamento. A fisionomia dos inconfidentes novamente não é colocada do modo nítido. Percebem-se vultos que ocultam os rostos com as mãos – o plano branco que reúne essas cabeças coloca essas personagens num nível de lembranças – a lembrança interferindo na nitidez das coisas como uma espécie de “branco na memória”. Como de costume, o artista procura homogeneizar a composição com o tema. Essa cena refere-se à passagem terrível da leitura da sentença. Na madrugada de 19 de abril de 1791, depois de quase três anos de prisão nas masmorras do Rio de Janeiro, os inconfidentes estão na sala do Oratório da Cadeia e ouvem o pronunciamento dos juízes, especialmente vindos do Reino para julgá-los. Como escrivão da alçada, o desembargador Francisco Luís Álvares da Rocha, cercado de meirinhos, lê a sentença que condena à morte onze réus (tal pena será posteriormente comutada em degredo, com exceção da imposta a Tiradentes APUD Joaquim Norberto de Souza Silva, História da Conjuração Mineira, PP. 396, 397 e 409)

Além da notícia histórica, o pintor insiste no aspecto pictural da composição: a complexidade que poderia decorrer dessa descrição de ambiente, de personagens e de suas respectivas indumentária, é substituída pela atenção dada à solução principalmente cromática e geométrica. Não se percebe o espaço real da ação, a montagem de um ambiente. Percebe-se pela atitude das personagens o clima da tragédia que se avizinha e a dimensão dos atingidos

:

Vejo o arrepio da morte;
à voz da condenação; (apud Cecília Meireles, *Romanceiro...*, p. 13)

Num rápido *flash* de luz branda, o pintor chama a atenção do espectador para a angústia desses homens que ocultam as faces. A disposição dos inconfidentes ganha unidade e profundidade por meio de um retângulo quase branco; unidade essa quebrada pela posição do padre que se prostra e pelos dois Resende, pai e filho, representados segundo observação feita sobre eles: “o filho viu o

desanimo do pai o correu para ampara-lo nos braços” (*apud* Joaquim Norberto de S; *História...*, PP. 400-401). A figura de Tiradentes é mais uma vez destacada. Forma um quadro independente – quase uma ideia de monumento num pedestal; o tamanho dessa figura é avantajado em relação aos juizes da alçada, desenvolvidos num plano anterior ao herói. Este, com fisionomia severa e o porte altivo, realçado pelos braços cruzados, pelos “punhos de ferro”,

...há grossas mãos vigorosas,
De unhas fortes, duras veias...(*idem...*, p. 71)

E pela barba crescida, ouve com fibra a sentença.

Imagem. Fonte: AJZENBERG, Elza. Portinari Três Momentos. São Paulo: Edusp, 2012. p. 79.

Cena 3: Apresenta a execução de Tiradentes. É o episódio central, desenvolvido em dois lances: o do enforcamento e o do esquartejamento. E simultaneamente, em dois tempos, o passado acompanhando o testemunho histórico – retratando a cena do enforcamento – e o “presente”, numa alusão histórica, mas ao mesmo tempo alegórica, trazendo bem próximos os pedaços do herói.

A composição total do painel mantém um certo equilíbrio na narrativa desse episódio trágico, em parte contido pelo efeito pictural agradável da obra. Mas, sem dúvida, essa cena provoca grande impacto. À distância, Portinari compõe o enforcamento. Mais uma vez joga com a arbitrariedade no relato histórico e substitui o real factual e mesmo óptico pelo que julga essencial: a indicação do comportamento geral dos que presenciaram a cena do patíbulo.

Entretanto, mantém parte das narrativas históricas alusivas ao que aconteceu no Campo de São Domingos, no dia 21 de abril de 1792: a formatura de uma parte do triângulo regular por três regimentos, dando as costas para o centro, no qual estava a forca bastante alta, com sua escada de mais de vinte degraus. Na cena distante, insistindo no “branco da memória”, insinua o corpo do Tiradentes pendente sobre o patíbulo.

O efeito de espaço muito profundo, a precária nitidez das formas, enfim, o distanciamento, evita um envolvimento do espectador com o herói. Este efeito está projetado nos demais espectadores que se encontram no vasto logradouro – indiferentes à sorte do mártir. Portinari agrupa-os organizadores e atípicos: os soldados ostentam o uniforme do Regimento de Maura, as mulheres vêm ricamente vestidas, como se se tratasse de uma grande festa, e os homens vão descontraídos, trazidos por uma banal curiosidade (*apud* Joaquim Norberto de S., *História...*, p. 412): a Coroa quisera, com o espetáculo do enforcamento, afirmar o seu domínio sobre a colônia brasileira.

Enfatizando um envolvimento com o grave acontecimento, opondo-se à massa dos indiferentes e seguindo o curso de uma procissão, que se dilata diante do corpo esquartejado, Portinari coloca o clamor da multidão:

Que já viu morrer na forca
aí, um homem sem fortuna
que falara em liberdade...
(*apud* Cecília Meireles, *Romanceiro...*, p.199)

Um grupo de homens do qual irrompe o grito imenso, ou antes surdo e prolongado, logo abafado pelo rufar dos tambores (*apud* Joaquim Norberto de S. *História...*, p.416). Entretanto, o protesto e o lamento contra essa morte continuam pela imaginação do artista: alguém, logo na frente, ergue os braços como os punhos cerrados, os homens das primeiras fileiras, negros em sua maioria (outra vez insinuando a necessidade de lutar pela sua liberdade), olham o mártir esquartejado com assombro, temor e admiração, enquanto, á esquerda, duas mulheres choram o episódio, como mães que perdem o filho.

Difícilmente alguém conseguira escrever ou descrever o que se passa a seguir: a cena do corpo esquartejado. Entre o real, o irreal e o insólito, Portinari coloca esse hediondo espetáculo. O expressionismo vem com todo o seu impulso, superando a tônica geométrica e a trama pictural do painel. A composição é sentida e próxima de uma frase do pintor:

...Pregaram-me de
Propósito jogando-me fora, aos pedaços
(*apud* Cândido Portinari, *Poemas...*, p.63)

Os traços anatômicos marcados, manifestando os sinais da crueldade sofrida, tem a força do expressionismo dominante na série *Retirantes*. Como já foi comentado, nessa série, o expressionismo usado por Portinari não tem a intenção de contradizer o real, mas de chamar a atenção para os aspectos mais valorizados e sentidos pelo artista. Não deixa de captar as leis da natureza, mas quer torná-la dócil à sua ação: é um “realista” capaz de capturar a natureza na rede do sentimento e não propriamente da visão – percebem-se opticamente os elementos reproduzidos pelo pintor; porém, é também visível, o uso, além do sentimento, da força de um dos instintos essenciais do homem: o de desafiar e combater as coisas para medir a força de seus poderes. Aqui, nos pedaços do mártir, o combate é feito por meio da veemência do traço e da cor, indicando a que foi reduzido o homem que lutou pela liberdade, com efeito eficaz, pois a reação provocada é de revolta contra a infame morte.

Além da necessidade de tocar o espectador quase sensorialmente com esses pés, mãos contorcidas pela morte atroz, sem domínio de um corpo articulado, gotejando sangue, que lembra, sem dúvida, o patético Cristo de Grünewald, não rechaça a narrativa histórica (aliando-se à arbitrariedade da imaginação), ao colocar os restos de Tiradentes na forma determinada pela sentença: sobre a carreta, voltando a Minas, como o cadáver reduzido a postas. A cabeça com a barba feita...(*apud* Joaquim Norberto de S..., *História*, p. 397), até aqui ainda preso à documentação histórica..., depois a imaginação do artista cria um verdadeiro palco iluminado intensamente, onde estão depositados esses despojos, bem próximo ao espectador. Portinari escada à simples missão de ilustrar o episódio histórico, como se poderia verificar na obra acadêmica de Almeida Júnior. Procura atingir outras vias de conhecimento, quando usa a presença do povo que admira e homenageia, numa grande apologia, simbolizando não só a importância da passagem, mas e principalmente o significado do sacrifício da personagem para a liberdade do seu povo. Significado esse que não perde a sua contemporaneidade, porque é grande constante do pintor realizar obras de atualidade e de participação, além de nunca perder de vista a orientação da arte para o público: “[...] Tudo que se produz irá de acordo com a intenção que se tem. Por exemplo, se faço algo que se dirige ao público, tarde ou cedo irá ao povo. Se ele agora não está capacitado, estará amanhã. Se faço uma coisa sem intenção, cairá no vazio...”(*apud* Cândido Portinari, “*Sentido Social Del Arte*”, Centro de Estudantes de Bellas Artes, Buenos Aires, 1947”, em Marcos Moreira, *Candido Portinari*, p. 129).

Ao se contemplar essa cena da execução como um todo, verifica-se a imensa profundidade dada por vários planos numa solução tradicional de cortes geométricos. Os tons mais intensos e figuras aumentadas trazem os planos mais à frente, enquanto as cores menos intensas e as figuras gradativamente diminuídas orientam a profundidade, e a formação de horizontes pelo agrupamento geométrico das pessoas dá extensão da cena. As montanhas azuladas, ao mesmo tempo, sugerem a paisagem mineira e uma profundidade a perder de vista.

Esses recursos plásticos dissipam-se diante das sensações provocadas pelo tratamento do tema, que oscila entre o real, enquanto o artista não fugiu de um acontecimento histórico e de sua importância atual, e o irreal, enquanto o transmite por imaginosa trama pictural. Além disso, outra reação provocada é de assombro por esse palco da morte tão impactante quanto aquele que Joaquim Pedro de Andrade provoca no seu filme *Os Inconfidentes* (1970), ao aludir ao esquartejamento do Tiradentes no mesmo nível de tratamento que o açougueiro dá às machadadas no corpo do animal.

Imagem. Fonte: AJZENBERG, Elza. Portinari Três Momentos. São Paulo: Edusp, 2012. p. 81.

Cena 4:

...partido em quatro pedaços,
- e para que Deus o aviste –
levantado em postes altos.
(*apud* Cecília Meireles..., PP. 137-138).

Mostra os quartos do inconfidente em postes altos. Num corte vertical repentino, que lembra o corte cinematográfico, Portinari coloca o espectador em caminho Novo de Minas, no alto da serra da Mantiqueira, diante de uma cena macabra: os quartos de Tiradentes elevados em quatro postes altos. Dessa forma, são colocados nos sítos da Varginha, Cebolas e outras povoações, por imposição da sentença da Alçada que condena o “abominável réu” a uma “morte para sempre”, “até que o tempo os consuma”. (*apud*...Portinari, condenam o réu Joaquim da Silva Xavier, por alcunha Tiradentes, alferes que foi da tropa paga da Capitania de Minas Gerais, a que, com barão e pregação, seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da forca, e nela morra morte natural para sempre e que, depois de morto, lhe seja cortada a cabeça e levada a Vila Rica, aonde em o lugar mais público dela, será pregada em um poste alto até que o tempo a consuma, e seu corpo será dividido em quatro quartos e pregado em postes, pelo caminho de Minas, no sítio da Varginha e das Cebolas, aonde o réu teve as suas infames práticas, e os mais nos sítios de maiores provocações, até que o tempo também se consuma...” Cf. Sentença de Tiradentes, conforme autos da Devassa da Inconfidência Mineira, Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1938, em Nelson Werneck Sodré, *Formação Histórica do Brasil*, p. 2017).

A paisagem identifica Minas. Numa solução anteriormente usada, resolve essas e as demais montanhas do mural a maneira dos pré-renascentistas; aproxima-se daquelas qualidades próprias da

massa do rochedo: espessura, peso e solidez; coloca em evidencia as arestas dos rochedos e com estas evidencia formas geométricas; o resultado é parecido com a paisagem do *Enterro na Rede*.

Visto de cima, à distancia, no Caminho de Minas formado por montanhas, um grupo de pessoas indica simbolicamente o sentimento das pessoas simples pelo herói – o propósito deste grupo, tudo indica, não é só o de homenagear a personagem histórica, mas também de estabelecer um confronto entre os graves incidentes pelos quais passou Tiradentes e a presença do sofrimento não extinto, por razões ligadas à emancipação do povo, com o testemunho presente dos retirantes – que formam uma pequena composição, em azul-pálido, como numa memória permanente do famoso quadro *Retirantes*, de 1944. É um quadro dentro de um outro quadro, numa fusão de mensagens e de importantes etapas da pintura vencidas até esse mural.

O conjunto dessa cena forma um verdadeiro tabuleiro de xadrez de cores quentes. No primeiro plano, começam a brotar os postes altos com os quartos do herói. Das dobras dos panos brancos, que quase chegam a ser camuflados pelas formas angulosas das montanhas, saem as duas metades do tronco e os braços e depois os membros inferiores, todos com feixes musculares aparentes. Dois elementos na parte inferior do primeiro plano: uma planta com folhas vermelhas abertas em flor e um tronco com abutres, distribuídos também ao pé do último poste, colocam a cena num clima mais insólito e onírico. Apesar de a história documentar a atrocidade infligida a Tiradentes, a representação do episódio dos seus quartos suspensos, tão desarticulados como objetos num sonho, parece incrível! E esses dois elementos – as negras aves e a flor – surgem dentro do conjunto da obra, desenvolvida em oposições (o sacrifício do herói e a emancipação do povo, o próprio tratamento agradável da composição com certos aspectos trágicos da mensagem), possivelmente como dois símbolos: o da morte e o da vida, ligados à morte do herói, cujos pássaros agourentos destroem seu corpo, mas não seus ideais.

Imagem. Fonte: AJZENBERG, Elza. Portinari Três Momentos. São Paulo: Edusp, 2012. p. 82.

Cena 5: A quinta cena é uma síntese: uma diagonal abre, em estaque, uma última visão da cabeça de Tiradentes – o “posto alto”, levantado por determinação da sentença, em “Vila Rica, aonde, em lugar mais público”, deveria permanecer para ser consumida com o tempo. Este último lance recebe o sentimento de pessoas simples, desenvolvidas em grupo desde a altura das montanhas até o “posto alto”, completando-se com a presença maternal de mulheres que choram e trazem suas crianças para se unirem às lamentações e às homenagens. Uma outra diagonal estabelece um elo entre a cabeça da mulher de alpargatas, no primeiro plano, e a cabeça do mártir no alto nicho – ambas na mesma inclinação. Essa descrição pictórica está próxima também do texto de Cecília Meireles.

Em campos longos e vagos
Tristes mulheres que ocultam
Seus filhos desamparados...
(*apud* Cecília Meireles, *Romanceiro...*, p.137)

A cena final é encerrada seguindo uma coerência dada pela própria narrativa do mural – que começa alegoricamente com mulheres acorrentadas, indicando o jugo e a escravidão da nação; com o sacrifício do herói, vem a esperança da libertação, indicada por um grupo de mulheres poderosas levantando as correntes arrebitadas. Elas são testemunhas e consequências desses episódios.

A tragédia, a miséria e a tristeza, constantemente presentes na obra de Portinari, vêm, nesse mural, recapituladas, quer lembrando quadros já resolvidos, como as mulheres que lamentam a morte, ou a família de retirantes, quer analisando um fato ligado aos anseios do povo, como a luta pela emancipação.

Ficha técnica⁴²:

Natureza	Técnica	Dimensão	Data	Assinatura	Execução	Tema
Painel Interno	Óleo sobre tela	3,09 x17,70m	1949	c.e.i. ⁴³ : "Candido Portinari Rio 1948-1949	Candido Portinari	Tiradentes
Bibliografia sobre a obra:						
ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAIIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS. Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.						
AJZEMBERG, Elza. Portinari: Três Momentos. São Paulo: EDUSP, 2012.						
FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Integração das Artes/Memorial da América Latina. São Paulo, Projeto/PW, 1990						
CATÁLOGO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Coordenação; BISILLIAT, Maureen. São Paulo: Empresa das Artes, 1990.						
KLINTOWITZ, Jacob. Artistas do Muralismo Brasileiro. São Paulo: Volkswagen do Brasil S.A, 1988.						
Observações:						
O Painel foi feito inicialmente para um colégio, no município de Cataguazes-MG, posteriormente transferido para o Palácio dos Bandeirantes, em SP e, levado para o Memorial da América Latina.						
Análise formal:						
Textura			O painel apresenta pouca textura, visto que foi executado em tinta a óleo sobre tela.			
Cromatismo			O uso explosivo da cor remete a obra a seu caráter monumental. Portinari mistura, com segurança, o vermelho, o amarelo, o azul, roxo, o laranja, o verde e inúmeros outros tons sem perder o controle da totalidade da superfície.			
Composição			O artista narra a morte de Tiradentes, retratando centenas de personagens. A composição é dividida em vários planos, sendo todos tratados com a grandeza de detalhes do desenho clássico de Portinari.			
Análise do Tema						
Descrição dos personagens			São centenas os personagens retratados no grandioso painel. Em um trecho a população assiste o enforcamento de Tiradentes e o seu posterior esquartejamento, pedaços de seu corpo são espalhados pela cidade em meio ao sangue.			
Dados sobre o Tema			É marcante a influencia dos muralistas mexicanos na obra portinaresca, sendo que as preocupações do artista brasileiro foram sempre mais voltadas para as exigências plásticas da pintura. A deformação de suas figuras e o domínio do uso da cor, transfere à sua obra uma força trágica e monumental. A narrativa de episódios históricos é característica da temática abordada em seus painéis e murais, sem o caráter reivindicatório dos artistas do México.			
Conservação			Restauração			
Bem conservado			Nunca foi restaurado			

⁴² Fonte: ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. **CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAIIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS.** Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.

⁴³ C.d.i.:Canto esquerdo inferior.

1.3.2 Atualidade do Tema proposto

Existe uma homogeneidade cultural que corresponde a esse fenômeno. Existem diferenças entre nós, visíveis, mas são diferenças de somenos. Nossas diferenças principais são ocultas, mais discretas. Uma delas é a que separa os povos da América em três categorias: os oriundos de altas civilizações, que guardam memória de sua grandeza e enfrentam o drama de fundir sua cultura arcaica com as novas culturas. São os povos *testemunho*. Outros, como os que povoaram a Argentina e o Uruguai, são os povos *transplantados*. Vieram para tentar reconstruir sua paisagem original em novas latitudes, e encontraram aqui culturas originais fortes, como a dos Guaranis. E finalmente existem os *novos povos*, gente feita pelo desfazimento: na medida em que índios e negros foram desfeitos, fizeram-se novos homens; cada cultura original deu o amálgama desse novo ser latino-americano. As contribuições dessas raças são evidentes.

O negro, por exemplo, deu como contribuição maior o que havia no mais recôndito de sua alma: o ritmo, as crenças, a capacidade inventiva. O negro nos fez nacionais. Do índio, herdamos os nomes das coisas e a receita de sobrevivência nos trópicos. Os brancos nos vinculam à tradição europeia ocidental, fazendo de nós rebentos da latinidade, uma romanidade mestiça e tardia. (RIBEIRO, 1990, p. 21 Catálogo Memorial)

Para Ribeiro (p. 34, América Latina Existe 2010) em virtude da soma de tantos componentes ora divergentes, a origem do colonizador, a presença ou ausência do contingente indígena ou negro e de tantos outros fatores, o que encontramos na América Latina é a unidade de um produto humano bem-sucedido num processo de homogeneização, resultante da expansão ibérica sobre a América, edificando-se sociedades étnico-nacionais (RIBEIRO, 2010).

Quero voltar aqui à minha classificação dos povos extraeuropeus modernos em duas categorias diferenciadas, de acordo com o seu processo de formação histórica e cultural. Para mim são povos-transplantados, constituídos pela expansão de nações europeias sobre territórios de ultramar onde, sem se misturarem com a população local, reconstruíram sua paisagem e retomaram suas formas originais de vida. A seguir, se desenvolvem culturalmente dentro de linhas paralelas e similares às da metrópole, como povos brancos de ultramar. É o caso dos Estados Unidos e do Canadá. E também é o caso da Nova Zelândia e da Austrália. (RIBEIRO, 2013, p. 105).

Nesta mesma categoria, segundo Darcy Ribeiro, podemos classificar na América Latina o caso da Argentina e Uruguai, mesmo de uma forma limitada, haja vista que essa “europeização” tenha se dado após o primeiro contato com os povos

autóctones e, portanto, mestiços. Aqui, transfiguração acontece em decorrência das correntes migratórias europeias.

Em minha tipologia vêm, em segundo lugar, os povos-testemunhos, formados pelos remanescentes atuais de altas civilizações originais contras as quais se chocou a expansão europeia, sem conseguir contudo assimilá-los na condição de novos implantes seus. Nesta categoria estão os indianos, os mulçumanos, os chineses, os indochineses, os japoneses, etc. Nas Américas eles são representados pelo México, pelo Peru e pela Guatemala. (RIBEIRO, 2013, p. 106)

Neste caso, esses povos sofreram mutabilidade, mas não suficiente para fundir num “ente etnicamente unificado” com toda população. Sofrem a ambiguidade de estarem entre dois mundos culturais contrapostos, sem a mínima escolha de qualquer um dos dois hemisférios. Como coloca Ribeiro (2013), não são mais índios e não chegarão a ser europeus. O plano cultural reserva para esses povos um terrível desafio: o de desfazerem de uma falsa imagem unitária para que cada um de seus componentes étnicos assuma seu próprio perfil e o comando autônomo de seu destino para voltarem a florescer.

A terceira categoria, referente aos povos-novos, concerne àquelas populações oriundas da mestiçagem e do entrecruzamento cultural de brancos com negros e com índios de nível tribal, sob a dominação dos primeiros. Tais são entre outros, os brasileiros, os colombianos, os venezuelanos e os cubanos. (RIBEIRO, 2013, p. 106)

Nesta categoria, Darcy Ribeiro classifica como povos desculturados de uma herança indígenas, africana em diáspora ou europeia para se configurarem como um “ente étnico novo”. Ao compararmos esta categoria com os povos-transplantados e os povos-testemunho, os povos-novos são uma espécie de povos “tábua rasa”, “deserdados que foram de seu parco acervo original”.

Mas os povos deste novo mundo ainda não conseguiram se organizar para seu próprio benefício. E é exatamente por isso que somos um continente em ser. Não conseguimos organizar nossa vida em nosso espaço para servir à nossa própria felicidade. Sentimos, aqui e ali, essa potencialidade se realizando, mas nunca de maneira global com o deveria e poderia ser. Estamos ainda muito longe disto. Continuamos a enfrentar enormes dificuldades para nos realizamos em conjunto. (RIBEIRO, 1990, p. 23 Catálogo Memorial)

Darcy elucida que atualmente não é possível identificar na América Latina, nem em outro ponto qualquer do planeta, povos indígenas de altas civilizações, indígenas originais, muito menos europeus, asiáticos ou africanos que não tenham

sofrido transformações em suas matrizes étnicas. O que identificamos nessas descendências são povos neoamericanos.

Tabela:

CATEGORIAS DOS POVOS LATINO-AMERICANOS Segundo DARCY RIBEIRO		
Povos Testemunhos	Oriundos de altas civilizações, que guardam memória de sua grandeza e enfrentam o drama de fundir sua cultura arcaica com as novas culturas	Povos Pré-colombianos Ex: Incas, Astecas e Maias
Povos Transplantados	Vieram para tentar reconstruir sua paisagem original em novas latitudes, e encontraram aqui culturas originais fortes, como a dos Guaranis.	Argentina e Uruguai
Novos Povos	Gente feita pelo desfazimento: na medida em que índios e negros foram desfeitos, fizeram-se novos homens; cada cultura original deu o amálgama desse novo ser latino-americano.	Índios e negros em diáspora Brasil
Povos Emergentes	São os indígenas que começam a se alçar no seio dos povos testemunho, aspirando à autonomia nacional.	

1.3.3 Seleção de artistas e identidade.

Carybé e Poty

A similitude entre as trajetórias desenhadas pelos artistas Carybé e Poty, impressiona tanto em relação ao aspecto plástico, bem como sobre a extensa e significativa produção de ambos, cerca de cinco mil trabalhos cada um, entre desenhos, pinturas, gravuras, cerâmica, escultura, murais e painéis.

Hector Júlio Paride Bernabó, Carybé, descende de pai italiano e mãe brasileira, gaúcha, e apesar de nascer na Argentina, mais precisamente em Lanús, região metropolitana da Grande Buenos Aires, passou toda primeira infância, até os sete anos, entre Genova e Roma no período da primeira grande guerra; já Poty ou Napoleon Potyguara Lazzarotto, filho de italianos, nasce em Curitiba, convivendo intensamente com os imigrantes italianos no “Vagão do Armistício”, nome relacionado à primeira grande guerra, que abrigava o restaurante da família.

Os dois são grandes ilustradores, dentre os diversos nomes da literatura nacional e internacional, Jorge Amado é o autor para o qual Carybé produziu o maior número de ilustrações; no caso de Poty, o autor é Dalton Trevisan.

Carybé desenvolveu a série “Cadernos do Recôncavo”, dez cadernos ilustrando os costumes afro-baianos, encomenda de Anysio Teixeira em 1950, então secretário da Educação da Bahia. Em 1968, Poty elaborou, a partir do registro dos costumes indígenas do Alto Xingu, o Caderno do Xingu, a pedido dos Irmãos Villas Boas. Desse modo, a plástica de Carybé está intrinsecamente ligada à matriz africana, especificamente iorubá, enquanto Poty à matriz indígena, tupi-guarani.

Vale salientar as cidades nas quais os artistas estamparam suas estéticas, resultando num relevante acervo de arte pública, a saber, Salvador-BA e Curitiba-PR.

Após muitos anos de proximidade, tanto em relação aos laços afetivos, quanto à produção artística, em 1988, os dois artistas produzem conjuntamente o primeiro e único trabalho, a convite de Darcy Ribeiro: os painéis para o Salão dos Atos do Memorial da América Latina.

Quadro comparativo sobre Carybé e Poty.

Artista	Carybé	Poty
Origem/morte	Lánus –Argentina 1911 Salvador – BR - 1997	Curitiba – PR -1924 Curitiba – PR - 1998
Maior acervo de Arte Pública	Cidade de Salvador - BA	Cidade de Curitiba - PR
Suportes	Desenho Pintura Gravura Cerâmica Escultura Painel e Mural	Desenho Pintura Gravura Cerâmica Escultura Painel e Mural
Nº de trabalhos	5.000	5.000
Ilustração- principal autor	Jorge Amado	Dalton Trevisan
Painel/Mural	Fundação da Cidade de Salvador	Imagens da Cidade
Ano	1978	1996
Local	Foyer do Teatro Castro Alves - Salvador – BA	Largo da Ordem Curitiba – PR.
Técnica	Pintura, Escultura em Madeira e pedra sabão, azulejo, cerâmica, Baixo Relevo em cimento	Azulejo e Alto Relevo
Dimensão	15,00mx4,00m	490m ²
Narrativa Visual	História da Fundação da Cidade de Salvador	Transformação da Cidade
Planos	As Grandes Navegações Descobrimento Carta de Pero Vaz Caminha Baía de todos os santos Mito fundador: Caramuru e Paraguaçu A Primeira Missa Diáspora Africana Navio Negreiro Os Orixás	O indígena A Gralha Azul O Pinheiro A casa do colono O quitandeiro A Ópera de Arame A Rua 24 horas O Jardim Botânico A Estação Tubo Ligeirinho A torre da Telepar Mensagem ecológica
Trabalho em conjunto	Memorial da América Latina	
Ano	1988	
Local	Cidade de São Paulo - BR	
Painéis	Povos Afros Povos Iberos ou conquistadores Libertadores	Povos Indígenas ou Pré-colombianos Imigrantes Edificadores

Carybé e a Cidade da Bahia

O muralista Carybé é um tremendo trabalhador braçal que não enjeita serviço nem refuga técnica. Tanto quanto sei, nunca fez nada em mármore ou bronze “tutto tondo”, para não botar banca de escultor. Isso não evitou que Pablo Neruda dissesse, a respeito desses orixás talhados em cedro: “É uma grande escultura”. Juntemos que é toda uma criação iconográfica de Candomblé feita por alguém que vive por dentro dos terreiros e pejis. Diga-se que ele ama as técnicas mistas, e no óleo do imenso painel do Aeroporto Kennedy, de Nova Iorque, há aplicações de prata, ouro, cacos de espelho, mosaicos, botões, etc. Ele adora as cores vivas e as coisas brilhantes, com os pretos e índios, e às vezes se castiga com o cinza cimento, só para variar. O que não muda nunca é o desenho do mestre (BRAGA, 2006, p. 255).

