# NUEVAMERICA



## Arte para tod@s

## SUMARIO / SUMÁRIO


**EM DESTAQUE / EN DESTAQUE**

RELATÓRIO ANUAL ONU 2004: Diversidade cultural permite convivência para se desenvolver

**ENTREVISTA / ENTREVISTA**

IGNACIO COPANI: un juglar de nuestro tiempo / um trovador de nosso tempo

**CONSTRUINDO CAMINHOS/ CONSTRUYENDO CAMIÑOS**

El Muchacho que se Quería Casar. Plataforma Teatro
Una experiencia de Teatro en Comunidades Indígenas
*Ignacio Miranda Hiriart*

Companhia Étnica de Dança e Teatro
*Breno Kuperman*

O percurso da Oficina de Arte Cerâmica “Caminhos de Barro”: ação cultural universitária inovadora
*Marcelo Carlos Gantos e Silvia Alicia Martinez*

O olhar solidário das favelas
*João Ripper*

**MOSAICO CULTURAL**

Artista indígena, orgullo boliviano
*Rina López*

Diários de motocicleta e a possibilidade de contarmos, ao nosso modo, nossas próprias histórias
*Rosália Duarte*

Mario Irarrázaval: escultor chileno (1940)
*María Inés Wuth M.*

O forró na cultura brasileira
*Patrícia Hertel*

Paloma de papel
*Fabiola Luna*

Carlos Páez Vilaró: un autodidacta y creador de un estilo próprio
(Texto de la Revista Pluna Uruguay)

**IDÉIAS EM REDE / IDEAS EN RED**

Practicas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder
*Daniel Mato*

Arte-Educação, experiências e reflexões na perspectiva intercultural
*Wilson Cardoso Junior e Ana Julia Pinto Pacheco*

Los estudios de la literatura caribeña en la actualidad
*Pura Emeterio Rondon*

## MOSAICO / MOSAICO

Livros/libros - Sites - Cine

## EXTRA

Extra

## EDITORIAL

### Arte para tod@s

Este número da revista, que tem como tema Cultura e Arte, não por acaso, abre-se com a referência ao Relatório do Desenvolvimento Humano 2004, do Programa das Nações Unidas da ONU de 2004. Neste relatório, pela primeira vez, relaciona-se o tema do desenvolvimento com o da cultura. e aponta-se para a existência de uma forma de exclusão que discrimina as pessoas com base nas diferenças culturais. Este relatório, afirma na introdução, que pretende "defender o respeito pela diversidade e a construção de sociedades mais inclusivas, adotando políticas que reconheçam, explicitamente, as diferenças culturais-políticas multiculturais." (p.2)

Um passo à frente, sem dúvida, que introduz uma nova perspectiva na discussão internacional, ainda muito centrada no que o documento intitula os mitos concernentes à liberdade cultural , em que esta é vista, na prática, como fator de enfraquecimento do Estado, potenciadora de conflitos e não favorecedora do desenvolvimento.

Visão esta que merece ser contrastada com o conjunto de artigos incluídos neste número, a começar pela fala do nosso entrevistado da vez, Ignacio Copani, cantautor argentino, cuja música "de resistência" busca suas raízes nos ritmos populares de sua terra, e que se declara fanático pela idéia: Pinta tua aldeia e pintarás o mundo.

Perguntado sobre como se situava diante das expressões da cultura latino-americana e das identidades múltiplas que caracterizam a nossa América Latina, Copani responde: Não necessito nem cantar em português, nem colocar um sotaque andino, nem nada: eu canto tudo o que se passa comigo. Os poderosos são os que se encarregaram de igualar-nos na desesperação. E, mais à frente, reconhece que as coincidências são muitas, porém, mais que com as raízes, com a realidade das nossas identidades... Realidade essa que nos aproxima na vivência comum de um cotidiano de opressão, mas, também, de resistência.

Da riqueza das nossas manifestações culturais, na sua diversidade, e do seu potencial libertador, dão-nos conta as experiências incluídas na seção Construindo Caminhos. São experiências distintas, junto a diferentes comunidades marginalizadas, que se utilizam da arte como instrumento não só de expressão e valorização de elementos da cultura própria dessas comunidades, mas também de transformação desses grupos, aumentando a auto-estima das pessoas envolvidas, consolidando a sua autonomia e, muitas vezes, abrindo-lhes novas perspectivas de trabalho e, consequentemente, de geração de renda. É a arte utilizada como estratégia de resistência cultural, como indutora de ações inovadoras, como propulsora de talentos nas comunidades marginalizadas, enfim, como uma possível alternativa para ajudar na solução dos seus problemas. Refletem todas as experiências um olhar diferenciado para estas comunidades, que não só respeita e valoriza as suas manifestações culturais, como também reconhece e utiliza os valores que lhes são próprios, especialmente a solidariedade, valor cada vez mais ausente dessa nossa sociedade marcada por um axacerbado e crescente individualismo.

Os três artigos de fundo, no Idéias em Rede, permitem entender melhor alguns dos pressupostos sobre os quais estas experiências se apóiam e nos ajudam a perceber a articulação existente entre arte, cultura, educação e política, sem dúvida, a tônica deste número da revista.