Carybé é um artista latino-americano e sua principal escola é o muralismo mexicano na expressão de Rivera, Siqueiros, e principalmente Orozco, sendo também grande admirador e pesquisador da arte pré-colombiana.

O muralismo é uma técnica ligada à arquitetura, podendo explorar o caráter plano de uma parede ou criar o efeito de uma nova área no espaço em que for implantado, como no caso dos painéis de Carybé e Poty para o Memorial da América Latina. O muralismo foi muito utilizado nas civilizações grega e romana, embora tenham restado poucos exemplares, empregados na Índia, na China e no Renascimento Italiano. No século XX, a pintura mural ressurgiu em várias fases, um gênero expressionista e abstrato surgiu a partir de grupos cubistas e fauvistas em Paris, podendo ser observados nos trabalhos de Picasso, Matisse, Lérger, Miró e Chagall. Outro segmento se manifestou a partir do movimento revolucionário mexicano – a tradição milenar da pintura mural – praticada por culturas pré-colombianas, ressurgiu nas primeiras décadas do século XX, juntamente com o movimento revolucionário. Muitos artistas latino-americanos, além dos principais mexicanos citados, executaram murais na contemporaneidade, como por exemplo, o cubano Manoel Hoyo Mendive e o equatoriano Pavel Éguez.

Após idas e vindas ao território baiano, Carybé decidiu viver em Salvador a partir da década de cinquenta do século XX, momento importante para o campo da arte em geral, e especificamente, para as artes visuais naquela cidade, em decorrência do movimento da renovação das artes plásticas na Bahia, liderado por diversos artistas e intelectuais da época, como Mário Cravo Júnior, Hansen Bahia e Henrique Oswald. Num primeiro momento, Carybé foi convidado para desenvolver um projeto ligado aos costumes afros, sobretudo o registro da religião afro-brasileira

Imagem. Fonte: FURRER, Bruno (org) Caryl. Fundação Emílio Odebrecht. 1989. p. 358-359.

Imagem. Fonte: ARAÚJO, Emílio. As artes de Caryl. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afrobrasíl, [Salvador]: Instituto Caryl, 2009. p. 240-241.

e o culto aos deuses africanos. Esse trabalho culminou na coleção com dez cadernos intitulada Cadernos do Recôncavo.

Naquele período, era comum aos artistas e intelectuais participarem do culto de uma casa de candomblé, em Salvador, e quase que, de uma forma instantânea, Carybé se vincula juntamente com Pierre Verger – seu primeiro pai de santo – à casa de Pai Cosme. Em virtude do falecimento do Babalorixá, Carybé buscou outra casa e se iniciou pelas mãos de Mãe Senhora, Iyalorixá, de uma das casas tradicionais do candomblé baiano e também responsável pela disseminação do culto em todo território nacional, o Ilê Axé Opô Afonjá, fundado em 1910. Desde então, o artista passou a reproduzir em sua pesquisa etnográfica as manifestações da cultura africana nas casas de candomblé às quais tinha acesso, o que resultou no livro “Deuses Africanos no Candomblé da Bahia”, publicado em 1980, resultado de uma pesquisa de 30 anos.

Apesar de Carybé ser um artista muito habilidoso, dono de um talento extraordinário, como mencionado, com uma produção imensa, mais de cinco mil trabalhos e também de ter talhado sua arte em inúmeros suportes – desenho, gravura, pintura, ilustração, escultura, cerâmica, cenografia e figurino – é a sua arte mural e painelística na esfera pública que nos interessa para esse estudo. Salvador é, sem dúvida, a cidade que abriga o maior número de trabalhos de Carybé, tanto em museus como na arte pública. Sem contar os maiores colecionadores que se encontram em solo soteropolitano. A Rota Carybé, circuito de arte pública de Salvador, conta com cerca de 20 trabalhos, entre murais, painéis e gradis. Os temas são variados, contudo um é recorrente: a África e sua presença marcante na história da Bahia, e consequentemente, do Brasil.

No Brasil, de índios e negros, a obra colonial de Portugal foi também radical. Seu produto verdadeiro não foram os ouros afanosamente buscados e achados, nem as mercadorias produzidas e exportadas. Nem mesmo o que tantas riquezas permitiram erguer no Velho Mundo. Seu produto real foi um povo-nação, aqui plasmado principalmente pela mestiçagem, que se multiplica prodigiosamente como uma morena humanidade em flor, à espera do seu destino. Claro destino, singelo, de simplesmente ser, entre os povos, e de existir para si mesmos. (RIBEIRO, 2008, p. 62.)

Os negros do Brasil foram trazidos principalmente da costa ocidental da África. RIBEIRO (2008) coloca que, as etnias africanas, trazidas na condição de escravos, encontravam-se lado a lado, eram semelhantes na cor e na condição servil, porém, diferentes na língua, na identificação étnico-cultural, e por muitas

vezes, tratavam-se de uma forma hostil devido aos conflitos de origem; contudo, mesmo assim foram compelidos ao longo do tempo e sob forte resistência, incorporaram-se passivamente na nova sociedade. Por meio de um esforço tamanho, o negro escravizado foi reconstituindo sua cultura pelo convívio de africanos de diversas procedências com a própria gente da terra.

Conscritos nos guetos de escravidão é que os negros brasileiros participam e fazem o Brasil participar da civilização de seu tempo. Não nas formas que a chamada civilização ocidental assume nos núcleos cênicos, mas como as deformações de uma cultura espúria, que servia a uma sociedade subalterna. Por mais que se forçasse um modelo ideal de europeidade, jamais se alcançou, nem mesmo se aproximou dele, porque pela natureza das coisas, ele é inaplicável para feitorias ultramarinas destinadas a produzir gêneros exóticos de exportação e de valores pecuniários aqui auridos [...] (RIBEIRO, 2008, p. 105).

Freyre (2006) coloca como cerne das origens da sociedade brasileira o cotidiano na casa senhorial no Brasil colônia. A casa grande é utilizada como uma metáfora do Brasil colonial, cuja sociedade teve seu arcabouço na atividade econômica através da monocultura açucareira, dela resultando uma sociedade patriarcal, agrária, escravista e mestiça.

A sua influência se daria através da criação de um mundo paralelo ao dos brancos, utilizando para isso a relação de submissão, necessária para sua sobrevivência, e as lembranças de suas tradições e ainda sua cultura de origem. É particularmente o escravizado doméstico, por sua ligação “íntima” com a casa-grande, o veículo da colonização através do sexo forçado pelo senhor à mucama resultando no filho “mulato”, no “negrinho” que servia de brinquedo para o filho do senhor, ambos criados sob os cuidados das mesmas escravizadas, que se resignavam com o sadismo da senhora para garantir sua sobrevivência. É dessa relação entre poder e sobrevivência, respectivamente entre brancos e negros, que surgiu uma cultura propriamente brasileira expressa na fusão do vocabulário de distintas etnias, nas práticas diárias, nas crenças e nas representações de poder.

Assim como as relações sociais, a visão positiva do autor sobre a colonização foi interpretada por seus críticos como um esvaziamento do conflito entre colonizador e colonizado. Outros autores, como HOLANDA (1997) em *Raízes do Brasil*, obra contemporânea à de Freyre, viram na colonização portuguesa seu aspecto violento e predatório.

Por outro lado, a contribuição dos povos africanos vindos para o Brasil é enorme. Homens e mulheres negros lutaram e resistiram a toda forma de opressão e discriminação.

“Eles forjaram formas elaboradas de lidar com a vida, com o corpo, assim como expressões musicais múltiplas” [...] “Por meio da resistência política, da religião, da arte, da música, da dança e da sensibilidade para com a ecologia o negro produz, participa e vivencia a cultura afro-brasileira” (MUNANGA, 2004, p. 139).

O processo de africanização não se deu à margem dos acontecimentos históricos, políticos e culturais, mas pelo contrário, de maneira articulada e conjunta. Para MUNANGA (2004), o Brasil é um país profundamente africanizado, seja nos gestos, nos cultos, na expressão linguística, na música, no jeito de ser e viver do brasileiro e encontramos a forte presença negra em tudo, mesmo que nem todos os brasileiros ainda a reconheça.

Não podemos deixar de lado o fato de que, é a partir das casas de santos que se organizam no final do século XIX em irmandades católicas, como a Irmandade da Boa Morte, presente na cidade de Cachoeira, Recôncavo Baiano, que o candomblé passa a se organizar. A etnia iorubá, originalmente na Casa Branca do Engenho Velho “Ilê Fun Fun”, redesenhou e ressignificou o culto dentro da linguagem e estética dos lorubá. Portanto, o modelo adotado aqui, desenvolve uma matriz que passa a ditar uma forma tradicional de candomblé e permeia o imaginário brasileiro, as criações artísticas em outros campos, seja na música, na literatura, na fotografia, no teatro, no cinema, entre outras mídias.

Os cultos de nação podem ser classificados como troncos linguísticos africanos em diáspora. Podemos dividir em três grandes grupos: os Bantu, região de Angola até Moçambique, que deu origem ao Candomblé de Angola, Os Fon, região do Benin, que deu origem ao tambor de mina e os lorubá, Benin e Nigéria, que deram origem ao candomblé Queto. É essa matriz iorubá que está presente em Carybé e é justamente através dela que ele manifesta e imprime sua plástica.

Arte afro-brasileira.

“A história da África é importante para nós brasileiros, porque ajuda a explicar-nos. Mas é importante também por seu próprio valor e porque nos faz melhor compreender o grande continente que fica em fronteira leste e de onde proveio quase a metade dos nossos antepassados [...]. Ainda que disto não tenhamos consciência, o Obá do Benin ou o Angola a Quiluanje estão mais próximos de nós do que os antigos reis da França (SILVA, 2005, p. 240).

Segundo SILVA (1996), ao estudar a produção afro-brasileira, Roger Bastide nos deixou indícios para uma metodologia que valoriza tanto a forma quanto o conteúdo simbólico da produção artística. Este conteúdo somente é apreendido pelo estudo do universo cultural dos produtores.

Para as sociedades negro-africanas da África subsaariana, a existência provém de um sistema lógico próprio, centralizado na existência do “ser vital” ou “força vital”, axé para os iorubá, imanente a todos os fenômenos. No tipo de produção da arte tradicional negro-africana, a forma não é somente a aparência sensível do conteúdo, mas também o próprio conteúdo. SILVA (2006) ainda complementa: “o objeto materializa o imaterial”. Portanto, o sagrado permeia todas as relações, expressando também a tradição ancestral.

A arte se manifesta de forma multidisciplinar para a África negra, fundamental na difusão dos valores civilizatórios e expressos a partir dela; seu conteúdo e sua forma estão intrinsecamente ligados a esses valores. A título de ilustração, o artista negro-africano deve saber captar a essência daquilo que se quer exprimir, ou seja, o ancestral divinizado ou a fertilidade. Dessa forma, a arte deve se concretizar, encontrar sua expressão simbólica, sem perder o teor narrativo ritualístico.

“Os achados de Ifé e de Nok, civilizações que floresceram muitos séculos antes da chegada dos europeus, comprovam a grandeza e originalidade da produção africana, do alto nível cultural e civilizatório desses povos” (SILVA, 2006, p. 32).

A arte tradicional negro-africana surgiu a partir de um realismo conceitual. Essa estética tem sido objeto de interesse de diversos pesquisadores. Os estudiosos da estética Bantu, tais como Tempels (1965), Kagame (1976), Obenga (1984), concluem que as diferentes populações da África negra, a despeito das particularidades, desenvolveram conceitos estéticos semelhantes para a concepção do *belo*: na estética Bantu, a arte é designada por um termo linguístico associado às noções de “bem”, “verdadeiro” e “perfeito”. O termo liga numa unidade o belo (por suas linhas, dimensões, seu volume, sua pátina) ao eficiente (para sua competência ritual) e ao ontológico (de concretizar o imaterial). Desse modo, a arte deve expressar a tradição ancestral, fazer o elo entre o passado e o presente e colocar o indivíduo em contato com o sagrado.

Por muito tempo, a arte negro-africana ficou excluída da história universal da arte tal como foi ensinada na Europa. Considerada primitiva como os povos que a produziram, pensava-se, de acordo com o esquema evolucionista do século XIX, que esta arte ainda se encontrava na fase infantil representada pela forma figurativa e que podia evoluir até chegar um dia à fase adulta representada por arte intelectual geométrica e abstrata, fase em que se encontrava a Europa “civilizada”. (MUNANGA, 2004, p. 29)

Para MUNANGA (2004), essa visão preconceituosa sobre a arte negro-africana tradicional ainda existe. Essa ideia equivocada e que, infelizmente, ainda é vigente nos ambientes acadêmicos, apoia-se na completa ignorância da complexidade e sofisticação dessa arte, como também nos ideais da Missão Civilizadora Europeia na África.

Entretanto, é na própria Europa que surge a mudança de paradigma em relação à arte negro-africana tradicional por meio dos intelectuais e críticos de arte, como Leo FROBENIUS, Guillaume APOLLINAIRE e Paul GUILLAUME e dos artistas: MATISSE, DERAINE, VLAMINK e PICASSO, encantados pelos objetos rituais trazidos da África pelos exploradores europeus. Esse grupo decretou o estatuto artístico de tais objetos, cujas formas influenciaram, efetivamente, o que chamamos de arte moderna e, posteriormente, a arte contemporânea.

No Brasil, os africanos escravizados trouxeram com eles o conhecimento tecnológico já adquirido e empregaram esse saber em várias atividades, adaptando as tarefas exigidas na variedade dos ofícios, dentre os quais podemos citar a marcenaria, o entalhe em madeira, a ourivesaria, a música e a pintura.

Numa revisão bibliográfica dessa produção, fica patente que o número de títulos referentes à arte afro-descendente é diminuto quando comparado com outras áreas do conhecimento, sobretudo com referência às obras que apresentam na linguagem plástica, uma elaboração estética livre e vibrante que circunda o campo religioso, étnico e transcultural (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 63).

Uma das grandes contribuições é a de Mariano Carneiro da Cunha com sua proposição teórico-metodológica para a análise e interpretação da arte afro-brasileira, SILVA e CALAÇA (2006) acrescentam:

Cunha (1983) apresenta uma visão retrospectiva do histórico dos povos da África negra, que foram trazidos como escravos para o Brasil-colônia, apresentando uma análise do processo pelo qual o indivíduo africano ou afro-brasileiro influenciou a construção da história das artes plásticas brasileiras; seus estudos cobrem o período que se estende do século XVII até 1940. (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 65).

CUNHA propõe um inventário sistemático para conhecer o protótipo africano do qual se originou o objeto artístico brasileiro.

A arte afro-brasileira seria o resultado da conexão de África e Brasil, algo intrínseco às obras produzidas por pessoas de origem africana ou às obras nas quais elas estão representadas. Assim, a arte afro-brasileira poderia ser considerada a produção decorrente da confluência e fusão de princípios, práticas e elementos da arte africana, unidos aos da brasileira, uma interpretação nos moldes brasileiros da arte africana.

Parece mais produtivo entender africanidade e brasilidade não como dados pré-existentes, atemporais e atávicos – até porque a cultura brasileira, assim como a africana e as demais, está em processo contínuo de formação e mudança -, mas como questões culturais resultantes da dinâmica histórica, como imaginário engendrado por agentes sociais visando a consolidar o continente e o país como unidades geopolíticas. (CONDURO, 2004, p. 11)

A afro-brasilidade na arte, segundo Conduro (2004), pode ser entendida como expressão que designa um campo de questões sociais, uma problemática delineada pelas especificidades da cultura brasileira, decorrentes da diáspora de homens e mulheres da África para o Brasil. Essa é uma questão inquietante, porque implica na existência de africanidade e brasilidade como características culturais discerníveis, prontas para serem detectadas. A complexidade aumenta quando se toma africanidade e brasilidade como derivados de condições geográficas, pressupondo cultura como algo congênito. Pensar a arte afro-brasileira exige uma grande abertura às complexidades que ela envolve, evitando a caracterização de unidades de espaço e tempo a partir de constâncias tipológicas, formais e simbólicas.

Portanto, é preciso pensar a arte afro-brasileira e sua permanência no campo da cultura material e imaterial. Nesse sentido, a arte afro-brasileira não indica apenas um estilo ou um movimento artístico produzido por afrodescendentes, ou suas representações, mas um campo plural, composto por objetos e práticas diversificadas, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir do qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser analisadas esteticamente, artisticamente e filosoficamente.

Painel da Fundação da Cidade de Salvador.

O Painel da Fundação da Cidade de Salvador foi uma encomenda feita pelo Banco do Estado da Bahia (BANEB), em 1978, posteriormente restaurado e transferido para o foyer do Teatro Castro Alves, a pedido de Carybé e conta com a seguinte estrutura de planos:

Planos	Técnica Utilizada
O Descobrimento	Entalhe em madeira
Conflito nº01	Pintura
Pero Vaz Caminha	Azulejo e cerâmica
A Bahia de todos os Santos	Pintura
Navio Negreiro	Baixo revelo em cimento
Conflito nº02	Entalhe em Pedra Sabão
Frase	Entalhe em madeira
A primeira Missa	Escultura em madeira e pedra sabão
Mito Fundador: Paraguaçu e Caramuru	Baixo Relevo em cimento
Os Orixás	Baixo relevo em cimento

A parte que guarnece a fração inferior direita de um painel é chamada de pala que, por sua vez, funciona como uma espécie de legenda, classificando esteticamente o teor de maior relevância ou mesmo o tema da obra. Essa divisão na hierarquia dos planos remonta ao período renascentista. No caso da primeira versão Painel da Fundação de Salvador encontramos a representação dos Deuses Africanos Iorubás na pala do painel, em número de 12 figuras confeccionadas em alto relevo em cimento:

Carybé. Detalhe da pala do Painel da Fundação da Cidade de Salvador. BANEb, 1978.

Desse modo, Carybé considera a presença negro-africana como a base da construção identitária da cidade de Salvador, presença essa, oriunda da relação com a religião de matriz iorubá na representação do panteão dos Deuses Africanos, os Orixás, do tronco linguístico iorubá.

Dentro da tradição negro-africana iorubá, a existência dinâmica se deve à manifestação de uma força que se denomina Axé. Sem Axé não haveria a possibilidade da existência sequer, pois, dessa energia primordial decorre todo o processo vital, como essência e forma. Tanto as divindades como todos os seres existentes estão impregnados com essa força vital. O Axé, como força, é neutro, mas possui qualidades e características dos elementos que contém e veicula. Axé é a energia contida e representada nos reinos animal, vegetal e mineral, que se propõem a movimentar.

A cultura negro-africana iorubá, como as demais culturas tradicionais, dedicam sua origem à mitologia, ou seja, acontecimentos que irão modelar situações posteriores e justificá-las. Cada um de seus deuses, orixás, identificam-se com uma tarefa ou missão, determinada pelo Deus Supremo, *Olorun*. É importante observar que há sempre um mito capaz de justificar qualquer teoria e qualquer prática, revivendo, portanto, uma mentalidade primordial. Nas civilizações negro-africanas, de um modo geral, o mito desempenha a função de codificar o sistema de crenças, revela e impõe princípios morais.

ELIADE⁴⁴ considera cinco aspectos fundamentais dos mitos:

1. O mito constitui a história de ações de entes sobrenaturais.
2. O mito coloca essa história como absolutamente verdadeira e sagrada.
3. O mito dá sempre um sentido de criação para as coisas, ou seja, como vieram a existir ou como um comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foi inicialmente estabelecida.
4. O mito é uma revelação. Conhecendo-o, podemos identificar a origem das coisas e, com isso, podemos dominá-la e submetê-la à nossa vontade. Esse conhecimento é “vivido” ritualmente, seja por narrativas ou repetição constante do mito em sua forma ritual.
5. De uma ou outra maneira, o mito é vivido por sermos tomados pelo poder sagrado que engrandece os acontecimentos rememorados e ritualizados.

A contextualização do mundo mítico considera a natureza como um drama único vivido pelo homem, num cenário onde atuam animais, plantas, vento, fogo, água e os demais elementos naturais. Tais forças da natureza são apresentadas sob

⁴⁴ *Apud* BENISTE, José. Mitos Yorubás. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 2008. P. 12.

a forma humana, para que possam se expressar. Tudo deve ser devidamente humanizado na linguagem mítica.

Para a tradição negro-africana iorubá, os Orixás são deuses que receberam de *Oludumaré* ou *Olorun* a incumbência de criar e governar o mundo, sendo responsáveis por aspectos da natureza, algumas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. O panteão negro-africano iorubá, no Brasil, é constituído de uma vintena de orixás cultuados em todo país, com pequenas exceções. Esses orixás são cultuados tanto na África negra como no Brasil, mas existem também os que são adorados na África negra e desconhecidos no Brasil, assim como aqueles cujo culto se extinguiu na África original, mas permanecem nos rituais do culto brasileiro.

Pela tradição religiosa negro-africana iorubá, a estrutura universal é regida por uma divindade suprema, *Olorun* ou *Olodumaré*, o preexistente. Este ser supremo permeia todos os campos da manifestação cósmica e zela pela sua existência, sendo o detentor do poder absoluto. Diante desse conceito de supremacia absoluta, a classificação politeísta é inválida para a tradição negro-africana iorubá. Para *Olorun* não se idealiza imagem, nem tampouco sacrifícios rituais.

Para os iorubá, a representação da existência é uma cabaça que se divide em dois planos: o *Aiye*, mundo visível, a parte inferior da cabaça, e o *Orun*, mundo Invisível, a parte superior. O *Orun* pode ser considerado uma espécie de universo paralelo ao que conhecemos e nomeamos como real. Tudo o que existe no mundo real possui um duplo espiritual e abstrato no *Orun*, segundo a Cosmogonia Iorubá. Santos (2008) exemplifica:

O Àiyé compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais que o habitam, particularmente os ará-iyé ou aráyé, habitantes do mundo, a humanidade. O Òrun é o espaço sobrenatural, o outro mundo. Trata-se de uma concepção abstrata de algo imenso, infinito e distante. É uma vastidão ilimitada – Ode Òrun – habitada pelos Ará-òrun, habitantes do Òrun, seres ou entidades sobrenaturais. (SANTOS, 2008, p.p. 53-54).

A mitologia negro-africana iorubá nos relata que, na origem, o *Aiye* e o *Orun* não estavam separados. A vida não se bipartia e os seres dos dois mundos, digamos assim, iam e vinham. Os Deuses, Orixás, e os seres humanos tinham

acesso ao *Orun* e o *Aiye* indistintamente. Porém, depois da violação de uma interdição, o *Orun* se separou do *Aiye* e os seres humanos não tiveram mais a possibilidade de irem ao *Orun* e de lá voltarem vivos.

Um *Itan*, ou seja, uma história, conta a criação de *Sánmò*, o céu atmosfera, consequência da separação do *Òrun*:

“No tempo em que o Àiyé e o Òrun eram limítrofes, a esposa estéril de um casal de certa idade apresentou-se em várias ocasiões a Òrisálá, divindade mestra da criação dos seres humanos, e lhe implorou que lhe desse a possibilidade de gerar um filho. Repetidamente Òrisála se tinha recusado a atendê-la [...]” (Santos, 2008, p.p. 53-54)

É necessário observar que, como descreve Santos (2008, p. 54) “A tradução de *òrun* por céu/paraíso é o fruto de uma concepção insuficiente e de tendência errônea”. O *Orun* engloba tudo o que não é visível, são todos os espaços abstratos paralelos ao *Aiyè*, o mundo visível.

O Painel da Fundação da Cidade de Salvador é impregnado de toda cultura iorubá em diáspora; Carybé representa uma figura de Babá Egum, o ancestral e mais onze Orixás, bem como a planta de um navio negreiro, lembrando a condição subumana em que esses grupos chegaram ao Brasil.

A Curitiba de Poty

Ao traçarmos um paralelo de Carybé em relação a Poty, o cenário se transforma, o maior acervo de sua arte pública encontra-se na cidade de Curitiba, capital do estado do Paraná; os temas estão ligados aos colonos, à fundação da cidade, a domesticação e cultivo da Araucária, ao símbolo da cidade, a Gralha Azul, porém, de maneira marcante, o tema recorrente é a presença do indígena em inúmeros trabalhos.

A exemplo dos muralistas mexicanos, na plástica de Rivera, Siqueiros e Orozco, tais narrativas visuais pretendiam, acima de tudo, informar a população de sua história e imprimir as estéticas simbólicas. Uma outra questão curiosa a ser observada é a quase absoluta ausência do negro nessas narrativas visuais nos murais e painéis em Curitiba, com ressalvas nos murais e painéis mais antigos, nos quais a sua representação é ligada ao cultivo da terra.

Entretanto, também podemos observar um modelo estético a ser seguido por Poty, muito provavelmente em decorrência de sua permanência no Parque Estadual do Xingu a convite dos irmãos Villas Boas, para o registro dos costumes indígenas. Nesse sentido, o artista estruturou sua estética baseando-se na etnia Tupi-Guarani do Alto Xingu.

Sua presença, logo no início do projeto, em 1968, justificou-se pela elaboração de um trabalho de etnografia, tal como um caderno de viajante intitulado Caderno do Xingu, com cerca de duzentos desenhos, no registro de costumes, ritos, a reprodução de utensílios de uso doméstico, individual e coletivo, armas, enfim, a imagética de uma cultura.

Seguindo um método semelhante ao de Carybé em Salvador, a matriz cunhada para a estética de Poty, que contribui para o imaginário nacional é a Tupi-Guarani. É no mínimo curioso possuímos apenas um dos troncos linguísticos indígenas e uma etnia para essa elaboração.

A arte pública de Poty pode ser apreciada por meio de um circuito, Poty By Bike, que pressupõe o uso da bicicleta, haja vista que a cidade de Curitiba possui uma extensa ciclovias situada no perímetro urbano. O grande número de murais e painéis são desenvolvidos em diversas técnicas; baixo e alto relevo em cimento, azulejo e pedra.

[...] Poty como bem cultural de natureza intangível, refiro-me aos aspectos simbólicos envolvidos na noção de patrimônio, bem como à necessidade de pensar que um objeto, para ser considerado patrimônio, deve fazer sentido no presente. Este sentido, por sua vez, necessariamente deve estar relacionado ao passado (ou o imaginário em torno dele) (MARIOTTO, 2013, p. 14)

O movimento de Renovação das Artes Plásticas no Paraná se dá em meados de 1938, precisamente na cidade de Curitiba com uma exposição de Theodoro de Bona, recém-chegado de Veneza, Itália. Em parceria com Guido Viaro e Dalton Trevisan, Poty cria a revista cultural Joaquim, sendo suas gravuras uma das principais expressões do periódico.

O artista acompanhou uma tendência das artes no Brasil na década de 1950, o Realismo Social. Esse movimento foi resultado, entre tantas outras questões, da abertura dos partidos políticos fazendo com que a arte se colocasse a serviço de uma ideologia social. Foi

esse debate que recebeu o jovem Potyguara quando da sua chegada ao Rio de Janeiro em 1942. (MARIOTTO, 2013, p. 10)

Poty foi gravador, desenhista, ilustrador, muralista e professor. Em 1942, mudou para o Rio de Janeiro e estudou pintura na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), matriculou-se no curso de gravura com Carlos Oswald no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em 1946, permaneceu um ano em Paris, estudando na *École Supérieure des Beaux-Arts*, com bolsa do governo francês. Em 1949, participou, juntamente com Flávio Motta, da Escola Livre de Artes Plásticas, na qual lecionou desenho e gravura. Também nessa época, organizou o primeiro curso de gravura do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). Organizou, ao longo da década de 1950, cursos sobre gravura em Curitiba, Salvador e Recife. Possui uma extensa obra gráfica, tendo realizado inicialmente diversas histórias em quadrinhos e ilustrado diversos autores nacionais e estrangeiros.

Com a realização em Curitiba do mural da Praça 19 de Dezembro e de dois painéis para o Parque de Exposição do Café, Poty Lazzarotto deu início à sua trajetória de muralista no ano de 1955. Esses trabalhos foram o resultado de uma solicitação do Governo do Estado do Paraná tendo em vista as comemorações do Centenário de Emancipação do Estado. Este tipo de convite continuou ocorrendo no decorrer dos aproximadamente 30 anos de produção muralística do artista. E são as trocas que se operam a partir daí entre o artista e seus mecenas que podem ajudar a entender as articulações entre os campos de poder político e o produto da matéria simbólica, no caso, o artista. (MARIOTTO, 2013, p. 11)

Para definir “uma arte que seja pública”, nos obriga a considerar as dificuldades que rondam a noção desse conceito. Em sentido literal, seriam as obras que pertencem aos museus e acervos, ou os monumentos nas ruas e praças, que são de acesso livre.”⁴⁵. A esfera pública da arte de Poty aborda a imagética da cultura curitibana na representação urbana. Sua intervenção em lugares específicos da cidade representam a história e suas pertinências, resignificando esteticamente as relações sociais.

⁴⁵ (ARTE Pública. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo356/arte-publica>>. Acesso em: 18 de Abr. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7)

Imagens da Cidade

Considerado o maior mural cerâmico do país, mostra o desenvolvimento de Curitiba, suas fases e seus símbolos. O Pinheiro, importante símbolo curitibano, está representado no mural: seu plantio pelo semeador ou pela gralha-azul, seu crescimento, a árvore adulta e o surgimento do pinhão. A interação do pinheiro com os homens também é mostrada. O uso da madeira na construção civil. As casas típicas de colonos, com gaiolas nas janelas e crianças brincando no quintal. (PREDROSO, 2006. pg 110).

O mural “Imagens da Cidade” localiza-se no centro histórico de Curitiba, conhecido popularmente como Largo da Ordem, setor da cidade onde estão localizados um conjunto de edificações tombadas pelo Patrimônio Histórico. Nesse perímetro urbano acontece em todos os domingos, desde 1973, a tradicional Feira do Largo da Ordem. Podemos destacar importantes construções no local, a exemplo da Igreja da Ordem, o Museu Paranaense, a Igreja do Rosário, a Catedral Metropolitana, a Casa Romário Martins, a Igreja Presbiteriana, as Ruínas de São Francisco, a Sociedade Garibaldi, o Memorial da Cidade de Curitiba, o Museu de Arte Sacra, o Relógio de Flores e a Fonte da Memória. O circuito do Largo da Ordem é um ponto de encontro da população, na vida diurna e noturna, com bares, *pubs* e restaurantes. A região foi transformada em um extenso calçadão, fechada para o tráfego de veículos na primeira gestão do prefeito Jaime Lerner (1971-1975). Na maioria, o conjunto arquitetônico foi todo restaurado e adaptado para a utilização comercial.

Desde meados do século XVII, O Largo da Ordem serviu estrategicamente para o mais variado comércio, principalmente para os colonos que traziam a sua produção de hortifrutigranjeiros em carroças. Os tropeiros e fazendeiros da região deixavam seus cavalos e mulas no bebedouro defronte a Igreja da Ordem e a Casa Romário Martins. A arquitetura regional possui forte influência de traços estéticos lusitanos e germânicos.

O início da modernização é caracterizado pelos andaimes, pelas obras, pelo crescimento da cidade.

Na parte maior, o mural retrata a Curitiba atual, com sua estação-tubo do “ligeirinho”, a Rua 24 horas, o Farol do Saber, a Ópera de Arame, o Jardim Botânico e, no meio de toda a modernização, a preservação da memória, presente na casa típica do colono, que compartilha o mesmo espaço. (PREDROSO, 2006. pg 110).

A terceira gestão de Jaime Lerner, 1988-1992, é considerada por OLIVEIRA e TREMARIM (Apud Zeno Crosseti) como o período do *City Marketing*, com ênfase em grandes transformações e realizações de impacto visual, atualizando o mito de vanguarda urbanística do início da década de 1970. Portanto, a partir dos anos 1.990 novas sínteses são impressas, a imagem da cidade de Curitiba como capital

ecológica, cidade modelo, cidade com melhor qualidade de vida do país ou mesmo capital brasileira de Primeiro Mundo. O *City Marketing* está associado diretamente à imagem da cidade voltada para a qualidade de vida da sua população e a preservação do meio ambiente à figura pública de Lerner.

Podemos ilustrar com as seguintes obras:

1. Rua 24 horas
2. Teatro Ópera de Arame
3. Jardim Botânico
4. Universidade do meio ambiente
5. Secretaria do meio ambiente
6. Estações tubo

Nos vidros da Estação-tubo, reflexos do passado. Cenas da história de Curitiba – dos tinguís até a passagem do dirigível por Curitiba.

Sobre a estação-tubo, uma pipa.

Para unir as duas partes de piso cerâmico, foi projetado um mural de concreto de cerca de um metro de largura, em que as imagens de pinheiros ganha relevo. É interessante notar que o mural em piso cerâmico conta com pequenas imagens repetidas por toda a obra. São elas: a gralha azul com pinhão no bico, pinheiros, o sinal proibido de cortas, casas de colonos.

(PEDROSO, Daniela, p. 110).

A cidade de Curitiba vem sendo reconhecida e considerada modelo desde a década de 1970, em virtude de significativas intervenções urbanísticas e sua projeção no cenário nacional e internacional. Com fortes características europeias e uma visão etnocêntrica de mundo, construiu-se um diálogo com base na imagética de cidade ideal. Entretanto, mesmo com o planejamento trazido pelo desenvolvimento econômico, visto que a cidade se transformou num polo turístico, acentua-se com o passar do tempo a desigualdade social.

Planos	Painel Imagens da Cidade
O Indígena	Etnia Tinguí
Araucária Azulejo	Símbolo do Paraná
Araucária Alto relevo	Símbolo do Paraná
O Pinheiro	Símbolo do Paraná
A Rua 24 horas	Intervenções urbanísticas da gestão de Jaime Lerner
A ópera de Arame	Intervenções urbanísticas da gestão de Jaime Lerner
O ligeirinho – Estação tubo	Intervenções urbanísticas da gestão de Jaime Lerner
O Jardim Botânico	Intervenções urbanísticas da gestão de Jaime Lerner
A casa do Colono	Estética simbólica da cidade
O quitandeiro	Estética simbólica da cidade
A Torre da TELEPAR	Intervenções da gestão de Jaime Lerner

Imagem. Fonte: PEDROSO, Daniela. Poty-Murais Curitibanos. Curitiba: Positivo, 2006. p.116

Claro que a presença de gênios marcou a vida de muitas cidades importantes do mundo.

Nas cidades italianas isto é incontável, com os grandes mestres renascentistas como Michelangelo, Da Vinci, Ticiano e Botticelli.

Mas em nenhuma delas se sente a presença de gênio como em Barcelona. Não há muitas obras de Gaudí na cidade. O Parque Güell, a Casa Milà, a Igreja da Sagrada Família, a Casa Batlló, a Casa Vicens.

No entanto, Barcelona respira Gaudí. Ele parece estar em tudo, mesmo nas obras que nada têm a ver com ele. Embora o meu gênio preferido de Barcelona seja Domenecq. [...]

[...] Curitiba é Poty. [...]

[...] podem tentar racionalizar qualquer cidade, mas um gênio é necessário.

Cidades precisam de tudo. Mas é bom saber que um gênio é necessário. (LERNER, 2003, POSIÇÃO 781 – acupuntura urbana)

Lerner (2003) classifica as intervenções urbanísticas pontuais como Acupuntura Urbana, ao comparar tal movimento aos efeitos da técnica milenar associada da medicina tradicional chinesa: a Acupuntura. Por meio dessas intervenções específicas na cidade, um processo de ressignificação do espaço pode-se iniciar, ou seja, uma área degradada e em desuso, que já tenha servido de referência para a cidade, pode ser transformada em um importante equipamento urbano. Um outro aspecto desse processo seria o resgate da memória local, homenageando um personagem popular da comunidade.

A revitalização do espaço público, para Lerner (2003), acarreta, invariavelmente, a recuperação da identidade daquele lugar. Para a classificação desses pontos de Acupuntura é inevitável o contato humano e a aproximação com os moradores, porque a cidade é um todo orgânico e atuar em pontos vitais das vizinhanças é criar novas pulsações, revitalizando pontos enfraquecidos e criando novos estímulos (LERNER, 2003).

Sempre tive a ilusão e a esperança de que, com uma picada de agulha, seria possível curar doenças. O princípio de recuperar a energia de um ponto doente ou cansado por meio de simples toque tem a ver com a revitalização deste ponto e da área ao seu redor. Acredito que algumas “magias” da medicina podem, e devem ser aplicadas às cidades, pois muitas delas estão doentes, algumas quase em estado terminal. Assim como a medicina necessita da interação entre médico e paciente, em urbanismo também é preciso fazer a cidade reagir. Cutucar uma área de tal maneira que ela possa ajudar a curar, melhorar, criar reações positivas e em cadeia. É indispensável intervir para revitalizar, fazer o organismo trabalhar de outra maneira. (LERNER, POSIÇÃO 73 – acupuntura urbana)

Poty é um agente dessa construção. Ao revelar a produção da arte pública de Poty, especificamente na cidade de Curitiba, além de registrar um diálogo entre a memória e o artista, podemos perceber sua relação com a construção da cultura e identidade do cidadão e revitalização da cidade, intrinsecamente ligada à administração de Jaime Lerner, principalmente nos trabalhos mais recentes do artista.

O circuito “Poty by bike” é pensado e desenvolvido a partir dos painéis e murais públicos do artista numa extensão de 13,5 quilômetros, com interligações das ciclovias próximas e conta ainda com quatorze trabalhos: Movimento Escoteiro, Alegoria ao Paraná, Centenário da Emancipação Política do Paraná, O Teatro no Mundo, A Catedral, O Largo da Ordem, Imagens da Cidade, Tropeiro, História de

Curitiba, História do Paraná, As Quatro Estações, Vagão do Armistício, Monumento ao Guarda Freios e Evolução do Saneamento Básico. Segue a representação em cada um dos painéis⁴⁶:

1. **1º Centenário de Emancipação Política do Estado do Paraná (1953):** É o primeiro mural de Poty em Curitiba. Foi encomendado para a comemoração do Centenário da Emancipação Política do Paraná em 1953. Produzido em tons de azul e dividido em 7 planos, resume períodos e fatos importantes da história em azulejos. Poty mostra os garimpeiros em busca de ouro, os jesuítas e seu contato com os índios, os bandeirantes que fundaram as primeiras vilas, os tropeiros que auxiliaram no enriquecimento do Estado com o comércio de alimentos e animais, e a navegação fluvial que levou o desenvolvimento para o interior, levando à criação do primeiro Governo da Província.
2. **História de Curitiba (1967):** Aqui Poty narra a história de Curitiba. É um painel para ser observado em partes, percorrendo a evolução da cidade, e admirando como ele enxergou todo esse processo. A obra inicia com a flora e fauna da região, até chegar a Mensagem à Curitiba futura. Por todo o painel encontramos manifestações da cultura popular como o Bumba meu boi e o Pau de fitas.
3. **O Teatro no Mundo (1969):** Tem como tema a criação e a evolução das artes cênicas, partindo da tragédia grega. Apresenta imagens de Shakespeare e de sua obra Hamlet, a ópera, a música, a dança até chegar a uma carroça de teatro mambembe que carrega o mundo.
4. **História do Paraná (1972):** Retrata a história do desenvolvimento econômico do Paraná, apresentando o cultivo da terra, os tropeiros, os colonos, as indústrias, além dos pinhões e a gralha azul, sempre muito presentes na obra de Poty.
5. **Monumento Guarda-Freios (1983):** O desenho de formas simples mostra um guarda-freios, antigamente responsável por acionar o freio dos trens, tendo ao seu lado um círculo vazado representando o sol e numa das laterais o pedaço de um trilho de trem. O próprio Poty declarou ser uma de suas

⁴⁶ Fonte: Poty By Bike.

obras preferidas. Admirava sua simplicidade e beleza. Além de admiração mantinha, muita afetividade por ela. A obra está localizada no bairro onde Poty nasceu e homenageia seu pai.

6. **As Quatro Estações (1984):** Além das quatro estações, o artista expõe neste grande painel a figura imponente do sol, a carroça, a catedral, a locomotiva e o semeador. O próprio Poty conta que, na estação do inverno, quis representar uma chaminé fumegando, em uma manhã de frio de Curitiba.
7. **Alegoria do Paraná (1987):** produzido em concreto aparente, retrata a origem e o desenvolvimento do Paraná e do povo paranaense. Como é comum nos painéis de Poty, a narrativa segue da esquerda para a direita, mostrando os primeiros habitantes, os índios, os tropeiros os imigrantes. É fortemente marcado pela simbologia do futuro e da esperança de um novo amanhã, representados pelo Semeador que domina o centro da obra, pela luz do sol e pela gralha-azul que semeia a terra com pinhões.
8. **A Catedral (1993):** Retrata a passagem do Dirigível Hindenburg por Curitiba, 1932. Essa é uma imagem que se repete na obra de Poty, que tinha 8 anos quando o fato aconteceu. Poty coloca o operário em primeiro plano, cercado pelo progresso da cidade na época.
9. **O Largo da Ordem (1993):** Apresenta a Curitiba da época em que os imigrantes vinham de carroças vender os seus produtos no Largo da Ordem. Há registros de que ele, quando criança, acompanhava sua avó nesta tarefa. Na obra, além da carroça e da colona, são representados os pinheiros, presença constante em suas obras, e a Igreja da Ordem.
10. **Movimento Escoteiro (1994):** No Mural, Poty representa um escoteiro fazendo rapel para esculpir a frase: Sempre alerta, principal lema do escotismo.
11. **Tropeiro (1995):** Retrata a passagem dos tropeiros e suas tropas de mulas por Curitiba. Destaca-se a figura central do tropeiro que aparenta observar o expectador.
12. **Imagens da Cidade (1996):** Produzido para o aniversário de 300 anos de Curitiba, procura resumir a história e a atualidade da cidade na época, com seus principais pontos turísticos e seus ícones, como as casas de imigrantes, a araucária, a gralha azul e as estações-tubo. A história da cidade se repete

no reflexo da estação-tubo. No centro há um mural de concreto com imagens de pinheiros em relevo. É considerado o maior mural cerâmico do país.

13. Evolução do Saneamento Básico (1996): Seu tema é a evolução do abastecimento de água em Curitiba. Partindo de seu lado esquerdo, a obra mostra a divisão das águas, o índio bebendo de uma nascente, o chafariz da Praça Zacarias, onde as famílias se abasteciam, os aguadeiros com suas mulas vendendo água pelas casas para quem podia pagar, o bebedouro do Largo da Ordem e a construção das redes de água até que o abastecimento chegasse a toda cidade.

14. Vagão do Armistício: Pequeno restaurante que o ferroviário Isaac Lazzarotto e sua esposa Júlia, pais de Poty, criaram no final dos anos 30, para ajudar no sustento da família. O nome é referência ao vagão-restaurante que ficava na floresta de Compiègne, no norte da França, onde, em 1918, foi assinada a rendição da Alemanha e definido o fim da Primeira Grande Guerra. Dentre seus vários fregueses ilustres, estava o governador do Paraná Manoel Ribas, que se encantou com a arte e os belos desenhos do garoto Poty. O encontro no vagão alavancou sua carreira. Assim que terminou o ensino fundamental (Ginásio na época), recebeu uma bolsa de estudos para a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

4. Narrativas e Diálogos:

As raízes do Muralismo Moderno na América Latina

O Muralismo Mexicano foi um movimento artístico de importância fundamental para a América Latina, caracterizado por uma estética desenvolvida a partir do campo social e político e cuja temática essencial é o próprio povo mexicano e seus valores simbólicos. A técnica mural, aplicada de forma monumental, permitia que tanto a cultura tradicional pré-colombiana, como o ideário político – de caráter comunista – chegasse às massa, BERTOLI (1999) comenta:

O Muralismo Mexicano foi o movimento estético político mais bem-sucedido da América Latina. Suas ideias e suas relaxações, o desejo de uma arte ao alcance do povo, estendeu-se a todo Continente, tendo exercido nos anos trinta, notável influência artística na Inglaterra e Estados Unidos (BERTOLI, 1999, p.01).

A partir dessa reflexão, podemos afirmar que os muralistas constituíram um grupo atuante da Vanguarda Cultural revolucionária mexicana e, mesmo com algumas divergências ideológicas, foram companheiros no projeto “arte para todos”. Segundo Bertoli (1999), os antecedentes artísticos que estimularam a Revolução Estética Muralista Mexicana foram a presença e a atuação de Jose Guadalupe Posada, gravador atuante e crítico, por meio dos seus jornais, e a prática de ensino de Dr. Atl, pseudônimo de Geraldo Murillo. Estes assumiram a direção da “Escuela Nacional de Bellas Artes” (1914), incitando seus alunos a pintarem a sua realidade social. Ambos optaram por uma visualidade mexicana. A estética do Renascimento italiano foi a orientação formal para a arte social, na ótica de seus mestres, com temas ligados ao modo de vida mexicano, sua gente, sua história.

Guadalupe foi o mestre da tradição gráfica popular no México, com suas *calaveras*⁴⁷, fez a crítica cultural e política. Durante o movimento da Vanguarda, essa tradição seria retomada para a elaboração dos manifestos e das *hojas*⁴⁸, que asseguraram a sua propaganda nos meios populares.

Figuras vigorosas deveriam contar a história dos mexicanos restituindo a dignidade aos oprimidos, apontando para uma nova iconografia, desde um ponto de vista diferente daquele do colonizador. Alegorias que motivassem a auto-estima do mexicano, principalmente o índio, e difundissem o socialismo, que promovessem a crítica as instituições viciadas pela corrupção” (BERTOLI, 1999, p. 2).

Em função disso, Bertoli (1999) explica que se critica o Movimento Muralista mexicano por se manter resistente às novas correntes artísticas e também por se produzir uma arte “comprometida” com o continuísmo da figuração narrativa. Entretanto, chega-se à conclusão de que o seu ideário estético não impediu a multiplicidade de concepções temáticas, as interpretações de ordem simbólica, nem mesmo dos seus meios expressivos. Nesse sentido, ressaltamos que o Movimento Muralista foi estimulante para a arte das Américas e sua influência pode ser notada do norte ao sul do continente.

⁴⁷ Calaveras: Caveira.

⁴⁸ Nota: “Durante o movimento vanguardista, essa tradição seria retomada para a elaboração dos manifestos e das *hojas*, que asseguraram a sua propaganda nos meios populares”. (BERTOLI, 1999, p.1).

Como principio ineludible em la cimentación de nuestro arte, reintegremos a la pintura y la escultura sus valores desaparecidos, aportándole a la vez nuevos valores. Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!: como ellos, seamos hábiles obreiros, volvamos a los antiguos em su base constructiva em su gran sinceridad, pero no recurramos a “motivos” arcaicos que no serán exóticos: vivamos nuestra maravillosa época dinámica, amemos la mecânica moderna que nos pone em contacto com emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades em construcción; la ingeniería sóbria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (moles inmensas de hierro y cemento clavadas em la tierra); los muebles y utensilios confortables (matéria plástica de primer orden). Cubramos lo humano-invulnerable com ropajes modernos: “sujetos nuevos”, “aspectos nuevos”. Debemos, ante todo, tenere l fime convencimiento de que el arte del futuro tiene que ser, a pesar de sus naturales decadências transitorias, ascendentemente superior! (SIQUEIROS, 1990, p.241).

Para Canclini (1980), “levar a arte às ruas” exige uma nova colocação da concepção estética, social e comunicacional das obras em função da urbe. Podemos dizer sobre o Muralismo Mexicano que tal estética foi elaborada e aplicada levando em conta a história mexicana na direção de resgatar a dignidade do povo oprimido, trazer à tona todo universo simbólico, para, dessa forma, produzir e reproduzir valores nacionalistas e ainda difundir o socialismo. A arte pré-colombiana, em particular o classicismo Maia, tornou-se um modelo estético para os muralistas mexicanos, inspirados por uma nova arte, dinâmica e construtiva, com figuras vigorosas, alegorias que motivaram a autoestima popular.

A tradição Muralista estendeu-se por toda América Latina, de norte a sul. Particularmente no México, o ideal de arte pública da revolução, representado principalmente nas artes plásticas, foi uma das bases para a formação cultural moderna em toda América Latina.

O que nos identifica nas nossas diferenças? Quais são os nexos de sentidos visíveis nessa produção simbólica? São perguntas que nos fazemos, sempre tentando ver através de um ponto de vista lá de fora. Esquecendo-nos da lição das estéticas simbólicas que, liberada do modelo etnocêntrico, afirma-nos que, no universo da cultura, o centro está em toda parte. É preciso, portanto, exercitar o olhar novo, capaz de ver-se e ver-nos no nosso próprio mundo simbólico. (BERTOLI).⁴⁹

⁴⁹ BERTOLI, Mariza. Arte e Identidade na América Latina. Fonte: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia-e-Identidade-na-America-Latina-/11887>

Vale ressaltar que, nas décadas de 20 e 30 do século XX, quando eclodiram os movimentos artísticos de Vanguarda nas artes plásticas, as sociedades nacionais estavam sacudidas por lutas políticas em todos os pontos do continente (BERTOLI). De um modo geral e particularmente no caso mexicano, o Movimento Muralista apropriou-se do imaginário popular, construindo uma iconografia a partir dos costumes e da arte popular, isto é, o resgate do nacional, que é definido por *Mexicanidad* ou Mexicanismo, a criação de um repertório original num mundo moderno, em diálogo constante com a indústria, as máquinas e o trabalho, engajados a narrativas históricas e alegóricas de todo o país.

O Movimento Muralista ocorreu logo após a Revolução Mexicana, considerada a primeira grande mobilização social na América Latina no século XX, que traz em seu legado profundas transformações para toda América, mudanças observadas em diferentes esferas da sociedade, com destaque na busca da construção da identidade nacional.

Observa-se que os “Três Grandes” – Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros –, imbuídos de forte nacionalismo e amparados por um patrocínio do Estado, puderam contar a História do México através do muralismo, exaltando a luta revolucionária e promovendo o culto aos heróis da nação, na integração da pintura, escultura e arquitetura.

Em virtude de um patrocínio do Estado imbuído de forte nacionalismo, os “Três Grandes” Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros puderam contar, por meio do muralismo a História do México, exaltando a luta revolucionária e promovendo o culto aos heróis da nação, na integração da pintura, escultura e arquitetura.

Diego Rivera: Sonho de uma tarde de domingo na Alameda Central.

Rivera, Orozco e Siqueiros acabaram dominando a cena artística no país. Os locais de grande prestígio que eram concedidos a esses pintores marcaram o início da institucionalização do movimento muralista mexicano. Nesse período, os políticos populistas que dominavam o Estado mexicano começaram a perceber nos murais públicos de Rivera um meio para dar uma forma cultural concreta à sua própria participação no desenvolvimento do México pós-revolucionário. Vivia-se o contexto da institucionalização da Revolução da qual Álvaro Obregón (1920-1924) e Plutarco Elías Calles (1924-1928) foram os primeiros a levarem a cabo tal processo. Os murais promovidos pelo Estado refletiam uma interpretação da história mexicana na qual era possível enaltecer as suas realizações. Isto aparece, especialmente, nos murais realizados por Rivera junto às escadarias do Palácio Nacional, intitulados *História do México* (1929-1935) (VASCONSELLOS, 2005, p. 291).

A produção mural transmitia uma interpretação da história mexicana marcada pela denúncia da elite burguesa, em contraposição à imagem do índio oprimido e explorado pelo vil colonizador, apoiado pelo clero. Outro fator relevante da Revolução foi colocar em movimento uma política cultural que, por sua vez, criava museus nacionais, instituições de pesquisa e de investigações arqueológicas, passando a enfatizar o legado indígena do país.

Podemos ressaltar as palavras de Rivera “Meu mural do Palácio Nacional é o único poema plástico, que eu conheça, que compreende em sua composição a história completa de um povo” (VASCONCELOS, 2005, p. 295). Coaduna-se com essas reflexões o protagonismo que Rivera tem na militância comunista, onde buscou abordar em sua estética os povos tradicionais sob a dimensão social e histórica de uma maneira idealista e utópica. A classe trabalhadora retratada de forma bidimensional revela a influência clássica Maia, somada em termos formais, aos afrescos italianos e sua própria experiência cubista.

Rivera nasceu em Guanajato, em 1886. Estudou na *Academia de Bellas Artes de San Carlos*, no México, em 1907. Aos 21 anos, foi beneficiado por uma bolsa de estudos na Europa, permanecendo até 1921, período esse, muito intenso, em contato com diversos artistas e distintas correntes estéticas. De volta ao México, dedicou-se à pintura mural, desenvolvendo uma plástica de caráter monumental, tanto em termos formais, como de conteúdo.

Uma das diretrizes do Movimento Muralista era a crença de que a arte mural deveria redimir um povo que possuía a memória adormecida, portanto se fazia necessário avivar a grandeza das civilizações pré-colombianas, sucumbidas pela opressão estrangeira e a espoliação por parte das oligarquias nacionais, em conchavo com a metrópole espanhola. Neste sentido, a arte pública ganhava um caráter didático, voltando-se numa arte para todos, e assim, de certa maneira, exterminava-se a figura do colecionador.

No período pós-revolução, décadas de 1920 e 1930 do século XX, encontramos um momento de forte expressão na história da arte mexicana: o grupo formado pelos muralistas apresentava-se, de uma forma criativa e atuante, compondo a Vanguarda Cultural revolucionária do México, com o sentido de uma arte social.

Podemos destacar, em sua produção mural, o “Sonho de uma tarde de domingo na Alameda Central” (1947).

Imagem: Detalhe do Mural. Autor: Diego Rivera

José Clemente Orozco: Deuses do Mundo Moderno.

Orozco divergia profundamente de Rivera com relação à atitude que um e outro tinham para com a arte nacionalista, o indianismo, as interpretações da história mexicana e até para com a própria Revolução e seus murais, por evitar as mensagens históricas e políticas que, em Rivera, aparecem bem definidas. Os primeiros afrescos, entretanto, no andar térreo da ENP, eram universalistas e alegóricos (ADES, 1997, p. 157).

Orozco nasceu em 1883, em *Ciudad Guzmán*, Jalisco, no México. Frequentou a *Academia de Bellas Artes de San Carlos* e a *Escuela Nacional Preparatoria*, no curso de arquitetura. Destacou-se principalmente na pintura mural, mas também se dedicou à pintura de cavalete, à aquarela, ao desenho e à caricatura, os quais fazia mais como forma de sustento do que como arte.

Partilhava dos ideais que estiveram na origem do muralismo mexicano; porém, apesar da abordagem universalista, sua expressão é a mais dura e pessimista dentre “Os Três Grandes”. A temática central da sua obra é a revolução, a luta do povo para atingir os seus ideais e uma nova sociedade.

A representação formal na sua obra reflete uma mistura de influências estéticas que vão do realismo ao expressionismo, passando pela arte renascentista italiana dos séculos XV e XVI. Este hibridismo está também presente na releitura que o pintor faz de uma iconografia religiosa católica em conjunto com as tradições ancestrais do povo mexicano.

Orozco trabalhou principalmente no México, onde a sua atividade de muralista foi mais intensa; todavia, a exemplo dos outros muralistas mexicanos, desenvolveu algumas experiências nos E.E.U.U. Entre 1922 e 1949, pintou uma superfície total de 4.700m², divididos por 17 edifícios no México e 4 nos E.U.A. Morreu no México, em 1949. Dentre sua produção, segue O Mural “Deuses do Mundo Moderno” (1932)

Imagem: Deuses do mundo moderno. Autor: José Clemente Orozco

David Alfaro Siqueiros: A Nova Democracia.

Os reflexos dos acontecimentos e ideais pós-revolucionários se fizeram sentir na obra de David Alfaro Siqueiros, pois em sua perspectiva arte e política estabelecem uma relação holística. A obra de Siqueiros, de todas as obras dos muralistas, é a que apresenta maior dificuldade em ser reproduzida com algum sucesso, devido não só aos locais escolhidos, mas às técnicas empregadas. Suas técnicas eram consideradas inovadoras, pois propunham a utilização de novos métodos e materiais. Cabe ressaltar que diferentemente de Orozco e Rivera, raramente pintou índios e temas ligados à revolução, pois estava absorvido pela luta de classes do México contemporâneo. BARBOSA⁵⁰.

Siqueiros nasceu em 1896, em *Chihuahua*, no México. Frequentou a *Academia de Bellas Artes de San Carlos*, momento no qual já revelava sua face de ativista político. De fato, podemos dizer que a atividade artística de Siqueiros foi sempre acompanhada de uma intensa atividade política, ao ponto de se estabelecerem em fusão.

Comunista radical e estalinista convicto esteve preso durante dois anos por ordem do Partido Comunista Mexicano, do qual foi expulso. Lutou na guerra civil espanhola contra as tropas de Franco e, mais tarde, foi acusado de uma tentativa de assassinato a Trotsky, sendo que algum tempo depois acabou sendo preso novamente e exilado no Chile.

Fez pintura de cavalete, mas distinguiu-se principalmente pela pintura mural, através da qual foi inovador em termos técnicos. Sua grande preocupação era experimentar novos materiais e novas técnicas, contribuindo de forma significativa nessa área para o movimento muralista.

A grande temática da sua obra é a revolução mexicana e o povo mexicano. Ele representa a própria sociedade socialista utópica como protagonista da luta por uma sociedade melhor. A sua pintura também possui um caráter de intervenção política, de crítica à sociedade capitalista e de defesa aos ideais comunistas, assumindo uma outra dimensão devido à força e franqueza das suas convicções.

Siqueiros também trabalhou nos E.E.U.U., o seu afresco no *Plaza Art Center Tropical America - oppressed and destroyed by the imperialists*, causou uma polêmica e indignação tão grandes que obrigaram-no a sair do país para não ser deportado. Morreu em 1974, no México.

Destacamos de sua extensa produção o mural “A Nova Democracia” (1939).

Imagem: A nova democracia. Autor: David Alfaro Siqueiros

CONSIDERAÇÕES FINAIS DA TESE

O objeto da pesquisa foi analisado com base na adaptação de um roteiro gerado numa disciplina cursada⁵¹ no doutorado, cujas observações podem ser classificadas e apoiadas em três diretivas: conceitual, a teoria de Darcy Ribeiro para a formação dos povos latino-americanos; projetual, o projeto de Oscar Niemeyer para o complexo arquitetônico e sua relação com o desenho urbano; identitária, avaliação formal e estética da série de painéis.

A teoria para a formação dos povos latino-americanos divide a América latina em três categorias: os povos testemunho⁵², os povos novos⁵³, os povos transplantados⁵⁴ e os povos emergentes⁵⁵. Neste sentido, o povo brasileiro se origina dos povos novos na confluência de três matrizes, como considera Ribeiro, matriz Tupi, Afro e Ibérica. A série de painéis, por sua vez, é dividida em seis pranchas com dimensões monumentais, cada uma medindo 3,00x15,00m e contendo, de altura, aproximadamente a proporção de nove vezes a escala humana de 1,70. Além disso, também tratam dos seguintes temas:

⁵¹ AUH-5847 Museus: abordagem histórica, visitas museais. Período: 12 a 27 de julho de 2017 – das 13:30 as 18:30. Docente responsável: Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço.

⁵² Povos testemunho: resultantes do choque do invasor europeu com as altas civilizações asteca, maia e incaica, nos quais jamais se deu uma síntese viável entre a indianidade sobrevivente e os crioulos hispânicos. (RIBEIRO, 2010, p. 65).

⁵³ Povos novos: feitos pela confluência de índios tribais, negros escravos e brancos ibéricos aliados nas plantações tropicais, para a exploração de produtos florestais ou de minas e metais preciosos, que deram lugar a um ente étnico inteiramente novo, profundamente diferenciado de suas três matrizes e que ainda anda em busca de sua identidade. São povos que, não tendo passado de que se orgulhar, só se vem para o futuro. (RIBEIRO, 2010, p. 65)

⁵⁴ Povos transplantados: como a América saxônica e o Canadá, que são meras implantações europeias em terras americanas, tal como o são também a Austrália e a Nova Zelândia. Nesta categoria, situo também a Argentina e o Uruguai que, apesar de constituídos originalmente como povos novos, foram depois transfigurados pela enormidade da avalanche imigratória que sofreram. (RIBEIRO, 2010, 65-66)

⁵⁵ Povos emergentes: que são os indígenas que começam a se alçar no seio dos povos testemunho, aspirando à autonomia nacional. (RIBEIRO, 2010, p.66)

1. Os Povos Indígenas ou Pré-colombianos: “rememorativo das glórias e das dores vividas pelos povos aborígenes com matrizes da formação dos povos latino-americanos” (CATÁLOGO MEMORIAL, 1990, p.73)
2. Os Povos Afros: “honra a alta contribuição dos africanos, como braços, ventres e como culturas cuja presença foi decisiva na constituição dos povos latino-americanos”. (CATÁLOGO MEMORIAL, 1990, p. 73)
3. Os Povos Iberos ou Conquistadores: “recorda a ação histórica de Portugal e da Espanha no fazimento dos povos latino-americanos modernos, com destaque especial para o papel de Portugal como primeira nação que se estruturou como Estado nacional e se lançou na aventura lusitana de derramar gentes pelo mundo afora, como forjadores de povos, especialmente do povo brasileiro”. (CATÁLOGO MEMORIAL, 1990, p. 73)
4. Os Libertadores: “recorda os heróis que lutaram e lutam pela Independência, pela Liberdade, pela Democracia e, especialmente, pelo ideal de construir nas Américas uma civilização criativa e uma sociedade solidária.” (CATÁLOGO MEMORIAL, 1990, p. 73)
5. Os Imigrantes: “expressa o prodigioso movimento de gentes que, saindo dos quatro cantos do mundo, vieram nos trazer sua contribuição para aqui se construir a prática aspirada da liberdade e da prosperidade coparticipada graças aos esforços de íberos, ítalos, germanos, francos, eslavos, nipônicos e de tantas outras etnias”. (CATÁLOGO MEMORIAL, 1990, p. 73)
6. Os Edificadores: “honra os homens de ação, os administradores e os empresários que, por seu esforço, integram e estão integrando a América Latina na economia do mundo, como uma das províncias mais amplas, mais populosas e que aspira a ser das mais prósperas e mais progressistas da terra”. (CATÁLOGO MEMORIAL, 1990, p. 73)

Destarte a hipótese da tese se confirma, tendo em vista que, em “O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil”, o autor divide sua teoria em cinco sessões⁵⁶; portanto, a curadoria do espaço e a representação dos referidos

I. ⁵⁶ O novo mundo

1. Matrizes étnicas: a ilha Brasil, a matriz tupi e a lusitanidade.
2. O enfrentamento dos mundos
3. O processo civilizatório

II. Geração étnica

painéis não contempla diretamente a teoria da formação dos povos latino-americanos como um todo, ela praticamente excetua três categorias: os povos testemunho, os povos transplantados e os povos emergentes. A fundamentação teórica para a composição dessa série transita na teoria dos novos povos e evidencia aspectos de regiões do Brasil ou dos Brasis.

O complexo arquitetônico do Memorial da América Latina, desenvolvido pelo arquiteto Oscar Niemeyer, apresenta-nos um modelo de se fazer a arquitetura moderna no Brasil, categorizada com projeção internacional. As diretrizes do projeto remontam a dois projetos originais; o MES – Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro (1937-1947), no qual Niemeyer participou da equipe do arquiteto Lúcio Costa sob supervisão do arquiteto franco-suíço Le Corbusier e o Conjunto Moderno da Pampulha, Belo Horizonte (1942-1944), compreendendo quatro edifícios: O Cassino, hoje MAP (Museu de Arte da Pampulha), a Igreja São Francisco de Assis, a Casa do Baile e o late clube, hoje Tênis Clube, primeiro projeto individual do arquiteto na escala pública, com uma característica marcante. Dentre outras de equivalente importância, o conjunto

-
- 1. Criatório de gente
 - 2. Moinhos de gastar gente
 - 3. Bagos e ventres
 - III. Processo sociocultural
 - 1. Aventura e rotina
 - 2. A urbanização caótica
 - 3. Classe, cor e preconceito
 - 4. Assimilação ou segregação
 - 5. Ordem versus progresso
 - IV. Os Brasis na História
 - V. Brasis
 - 1. O Brasil crioulo
 - 2. O Brasil caboclo
 - 3. O Brasil sertanejo
 - 4. O Brasil caipira
 - 5. Brasis sulinos: gaúchos, matutos e gringos
 - VI. O destino nacional
 - 1. As dores do parto
 - 2. Confrontos

arquitetônico antecede a construção da cidade de Brasília, a capital federal, projetos intrinsecamente ligados à figura de Juscelino Kubitschek.

A análise sobrevém das discussões e definições dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), em especial o congresso ocorrido em 1933, realizado na cidade de Atenas, que culmina na Carta de Atenas, com propostas funcionalistas para a cidade e arquitetura moderna, documento elaborado principalmente com a colaboração de Le Corbusier.

Em contrapartida à teoria de Jane Jacobs, de 1960, opõe-se diretamente a teoria funcionalista e concebe uma outra relação com a cidade ao considerar a rua e o desenho urbano como enunciações para a identidade, construída na inter-relação com as camadas da memória urbana.

Por conseguinte, as premissas do projeto do complexo arquitetônico do Memorial da América Latina poderiam ter levado em consideração dois prismas: o Largo da Banana, local de origem do Samba paulistano, e a Estrada de Ferro Sorocabana, importantes tecidos urbanos na memória do Bairro da Barra Funda.

Um outro dado fundamental nesse estudo é a integração das artes no movimento de arquitetura moderna, particularmente na pública, fatores indicativos de duas escolas de arquitetura da primeira metade do século XX: a Bauhaus, escola alemã, e os CIAMs, já citado anteriormente.

O movimento moderno na América Latina pressupõe um fenômeno particular, a busca da identidade nacional, reflexões que ocorrem na maioria do continente, em decorrência das comemorações do centenário de independência dos países. Nesse sentido, podemos sintetizar essa demanda moderna ao papel social das artes, o que justifica e intera a presença dos artistas – Carybé e Poty – no projeto.

Apesar de haver um diálogo singular com os muralistas mexicanos, a exemplo dos três grandes – Rivera, Siqueiros e Orozco – todavia, no aspecto formal e estético, esta série de painéis do Salão de Atos relaciona-se diretamente ao movimento de integração das artes, uma das balizas da arquitetura moderna, nacional e internacional.

O complexo arquitetônico do Memorial da América Latina, de 1989, é considerado a última expressão desse formato de arquitetura na trajetória de Niemeyer, elaborado com as mesmas diretrizes do Conjunto Moderno da

Pampulha (1942-44), um espaço construído para o uso do sujeito sociológico⁵⁷, de acordo com a teoria de Stuart Hall (2011).

Carybé e Poty são agentes de construção da identidade nacional, haja vista serem artistas modernos. A produção de arte pública de ambos acontece em cidades distintas com temas também distintos. O maior acervo de Carybé encontra-se na cidade de Salvador, na Bahia, e no caso de Poty, na cidade de Curitiba, no Paraná.

Carybé dedica em sua estética afro-brasileira toda extensão do conteúdo de resistência: a capoeira, as festas populares, o lugar do negro e suas atividades na sociedade baiana dos anos 50 do século XX, com especial destaque para a religião de origem africana, principalmente a fon-iorubá e sua cosmogonia, a exemplo do Painel analisado “Fundação da cidade de Salvador”, obra de 1978.

Poty é um interlocutor na construção da memória urbana na cidade de Curitiba e seu contexto na contemporaneidade, desde o seu primeiro painel “1º Centenário de Emancipação Política do Estado do Paraná”, de 1953, até a produção do Painel analisado na tese – “Imagens da Cidade”, de 1996 –. O artista imprime por toda área urbana os temas caros ao povo paranaense, “História de Curitiba”, de 1967, “O teatro no Mundo” (Painel para o Teatro Guaíra), de 1969, “História do Paraná”, de 1972, “Alegoria do Paraná”, 1987, “A Catedral” e “O Largo da Ordem”, de 1993, “Troeiro”, de 1995, e “Evolução do Saneamento Básico”, de 1996, dentre outros, objetivando, desse modo, a construção da cidadania, notadamente nas gestões de Jaime Lerner.

a) ⁵⁷ Sujeito sociológico: Já a noção de sujeito sociológico reflete a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. A identidade, então costura o sujeito a estrutura. (HALL, 2011, p. 11-12)

Os artistas também desenvolveram trabalhos de etnografia, Carybé com “Os Cadernos do Recôncavo”, de 1950, “Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia”, de 1980, e “Impressões de Carybé nas suas visitas ao Benin, 1969 e 1987”, 2007; e, Poty, com “Caderno do Xingu”, apêndice com 200 desenhos, registro dos costumes indígenas do Alto Xingu, de 1968.

A série de painéis é desenvolvida com base na teoria de Darcy Ribeiro, representando as três matrizes étnicas da formação do Brasil com uma pequena proximidade a alguns dos países da América Latina, a título de Cuba, Colômbia e Venezuela e três movimentos latino-americanos; as lutas de independência, as correntes migratórias após as independências e os ciclos econômicos a partir do processo de industrialização no continente.

O Salão de Atos: destinado, em dias especiais, a solenidade e recepções presididas pelo governador do Estado. Nos dias comuns, está aberto ao público, principalmente à produção escolar, que ali aprecia o Paineis Tiradentes, de Cândido Portinari, além dos seis painéis heráldicos, em baixo relevo, criados por Poty e Carybé. (CATÁLOGO MEMORIAL, 1990, p. 73)

No que diz respeito aos dispositivos de mediação, o espaço expositivo do Salão de Atos Tiradentes não apresenta informe técnico algum sobre as obras, temas selecionados ou mesmo em relação aos três artistas presentes, Carybé, Poty e Portinari. O único Catálogo que configura o espaço data de 1990, uma outra produção sobre o acervo de arte pública – “Integração das Artes” – produzida no mesmo ano. As informações sobre o espaço e as obras encontram-se no site da Fundação Memorial, bem como nos anexos desta pesquisa.

Diante do exposto das três instâncias – conceitual, projetual e identitária – observa-se, ao longo de todo o período da pesquisa, um certo deslocamento alusivo à ideia de pertencimento e vínculo associado às questões socioculturais latino-americanas, estritamente no caso do Salão de Atos Tiradentes, afora remanente do complexo arquitetônico.

Artistas com discursos similares, vasta produção em multiplicidade formal, material e estética, oriundos de projetos bem-sucedidos no tocante à construção identitária por meio de uma imagética moderna na arte pública, seja no mural ou no painel, não atingem a mesma extensão de suas cidades acervo na abordagem da temática latino-americana para a Cidade de São Paulo no projeto de integração do Memorial da América Latina. Do mesmo modo, verifica-se na arquitetura e na

relação com o desenho urbano, no que concerne a construção identitária, uma vacuidade projetual e conceitual.

É preciso gerar um debate tendo em vista uma avaliação pós-ocupacional nesses quase trinta anos de implantação do Memorial da América Latina, com atenção especial ao Salão de Atos Tiradentes.

Essa recepção estética deve traduzir o espírito dos povos da América Latina, com suas cores, aromas e sabores. O espaço do Salão de Atos pode ser revitalizado, com novas formas de interação com o público, ações mediáticas sobre a história da América Latina, em relação à teoria de Darcy Ribeiro sobre a formação dos povos latino-americanos, ou mesmo a intensa trajetória dos artistas modernos que compõem o acervo, além de informativos específicos para cada Painel, as narrativas dos povos indígenas ou pré-colombianos, dos povos africanos em diáspora, os povos iberos ou conquistadores, bem como menção aos movimentos de independência das colônias e aos ciclos migratórios e econômicos de *nuestra América*.

Diante do anacronismo deste projeto, principalmente do ponto de vista da arquitetura produzida praticamente no final de um ciclo, a utilização do potencial adormecido destes painéis seja a possível via de reestruturação do espaço em sua totalidade.

Referências:

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: A Era Moderna 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ANDRÉ, Maria Cristina Costa Reis. **CATALOGAÇÃO DE PAINÉIS E MURAIIS DA CIDADE DE SÃO PAULO. ESPAÇOS PÚBLICOS E SEMI-PÚBLICOS**. Pesquisa desenvolvida através de Bolsa de Aperfeiçoamento tipo B concedida pelo CNPQ e realizada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa.Dra. Maria Cecília França Lourenço, 1989.

ARAÚJO, Emanuel (org.) **Carybé**. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2006.

AUGÈ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papiros, 2012.

AJZENBERG, Elza. **Portinari em três momentos**. São Paulo: Edusp, 2012.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). **Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

BENISTE, José. **Mitos Yorubás**. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 2008.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BERTOLI, Mariza. *Para não deixar morrer a Utopia*. In: **Em debate: Memória e Resistência. III Forum Arte e Cultura da América Latina/ Sociedade Científica de Estudos da Arte. Volume XXXIX**. São Paulo: CESA: Terceira Margem, 2013.

_____. *A Utopia na construção da América Latina. O ressurgimento do muralismo, o direito a memória-sentido*. In: **Em debate: Memória e Resistência. IV Forum Arte e Cultura da América Latina/ Sociedade Científica de Estudos da Arte. Volume XXXIX**. São Paulo: CESA: Terceira Margem, 2014.

CAMPOS, Maria Cristina André. **Memória Urbana: Mural Moderno em São Paulo**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense.

_____. **Consumidores e cidadãos**. 5.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

_____. **Culturas híbridas**. São Paulo: Escuta, 1991.

_____. **A Sociedade sem relato, antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: EDUSP, 2012.

CARYBÉ. **Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia**. Salvador: Bigraf, 1993.

_____. **As Sete Portas da Bahia**. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A, 1962.

_____. **Impressões de Carybé nas suas visitas ao Benin 1969 e 1987.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu AfroBrasil, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano - Artes de Fazer.** Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. **A invenção do cotidiano 2 – Morar, cozinhar.** Petrópolis: Vozes, 2013.

CHAVES, Marcelo Mendes. **Carybé: uma construção da imagética do candomblé baiano.** Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo: 2012.

CONDURO, Roberto. **Arte Afro-brasileira.** Belo Horizonte: C/ Arte, 2004.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Imagens e símbolos.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FURRER, Bruno. **Carybé.** Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1989.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala.** São Paulo. Global. 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 12ª Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

_____. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes Cidades.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

KLINTOWITZ, **Jacob. Mestres do Desenho Brasileiro: 27 artistas representativos.** Volkswagen do Brasil, 1983.

LEITE, Fábio. **A questão Ancestral: África negra.** São Paulo: Palas Athena, 2008.

LERNER, Jaime. **Acupuntura Urbana.** São Paulo: Record, 2003.

MARIOTTO, Gladys. **Os Murais de Poty: a preocupação social do moco de Curitiba.** Curitiba: Arché Cultural, 2013.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/ Divisão de Música Popular, 1983.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude usos e Sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. e GOMES, Nilma Lino. **Para Entender o Negro no Brasil de Hoje: História, Realidade, Problema e Caminhos**. São Paulo: Global: Ação Educativa Assessoria, Pesquisa e Informação, 2004.

_____. **Arte conhecimento: A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional**. USP/PEHA/MAC. 2003/2004.

NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura/Oscar Niemeyer**. Rio de Janeiro: Revan, 2012.

PEDROSO, Daniela. **Poty-Murais Curitibanos**. Curitiba: Positivo, 2006.

PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Darcy. **Teoria do Brasil: configurações histórico-culturais**. São Paulo: Paz e Terra, 1972.

_____. **A America Latina Existe? (Darcy de Bolso nº1)** Brasília DF: Editora UnB, 2010.

_____. **Falando dos Índios. (Darcy de Bolso nº5)** Brasília DF: UnB, 2010.

_____. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 2008.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 2014

SILVA, Alberto da Costa e. **Um Rio Chamado Atlântico**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2005

SILVA, Dilma de Melo e CALAÇA, Maria Cecília Felix. **Arte Africana & Afro Brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

SILVA, Vagner Gonçalves. **Candomblé e Umbanda - Caminhos da Devoção Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

_____. **Exu: o guardião da casa do futuro**. Rio de Janeiro: Pallas. 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. PETRÓPOLIS, RJ: Vozes, 2010.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash os the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana**; tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZANINI, W. **História Geral da Arte no Brasil (Vol. II)**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Periódicos:

VASCONCELOS, Camilo de Mello. *As Representações das lutas de Independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O’Gorman*. In: Revista de História 152 (1º - 2005).

Catálogos:

Catálogo Memorial da América Latina. BISILLIAT, Maureen (Coord.). São Paulo: Empresa das Artes, 1990.

Coleção roteiros Turísticos: Poty By Bike. Curitiba: 1ª Edição 2015.

Integração das Artes/Memorial da América Latina. Apresentação: Oscar Niemeyer. São Paulo: Projeto PW, 1990.

Roteiro de visita ao acervo. São Paulo: Museu Afro Brasil: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Internet:

Transporte público na cidade de São Paulo:

<http://www.cptm.sp.gov.br/sua-viagem/Pages/Linhas.aspx>

10/07/2016.

Sobre colonialidade:

http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/NOR/NOR0237/NOR0237_02.PDF

08/05/2016.

BARBOSA, Luciana Coelho. Muralismo e Identidades: Representações pré-hipânicas em David Alfaro Siqueiros.

https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/31_LucianaBarbosa_MuralismoEIidentidades.pdf

08/08/2016.

Fundação Darcy Ribeiro. Disponível em: <http://www.fundar.org.br/>. Acesso: 08/08/2016.

Memorial da America Latina. Disponível em: <http://www.memorial.org.br/>. Acesso: 10/07/2016.

Curitiba Space. Disponível em: <http://curitibaspace.com.br/poty-lazzarotto/>. Acesso: 11/07/2016.

Sobre Jaime Lerner:

Http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=4016&id_entrevista=294

SÃO PAULO. Cidade. Em Cartaz: guia da Secretaria Municipal de Cultura. n. 32, fev. 2010. p. 48-49.

Texto revisto em 28.9.2010.

Fonte:

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoira/index.php?p=8382

Acesso: 02/02/2017.

Enciclopédia Cultural Itaú:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8614/aleijadinho>

Acesso: 13/07/2017.

<http://200.144.182.66/aleijadinho/o-santuario/>

Acesso: 13/07/2017.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo63/barroco-brasileiro>

Acesso: 13/07/2017.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10686/candido-portinari>

Acesso: 14/07/2017.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10686/candido-portinari>
Acesso: 14/07/2017.

Lei que criou o Memorial:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/lei-6472/>
Acesso: 25/07/2017.

Oscar Niemeyer:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/oscar-niemeyer-3/>
Acesso: 25/07/2017.

Darcy Ribeiro:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/darcy-ribeiro-2/>
Acesso: 25/07/2017.

Cbeal:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/cbeal/>
Acesso: 25/07/2017.

Biblioteca Latino-americana:

Fontes: <http://www.memorial.org.br/cbeal/biblioteca-2/>
Acesso: 25/07/2017.

Publicações:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/cbeal/depto-de-publicacoes/>
Acesso: 25/07/2017.

Livros editados pelo Memorial:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/livros-editados-pelo-memorial/>
Acesso: 25/07/2017.

Revista Nuestra America:

Fonte: <http://memorial.org.br/revistaNossaAmerica/24/port/>
Acesso: 25/07/2017.

Praça Cívica:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/praca-civica/>
Acesso: 25/07/2017.

Pavilhão da Criatividade:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/pavilhao-da-criatividade/>
Acesso: 25/07/2017.

Auditório Simón Bolívar:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/auditorio/>
Acesso: 25/07/2017.

Salão de Atos Tiradentes:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/sala-de-atos/>

Acesso: 25/07/2017.

Galeria Marta Traba:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/galeria/>

Acesso: 25/07/2017.

Anexo dos Congressistas:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/anexo-dos-congressistas/>

Acesso: 25/07/2017.

Sobre o Painel Tiradentes de Portinari:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/>

Acesso: 25/07/2017.

Parte 1:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel->

Acesso: 25/07/2017.

Parte 2:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-2a-parte/>

Acesso: 25/07/2017.

Parte 3:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-3a-parte/>

Acesso: 25/07/2017.

Parte 4:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-4a-parte/>

Acesso: 25/07/2017.

Parte 5:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-5a-parte/>

Acesso: 25/07/2017.

Parte 6:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-6a-parte/>

Acesso: 25/07/2017.

Parte 07:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-7a-parte/>

Acesso: 25/07/2017.

Parte 08:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-8a-parte/>

Acesso: 25/07/2017.

Biografia de Portinari site da fundação Memorial:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/biografia-portinari/>

Acesso: 26/07/2017.

Carybé e Poty:

Texto 1: Sobre os Painéis.

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/paineis-de-poty-e-caribe/>

Acesso: 27/07/2017.

Texto 2: Sobre os Painéis

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/paineis-de-poty-e-caribe/depoimento-carybe>

Acesso: 27/07/2017.

Texto 3: Biografia de Carybé

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/paineis-de-poty-e-caribe/biografia-carybe/>

Acesso: 27/07/2017.

Texto 4: Biografia de Poty

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/paineis-de-poty-e-caribe/biografia-poty/>

Acesso: 27/07/2017.

Anexos

Artigo I: O Painel dos “Povos Afros” de Carybé, para o Memorial da América Latina.

Me. Marcelo Mendes Chaves

Professor FAAT Faculdades

Doutorando PROLAM/USP – CAPES 2014

Orientadora: Profa. Dra. Dilma de Melo Silva

marcellomendez@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo propõe a análise de um dos painéis da expressiva série desenvolvida pelos artistas plásticos Carybé e Poty para o Salão dos Atos do Memorial da América Latina na cidade de São Paulo - SP. O Painel escolhido “Os Povos Afros”, registra a memória e resistência negra, bem como indica a reelaboração estética desses povos na diáspora e a sua herança simbólica no contexto sociocultural latino-americano.

Palavras-chave: Arte Afro-latino americana, Carybé e Memorial da América Latina.

The Panel of the Carybé Afro People for the Latin América Memorial.

Abstract: This article proposes the analysis of one of the expressive series panels developed by the Carybé and Poly plastic artists for the Latin American Memorial Hall of Acts in the City of São Paulo, The chosen Panel of the "The Afro People" registers the memory and resistance of the negro, as well as indicates the aesthetic re-elaboration of these people in the diáspora and its symbolic inheritance within the Latin American social-cultural context.

Key words: Afro-Latin American Art, Carybé and Latin American Memorial.

Depois do longo rosário de benfeitorias que Oscar Niemeyer fez ao Brasil e ao mundo, veio a conta mais bela: O Memorial da América Latina.⁵⁸

O complexo arquitetônico do Memorial da América Latina, localizado no Bairro da Barra Funda, na cidade de São Paulo, apresenta em seus 84.480m² a tessitura da própria configuração identitária do continente. Idealizado pelo antropólogo Darcy Ribeiro e projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, o espaço abriga, desde sua conclusão em 1989, a diversidade cultural latino americana.

Sua implantação é distribuída por sete núcleos: Biblioteca Víctor Civitta, Praça Cívica, Pavilhão da Criatividade, Auditório Simón Bolívar, Galeria Marta Traba, Anexo dos Congressistas e Salão dos Atos Tiradentes, espaço no qual se encontra, além do Painel “Tiradentes” de Portinari, a série de painéis desenvolvida pelos artistas plásticos Carybé (Héctor Júlio Paride Bernabó) e Poty (Napoleon Potyguara Lazzaroto).

A princípio, o Salão dos Atos do Memorial da América Latina seria destinado, em ocasiões específicas, a solenidades e recepções presididas pelo governador do Estado, e, nos outros dias, aberto ao público em geral, sobretudo à comunidade estudantil; entretanto, o recinto destina-se, quase que exclusivamente, a ser espaço expositivo dos painéis referidos.

A série concebida pela dupla de artistas, Carybé e Poty, configura-se em número de seis e ordena-se de acordo com o pensar da formação cultural, socioeconômica e política da América Latina. Esses painéis heráldicos⁵⁹, em baixo relevo de cimento, medindo, cada um, quinze metros de altura e quatro de largura, foram desse modo conjecturados:

⁵⁸ CARYBÉ. Painéis dos Salão dos Atos do Memorial da América Latina. In: ARAÚJO, Emanuel (org.) *Carybé*. (Catálogo da Exposição). São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2006, p.127.

⁵⁹ Heráldico: adj. Relativo à heráldica e aos brasões. Nobre, aristocrático. Dicionário online de Português. <http://www.dicio.com.br/heraldico/>. Acesso: 21/09/2015 as 14:57.

Carybé	Poty
<u>Os Iberos:</u> Rememora a ação de Portugal e Espanha na concepção dos povos latino-americanos modernos, com destaque aos lusitanos.	<u>Os Povos Indígenas:</u> Evoca a grandiosidade dos saberes tradicionais e o massacre sofrido pelos povos pré-colombianos.
<u>Os Libertadores:</u> Recorda o protagonismo na luta pela independência, liberdade, democracia, e acima de tudo por um ideal de integração latino-americana.	<u>Os Imigrantes:</u> Expressa o notável movimento de imigrantes que fortaleceu o desenvolvimento latino-americano, a exemplo dos ítalos, germanos, francos, nipônicos e tantos outros.
<u>Os Povos Afros:</u> Reconhece a contribuição na cultura latino-americana dos povos trazidos pela diáspora.	<u>Os Edificadores:</u> distingue o impulso de homens de ação que ajudaram a afirmar a América Latina no cenário da Economia Internacional.

O presente estudo se propõe a analisar o Painel dos Povos Afros, a partir dos campos de contribuição negra delimitados pelo artista:

- I. Diáspora Africana
- II. Arte e Religiosidade
- III. Capoeira e
- IV. Carnaval

I - Diáspora Africana

“A América Latina esta sendo construída a cada momento sob o estímulo da utopia” ⁶⁰. BERTOLI⁶¹ enfatiza que a originalidade latino-

⁶⁰ BERTOLI, Mariza. A Utopia na construção da América Latina. O ressurgimento do muralismo, o direito a memória-sentido. In: Em debate: Memória e Resistência. IV Forum Arte e Cultura da América Latina/ Sociedade Científica de Estudos da Arte. Volume XXXIX. São Paulo: CESA: Terceira Margem, 2014, p. 34.

⁶¹ _____. Para não deixar morrer a Utopia. In: Em debate: Memória e Resistência. III Forum Arte e Cultura da América Latina/ Sociedade Científica de Estudos da Arte. Volume XXXIX. São Paulo: CESA: Terceira Margem, 2013, p. 19.

americana é decorrente da transculturação⁶², das culturas e dos povos ancestrais sobre os quais impuseram as matrizes europeias, bem como uma outra visão de mundo, trazidas pelos povos de origem africana e pelos imigrantes no início do século XX.

A escravidão fez, assim, com que homens, mulheres e crianças, membros de reinos, clãs e linhagens, aliados e inimigos, caçadores, guerreiros, agricultores, sacerdotes e cultuadores de antepassados, enfim, pessoas com relações de parentescos próprias, vivendo sob uma determinada organização social, política e religiosa, fossem retiradas desses contextos para tornarem-se mão-de-obra escrava numa terra distante e numa sociedade diferente da sua⁶³.

Segundo SILVA⁶⁴, entre os principais grupos africanos que aportaram no Brasil em virtude do tráfico, podemos destacar dois: os sudaneses e o bantos. Os sudaneses englobam os grupos originários da África Ocidental e que viviam na região denominada hoje de Nigéria, Benin e Togo. São denominados conforme a classificação linguística e subdivididos em grupos: os iorubás (queto, ijexá, egba, etc), os jejes (Ewe e fon) e os Fanti-achantis. Dentre os sudaneses, destacaram-se também grupos islamizados, a exemplo dos haussás, tapas, peuls, fulas e mandigas. Os Bantos compreendem populações originárias das regiões atuais do Congo, Angola e Moçambique, dos quais podem-se destacar os grupos: angolas, caçanjes e bengalas.

Se, do ponto de vista político, socioeconômico e geográfico, não é possível conceber uma unidade entre todos os negros do mundo, histórica e psicologicamente, ela pode ser estabelecida. Na história da humanidade, os negros são os últimos a ser escravizados e colonizados. E todos, tanto no continente, como na diáspora, são vítimas do racismo branco. Em nível emocional, essa situação comum é um fator de unidade, expressa pela solidariedade que ultrapassa as outras fronteiras. E como se sabe, grandes mobilizações políticas podem ser feitas, partindo-se da emoção entre povos diferentes. Não é possível percorrer caminhos paralelos, pois os diversos países onde vivem os negros exigem estratégias e métodos de lutas diferentes. Portanto, cada grupo de negros deve se adaptar e reajustar o conteúdo de sua negritude, respeitando sua especialidade social, econômica, política e racial. A

⁶² O termo transculturação na sua concepção ampla de troca e transformação, exclui qualquer ideia de aculturação como se os povos ancestrais não tivessem cultura. Op. Cit, p. 19.

⁶³ SILVA, Vagner Gonçalves. *Candomblé e Umbanda - Caminhos da Devoção Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2005, p. 26.

⁶⁴ Op. Cit, p. 29.

de um cubano, um brasileiro, um sul-africano e um americano não devem ser reduzidas a um denominador comum, apesar da solidariedade [...] ⁶⁵

Dentro desta perspectiva, MUNANGA esclarece que, no decorrer do processo histórico, os negros sempre lutaram e resistiram às formas de opressão e discriminação, procurando forjar formas elaboradas de superar a dominação político-cultural. Tais fatores desencadearam práticas culturais de resistência, ou seja, num primeiro momento, por meio da resignificação mítico-religiosa, e consequentemente, esses valores originais encontraram possibilidade em novas vias de expressão num campo alternativo, em redes de articulação para uma nova produção cultural e simbólica.

Ao considerar a religião como um sistema cultural, em termos de cosmogonia (visão de mundo) e da estrutura ritual dos cultos vindos pela diáspora africana, o Painele dos Povos Afros pode ser considerado um projeto estético-político, cuja ênfase é dada a sinais estilísticos da iconografia pertencente aos lorubás, e ao mesmo tempo, estabelece um diálogo entre a religiosidade e o campo da cultura de resistência, como, por exemplo, a arte (artes visuais, música e dança), a capoeira e o carnaval.

II – Arte e Religiosidade

No Brasil, a escravidão colocou em contato as religiões de diferentes povos africanos, que acabaram por assimilar e trocar entre si elementos semelhantes de suas culturas. Assim se sobrepuseram e se fundiram ritos de origem distinta num amálgama comum de que surgiram as religiões afro-brasileiras. O candomblé é uma das religiões afro-brasileiras mais conhecidas em todo o país, sendo seu panteão constituído pelos *Orixás*, *inquices* e *voduns*, divindades dos povos iorubá, banto e jeje, respectivamente ⁶⁶.

Para discutir a questão, vale mencionar CUNHA, ⁶⁷ que ao discorrer sobre o início da produção da arte afro-brasileira, indica como

⁶⁵ MUNANGA, Kabengele. *Negritude usos e Sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 64.

⁶⁶ As Religiões Afro-brasileiras. *Roteiro de visita ao acervo*. São Paulo: Museu Afro-Brasil: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 18

⁶⁷ CUNHA, Mariano Carneiro da. A Emergência de artistas e de temas negros a partir das décadas de 1930 e 40. In: ZANINI, W. *História Geral da Arte no Brasil (Vol. II)*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 1022.

único espaço possível e não menos favorável o interior das casas de culto. Apesar da certa limitação em relação aos objetos indispensáveis à ritualística, o negro se viu vocacionado para sua capacidade de expressão artística. Esse movimento perdurou até a década de 30 do século XX, influenciado também pela nova ideologia ligada à Semana de Arte Moderna de 1922, que buscava o novo e a ruptura estética com o academicismo.

Não existe definição de arte que possa ser comum a todas as sociedades, uma vez que as normas estéticas variam conforme as regiões, as épocas; dificilmente um objeto terá uma linguagem universal, capaz de superar contingências das barreiras culturais. Talvez se possa apreciar sua forma, mas seu sentido, seu conteúdo, permanecerá inacessível ao apreciador estranho ao meio social que a gerou.⁶⁸

A respeito dos povos de origem iorubá, THOMPSON⁶⁹ explica que esta etnia (grupo de origem e cultura comum) classifica o mundo esteticamente - do gosto e da cor de um inhame às qualidades de uma tintura, às vestimentas e ao comportamento de uma pessoa, e ainda complementa que os iorubás são uma das civilizações urbanas mais antigas da África negra. Seu urbanismo data da idade média, período em que floresceu a cidade de Ifé⁷⁰ com extraordinária expressividade artística. O Painel dos Povos Afros traz como figuras centrais a imagem de dois Orixás, Ogum e Yemanjá, de cujo ventre, segundo a cosmogonia iorubá, nasceram todos os Orixás, igualmente representados ali numa escala menor, povoando o Orun (céu), e posteriormente, o Aiyê (terra).

Yemanjá seria filha de Olokun, deus (em Benin e em Lagos) ou deusa (em Ifé) do mar. Em certa lenda, ela aparece casada pela primeira vez com Orunmilá, senhora das adivinhações, depois com Olofin Odudúa, Rei de Ifé, com o qual

⁶⁸ SILVA, Dilma de Melo e CALAÇA, Maria Cecília Felix. *Arte Africana & Afro Brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2007, p. 23.

⁶⁹ THOMPSON, Robert Farris. *Flash os the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*; tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011, p. 22.

⁷⁰ Ifé: O centro da civilização era localizado na cidade sagrada de Ifé, berço da civilização iorubá e sede da residência do chefe religioso Oni. In: MUNANGA, Kabengele e GOMES, Nilma Lino. *Para Entender o Negro no Brasil de Hoje: História, Realidade, Problema e Caminhos*. São Paulo: Global: Ação Educativa Assessoria, Pesquisa e Informação, 2004, p. 50.

teve dez filhos cujas atividades bastante diversificadas e cujos nomes enigmáticos parecem corresponder a outros tantos Orixás. Dois dentre eles são facilmente identificados: “O arco-íris-que-se-desloca-com-a-chuva-e-guarda-o-fogo-nos-seus-punhos” e “O trovão-que-se-desloca-com-a-chuva-e-revela-seus-segredos”. Estas dominações representam, respectivamente, Oxumaré e Xangô⁷¹.

Percebemos aqui a proximidade entre a experiência estética e o campo do sagrado, uma comunhão entre o pensamento religioso tradicional de origem africana com toda sua multiplicidade e o desenvolvimento de uma linguagem própria afrodescendente. A recriação simbólica incorpora os principais aspectos mitológicos e traz à tona, irrefutavelmente, a ancestralidade, a cosmogonia e a cosmologia, redimensionadas pela contemporaneidade.

III – Capoeira

E tem o jogo da Capoeira
Que chegou à Bahia no bojo de pau dos veleiros do século XVI, com os primeiros capoeiristas, negros de Angola, guerreiros talvez, jogadores dessa luta singular em que só se usam os pés e a cabeça. Luta de muita eficácia contra os europeus que só empregavam as mãos na defesa e no ataque.⁷²

A capoeira é classificada como modelo de resistência negra, uma via utilizada tanto para o combate, como para construção identitária. MUNANGA elucida que o corpo para o africano e seus descendentes é um forte símbolo de identidade, seja por meio de ricos penteados, escarificações (marcas feitas na pele com instrumento cortante) ou perfurações; neste processo de organização da resistência, as transgressões foram se tornando cada vez mais comuns, e o corpo, o seu principal veículo.

De acordo com AREIAS⁷³ a história da capoeira teve quatro fases, a saber: no início da Escravidão, período em que o escravizado,

⁷¹ VERGER, Pierre Fatumbi. Orixás da Bahia. In: CARYBÉ. *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. Salvador: Bigraf, 1993, p. 227.

⁷² CARYBÉ. “As sete portas da Bahia”. In: *As Sete Portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A, (1962), p.26

⁷³ MUNANGA, Kabengele apud AREIAS, Almir das. *O que é capoeira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 8.

apenas com seu instinto de sobrevivência, procurava usar o seu corpo para fugir; a fase dos Quilombos, onde a capoeira já era considerada uma das armas fundamentais para a defesa dos quilombolas; fase da proibição, logo após a abolição, e fase da liberação, no ano de 1932.

A prática da capoeira possui uma estrutura complexa. Cada elemento pode ser compreendido como parte de uma grande estrutura: a roda, o jogo, o corpo e os instrumentos. Cada um possui significados, rituais, ritmos específicos que, no seu conjunto, constituem o jogo, a luta, a arte, a expressão corporal e uma forma de discurso não verbal.⁷⁴

Na publicação dos cadernos do Recôncavo⁷⁵ nº3, Jogo da Capoeira (1950), Carybé ilustra vinte e quatro posições do jogo e os instrumentos que acompanham uma roda: Berimbau, caxixi, reco-reco, pandeiro e decodifica alguns toques: São Bento Grande (jogo ligeiro), São Bento Pequeno (samba de capoeira), Banguela (jogo de dentro, com faca), Santa Maria (jogo lento), Ave Maria (hino da capoeira), Amazonas (jogo médio) Lúna (jogo de baixo) e Cavalaria, que consistia num toque de aviso, quando se aproximava alguém não afeto à roda.

IV- Carnaval

Embora ainda se pratique em alguns pontos do País o tipo de “carnaval participação” (pré-capitalista), popular, nas ruas, como em Recife e Salvador, a grande mídia tem valorizado sobretudo o carnaval dos desfiles oficializados, das escolas de samba, segundo o exemplo carioca, onde o indivíduo participa desfilando ou assistindo das arquibancadas, ou observa passivamente pela televisão.⁷⁶

“Será mesmo que as escolas de samba foram criadas pelos negros?”⁷⁷ nos indaga IKEDA, haja vista a considerada diminuição de

⁷⁴ Op. Cit, p. 156.

⁷⁵ Série de dez cadernos ilustrados por Carybé, em 1950, sobre os costumes baianos, com os seguintes temas: Pesca do Xaréu, Jogo de Capoeira, Festa do Bonfim, Festa de Yemanjá, Temas de Candomblé, Pelourinho, Feira de Água de Meninos, Conceição da Praia, Rampa do Mercado e Orixás.

⁷⁶ IKEDA, Alberto T. No Carnaval Pós-moderno, negro não tem vez. In: *O Estado de São Paulo. Caderno de Cultura*. Nº 857 – Ano 17, 1997, p. 02.

⁷⁷ Op. Cit.

negros nos sambódromos nos grupos especiais, a exemplo do Rio de Janeiro e de São Paulo. Apesar do desfile carnavalesco ter suas bases na tradição Greco-romana, o modelo carioca que predomina no Brasil foi criado e adaptado pelos negros, com sua origem na “Pequena África” ou “Reduto da Tia Ciata”⁷⁸, nos bairros em torno do cais do porto, e em seguida, na Cidade nova, excluídos em virtude das transformações urbanas do centro da cidade no período pós-abolição. Esses grupos formados principalmente por migrantes baianos, ao se firmarem, chamavam os que vinham chegando, procurando fornecer estada e alimento, o que permitiu um grande fluxo deste contingente, acarretando a presença maciça de baianos na capital federal, cujo modelo indiscutivelmente fazia a menção à Família Extensa, um dos valores civilizatórios da África negra profunda, avaliado por LEITE⁷⁹.

Em seu artigo IKEDA⁸⁰ abre um questionamento sobre a definição de carnaval como festa popular. Ele nos coloca que os foliões estão se transformando em consumidores do carnaval, das mercadorias e serviços da chamada economia carnavalesca. (Para citar alguns desses produtos: CDs, DVDs das escolas de samba, ingressos para desfiles e bailes, fantasias, pacotes de viagens, bebidas e outros serviços e produtos). E complementa que, enquanto uma pequena parcela da população local, de turistas brasileiros e estrangeiros, pagam pelo espetáculo, do lado de fora circula um contingente muito maior, de afrodescendentes que se conforma apenas ao ouvir o samba de sua escola de predileção.

Nas cidades, a existência da divisão entre as classes sociais, de outras relações familiares, o maior desenvolvimento técnico e mercantil voltado para o lazer, a organização da comunicação social que apresenta um caráter massivo criam uma festividade que é distinta. À maioria das festas as pessoas vão individualmente, são feitas em datas arbitrárias, e, quando se adere ao calendário eclesiástico, a estrutura segue uma lógica mercantil que transforma

⁷⁸ MOURA, Roberto. A pequena África e o Reduto de Tia Ciata. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/ Divisão de Música Popular, 1983, p.

⁷⁹ LEITE, Fábio. *A questão Ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena, 2008, p. 63.

⁸⁰ Idem, p. 04.

o motivo religioso num pretexto. Ao invés da participação comunitária, é proposto um espetáculo para ser admirado.⁸¹

A tabela a seguir, desenvolvida por GIMÉNEZ⁸², esquematiza e comparara a festa tradicional e a festa urbana. Apesar de ter sido pensada para as festas mexicanas, cabe como modelo para entender a transformação ocorrida particularmente com o Carnaval na América Latina e especificamente no Brasil:

Festa Camponesa Tradicional	Festa Urbana
Ruptura do tempo normal	Integração da festa à vida cotidiana como um seu apêndice, complementação ou compensação.
Caráter coletivo do fenômeno da festa, sem exclusão de nenhuma classe, como expressão de uma comunidade local.	Caráter fortemente privado, exclusivo e seletivo da festa.
Caráter compreensivo e global, uma vez que a festa abrange os elementos mais heterogêneos e diversos sem disgregação nem “especialização” (jogos, danças, ritos, música etc. ocorrem no interior de uma mesma celebração global).	Sua extrema diferenciação, fragmentação e “especialização” (são dissociados os elementos que na festa popular coexistiam no interior da unidade de uma mesma celebração global).
Com a consequente necessidade de ser realizada em grandes espaços abertos e ao livre (a praça, o pátio da igreja)	Com a consequente necessidade de ela ser desenvolvida em espaços íntimos e fechados.
Caráter fortemente institucionalizado, ritualizado e sagrado (a festa tradicional é indissociável da religião).	Laicalização e secularização da festa, maior espontaneidade e menor dependência de um calendário estereotipado.
Impregnação da festa pela lógica do valor de uso (como consequência: festa participação e não festa-)	Penetração da lógica do valor de troca: festa-espetáculo, concebida em função do consumo, e não da

⁸¹ CANCLINI, Néstor Garcia. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 112.

⁸² Apud GIMÉNEZ Op. Cit, p. 113.

espetáculo).	participação.
--------------	---------------

Ao retomar o pensamento de BERTOLI⁸³ sobre a cultura latino-americana na contemporaneidade, é preciso estar atento à dialética entre expressões atuais e tradicionais, modos culturais diversos, bem como uma grande dose de empenho, competência e coragem para enfrentar a colonialidade⁸⁴, uma herança amarga de sorver. MUNANGA⁸⁵ nos dá a direção do caminho a respeito da identidade dos excluídos, no prisma do movimento negro, na recuperação de sua memória, sua cultura, sua negritude, complexidade biológica e ontológica. A busca de uma plataforma que estimule a cidadania e possa redefinir o negro e seu lugar.

Conclusão

“Tudo funcionando para dar vida a essa atalaia dos povos latino-americanos onde Chichi Castenango poderá dialogar com Ushuaia e com o Cuzco; com a Bahia, com Cuernavaca, com Gregório de Matos, com Bolívar e San Martín em seus próprios labirintos, ou Chichén Itzá ouvindo o canto de Neruda aos cumes de Machu-Picchu, ou os cientistas tratando dos pais e mães dos menores abandonados, ou também, porque não, Zapata e Santa Rosa de Lima dançando uma marinera ou um huapango. Tudo isso na Barra Funda.”⁸⁶

Ao longo de sua carreira, Carybé se dedica à arte mural com um grande número de obras, contando com murais no Brasil e no exterior. Sua plástica, contaminada pela estética afro-brasileira, encontra sua escola no muralismo mexicano na expressão de Rivera, Siqueiros, Tamayo e principalmente Orozco. O muralismo é uma técnica ligada à

⁸³ Op. Cit.

⁸⁴ Colonialidade: é uma introjeção da atitude do colonizador pelo colonizado, explica esta aceitação de clichês como se fossem verdades incontestáveis – Aníbal Quijano. Idem.

⁸⁵ MUNANGA, Kabengele. *Redescutindo a mestiçagem no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 95.

⁸⁶ CARYBÉ. Painéis no Salão dos Atos do Memorial da América Latina. In: *As Artes de Carybé - Las Artes de Carybé* (Organização Emanuel Araújo). São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu AfroBrasil; [Salvador]: Instituto Carybé. 2009. P 227.

arquitetura, podendo explorar o caráter plano de uma parede ou criar o efeito de uma nova área no espaço em que for disposto.

O salão dos atos é o coração do Memorial da América Latina, justificando a sua designação, memória. Particularmente o Painel dos Povos Afros evidencia que o processo de africanização não se deu à margem do contexto histórico, político, social e cultural, mas em contrapartida, de maneira articulada e conjunta.

Procuramos abordar aqui algumas ideias que revelassem e denunciassem aspectos oriundos do período da escravidão, sem deixar de lado a valiosa contribuição cultural produzida e reproduzida por esses povos, intrinsecamente atrelada às formas de resistência. A reflexão aqui ganha um caráter estético-sociológico acerca da manipulação exercida principalmente pelos meios de comunicação em nossos dias, gerando forças para a base do neocolonialismo, e como resultado, um de seus piores frutos: a alienação.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Emanuel (org.) *Carybé*. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2006.

BERTOLI, Mariza. Para não deixar morrer a Utopia. In: *Em debate: Memória e Resistência. III Fórum Arte e Cultura da América Latina/ Sociedade Científica de Estudos da Arte*. Volume XXXIX. São Paulo: CESA: Terceira Margem, 2013.

_____. A Utopia na construção da América Latina. O ressurgimento do muralismo, o direito à memória-sentido. In: *Em debate: Memória e Resistência. IV Fórum Arte e Cultura da América Latina/ Sociedade Científica de Estudos da Arte*. Volume XXXIX. São Paulo: CESA: Terceira Margem, 2014.

CANCLINI, Néstor García. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARYBÉ. *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. Salvador: Bigraf, 1993.

_____. “As sete portas da Bahia”. In: *As Sete Portas da Bahia*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A, 1962.

FÜRRER, Carlos (Org). *Carybé*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

IKEDA, Aberto T. No Carnaval Pós-moderno, negro não tem vez. In: *O Estado de São Paulo. Caderno de Cultura*. Nº 857 – Ano 17, 1997.

LEITE, Fábio. *A questão Ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena, 2008.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/ Divisão de Música Popular, 1983.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude usos e Sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. *Redescutindo a mestiçagem no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. e GOMES, Nilma Lino. *Para Entender o Negro no Brasil de Hoje: História, Realidade, Problema e Caminhos*. São Paulo: Global: Ação Educatva Assessoria, Pesquisa e Informação, 2004.

SILVA, Dilma de Melo e CALAÇA, Maria Cecília Felix. *Arte Africana & Afro Brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2007

SILVA, Vagner Gonçalves. *Candomblé e Umbanda - Caminhos da Devoção Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

Roteiro de visita ao acervo. São Paulo: Museu Afro Brasil: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash os the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*; tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

ZANINI, W. *História Geral da Arte no Brasil* (Vol. II). São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Artigo II: O Painel dos Povos Indígenas de Poty para o Memorial da America Latina

Marcelo Mendes Chaves
FAAT Faculdades
Doutorando- n° USP 3063883
PROLAM-USP
Linha de Pesquisa Comunicação e Cultura
Orientadora Profa. Dra. Dilma de Melo Silva
CAPES 2014
marcellomendez@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo tem por finalidade iniciar uma discussão acerca da concepção intelectual de Darcy Ribeiro para o Memorial da America Latina, especificamente em relação ao tema indigenismo e a elaboração do Painel POVOS INDÍGENAS de Poty Lazzaroto na série produzida em parceria com o artista Carybé, para o Salão dos Atos, que integra o já mencionado complexo arquitetônico.

Palavras-chave – Darcy Ribeiro, Poty Lazzaroto, Indigenismo, Arte latino-americana e Memorial da América Latina.

Resumen

En este artículo se pretende abrir un debate sobre la concepción intelectual de Darcy Ribeiro para el Memorial de América Latina, específicamente por el indigenismo y la preparación del Panel PUEBLOS INDÍGENAS de Poty Lazzarotto en la serie producida en colaboración con el artista Carybé, para el Salón de Actos integrando el conjunto arquitectónico mencionado.

Palabras-Clave – Darcy Ribeiro, Poty Lazzarotto, Indigenismo y Memorial de America Latina.

'Quem sou eu?' Às vezes me comparo com as cobras, não por serpentário ou venenoso, mas tão-só porque eu e elas mudamos de pele de vez em quando. Usei muitas peles nessa minha vida já longa, e é delas que vou falar. (APUD RIBEIRO,1995)
disponível: <http://www.fundar.org.br/fundacao/abre.php?abre=50>)

Educador, pesquisador, antropólogo, político, escritor e imortal da Academia Brasileira de Letras (ABL), em sua trajetória realizou muitos projetos, a maioria de relevância, como podemos citar, a criação da Universidade de Brasília, de centros culturais e educacionais, com destaque para os Cieps, Centros Integrados de

Educação Pública; foi ministro da educação e ministro chefe da Casa Civil na gestão do Presidente João Goulart; vice-governador do Rio de Janeiro em 1982; secretário de Cultura e coordenador do Programa Especial de Educação; senador da República de 1991 a 1997, ano de sua morte. No seu período de exílio, viveu em diversos países da América Latina onde atuou como pesquisador, professor e reformador do ensino universitário, a exemplo do Uruguai, Venezuela, Chile, Peru e México.

Podemos classificar uma dessas peles como indispensável para nossa reflexão: a do etnólogo. Ainda como discente pela Escola Livre de Sociologia de São Paulo, Darcy estabelece uma relação próxima com o antropólogo alemão Hebert Baldus, professor da disciplina Etnologia Brasileira e diretor da seção etnológica da revista Sociologia, do Museu Paulista. Nessa ocasião, Baldus, que orientava seus estudos etnológicos, o indica ao presidente do Conselho Nacional de Proteção ao Índio, Marechal Rondon, iniciando, desse modo, sua atividade profissional no cargo de etnólogo daquele órgão. A forma com que Rondon discutia a questão indígena, no sentido de proteção aos índios acima de tudo, faz despertar uma grande admiração no jovem antropólogo.

Olhem este homem. É o Darcy. Ele está aí no meu lugar. Estou velho, não aguento mais uma viagem longa do Rio até aí. Olhem bem para ele. Seus olhos são meus olhos, olhando tudo para vir me contar. Seus ouvidos são meus ouvidos. Eles ouvem tudo o que vocês disserem para repetir aqui para mim. Prestem atenção na sua boca. Tudo que ele falar, sou eu, Rondon, quem está falando aos *Bororo*. (APUD, RIBEIRO, 2010, p. 32).

No intuito de documentar e entender o processo de aculturação que esses povos vinham sofrendo, Darcy pesquisou diversas etnias, entre elas - *Bororo*, *Xokleng*, *Kaiowá*, *Terena*, *Ofaié*, *Guarani*, com maior destaque aos grupos - *Kadiwéu* e *Kaapor*. Esse intenso trabalho de campo produziu vários artigos e alguns livros, dentre eles - *Religião e Mitologia Kadiwéu* (1950), vencedor do Prêmio Fábio Prado de Ensaio; *Arte Plumária dos Índios Kaapor*, escrito em parceria com sua então esposa, a antropóloga Berta G. Ribeiro; e *Diários Índios – Os Urubus-Kaapor* (1996), edição sem retoques dos diários de campo, compostos entre 1949 e 1951, escritos em forma de carta a Berta; *Uirá sai à procura de Deus – Ensaio de Etnologia e Indigenismo* (1970), obra adaptada para o cinema por Gustavo Dahl. Darcy passa aproximadamente dez anos nas aldeias do Pantanal e da Amazônia,

onde participa intensamente da criação do Parque Indígena do Xingu, ao lado dos irmãos Villas Boas, Orlando, Claudio e Leonardo e cria também o Museu do Índio, no Rio de Janeiro., uma das grandes alegrias do Marechal Rondon.

Em “Falando dos Índios” (2010), RIBEIRO comenta sobre a UNESCO e o entusiasmo sobre a democracia racial brasileira, formada em decorrência da livre mestiçagem de índios, negros e brancos, bem como a admirável assimilação dos povos indígenas com a cultura do colonizador. Em 1952, a UNESCO escala comissões para averiguação tanto de um, como do outro fenômeno social. A primeira ficaria sob a supervisão de Charles Wagley e Thales Azevedo e suas respectivas equipe; uma segunda equipe em São Paulo, a cargo de Roger Bastide e de Florestan Fernandes, para analisar ali a relação entre brancos e negros. A terceira, formada por Luiz de Aguiar Costa Pinto, direcionou o olhar para as relações raciais no Rio de Janeiro; uma outra em Pernambuco, sob a coordenação de Renne Ribeiro. Entretanto, nos quatro estudos de caso os cientistas chegaram à mesma conclusão – Não havia nenhuma democracia racial nas respectivas áreas.

Nesse quadro, coube a mim o estudo da assimilação dos índios na sociedade brasileira, que, pelo simples convívio, se transformariam em brasileiros autênticos, esquecendo suas origens. Também aqui o resultado foi decepcionante. Em todos os casos que pude observar, nenhum grupo indígena se converteu numa vila brasileira. E certo que, como os historiadores indicam, diversos locais de antiga ocupação indígena deram lugar a comunidades neobrasileiras. Não houve porém nenhuma assimilação que transformasse índios em brasileiros. Os índios foram simplesmente exterminados através de varias formas de coação biótica, ecológica, econômica e cultural. Seu antigo habitat foi ocupado por outra gente, com a qual eles nunca se identificaram e que cresceu com base em outras formas de adaptação ecológica, tornado-se rapidamente independente de qualquer contribuição da comunidade indígena. (RIBEIRO, 2010, p. 24)

Para RIBEIRO, “o cerne do fenômeno humano e a comunidade étnica, a unidade essencial, ou seja, o lugar onde o homem se produz – não há homem sem comunidade étnica” (2010, p. 41). A partir dessa linha de pensamento, o autor considera a língua e a cultura como potencialidades para se desenvolver a personalidade e a condição humana, pois é ela própria, a comunidade, a portadora de uma cultura que possa vir humanizar. Por meio do convívio na comunidade e da apropriação da língua do seu povo, os saberes tradicionais são transmitidos e pela

oralidade podem perpetuar. Segundo RIBEIRO, a condição humana é alcançada pela comunicação através da fala.

Cada comunidade étnica tem o domínio de seu corpo de saberes e técnicas, por meio dos quais se relaciona com a natureza, subtraindo o que necessita em nutrição e entendimento, não havendo de forma alguma possibilidade de um comparativo com o reino animal, que por sua vez tem uma adaptação biológica e inata.

Estudei os índios do Brasil a partir da perspectiva corrente de então, segundo a qual, em contato com agentes da civilização, eles seriam deculturados e aculturados, por absorção da língua e da cultura alheia, desaparecendo totalmente, assimilados no corpo da nova sociedade. Os fatos mostraram o contrário – uma comunidade, tendo as condições mínimas de manter o convívio entre seus membros, resiste e permanece. (RIBEIRO, 2010, p. 47)

Ao elucidar a questão, RIBEIRO nos explica que a continuidade histórica dada pela sucessão dentro de uma mesma tradição transmite um legado pelo orgulho de serem eles próprios. A configuração original de uma comunidade étnica é a de um grupo singelo, com um número limitado de pessoas, fundamentalmente definido pelos recursos naturais de seu próprio habitat.

O maior desafio de Darcy Ribeiro foi procurar entender e classificar o Brasil em toda sua extensão territorial e diversidade, seu multiculturalismo, analisar uma nação jovem, em plena formação e vigor. Em virtude do distanciamento promovido e provocado pelo exílio político, ele começa a ter argumentos e material para aprofundar sua pesquisa que irá culminar no seu último livro “O POVO BRASILEIRO”, cuja análise se dá não sobre uma nação, mas em decorrência de várias nações dentro de uma mesma nação, oriundas da confluência de três matrizes – A Matriz Tupi, A Matriz Afro e A Matriz Lusa.

A America Latina e o grande continente em ser. Muitas vezes encontro, pelo mundo afora, quem me pergunta pela America Latina partindo de suas atitudes absolutamente contrapostas. Existem aqueles que nos veem como um todo, sem distinguir o Brasil da Costa Rica ou o Chile do México, e são incapazes de observar nossas diferenças. E existem aqueles que nos veem somente sob a óptica da separação, incapazes de observar nossas semelhanças, nossos pontos de identidade.

Também ouço falar, com muita frequência, que o principal problema da America Latina e sua falta de integração. Pois bem – em pelo menos dois planos, o linguístico e o cultural, não há região mais integrada no mundo. [...] Na America Latina existe uma unidade

linguística e a ela corresponde uma unidade cultural. (RIBEIRO, 1990, p. 20)

Apesar de uma certa homogeneidade cultural, existem significativas diferenças entre os latino-americanos, uma delas é a que separa os povos da América em três categorias – os povos testemunho, os povos transplantados e os novos povos.

Povos testemunhos são os provenientes de altas civilizações, que guardam a memória de sua grandeza e enfrentaram o terrível drama de fundir sua cultura atávica com as novas culturas.

Os povos transplantados vieram para reconstruir sua paisagem original em novas latitudes e encontraram culturas originais fortes como a dos Guaranis. São exemplos a Argentina e o Uruguai.

RIBEIRO classifica também os novos povos, (gente feita pelo desfazimento) na medida em que etnias indígenas e negras, trazidas pela diáspora, iam se desfazendo e formavam uma nova cultura, o amálgama do novo ser latino-americano.

A aproximação entre Darcy e Poty provavelmente se deu em torno da criação do Parque Nacional do Xingu. Em 1968, o artista foi convidado a participar de uma das inúmeras expedições realizadas para a região a fim de catalogar e registrar os usos e costumes dos povos tradicionais da floresta. Durante esse período Poty produziu cerca de 200 desenhos. Posteriormente realizou também uma série de desenhos na mesma temática para a BBC de Londres, que foram utilizados como introdução aos créditos de um documentário sobre o Xingu. Como resultado dessa experiência, além de ilustrar outros trabalhos de Orlando e Claudio Villas Boas, ilustrou o romance “Maira” de Darcy Ribeiro.

Na atividade de ilustração, Poty emprestou seu enorme talento para títulos de Graciliano Ramos, *São Bernardo*; Jorge Amado, *Capitães de Areia*; Euclides da Cunha, *Canudos*; Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quatro Contos*, *Helena e Iaiá Garcia*; Guimarães Rosa, *Grande Sertão Veredas*, *Corpo de Baile* e *Magma*; Gilberto Freire, *Assombração do Velho Recife*; José de Alencar, *Cinco Minutos* e *Iracema*; Manuel de Barros, *Gramática Expositiva do Chão*; Franz Kafka, *Parábolas e Fragmentos*; Raquel de Queiroz, *O Quinze*; Herman Melville,

Moby Dick; Dalton Trevisan, *Crônicas de Curitiba, Em busca de Curitiba Perdida, Dinorá, Ah, é, Cemitério de Elefantes*; Anton Pavlovich Chekhov, *Contos de Chekhov*. Anteriormente, em 1944, realizou ilustrações para os artigos de Ademar Cavalcanti e Carlos Drumond de Andrade no jornal “Folha Carioca”.

Poty (Napoleon Potyguara Lazzarotto) formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes em 1945, em decorrência de uma bolsa de estudos indicada pelo interventor do estado do Paraná Manoel Ribas. Participou do Liceu de Artes e Ofícios de Carlos Oswald. Mudou-se para Paris em 1946, para realizar um curso de artes gráficas, com duração de dois anos, patrocinado pelo governo francês, ocasião em que se interessou pela litografia, estudando na École Supérieure des Beaux-Arts, com bolsa do governo francês. De volta ao Brasil, residiu em São Paulo no início da década de 1950, quando organizou e ministrou cursos de gravura e desenho no MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Foi gravador, desenhista, ilustrador, ceramista, professor e muralista, atividade em que se destaca desde 1950. Poty executou painéis, murais e exposições em Portugal, França, Inglaterra, Bélgica, mas é na cidade de Curitiba que se concentra seu grande acervo de arte pública. Em 2014 os Painéis localizados em áreas públicas foram reconhecidos como Patrimônio Cultural do Estado do Paraná e tombados pelo CEPHA – Conselho Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico.

A iniciativa pública da cidade de Curitiba criou um circuito cultural para a visitação dos painéis de Poty intitulado Poty by Byke, onde o cidadão pode vislumbrar 14 obras: “O Movimento Escoteiro” (1994), “Alegoria do Paraná” (1987), “1º Centenário da Emancipação Política do Estado do Paraná” (1953), “Teatro no Mundo” (1969), “A Catedral” (1993), “O Largo da Ordem” (1993), “Imagens da Cidade” (1996), “Troeiro” (1995), “Historia de Curitiba” (1967), “Historia do Paraná” (1972), “As Quatro Estações” (1984), “Vagão do Armistício”⁸⁷, “Movimento dos Guarda Ferro” (1983) e “Evolução do Saneamento Básico” (1996), além do painel que narra a “Evolução das Comunicações” (1993) da Torre Panorâmica e mais dois

⁸⁷ Vagão do Armistício – Pequeno restaurante que o ferroviário Isaac Lazzarotto e sua esposa, Julia, pais de Poty, criaram no final dos anos 30, para ajudar no sustento da família. O nome é referência ao vagão-restaurante que ficava na Floresta de Compiègne, no norte da França, onde, em 1918, foi assinada a rendição da Alemanha e definido o fim da Primeira Guerra Mundial. Dentre seus vários fregueses ilustres, estava o governador Manoel Ribas, que se encantou com a arte e os belos desenhos do garoto Poty. O encontro no vagão alavancou sua carreira. Assim que terminou o ginásio, ele recebeu uma bolsa de estudos para estudar na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Fonte: Catálogo Coleção Roteiros Turísticos: *Poty By Bike*.

painéis sobre a História da Aviação no Aeroporto Internacional Afonso Pena, ambos de 1964, “A Porta para o Mundo” e “O Eterno Sonho”. Abarcando um período de 43 anos de produção, que vai de 1953 até 1996, há destaque para cinco painéis que trazem a figura do Índio, a maioria produzido antes da série de painéis para o Memorial da América Latina. São eles:

- Alegoria do Paraná
- 1º Centenário da Emancipação Política do Estado do Paraná,
- Imagens da Cidade
- História de Curitiba
- História do Paraná
- Evolução das Comunicações

A noção de “patrimônio cultural” – segundo a Convenção da Unesco que rege estas ações – abrange bens tão variados como monumentos, grupos de edifícios, esculturas, pinturas, inscrições, cavernas e lugares que tem “valor universal excepcional” por seu caráter histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico. A este heterogêneo conjunto de bens materiais a Unesco acrescentou manifestações do que chama de “patrimônio cultural imaterial” – criações orais, saberes, rituais festivos e técnicas artesanais. (CANCLINI, 2012, p. 69)

Ao complementar o pensamento de RIBEIRO a respeito da Cultura latino-americana, CANCLINI considera que as culturas visuais devam ser analisadas dentro de seus territórios, porém, sem deixarmos de lado o papel da mídia, do turismo, a expansão e decomposição urbana, as migrações globais e a rede digital. Por um outro lado, “Arte e Patrimônio” estão diretamente ligados às demarcações sociológicas, que contribuem na definição dos lugares das artes no mundo contemporâneo. Mesmo a realidade e suas representações virtuais não são e nem podem estabelecer uma intertextualidade sem centro, ou seja, a trajetória de uma reflexão estética, pois como afirma PONTY (apud CANCLINI, 2012, p. 67) *toda cultura continua o passado*. A discussão sobre originalidade e singularidade perpassa a história social e particular de cada grupo, tendo como possíveis objetivos a organização das diferenças, classificação de objetos e lugares, e, intervenção em sua propagação e interpretação, mas sem incorrer na sobrevalorização da etnia,

classe ou época, porque buscando superar o etnocentrismo, podem desse modo construir critérios de hierarquização com pretensões universais.

Os bens reunidos na história por cada sociedade não pertencem realmente a todos, embora formalmente pareçam ser e estar disponíveis para todos. Ao analisar como se transmite o saber de cada sociedade nas escolas e nos museus, vemos que os grupos se apropriam da herança cultural de modos diferentes e desiguais. (CANCLINI, 2012, p. 72)

É preciso estarmos atentos à distribuição geocultural do valor, levarmos em conta o prestígio histórico e simbólico diante do saber científico, no trabalho com conceitos e metáforas, promovendo a cumplicidade social na reelaboração do sentido desses bens ou símbolos patrimoniais dentro de uma reflexão artística. Em virtude das tensões nascidas da inovação e consolidação cultural, o uso institucional e mediático se faz necessário à reinterpretação sobre a mundialização do local, para não incorreremos no vazio como patrimônio.

A adoção da modernidade não substitui necessariamente suas tradições. Com frequência, os indígenas são ecléticos porque descobriram que a pura preservação das tradições nem sempre é o caminho mais apropriado para se reproduzirem e melhorarem sua situação. Como mostramos num livro anterior- a propósito das mudanças no artesanato, as reformulações negociadas de sua iconografia e práticas tradicionais são táticas para expandir o comércio e obter dinheiro, com o objetivo de melhorar sua vida cotidiana. O consumo multicultural, com que procuram satisfazer suas necessidades aproveitando os seus recursos tradicionais e os de diferentes sociedades modernas confirma esta reorientação sutil dos setores populares, mas cabe perguntar se essa versatilidade como produtores contribui para que sejam cidadãos. (CANCLINI 2005, p. 198)

CANCLINI elucubra a vigência de repensarmos a cidadania, redefinir o conceito de identidade, de classe e do popular, um recurso-chave na atual crise, momento no qual vivemos o esgotamento do romantismo e do nacionalismo como bases ideológicas. Os espaços de negociação de bens simbólicos e políticos se diluem devido à reorganização dos mercados.

Diante destas transformações contemporâneas que relativizaram os fundamentos das identidades nacionais, alguns setores creem encontrar nas culturas populares a última reserva das tradições, as quais poderiam ser julgadas como essenciais resistentes à globalização. A revitalização de nacionalismos e etnicismos na última curva do século XX pretende reduzir o trabalho histórico da

construção e readaptação incessante das identidades a simples exaltação de tradições locais. (CANCLINI, 2005, p. 197)

De acordo com APPADURAI (APUD CANCLINI, 2005, p.196) existem pelo menos cinco processos contemporâneos que desafiam a caracterização teórica e nacionalista de identidades isoladas.

- a. *Etnoscapes*, ou seja, movimentos populacionais de imigrantes, turistas, refugiados, exilados e trabalhadores sazonais.
- b. *Tecnoscapes*, ou seja, os fluxos produzidos pelas tecnologias e corporações multinacionais.
- c. *Finanscapes*, os intercâmbios de moeda em mercados internacionais.
- d. *Mediascapes*, repertórios de imagens e informação criados para serem distribuídos em todo o planeta pelas indústrias culturais.
- e. *Ideoscapes*, modelos ideológicos representativos daquilo que se poderia chamar de modernidade ocidental – as concepções de democracia, liberdade, bem estar e direitos humanos que transcendem as definições das identidades particulares.

Entretanto, como afirma CANCLINI (2005, p. 1096), “a estas matrizes ideológicas acrescentaria outras formas de pensamento tradicional e não ocidental (orientais e latino-americanas, por exemplo) que se difundem em vários continentes”. Incorreríamos num grave equívoco, ao considerar membros da sociedade como elementos de uma única cultura homogênea, tendo, portanto, uma única identidade conhecida e coerente.

Não, os povos deste lado do mundo não se estruturaram para si mesmos. Aqui, e muito baixo o nível de consciência crítica, tanto entre a nossa intelectualidade quanto entre a própria população. Nunca pudemos desenvolver a plenitude o sentimento de nossa identidade comum. Fizeram com nos voltássemos muito mais para fora, do que para o nosso próprio mundo. O Brasil tem quinze milhões de quilômetros de fronteiras com a América hispânica, mas tem um contato mínimo com seus vizinhos. Os chilenos e peruanos olham para o mar e, em vez de envergarem do outro lado a China, enxergam a Europa. (RIBEIRO, 1990, p. 23).

Objetivamente, o Memorial da América Latina significa a presença física da latino-americanidade, *tal como a mineiridade está em Ouro Preto, representando Minas Gerais*. (Catálogo, p.25). Originalmente, o projeto foi elaborado com o intuito

de latino-americanizar a cidade de São Paulo, na tentativa de diminuir o estigma de cidade estrangeira, eurocentrada. Buscava-se uma consciência crítica em relação ao nosso lugar na esfera global, na tentativa de marcar uma geração no tempo e no espaço, o sonho de uma só América, unida e fraterna, tornando a ganhar novos alentos.

Este salão dos Atos e o coração do Memorial da América Latina. De fato, é ele que justifica a designação Memorial. Aqui, no Espaço catedrático criado pelo gênio Oscar Niemeyer, nós, latino-americanos, homenageamos nossos antepassados e expressamos o orgulho de sermos o que somos- uma gente nova neste mundo. Um novo gênero humano, como disse Simon Bolívar, feito com gentes vindas de toda a terra, para aqui criar, pelo convívio, pela mestiçagem e pelo trabalho, uma síntese nova – se possível melhor – da humanidade. (RIBEIRO, 1990, p. 35).

O Instituto de Estudos Avançados e também outros departamentos da Universidade de São Paulo foram grandes parceiros na concepção do projeto cultural do Memorial, nas figuras de Antonio Candido, Alfredo Bosi e Carlos Guilherme Mota, por exemplo. O projeto partiu da premissa de pretender um núcleo com as distintas realidades latino-americanas em toda complexidade do continente, respaldando-se na integração dos países. O Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (CBEAL) foi idealizado na mesma ocasião, no intuito de ser um segmento acadêmico do memorial, a princípio reunindo três universidades públicas paulistas USP, UNICAMP e UNESP.

O Memorial procura promover atividades voltadas a propagação da produção cultural latino-americana contemporânea, dentre as quais podemos sublinhar o Festival Latino-americano de São Paulo, Festival Ibero-americano de Teatro. Desde 2006, acontece a Cátedra Memorial da América Latina, com a chancela da UNESCO, que visa a promover o desenvolvimento de temas significativos, por intermédio de estudos sistemáticos das realidades culturais, históricas e políticas dos países latino-americanos. Em 2009, o Memorial lançou a Biblioteca Virtual da América Latina, com o intuito de organizar e divulgar a produção intelectual sobre a região e coordenar mecanismos de acesso e difusão cultural, artística e técnico-científica. A biblioteca Víctor Civita recebe todas as pesquisas realizadas pelo PROLAM-USP, sejam mestrados ou doutorados, contando no momento com 480 pesquisas.

Para concluir, vale ressaltar as palavras de RIBEIRO: “*Há muito caminho a ser percorrido, na construção dessa consciência*”. (Catálogo Memorial da América

Latina, 1990, p. 24), Além do Painele dos Povos Indígenas, coube a Poty a criação dos painéis “Os Imigrantes” e “Os Edificadores”.

Referências Bibliográficas:

CANCLINI, Nestor Garcia. Consumidores e Cidadãos – conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. A Sociedade sem relato, antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: EDUSP, 2012.

COLEÇÃO ROTEIROS TURÍSTICOS: Poty By Bike. Curitiba: 1ª Edição 2015.

FURRER, Bruno. Carybé. Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1989.

MARIOTTO, Gladys. Os Murais de POTY, a preocupação social do moco de Curitiba. Curitiba: Arché Cultural, 2013.

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Coordenação; BISILLIAT, Maureen. São Paulo: Empresa das Artes, 1990.

PEDROSO, Daniela. Poty-Murais Curitibaanos. Curitiba: Positivo, 2006.

RIBEIRO, Darcy. A America Latina Existe? (Darcy de Bolso nº1) Brasília DF: Editora UnB, 2010.

_____. Falando dos Índios. (Darcy de Bolso nº5) Brasília DF: UnB, 2010.

_____. O Povo Brasileiro – a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Internet:

Fundação Darcy Ribeiro. Disponível em: <http://www.fundar.org.br/>. Acesso: 08/08/2016.

Memorial da America Latina. Disponível em: <http://www.memorial.org.br/>. Acesso: 10/07/2016.

Curitiba Space. Disponível em: <http://curitibaspace.com.br/poty-lazzarotto/>. Acesso: 11/07/2016.

Sobre o Memorial (Site da fundação Memorial):

Texto 1: Lei que criou o Memorial

Fonte: <http://www.memorial.org.br/lei-6472/>

Publicação: Diário Oficial v.99, n.119, 29/06/89

Gestão: Orestes Quércia

Revogações:

Alterações:

Órgão: Fundação Memorial da América Latina

Categoria: Cultura

Termos Descritores:

CRIAÇÃO DE ÓRGÃOS;

Cultura

Autoriza o Poder Executivo a instituir a “Fundação Memorial da América Latina” e dá outras providências.

O GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO:

Faço saber que a Assembléia Legislativa decreta e eu promulgo a seguinte lei;

Artigo 1º – Fica o Poder Executivo autorizado a instituir a “Fundação Memorial da América Latina”, pessoa jurídica de direito público, vinculada à Secretaria da Cultura, a qual se regerá por esta lei e por estatutos aprovados por decreto.

Parágrafo único – As normas previstas no artigo 3º do Decreto-lei Complementar nº 7, de 6 de novembro de 1969, alterado pela Lei Complementar nº 417, de 22 de outubro de 1985, deverão constar obrigatoriamente dos estatutos da Fundação.

Artigo 2º – A Fundação gozará de autonomia administrativa e financeira e seu prazo de duração será indeterminado, com sede e foro na Capital do Estado de São Paulo.

Artigo 3º – A Fundação terá por finalidade a divulgação e o intercâmbio da cultura brasileira e latino-americana e sua integração às atividades intelectuais do Estado.

Artigo 4º – Para a consecução de seus fins, compete à Fundação:

I – promover cursos, seminários e congressos sobre temas de interesse brasileiro e latino-americano;

II – promover eventos culturais e artísticos com personalidades brasileiras e latino-americanas;

III – organizar e manter biblioteca, discoteca, cinemateca, videoteca e centro de documentação contemplando o que de mais importante se produz no Brasil e na América Latina, nos mais variados campos das ciências, da literatura e das artes;

IV – promover periodicamente a publicação da “Revista Nossa Nuestra América”;

V – manter centro de criatividade para divulgar e incentivar as artes brasileiras e latino-americanas;

VI – promover o intercâmbio e o desenvolvimento de pesquisadores, artistas e escritores nacionais e estrangeiros, por meio da concessão ou complementação de bolsas de estudo ou pesquisas no País ou no exterior;

VII – promover a publicação e a divulgação de obras relacionadas com suas atividades e finalidades;

VIII – outorgar os “Prêmios Estado de São Paulo” para artes, literatura, ciências humanas e desenvolvimento científico;

IX – realizar outros atos relacionados com suas finalidades.

Artigo 5º – O patrimônio da Fundação será constituído:

I – pelas dotações orçamentárias provenientes do Tesouro Estadual, na seguinte conformidade: a) NCz\$ 720.000,00 (setecentos e vinte mil cruzados novos), para o exercício corrente; e

b) NCz\$ 600.000,00 (seiscentos mil cruzados novos), para o exercício de 1989;

II – por outros bens e valores que lhe sejam destinados por entidades de direito público ou privado; e

III – por quaisquer outros bens e valores que venha a possuir por aquisição, ou mediante doações, legados e auxílios.

§ 1º – A alienação de bens imóveis da Fundação dependerá de prévia autorização legislativa.

§ 2º – As aquisições, serviços e obras da Fundação obedecerão aos princípios da licitação.

§ 3º – No caso de extinguir-se a Fundação, seus bens reverterão ao patrimônio do Estado.

§ 4º – Deverá o Poder Executivo, tão logo a Fundação de que trata o artigo 1º adquira personalidade jurídica, alienar à mesma, por doação, o imóvel e suas benfeitorias onde está sendo construída sua sede, bem como os demais imóveis destinados à construção de órgãos a ela subordinados, ficando para isso, desde logo, autorizado pela Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo.

Artigo 6º – Constituirão recursos da Fundação:

I – as dotações orçamentárias que lhe sejam atribuídas pela Fazenda do Estado;

II – as subvenções que lhe venham a ser atribuídas pela União, outros Estados, Municípios ou pessoas jurídicas de direito público;

III – as doações, patrocínios e investimentos que venha a receber;

IV – as receitas próprias, provenientes de locação de serviços ou bens, de venda de produtos ou bens, ou quaisquer outras obtidas na realização de suas atividades.

Parágrafo único – As dotações orçamentárias destinadas à Fundação pelo Governo do Estado serão compatíveis com a plena manutenção da instituição, em complemento aos recursos por ela própria gerados.

Artigo 7º – A Fundação será administrada pelos seguintes órgãos:

I – Conselho Curador; e

II – Diretoria Executiva.

Artigo 8º – O Conselho Curador, órgão superior deliberativo e de fiscalização, será composto de 9 (nove) membros, 3 (três) dos quais nomeados livremente pelo Governador do Estado.

§ 1º – Serão membros natos do Conselho Curador:

1. o Secretário da Cultura;

2. o Secretário da Ciência, Tecnologia e Desenvolvimento Econômico;

3. o Reitor da Universidade de São Paulo – USP;

4. o Reitor da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP;

5. o Reitor da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP;

6. o Presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

§ 2º – Ressalvando o disposto no parágrafo anterior, o mandato dos membros do Conselho Curador será de quatro anos, permitida a recondução.

Artigo 9º – Compete ao Conselho Curador:

I – aprovar os estatutos da Fundação, submetendo-se ao Governador do Estado, bem como sugerir suas alterações quando necessário;

II – fixar o programa de atividades da Fundação para cada exercício, orientando a gestão administrativa quanto ao plano de trabalho e utilização de recursos;

- III – fixar o programa plurianual de investimentos;
- IV – aprovar o plano de cargos e salários;
- V – fixar critérios e padrões para seleção de pessoal;
- VI – aprovar tabela de preços para venda de produtos e serviços;
- VII – aprovar a celebração de convênios com entidades públicas e privadas;
- VIII – aprovar o recebimento de legados e doações com encargos;
- IX – deliberar sobre as contas, após adequada auditoria;
- X – elaborar seu regimento interno;
- XI – aprovar o Regulamento Geral da Fundação e o Regulamento de Licitações;
- XII – resolver os casos omissos e exercer outras atribuições que lhe forem deferidas pelos estatutos;
- XIII – indicar auditoria para o exame de suas contas.

§ 1º – O Conselho Curador reunir-se-á ordinariamente uma vez por mês e, extraordinariamente, sempre que convocado por seu Presidente ou por dois terços de seus membros.

§ 2º – A falta não justificada a três reuniões consecutivas ou cinco alternadas, por ano, importará na perda do mandato de Conselheiro.

§ 3º – O Conselho Curador deliberará por maioria simples, presente a maioria absoluta de seus membros e, excepcionalmente, por maioria qualificada, conforme dispuserem os estatutos.

§ 4º – Os membros do Conselho perceberão um “jeton” por reunião a que comparecerem.

Artigo 10 – A Diretoria Executiva, órgão superior de execução, terá a seguinte composição:

I – Presidência;

II – Diretoria Administrativa e Financeira;

III – Diretoria do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina; e

IV – Diretoria de Atividades Culturais.

§ 1º – As atribuições das Diretorias e as funções dos Diretores serão estabelecidos pelos estatutos da Fundação e pelo Regulamento Geral da Fundação.

§ 2º – O Diretor-Presidente será escolhido pelo Governador do Estado, com mandato de quatro anos entre profissionais de nível superior que exerçam atividades afins com a Fundação, em lista tríplice a ser elaborada pelo Conselho Curador da Fundação.

§ 3º – O Diretor do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina será escolhido pelo Governo do Estado em lista tríplice a ser elaborada pelo Conselho Curador da Fundação.

§ 4º – Os demais Diretores da Fundação serão indicados pelo Diretor Presidente, “ad referendum” do Conselho Curador.

§ 5º – Os membros da Diretoria Executiva poderão ser contratados pela Fundação, sob regime trabalhista, mediante remuneração proposta pelo Conselho Curador e aprovada pelo Governador do Estado.

Artigo 11 – À Diretoria Executiva, além das atribuições definidas nesta lei, nos estatutos e no Regulamento Geral, compete cumprir as deliberações do Conselho Curador e elaborar os estatutos a serem aprovados pelo Conselho Curador.

Artigo 12 – Compete ao Diretor Presidente:

I – representar a fundação em juízo e fora dele;

II – cumprir e fazer cumprir as deliberações do Conselho Curador;

III – supervisionar todas as atividades técnicas, administrativas e culturais da Fundação;

IV – admitir após prévio processo de seleção e demitir pessoal para as funções técnicas, administrativas e culturais da Fundação, de acordo com o plano de cargos e salários aprovados pelo Conselho Curador;

V – delegar atribuições aos demais Diretores;

VI – indicar os Diretores, conforme previsto no § 4º do artigo 10;

VII – exercer todas as atribuições inerentes à função executiva, observadas as normas legais, estatutárias e regimentais.

Parágrafo único – O Diretor Presidente e o Diretor do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina participarão das reuniões do Conselho Curador, sem direito a voto.

Artigo 13 – O pessoal da Fundação estará sujeito ao regime de legislação trabalhista.

Parágrafo único – Poderão ser colocados à disposição da Fundação funcionários e servidores públicos, com ou sem prejuízo de vencimentos, e sem prejuízo das vantagens de seus cargos.

Artigo 14 – A Fundação ficará isenta de todos os tributos estaduais, bem como de emolumentos cartorários.

Artigo 15 – A Fundação submeterá ao Secretário da Cultura, para aprovação pelo Governador do Estado, os planos e programas de trabalho, inclusive os referentes a cargos e salários, com os respectivos orçamentos, bem como a programação financeira anual referente a despesas de investimento, obedecidas as normas para o desembolso de recursos orçamentários fixados pela Secretaria da Fazenda.

Artigo 16 – A Fundação fornecerá à Secretaria da Cultura e à Secretaria da Fazenda, quando solicitados, os documentos necessários ao controle de resultados.

Artigo 17 – Além do controle de legitimidade exercido pelos órgãos próprios da Secretaria da Fazenda e do Tribunal de Contas, a Fundação se submeterá à fiscalização da Assembléia Legislativa, nos termos da Lei nº 4.595, de 18 de junho de 1985.

Artigo 18 – Para o atendimento do disposto na alínea “a”, do inciso I, do artigo 5º desta lei, fica o Poder Executivo autorizado a abrir à Secretaria da Cultura crédito adicional especial de NCz\$ 720.000,00 (setecentos e vinte mil cruzados novos), a ser coberto com recursos de que trata o artigo 43, § 1º, da Lei federal nº 4.320, de 17 de março de 1964.

Artigo 19 – O Governo do Estado deverá tomar as providências necessárias à instituição da Fundação no prazo de 90 (noventa) dias após a publicação desta lei.

Artigo 20 – Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação.

Palácio dos Bandeirantes, 28 de junho de 1989.

ORESTES QUÉRCIA

Jos Machado de Campos Filho, Secretário da Fazenda

Fernando Gomes de Moraes, Secretário da Cultura

Roberto Valle Rollemberg, Secretário do Governo

Publicada na Assessoria Técnico-Legislativa, aos 28 de junho de 1989.

Texto 2: Oscar Niemeyer**Fonte:** <http://www.memorial.org.br/oscar-niemeyer-3/>

O arquiteto que projetou o Memorial da América Latina nasceu no Rio de Janeiro. Mesmo depois de sua morte, em 2012, Oscar Niemeyer continua sendo um dos expoentes da arquitetura mundial, tantas obras e prêmios acumulou em 80 anos de atividade. Formado em 1934 pela Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, revolucionou a arquitetura com seu arrojado estilo estrutural e estética arquitetônica.

O projeto de construção de Brasília foi o marco que consolidou seu prestígio internacional. Depois vieram o Edifício-sede da Editora Mondadori, na Itália; o Centro Cultural do Havre e sede do Partido Comunista Francês, na França; Universidade de Constantine, em Argel; e os planos da Cidade de Neveg, em Israel; Plano de Urbanização do Algarve, em Portugal; Centro Cívico e Administrativo de Argel; Centro Residencial de Estudantes em Oxford, Inglaterra, a sede do Jornal “L’Humanité”, na França; o Panteão da Liberdade em Brasília; o projeto para a Embaixada Brasileira em Cuba, o Memorial da América Latina, em São Paulo, de quem sempre falava com muito carinho.

“Durante meses acompanhei atento sua construção. A obra me emocionava. Dera-lhe toda a minha dedicação, mas alguma coisa ainda faltava, alguma coisa que me integrasse no sentido político do Memorial, para mim mais importante do que sua arquitetura”, dizia para explicar porque fez a escultura Mão, símbolo do Memorial e um dos marcos da cidade de São Paulo.

Texto 3: Darcy Ribeiro**Fonte:** <http://www.memorial.org.br/darcy-ribeiro-2/>

Etnólogo, antropólogo, professor, educador, ensayista y romancista, nació en Montes Claros (MG), en 1922, y murió en Brasília, DF, en 1997, a los 74 años. Era miembro de la Academia Brasileira de Letras (ABL) y senador. Se formó en Ciencias Sociales por la Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1946), con especialización en Antropología. Fundó el Museu do Índio, que dirigió hasta 1947, y creó el Parque Indígena do Xingu.

Creó la Universidade de Brasília, de la cual fue el primer rector; fue ministro de la Educación del Gobierno Jânio Quadros (1961) y jefe de la Casa Civil del Gobierno João Goulart. Con el golpe militar de 64, tuvo sus derechos políticos casados y fue exiliado. Vivió en diversos países de América Latina. Profesor de Antropología de la Universidad Oriental de la República de Uruguay; fue asesor del presidente Salvador Allende, en Chile, y de Velasco Alvarado, en Perú. Escribió libros de antropología, educación, romances y ensayos. El autor de O povo brasileiro colaboró con la creación del Memorial de América Latina. Grabó un disco en la serie mexicana “Voces de América”. Recibió títulos de Doctor Honoris Causa de la Sorbonne, de la Universidad de Copenhague, de la Universidad de Uruguay, de la Universidad de Venezuela y de la Universidade de Brasília.

Texto 4: CBEAL**Fonte:** <http://www.memorial.org.br/cbeal/>

O Centro Brasileiro de Estudos da América Latina foi concebido por Darcy Ribeiro para ser uma espécie de interface entre as três universidades públicas paulistas (USP, Unicamp e Unesp), a Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (Fapesp) e a Secretaria de Estado de Desenvolvimento. Cabe ao CBEAL apoiar os estudos acadêmicos que tenham a ver com a América Latina, em seus diversos campos, bem como integrá-los às atividades intelectuais e científicas do Estado. Mas não só isso. O CBEAL fomenta a pesquisa pioneira e a reflexão sobre importantes processos latino-americanos por estudiosos ligados a instituições nacionais e internacionais.

Darcy Ribeiro sabia das coisas, pois além de antropólogo e escritor, ele fundou e foi o primeiro reitor da Universidade de Brasília (UnB). Entre os seus planos estava a criação de uma Cátedra Latino-americana que trouxesse ao Memorial alguns dos principais professores e pesquisadores do Continente. A idéia era que esses mestres orientassem bolsistas e produzissem ensaios sobre temas da atualidade.

Para cumprir a sua missão o CBEAL organiza cursos e seminários, edita livros com os resultados desses encontros e, por meio da Revista Nossa América, divulga as ciências e as artes latino-americanas. Toda essa atividade é apoiada pela Biblioteca Latino-americana Victor Civita, a única brasileira especializada em temas latino-americanos, com 30 mil volumes.

Texto 5: BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

Fontes: <http://www.memorial.org.br/cbeal/biblioteca-2/>

Tudo o que estudantes e pesquisadores precisam saber sobre qualquer tema que envolva nossos países vizinhos de língua espanhola está na Biblioteca Latino-americana

Atualmente, o acervo bibliográfico é composto por cerca de 40 mil volumes, com destaque para a área de humanidades - ciências sociais, cultura popular, história, artes e literatura.

O acervo de vídeo é composto por 2.313 títulos em VHS e 1540 em DVD, entre ficção e documentários significativos da produção cinematográfica mundial, destacando-se as filmografias da Argentina, do México e de Cuba. Complementando o material audiovisual, a Biblioteca preserva 389 discos de vinil, 2.516 fitas cassete e 445 CDs.

O acervo da biblioteca é aberto à consulta pública, local e via internet, por meio do catálogo online. O pesquisador tem acesso ao acervo bibliográfico (livros, teses e periódicos), ao acervo audiovisual (VHS e DVDs) e a 119 publicações do Memorial que foram digitalizadas.

Entre suas múltiplas funções, no saguão da Biblioteca também funciona o Acessa SP, com internet gratuita para os visitantes. Esse mesmo espaço abriga eventos literários, saraus, lançamentos de livros, exposições, debates e seminários que, em alguns casos, são extensão de eventos realizados no auditório, com capacidade para 150 pessoas sentadas.

Para as pessoas com deficiência visual ou analfabetos funcionais, a Biblioteca criou um serviço de leitura especial: é o “livro para ouvir”. A pessoa interessada encomenda o livro que quer “ouvir”, a obra passa por processo digital de conversão (quando já não está editada no sistema) e é entregue ao usuário.

A Biblioteca tem um auditório para 130 pessoas. Nele são realizados seminários, palestras, debates e cursos. No saguão da Bibla são montadas exposições que muitas vezes complementam ou ilustram o que está sendo discutido no auditório.

Texto 6: Publicações

Fonte: <http://www.memorial.org.br/cbeal/depto-de-publicacoes/>

É inegável que pensamos por palavras. A linguagem verbal é a mãe de todas as linguagens. É por meio da linguagem que se conhece o mundo e se transmite o conhecimento. Mais especificamente, é por meio do livro que o fenômeno cultural se completa desde que o homem deixou a tradição oral. O bom e velho livro continua indispensável.

Um dos instrumentos importantes de fomento às ciências e às artes do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina é o seu Departamento de Publicações. Ele publica livros variados. Ambos falam da nossa especialidade – a América Latina – como nenhuma outra instituição pode fazer. Afinal, estamos no Memorial da América Latina.

Texto 7: Livros editados pelo Memorial.

Fonte: <http://www.memorial.org.br/livros-editados-pelo-memorial/>

O Memorial publica títulos das seguintes coleções:

Encontros

Resultado da presença de intelectuais, artistas e escritores na Biblioteca do Memorial da América Latina, a série traz depoimentos, entrevistas e textos de personalidades importantes de diferentes áreas da cultura.

Marta Traba

Num país de escassas publicações sobre arte latino-americana, a Coleção Marta Traba assume a importante função de fazer circular textos sobre a produção das artes visuais da região, contribuindo para a atualização de pensamentos, tendências e movimentos mais significativos do Continente.

Memo:

Edições de bolso que reúnem textos inovadores e instigantes sobre literatura, cinema, artes plásticas, política e economia, além de contos e poemas. Publicados mensalmente, os livros trazem produções inéditas e resgatam textos que estejam fora de circulação ou que tenham sido pouco divulgados.

Poesia latino-americana:

Publica autores expressivos da poesia latino-americana, com o objetivo de promover poetas ainda pouco conhecidos ou resgatar trabalhos de autores consagrados. O interesse pelo gênero tem estimulado as discussões e o intercâmbio de obras.

Segundas no Memorial:

Livros que registram depoimentos, debates e diálogos de personalidades de vários setores da cultura brasileira com o público, promovidos pelo Memorial da América Latina e realizados num ambiente descontraído como o de um bar.

Especiais:

Publicações que apresentam pesquisas e ensaios de fôlego, depoimentos e antologias; outras trazem a produção de jovens pesquisadores ligados às universidades (Coleção Pesquisa).

Texto 8: Revista Nuestra America

Fonte: <http://memorial.org.br/revistaNossaAmerica/24/port/>

Texto 9: Praça Cívica**Fonte:** <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/praca-civica/>

A Praça Cívica é um imenso espaço aberto que une os prédios da Galeria Marta Traba, da Biblioteca Latino-americana Victor Civita e do Salão de Atos. Sua vocação é o encontro de multidões. Com capacidade para 40 mil pessoas, em seus 12 mil m² de área livre, nela acontecem festas típicas dos países do continente e das regiões brasileiras, shows populares, festivais, oficinas e espetáculos variados.

Também conhecido como Praça do Sol, o local abriga um dos símbolos de São Paulo: a Mão. Escultura mundialmente conhecida de Oscar Niemeyer – em cuja palma vemos o mapa da América Latina como que se esvaindo em sangue – a Mão tornou-se um emblema deste continente colonizado brutalmente e até hoje em luta por sua identidade e autonomia cultural, política e sócio-econômica.

Atravessando a passarela, no espaço entre os prédios do Parlatino, Pavilhão da Criatividade e Administração, foram plantadas 160 palmeiras Jerivá. Daí o nome Praça da Sombra. Atrás das instalações, ao lado dos estacionamento e ao longo dos muros há uma área verde (árvores, plantas e gramado) de cerca de 16 mil m².

Texto 10: Pavilhão da Criatividade**Fonte:** <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/pavilhao-da-criatividade/>

O acervo permanente de cerca de 4 mil peças de arte popular do Brasil, México, Peru, Equador, Guatemala, Bolívia, Paraguai, Chile e Uruguai, exposto em 1600 m², é único no país. Trajes típicos, máscaras, estandartes, instrumentos musicais, objetos de adorno e de uso cotidiano, brinquedos, adereços religiosos e profanos, obras em argila, madeira, esculturas em ferro, fibras, entre muitas outras peças – testemunho eloquente da criatividade popular – fazem parte do acervo do Pavilhão da Criatividade.

As peças de arte do acervo permanente foram selecionadas e adquiridas no transcurso de apenas dois meses. A aquisição da coleção foi conduzida pelos fotógrafos Jacques e Maureen Bisillia, que em 1988 viajaram para o México, Guatemala, Equador e Peru, países escolhidos por Darcy Ribeiro para compor um acervo inicial, baseado na linha-mestra das grandes civilizações pré-hispânicas, tendo o Brasil como anfitrião.

Texto 11: Auditório Simón Bolívar**Fonte:** <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/auditorio/>

Uma exibição de gala do renomado Balé Nacional de Cuba na inauguração do Memorial marcou a abertura do Auditório Simón Bolívar. O espaço foi concebido ecumenicamente por Niemeyer: o palco, ambivalente para duas plateias, tanto poderia ser utilizado para espetáculos de balé e de música clássica, quanto para shows de MPB ou de tango, bem como abrigar grandes convenções e seminários de natureza política, econômica ou acadêmica.

E foi assim, recebendo celebridades desses segmentos – de Tom Jobim a Bill Clinton – que o Auditório Simón Bolívar destacou-se como um dos principais palcos do cenário cultural e artístico do país até o incêndio que, em novembro de 2013, interrompeu suas atividades.

Em fase de restauração, o Simón Bolívar voltará a proporcionar a mesma programação, eclética e de alta qualidade, ainda mais confortável para o público e dotado de moderno sistema de segurança e de acessibilidade universal.

Texto 12: Salão de Atos Tiradentes

Fonte: <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/sala-de-atos/>

Sede de solenidades e recepções oficiais ligadas às questões do subcontinente latino-americano, o Salão de Atos Tiradentes é o coração do Memorial. A luz, tênue, filtrada por uma parede envidraçada, preenche o ambiente de 30 metros de altura. Essa “catedral profana” abriga a mais importante obra de Cândido Portinari, o Painel Tiradentes, de 1948, que mede 18,00 x 3,00 m, além de seis painéis em baixo-relevo, construídos em concreto aparente pelos artistas plásticos Caribé e Poty, e que medem cada um 4 x 15 m.

Texto 13: Galeria Marta Traba

Fonte: <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/galeria/>

A Galeria Marta Traba de Arte Latino-Americana é um espaço privilegiado para a difusão da arte latino-americana e para o intercâmbio cultural com os países do nosso Continente.

Projetada por Oscar Niemeyer, a Galeria é hoje o único espaço museológico existente no Brasil, inteiramente dedicado às artes e à cultura latino-americanas.

Ocupando uma área de 1.000 m², o espaço é sustentado por uma única coluna central, circundado por painéis que permitem ao visitante, desde a entrada, uma visão do conjunto das obras expostas.

Composta por duas salas expositivas, a Galeria Marta Traba de Arte Latino-Americana possui todos os equipamentos necessários para a segurança das obras de arte como, controle de temperatura, de umidade e de iluminação, com local adequado para climatização na desembalagem e para manuseio e guarda.

Texto 14: Anexo dos Congressistas

Fonte: <http://www.memorial.org.br/espacos-culturais/anexo-dos-congressistas/>

Ao lado do Auditório Simón Bolívar, o Anexo dos Congressistas é um espaço destinado a atividades acadêmicas, diplomáticas, encontros intelectuais, pequenas exposições e comemorações de datas nacionais.

Fazem parte do Anexo dos Congressistas o Auditório Mário de Andrade, de 80 lugares, e uma confortável sala de reuniões para 50 pessoas, na qual há um painel em concreto e terracota de Maria Bonomi chamado Futura Memória.

Sobre o Painei TIRADENTES de Portinari

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/>

“Certifico que o Réu Joaquim José da Silva Xavier foi levado ao lugar da forca levantada no Campo de São Domingos, e nela padeceu morte natural, e lhe foi cortada a cabeça, e o corpo dividido em quatro quartos, e como assim passou na verdade lavrei a presente certidão; e dou minha fé. Rio de Janeiro, 21 de abril de 1792”. Francisco Luís da Rocha, escravidão da Comissão expedida contra os Réus da Conjuração formada em Minas Gerais.

O Painel Tiradentes é uma pintura a têmpera (tinta artesanal) composta por três telas justapostas, com dimensão total de 17,70 x 3,09m. A obra, concluída em 1949, uma das mais importantes de Candido Portinari, está exposta permanentemente no Salão de Atos Tiradentes. Ela foi comprada pelo Governo do Estado em 1975 e permaneceu no Salão Nobre do Palácio dos Bandeirantes até 1989, quando foi transferida para o Memorial, em sua inauguração.

Nos anos 40, por sugestão de Oscar Niemeyer, o industrial e literato Francisco Inácio Peixoto encomendou a Candido Portinari um quadro para ocupar uma enorme parede no saguão de entrada do Colégio de Cataguases, em Minas Gerais, que havia sido projetado por Niemeyer. O tema era livre. Após a encomenda, Portinari, um dos principais nomes do Modernismo no país, mergulhou neste episódio brasileiro repleto de ideal, sonhos, patriotismo e traição, que é a Inconfidência Mineira. Consultou livros e documentos da época até tornar-se praticamente um especialista no assunto.

O painel começou a ser pintado em 1948. Portinari teve que construir um ateliê especial, nos fundos da sua casa, para caber a tela. O pintor deu as últimas pinceladas com o painel já instalado no colégio. Nele, de maneira magistral, são representados os principais episódios e os protagonistas da Inconfidência Mineira.

Segundo Antonio Callado, autor de Retrato de Portinari, considerada a melhor biografia do pintor, “Portinari era pintor de uma inesgotável paciência com os pormenores da obra que tivesse diante de si, no cavalete (...) Para os quadros históricos fazia, baseados em suas leituras e pesquisas, esboços, croquis, até se satisfazer com a expressão que devia dar ao rei, ao bandeirante, ao mártir”.

Texto 2: Liberdade, ainda que tardia

O martírio de Tiradentes, contado por Antonio Callado

Parte 1:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-1a-parte/>

A pedido de Flávio Rangel, Antonio Callado escreveu um roteiro de audiovisual que deveria contar ao mesmo tempo a história de Tiradentes e da confecção do painel Tiradentes. Infelizmente, esse trabalho nunca foi filmado. Mas vale a pena lê-lo passeando os olhos nos detalhes da pintura de Portinari.

Dedico este roteiro de audiovisual a Flávio Rangel, amigo querido, falecido em outubro do ano passado. Flávio teve a idéia do programa ao ver, então instalado no Palácio dos Bandeirantes, o Tiradentes, comprado pelo governo de São Paulo ao Colégio de Cataguases em 1975.

– Um audiovisual – me disse Flávio – que fale sobre o painel aos visitantes, sobretudo aos colegiais, aos adultos meio esquecidos de história e até aos turistas.

Escrevi o roteiro para Flávio, que o havia proposto ao governo da época, e que o realizaria. Por alguma razão o projeto não foi adiante. Talvez possa ser aproveitado agora, quando o Tiradentes está realmente exposto às multidões, no Memorial da América Latina.

(A ser lido por várias vozes, ou duas, desde que sejam conhecidas e queridas do público, como as de Fernanda Montenegro e Paulo Autran. O spotlight se deterá naturalmente sobre partes do painel mencionadas na narração e sobre um ou outro elemento externo, como, por exemplo, o bilhete de Graciliano Ramos e a carta de Cicilio Matarazzo.

Antes de se ouvir a primeira fala, soam acordes de Bachianas nº 5, de Villa Lobos)

VOZ 1: Portinari era pintor de uma inesgotável paciência com os pormenores da obra que tivesse diante de si, no cavalete. Pintava, depois aprimorava, retocava. Para os quadros históricos fazia, baseados em suas leituras e pesquisas, esboços, croquis, até se satisfazer com a expressão que devia dar ao rei, ao bandeirante, ao mártir. Frequentemente, quando estava no ateliê trabalhando, esse pintor nascido “na Alta Mogiana”, como dizia, lembrava o trabalho de sol a sol do pai e da mãe, plantadores de café, como se ele também, com o pincel, estivesse lavrando a terra – no caso a terra da sensibilidade do Brasil, da memória do seu povo.

Parte 2:

Fonte:<http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-2a-parte/>

VOZ 2: Em princípio de julho de 1949, Portinari pousou, afinal, os pincéis ao pé dos grandes quadros do Tiradentes, que agora só faltava montar, conjugar, para que contassem de ponta a ponta a história de Joaquim José da Silva Xavier. E Portinari escreveu – com aquele misto de tristeza e alívio do artista que terminou a obra – um bilhete a Francisco Inácio Peixoto, que lhe encomendara o painel para o Colégio de Cataguases, Minas Gerais:

VOZ 1: “Meu caro Peixoto, o nosso quadro Tiradentes já está concluído. (...) Os diretores do Museu de Arte Moderna daqui disseram que já se comunicaram com você sobre a exibição do painel no Rio. Desejo saber se posso entregá-lo. O diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo também fez idêntico pedido”.

Desde o mês anterior o presidente do MAM de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho, o Cicillo, havia escrito a Portinari acerca da “possibilidade de expormos aqui em São Paulo o seu novo painel Tiradentes, antes que seja enviado para Minas. Seria uma perda lamentável para o povo de São Paulo não poder admirar esta sua nova e grande obra e cremos ninguém mais indicado para apresentar este painel que já agora é famoso do que o Museu de Arte Moderna”.

VOZ 2: Cicillo tinha razão quando declarava o quadro já famoso. O Tiradentes se transformara de pronto em notícia de jornal, reportagem, entrevista, crítica. E desde o primeiro dia atraiu uma multidão ao Automóvel Clube do Rio, onde foi primeiro exposto ao público. Tinha tanta gente, no primeiro dia, que Graciliano Ramos, grande amigo de Portinari, deixou para ir ao Automóvel Clube no dia seguinte. Depois mandou este bilhete: “Querido Portinari. Estive uma hora hoje a admirá-lo. Não valia a pena vir ontem – dia de gente fina”.

(Grande vista do painel)

Parte 3:

Fonte:<http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-3a-parte/>

VOZ 1: Aí está visto pelo grande pintor do Brasil, o suplício do Tiradentes. Um quadro grande em si mesmo, na sua concepção, grande no seu tamanho de 18 metros de comprimento por 3 metros e 15 de altura. A Inconfidência exposta em cerca de 56 metros quadrados de têmpera sobre tela. A historiografia oficial brasileira é superficial, bem-comportada, apresentando a história do Brasil como branda, civilizada, avessa à violência e ao derramamento de sangue. Quando este painel foi primeiro exposto no Rio e em São Paulo, muitos se detiveram diante dele comovidos, silenciosos. Havia, ali, uma revelação.

VOZ 2: Mais de um crítico de arte estranhou que o painel contivesse – a par da pintura sofisticada, moderna, mas onde perpassa um sopro clássico – uma violência, uma crueza que chegavam às raias da falta de boas maneiras. É que todos nós aprendemos na escola que o Tiradentes, depois de enforcado, foi esquartejado, mas a imagem aceita, aprovada, é a da forca, o mártir barbudo, vestido com a alva, isto é, o camisolão, aguardando o momento de entrar na morte e na história.

Acontece que na visão de Portinari o episódio ganhou outra ênfase. O pintor não aboliu a forca e o enforcado, que ficaram bem no centro do painel: mas foram empurrados para o fundo, viraram um símbolo, enquadrados ambos na ordem perfeita os regimentos da rainha Maria I e se prolongando lateralmente pelas ondulantes montanhas de Minas Gerais.

Parte 4:

Fonte:<http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-4a-parte/>

VOZ 1: E, no primeiro plano, nos afrontando, está aquilo que poderíamos, parodiando Nelson Rodrigues, chamar de “a História como ela é”: está o corpo do Tiradentes cortado em quatro, como o de um boi, sua cabeça atirada a uma carreta de açougue, ainda pingando sangue, e depois pregada no alto de um poste, como mandavam os senhores juizes do Tribunal da Alçada.

VOZ 2: O Tiradentes foi executado por seu crime de inconfidência – isto é, falta de fidelidade para com o Estado e sua segurança -, e a punição tinha de ser exemplar. Quer dizer, feroz. Não se tratava de decepar a cabeça do réu na guilhotina, ou de cortá-la no cepo, com um machado, ou de apenas levar o condenado à praça e enforcá-lo.

VOZ 1: Ou ainda de, como na Antígona de Sófocles, simplesmente deixar insepulto, entregue aos cães e aos abutres, o cadáver de quem havia pecado contra a segurança nacional. Ouçam o texto da chamada Certidão da Execução do Tiradentes, ou, por outras palavras, o quase desdenhoso atestado de óbito que lhe fizeram: “Francisco Luís da Rocha, Desembargador dos Agravos da Relação desta Cidade, e Escrivão da Comissão expedida contra os Réus da Conjuração formada em Minas Gerais: – Certifico que o Réu Joaquim José da Silva Xavier foi levado ao lugar da forca levantada no Campo de São Domingos, e nela padeceu morte natural, e lhe foi cortada a cabeça, e o corpo dividido em quatro quartos, e como assim passou na verdade lavrei a presente certidão, e dou minha fé. Rio de Janeiro, 21 de abril de 1792”.

VOZ 2: Por isso é que o painel nos agride com o Tiradentes retalhado, com seus disjecti membra, seus quartos de carne martirizada semeados pelo Brasil afora. Portinari parece ter querido ecoar o brado de Castro Alves, que evocou o próprio carrasco,

...Pelos cabelos a cabeça erguendo,
que rola sangue e que espadana estrelas.

Parte 5:

Fonte:<http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-5a-parte/>

VOZ 1: E agora vamos acompanhar mais de perto, em todas as suas “cenas”, o painel do Tiradentes, que nos dá um recado de esperança, a despeito de tudo: ele começa com o povo chorando, acorrentado, e termina com o povo rompendo os grilhões.

Logo depois do povo, encontramos os inconfidentes, na época em que conspiravam. O Tiradentes é a primeira figura. Tem nas mãos, já que só pensava nelas, cadeias. Pensava no que fazer para rompê-las. Reparem que ele aparece sem barba. Ele era alferes do Regimento de Dragões da Vila Rica e barba era contra o regulamento. A negra barba da efígie clássica ele a criou no cárcere. E reparem – de novo os regulamentos – que lhes escanhoaram a cara para execução.

Mas continuemos a examinar o primeiro grupo, que tem à direita, cabeça mergulhada num livro, o jovem José Álvares Maciel, que admirava Jefferson e Franklin, pois haviam livrado os Estados Unidos do domínio da Coroa britânica, Franklin, ainda por cima, tinha inventado o pára-raios e dele se dizia na época que “roubou o cetro aos tiranos e o raio aos deuses”. Os inconfidentes eram todos letrados, padres, desembargadores, poetas. Portinari colocou aí os padres Correia de Toledo, José da Silva e Oliveira Rolim, o poeta Cláudio Manuel da Costa e o tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade.

VOZ 2: Em matéria de poesia, Tiradentes se viu entre três vates que são parte da história literária do país: Alvarenga Peixoto, poeta menor, e dois grandes poetas, Cláudio Manuel da Costa, com seu estilo clássico, e Tomás Antônio Gonzaga, de meiga dicção e infinita graça, autor da Marília de Dirceu.

Esses poetas pertenciam todos ao movimento da Arcádia. Se nutriam e inspiravam em grande parte nas Éclogas de Virgílio e nos ecos que, através dos tempos, elas despertaram na poesia italiana, francesa, portuguesa. Eram tão arcádicos os poetas inconfidentes que foram buscar não em algum modelo épico – na Eneida, digamos – mas na primeira écloga seu lema, a inscrição de sua bandeira, o “libertas quae sera tamen”. O verso, que no Brasil ficou emblemático, é parte da frase com que o pastor Titiro conta ao pastor Malibeu como passou dos braços de Galatéia para os de Amarílis. “A liberdade, ainda que tardia, me veio, apesar de minha negligência. Abandonado por Galatéia, Amarílis me tomou por amante. No tempo de Galatéia, confesso, eu não tinha a menor esperança de me libertar”, e por aí vai o pastor Titiro em suas confidências amorosas.

Parte 6:

Fonte:<http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-6a-parte/>

VOZ 1: A Idéia do verso virgiliano foi do poeta Alvarenga, que, aliás, numa das reuniões dos conspiradores, disse que o movimento que planejavam não deveria ter um chefe, um líder. Declarou que não havia, entre eles, uma cabeça a pensar por muitos indivíduos e sim muitas cabeças num só corpo, o corpo da rebeldia. Como se vê pelo resto da história, ocorreu o oposto, já que os rebeldes só tiveram uma cabeça e um único pescoço, o de Joaquim José. Ninguém mais morreu, devido à conspiração.

Aliás, retifiquemos: um dos poetas morreu, Cláudio Manuel da Costa. (spot em Cláudio). Ele tinha, entre os árcades, o apelido pastoril de Glaucetes Satúrnio. Foi encontrado enforcado na masmorra, no Rio.

Quanto ao Gonzaga, que foi degredado para Moçambique, jamais se casou com sua querida Marília, que morreu com mais de 80 anos. Entretanto, apesar de sua pena de degredo, teve logo publicado em Portugal, com ampla licença da Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, seu Marília de Dirceu. Ainda bem. A grande arte absolve mesmo poetas que foram, como homens, frágeis e timoratos. O Gonzaga, com agulha, bastidor e dedal de ouro bordava, ponto a ponto, o vestido de noiva que Marília não vestiu, pelo menos para se casar com ele. Dizem que escreveu versos até nos muros da sua masmorra, usando como tinta o fumo da candeia e como pena espinhos de laranja. Mas ouçam o poeta, que sempre encanta o ouvido:

Propunha-me dormir no teu regaço
as quentes horas da comprida sesta.
escrever teus louvores nos olmeiros,
tocar-te de papoulas na floresta.
Julgou o justo céu que não convinha
que a tanto grau subisse a glória
minha.

Parte 07:

Fonte:<http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-7a-parte/>

VOZ 2: Não se diga, porém, que os intelectuais que cercavam o Tiradentes – e que, depois de presos, brigaram entre si, choraram e se recriminaram – não escreveram nada contra a opressão que imperava em Minas Gerais. São de grande valor as Cartas Chilenas, sátira em verso. Até hoje não se sabe com absoluta certeza quem escreveu essas cartas, assinadas por Critilo e dirigidas a Doroti. A probabilidade maior é que sejam do próprio Gonzaga. Mas é seguro que não tratam de Amarílis, nem de Galatéia ou Coridon. É boa e valente sátira política.

No segundo grupo do painel, Portinari pintou o episódio da leitura de sentença, na sala do Oratório da Cadeia. Tiradentes, com suas famosas barbas crescidas no cárcere, recebe a condenação à morte, altivo, forte, sereno. Os demais inconfidentes ouvem tudo consternados, desesperados, pois ainda se julgam condenados também à força. Na frente, os dois conjurados Resende Costa. O pai, ao ouvir a sentença, chora, fraqueja nas pernas, e o filho o ampara e sustém.

VOZ 1: Vem a seguir a tragédia, o suplício. O historiador fundamental da Conjuração Mineira, Joaquim Norberto de Sousa Silva, não esconde a curiosa antipatia que sente pelo Tiradentes, que acha fanfarrão, imprudente. Norberto não entendeu, ou

não quis entender, que o Tiradentes, sonhador como os demais, visionário em termos políticos, tivesse além disso um plano de governo e de iniciativas práticas na cabeça. Era, diz Norberto, um dispersivo, que já planejava construir um aqueduto para melhorar o abastecimento de água do Rio de Janeiro. Isso antes que raiasse a liberdade! Mesmo em relação à morte grave e serena do mártir, Norberto, falando exatamente na sua altiva resignação, exclama, meio exasperado: “Prenderam um patriota; executaram um frade!”

Contudo, como historiador, Norberto de Sousa Silva é honesto e escrupuloso na apresentação dos acontecimentos. E o resultado dessa honradez é que o Tiradentes vence fácil a prevenção do próprio biógrafo, e emerge do livro radioso e belo como vemos no painel.

Parte 08

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/roteiro-tiradentes-8a-parte/>

VOZ 2: A descrição do negro dia da execução é forte em Norberto. Ninguém, depois de lê-la, consegue passar, ainda hoje, sem um arrepio pelo Campo de São Domingos, a atual Praça Tiradentes do Rio de Janeiro, onde foi montada a “elevadíssima força, cuja escada numerava mais de vinte degraus”.

Antes de ser empurrado para o vácuo, de modo a que a corda o sufocasse, e antes que o carrasco o cavalgasse no espaço, para bem lhe destroncar o pescoço, o Tiradentes teve de ouvir, de pé no patíbulo, o longo e maçante sermão do frade guardião do Convento de Santo Antônio. Tudo ocorre, como vemos no painel, dentro da maior ordem civil e religiosa. Mas choram escravos e gente do povão, enquanto o cadáver é peritamente decapitado e esquartejado.

E, na última cena, como já vimos, terminada a tragédia, Portinari retoma o tema da cena número 1, as correntes de ferro, e mostra mulheres que as rompem.

VOZ 1: Um pessimista, ou um cínico, poderia encontrar, para a euforia da última cena, razões circunstanciais, pessoais e históricas. Portinari terminou o painel em 1949, isto é, depois da redemocratização de 1945. E morreu em 1962, antes de cair sobre o Brasil a noite de 1964. Mas a verdade é que Portinari, no Tiradentes como em todos seus painéis históricos – celebrando o Descobrimento, a Primeira Missa, a Chegada de D. João – procurava sempre, por entre seus feixes de luz e seus sólidos geométricos, o futuro deste país que ele tanto amou.

O ferro das correntes tem dado provas, no Brasil, de ser duríssimo. Mas o povo é forte, como achava o Tiradentes. Como achava, também, Portinari, seu pintor.

VOZ 2: E agora, relembrada a história do suplício do Tiradentes, olhemos apenas o quadro diante de nós, sem mais pensar no que narra, no que representa. Olhemos a pura pintura. Suas formas, suas cores. Em silêncio e recolhimento. Como que ouve música. Um concerto.

(Novos acordes de Bachianas nº 5).

(Integração das Artes – p.17-19 e 103 /1990)

Texto 3: Biografia de Portinari site da fundação Memorial:

Fonte:<http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/painel-tiradentes/biografia-portinari/>

Cândido Portinari nasceu em 29 de dezembro de 1903, numa fazenda de café perto da cidade de Brodósqui, no estado de São Paulo. Filho de imigrantes italianos, de origem humilde, recebeu apenas a instrução primária e desde criança manifestou sua vocação artística. Aos quinze anos de idade foi para o Rio de Janeiro em busca de um aprendizado mais sistemático em pintura, matriculando-se na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1928 conquista o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro da Exposição Geral de Belas Artes, de tradição acadêmica. Vai para Paris, onde permanece durante todo o ano de 1930. Longe de sua pátria, saudoso de sua gente, Portinari decide, ao voltar ao Brasil, em 1931, retratar nas suas telas o povo brasileiro, superando aos poucos sua formação acadêmica e fundindo a ciência antiga da pintura a uma personalidade experimentalista e antiacadêmica moderna.

Em 1935 obtém seu primeiro reconhecimento no exterior, a Segunda menção honrosa na exposição internacional do Carnegie Institute de Pittsburg, Estados Unidos, com uma tela de grandes proporções intitulada “Café”, retratando uma cena de colheita típica de sua região de origem. A inclinação muralista de Portinari revela-se com vigor nos painéis executados no Monumento Rodoviário na estrada Rio de Janeiro-São Paulo, em 1936, e nos afrescos do novo edifício da Educação e Saúde, realizados entre 1936 e 1944. Esses trabalhos, como conjunto e como concepção artística, representam um marco na evolução da arte de Portinari, afirmando a opção pela temática social, que será o fio condutor de toda a sua obra a partir de então.

Companheiro de poetas, escritores, jornalistas, diplomatas, Portinari participa da elite intelectual brasileira numa época em que se verificava uma notável mudança na atitude e na cultura do país. No final da década de trinta consolida-se a projeção de Portinari nos Estados Unidos. Em 1939 executa três grandes painéis para o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque. Neste mesmo ano o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque adquire sua tela “O Morro”. Em 1940, participa de uma mostra de arte latino-americano no Riversidade Museum de Nova Iorque e expõe individualmente no Instituto de Artes de Detroit e no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com grande sucesso de crítica, venda e público. Em dezembro deste ano a Universidade de Chicago publica o primeiro livro sobre o pintor, “Portinari, His Life and Art”, com introdução do artista Rockwell Kent e inúmeras reproduções de suas obras.

Em 1941, Portinari executa quatro grandes murais na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso em Washington, com temas referentes à história latino-americana. De volta ao Brasil, realiza em 1943 oito painéis conhecidos como “Série Bíblica”, fortemente influenciado pela visão picassiana de Guernica e sob o impacto da 2ª Guerra Mundial. Em 1944, a convite do arquiteto Oscar Niemeyer, inicia as obras de decoração do conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, destacando-se o mural “São Francisco” e a “Via Sacra”, na Igreja da Pampulha. A escalada do nazi-fascismo e os horrores da guerra reforçam o caráter social e trágico de sua obra, levando-o à produção das séries “Retirantes” e “Meninos de Brodósqui”, entre 1944 e 1946, e à militância política, filiando-se ao Partido Comunista Brasileiro e candidatando-se a deputado, em 1945, e a senador, em 1947.

Ainda em 1946, Portinari volta a Paris para realizar sua primeira exposição em solo europeu, na Galerie Charpentier. A exposição teve grande repercussão, tendo sido

Portinari agraciado pelo governo francês, com a Légion d'Honneur. Em 1947 expõe no Salão Peuser, de Buenos Aires e nos salões da Comissão Nacional de Belas Artes, de Montevideu, recebendo grandes homenagens por parte de artistas, intelectuais e autoridades dos dois países. O final da década de 40 assinala o início da exploração dos temas históricos através da afirmação do muralismo. Em 1948, Portinari exila-se no Uruguai, por motivos políticos, onde pinta o painel "A Primeira Missa no Brasil", encomendado pelo Banco Boavista do Brasil.

Em 1949 executa o grande painel "Tiradentes", narrando episódios do julgamento e execução do herói brasileiro que lutou contra o domínio colonial português. Por este trabalho Portinari recebeu, em 1950, a medalha de ouro concebida pelo júri do Prêmio Internacional da Paz, reunido em Varsóvia. Em 1952, atendendo a encomenda do Banco da Bahia, realiza outro painel com temática histórica, "Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia" e inicia os estudos para os painéis "Guerra e Paz", oferecidos pelo governo brasileiro à nova sede da Organização das Nações Unidas. Concluídos em 1956, os painéis, medindo cerca de 14x10 m cada – os maiores pintados por Portinari – encontram-se no Hall de entrada dos delegados do edifício-sede da ONU, em Nova Iorque.

Em 1954 Portinari realiza para o Banco Português do Brasil o painel "Descobrimento do Brasil". Em 1955, recebe a medalha de ouro concedida pelo Internacional Fine-Arts Council de Nova Iorque, como o melhor pintor do ano. Em 1956, Portinari viaja a Israel, a convite do governo daquele país, expondo em vários museus e executando desenhos inspirados no contato com o recém-criado estado israelense e expostos posteriormente em Bolonha, Lima, Buenos Aires e Rio de Janeiro.

Neste mesmo ano Portinari recebe o prêmio Guggenheim do Brasil e, em 1957, a Menção Honrosa no Concurso Internacional de Aquarela do Hallmark Art Award, de Nova Iorque.

No final da década de 50, Portinari realiza diversas exposições internacionais. Expõe em Paris e Munique em 1957. É o único artista brasileiro a participar da exposição "50 Anos de Arte Moderna", no Palais des Beaux Arts, em Bruxelas, em 1958. Como convidado de honra, expõe 39 obras em sala especial na I Bienal de Artes Plásticas da Cidade do México, em 1958. Neste mesmo ano expõe em Buenos Aires. Em 1959 expõe na Galeria Wildenstein de Nova Iorque e, juntamente com outros grandes artistas latino-americanos como Tamayo, Cuevas, Matta, Orozco, Rivera, participa da exposição "Coleção de Arte Interamericana", no Museu de Belas Artes de Caracas. Cândido Portinari morreu em 6 de fevereiro de 1962, quando preparava uma grande exposição de cerca de 200 obras a convite da Prefeitura de Milão, vítima de intoxicação pelas tintas que utilizava

CARYBÉ e POTY

Texto 1: Sobre os Painéis.

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/paineis-de-poty-e-caribe/>

Criados pelos artistas plásticos Poty e Carybé, são seis painéis em concreto aparente, gravados em baixo-relevo, cada qual medindo 4,00 x 15,00 m. Localizado no Salão de Atos, eles fazem companhia ao Tiradentes, de Cândido Portinari, e têm os seguintes temas:

Painel dos Povos Pré-Colombianos:

Homenageia os povos que habitavam o continente antes da chegada do europeu, com ênfase nos Astecas, Maias e Incas.

Painel dos Povos Afros:

Revela não só os aspectos da escravidão, mas também a rica contribuição cultural trazida por esses povos.

Painel dos Conquistadores:

Retrata a chegada do europeu à América, o choque cultural e os conflitos gerados, e a posterior miscigenação.

Painel dos Imigrantes:

Mostra o papel dos imigrantes na trajetória histórica da América Latina, não só devido à bagagem cultural e mestiçagem, mas pela riquíssima contribuição do seu trabalho.

Painel dos Libertadores:

Destaca o momento em que os latino-americanos, conscientes da dominação européia, lutam em busca de liberdade, o que levará à formação dos diversos Estados independentes.

Painel dos Edificadores:

Demonstra o desenvolvimento tecnológico e a contribuição do trabalho de todos os povos citados, com destaque para o homem comum, o trabalhador braçal.

Texto 2:

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/paineis-de-poty-e-caribe/depoimento-carybe/>

Depois do longo rosário de benfeitorias que Oscar Niemeyer fez ao Brasil e ao mundo, veio a conta mais bela. O Memorial da América Latina.

Poty e eu tivemos o prazer de unir nosso trabalho à equipe que, dos desenhos em papel vegetal e das cópias heliográficas, foram extraíndo esse belíssimo conjunto de edifícios, leves, aéreos que hoje é casa de toda a América Latina, do México à Patagônia.

Primeiro dia da criação.

Do nada, de um buraco no chão apareciam ferros e uma multidão de homens com encerados amarelos que andavam entre a chuva e aquele magro desenho de ferragens como que voando, como se fossem enormes pássaros amarelos contra o céu escuro, amarrando cálculos de pesos e esforços.

Depois os carpinteiros guardavam toda aquela ferralha em enforcados de madeira, e o concreto.

Cosas vereedes que non creeredes Sancho – dizia Dom Quixote, e eu vi.

Vi os bruxedos da engenharia, gigantes formas deslizantes que, mexemexendo iam parindo enormes tetos em telha, ou a pretensão da maior viga horizontal do mundo com noventa e cinco metros de extensão que os cabos de aço suspendiam até vencer a atração terrestre.

Aquele mundão de gente, de Paraibinha ao Oscar, quero dizer, do peão ao arquiteto, era um corpo vivo com cérebro, músculo e nervos.

Tudo funcionando para dar vida a essa atalaia dos povos latino-americanos onde Chichi Castenango poderá dialogar com Ushuaia e com o Cuzco; com a Bahia, com Cuernavaca, com Gregorio de Matos, com Bolívar e San Martín em seus próprios labirintos, ou Chichén Itzá ouvindo o canto de Neruda aos cumes de Machu-Pichu, ou os cientistas tratando dos pais e mães dos menores abandonados, ou também, porque não, Zapata e Santa Rosa de Lima dançando uma marinera ou um huapango.

Tudo isso na Barra Funda.

Texto 3: Biografia de Carybé

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/paineis-de-poty-e-caribe/biografia-carybe/>

Carybé, nascido Hector Júlio Paride Bernabó, em Lanus, Argentina, em 1911, viveu sua infância na Itália, vindo para o Rio de Janeiro em 1919. Chegou a cursar a Escola Nacional de Belas Artes. Retorna para a Argentina em 1930, onde se engaja na imprensa, iniciando atividades como desenhista e redator, tendo trabalhado com o escritor Julio Cortázar no jornal “El Diario” durante os anos de 1935, 1936.

Visitou Salvador pela primeira vez em 1938 e, até 1950 – quando se estabeleceu definitivamente na capital baiana a convite do então secretário de Educação, Prof. Anísio Teixeira -, viajou como ajudante de foguista, por várias regiões do Brasil, registrando tipos, costumes e paisagens brasileiras, que irão caracterizar a temática dominante do artista. Nesse período, além de diversas exposições, ilustra o livro “Macunaíma” de Mário de Andrade, assim como (em colaboração com Raul Brie) o traduz para o espanhol; ganha o 1º prêmio do XXIX Salão de Aquarelistas e Gravadores em Buenos Aires, além de publicar e ilustrar inúmeros livros e revistas na Argentina. Em 1946 no Rio de Janeiro ajuda a montar o jornal “Tribuna de Imprensa”; em 1947 trabalha no jornal “O diário Carioca”. Ao fixar-se em Salvador, tornou-se um importante representante do movimento de renovação das artes plásticas na Bahia. A partir de então, foi aclamado como uma das importantes figuras nacionais do desenho e na pintura, com o reconhecimento de seu trabalho na III Bienal de São Paulo, em 1955, quando recebeu o Prêmio Nacional de Desenho. Com inúmeras exposições em várias partes do mundo, Carybé também fez esculturas, projetou cenários e executou murais, como o do Aeroporto Internacional de Nova Iorque, que havia sido objeto de Concurso Público Internacional.

Profundamente ligado à vida baiana, através de seu povo e tradições, em 1957 é confirmado Obá do Terreiro Axé-Opó-Afonjá. Em 1963, já naturalizado brasileiro, recebe o título de Cidadão da Cidade de Salvador.

Ilustra a maioria dos livros de Gabriel García Marquez editados no Brasil, além de “A Casa Verde” de Mario Vargas Llosa, “O gato malhado e a Andorinha Sinhá”, “A vida e a morte de Quincas Berro d’água” de Jorge Amado, e outros.

Prova de reconhecimento do povo baiano, recebe ainda o título de Cavaleiro da Ordem do Mérito da Bahia, o Diploma “Honra ao Mérito Espiritual” Xangô das Pedrinhas ao Obá de Xangô, o título de Doutor “Honoris Causa” da Universidade Federal da Bahia e a Medalha de Mérito Castro Alves, entre outros.

Texto publicado no livro *Integração das Artes*, publicado pelo Memorial da América Latina, em 1990, na pág. 110.

Texto 4: Biografia de Poty

Fonte: <http://www.memorial.org.br/acervo/obras-de-arte/paineis-de-poty-e-caribe/biografia-poty/>

Poty nasceu com o nome de Napoleon Potyguara Lazzarotto, em Curitiba, em 1924. Começou a desenhar bem cedo e inspirou-se nas histórias em quadrinhos para criar, aos 14 anos de idade, seu primeiro herói, “Haroldo, o Homem-Relâmpago”, série publicada no *Diário da Tarde*. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1942, quando ganha uma bolsa de estudos para a Escola Nacional de Belas Artes. Em 1946, uma medalha de ouro obtida no Salão Nacional de Belas Artes garantiu-lhe nova bolsa de estudos, desta vez para a Europa. Morou também em São Paulo, em 1950, quando fundou a Escola de Artes Plásticas.

A despeito das mudanças e de radicar-se no Rio de Janeiro, sempre manteve um elo permanente com sua terra natal, transformando Curitiba numa espécie de núcleo temático de sua obra ou interferindo diretamente na cultura local. Prova disso são os murais que executou na cidade – Praça 19 de Dezembro, Hospital das Clínicas, Centros Politécnico, Praça 29 de Março, fachadas do Teatro Guaíra e do Palácio Iguaçu. Tem várias obras no exterior, como o mural da Casa do Brasil, em Paris (1960) e o painel do Hotel Atlantis, no Algarve, em Portugal (1981). Desenhista e gravador, manteve-se fiel ao figurativismo. Destaca-se ainda como um grande ilustrador de jornais, revistas e livros. Nas palavras de Antonio Houaiss, “nunca a fusão verbo-ícone atinge tão intrínseca adequação” quanto na obra de Poty.

Ilustrou primorosas edições de Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Jorge Amado, Dalton Trevisan, Graciliano Ramos, Mário Palmério e Darcy Ribeiro, entre outros escritores, devendo-se destacar a edição ilustrada das *Obras Completas de Machado de Assis* (1988) e a série de 76 ilustrações para o “*Dom Quixote apócrifo*” (1989), ambos para a Editora Itatiaia.

Mantendo-se em intenso ritmo de trabalho, Poty realizou em 1989, além dos grandes painéis em concreto para o Memorial da América Latina, dois painéis em concreto para a “Roberto Bosch” em Campinas, SP, e painel de 24 m² em concreto para a Pontifícia Universidade Católica de Curitiba.

Poty morreu de câncer no dia 8 de maio de 1998 em Curitiba.

Texto publicado no livro *Integração das Artes*, editado pelo Memorial da América Latina, em 1990, na pág. 110.

Imagem. Fonte: FURRER, Bruno. Carybé. Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1989. p. 427.

426

O MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA é uma realização do governo de São Paulo visando a união dos povos latino-americanos, um ato de fé e de solidariedade continental que Oscar Niemeyer soube concretizar numa arquitetura de indiscutível força e beleza em suas simplicidades de curvas e retas que se complementam em rara harmonia.

O SALÃO DE ATOS abriga o painel "TIRADENTES" de Cândido Portinari e seis estrelas em baixo relevo de cimento, medindo, cada uma, quinze metros de altura por quatro de largura.

Cada estela tem um tema, couberam ao artista Poty - OS ÍNDIOS - OS EMIGRANTES e OS CONSTRUTORES. Os temas de Carybé foram: OS NEGROS - OS IBÉRICOS e OS LIBERTADORES.

THE LATIN AMERICAN MEMORIAL is an achievement of the Government of the State of São Paulo having in mind the union of Latin-American peoples; an act of continental faith and solidarity that Oscar Niemeyer developed into something real: an architecture of unutterable strength and beauty in the simplicity of its curves and straight lines which together complement each other in a unique harmony.

THE SALON OF ACTS comprises Candido Portinari's panel "TIRADENTES" and six stars in cement in low relief, each one measuring 15m height x 8m width. Each star has a theme: the artist Poty did THE INDIANS, THE IMMIGRANTS and THE CONSTRUCTORS. The themes given to Carybé were: THE NEGROES, THE IBERIANS and THE LIBERATORS.

Imagem: Croquis de Carybé. Fonte: FURRER, Bruno. Carybé. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.