## EDITORIAL

### Arte para tod@s

No es por casualidad que este número de la revista, cuyo tema es Cultura y Arte, se abra con una referencia al Informe sobre el Desarrollo Humano 2004, del Programa de las Naciones Unidas de la ONU de 2004. En este informe, por primera vez, se establece una relación entre el tema del desarrollo y la cultura y se apunta hacia la existencia de una forma de exclusión que discrimina a las personas con base en las diferencias culturales. Este informe afirma en la introducción que pretende «defender el respeto a la diversidad y a la construcción de sociedades más inclusivas, adoptando políticas que reconozcan, de forma explícita, las diferencias culturales- políticas multiculturales». (p.2)

Sin duda, un paso hacia adelante que introduce una nueva perspectiva en la discusión internacional, aunque aún muy centrada en lo que el documento intitula mitos concernientes a la libertad cultural, tal como es vista en la práctica, como un factor de debilitamiento del Estado, como potenciadora de conflictos y no participante del desarrollo.

Esta visión merece ser contrastada con el conjunto de artículos incluidos en este número, comenzando por las palabras de nuestro entrevistado Ignacio Copani, cantor y compositor argentino cuya música «de resistencia» busca sus raíces en los ritmos populares de su tierra, quien se declara fanático por la idea: Pinta tu aldea y pintarás el mundo.

Al preguntársele sobre dónde se ubica frente a las expresiones de la cultura latinoamericana y a las identidades múltiples que caracterizan nuestra América Latina, Copani responde: No necesito ni cantar en portugués, ni poner acento andino ni nada, yo canto todo lo que me pasa a mí. Los poderosos son los que se encargaron de igualarnos en la desesperación.

Y, más adelante, reconoce que las coincidencias son muchas, sin embargo, más que con las raíces, con la realidad de nuestras identidades... Realidad ésta, que nos acerca en la vivencia común de un cotidiano de opresión y también, de resistencia.

Sobre la riqueza de nuestras manifestaciones culturales, sobre su diversidad y sobre su potencial libertador, nos hablan las experiencias incluidas en la sección Construyendo Caminos. Son experiencias distintas, junto a diferentes comunidades marginales que se sirven del arte como instrumento no sólo de expresión y valoración de elementos de la cultura propia de esas comunidades, sino también de transformación, aumentando la autoestima de las personas envueltas en esas experiencias, consolidando su autonomía y, muchas veces, abriéndoseles nuevas perspectivas de trabajo y, consecuentemente, aumento en la renta. Es el uso del arte como estrategia de resistencia cultural, como inductora de acciones innovadoras, como propulsora de talentos en las comunidades marginales, en fin, como una posible alternativa para ayudar a solucionar sus problemas. Reflejan todas las experiencias una mirada diferenciada para con estas comunidades, que no solamente respeta y valora sus manifestaciones culturales, sino también reconoce y utiliza los valores que le son propios a esas comunidades, especialmente la solidaridad, valor cada vez más ausente en nuestra sociedad marcada por el exacerbado y creciente individualismo.

Los tres artículos de fondo, en Ideas en Red, permiten entender mejor algunos de los presupuestos sobre lo cuales estas experiencias se apoyan y nos ayudan a ver la articulación existente entre arte, cultura, educación y política, sin duda alguna, la tónica de este número de la revista.

# RELATÓRIO ANUAL ONU 2004:
# Diversidade cultural permite convivência para se desenvolver

***Fragmentos do texto de***
***Maurício Hashizume***
***15/07/2004***

Brasília - Em tempos marcados pelo unilateralismo e pelo refluxo de conquistas históricas no campo das relações internacionais, a Organização das Nações Unidas (ONU) deu um grande passo com a conclusão do Relatório Anual de Desenvolvimento Humano 2004. Pela primeira vez, a ONU tratou a diversidade cultural como uma questão de primeira grandeza, comparável à educação, à saúde, à economia e até aos sistemas democráticos das nações que a compõem.

"O desenvolvimento humano é o processo de alargamento das escolhas à disposição das pessoas, para elas fazerem e serem o que valorizam na vida. Os Relatórios de Desenvolvimentos anteriores concentram-se na expansão das oportunidades sociais, políticas e econômicas para aumentar as escolhas. Exploraram os modos como as políticas de crescimento equitativo, expansão de oportunidades sociais e aprofundamento da democracia podem melhorar essas opções para todos", afirma o Relatório. Nenhuma delas, porém, garante a liberdade cultural, definida no documento como "concessão às pessoas de escolherem as suas identidades - e de viverem a vida que valorizam - sem serem excluídas de outras opções importantes para elas (como as de educação, saúde e oportunidades de emprego)".

**Organização das Nações Unidas inova ao tratar da liberdade cultural como uma questão de primeira grandeza - comparável à educação, à saúde, à economia e até ao fortalecimento da democracia.**



O Relatório ataca diretamente cinco mitos concernentes à liberdade cultural:
*1) não há uma necessidade inevitável de escolher entre unidade de Estado e reconhecimento de diferenças culturais;*
*2) há poucas provas empíricas de que as diferenças culturais e os choques de valores sejam em si causa de conflito violento;*
*3) a liberdade cultural é dinâmica, não significa uma submissão cega à tradição e acompanha o progresso da democracia e dos Direitos Humanos;*
*4) não há provas de uma relação clara entre a diversidade cultural e o desenvolvimento;*
*5) o determinismo cultural (a idéia de que a cultura de um grupo explica o desempenho econômico e o progresso das instituições democráticas do mesmo) não tem sustentação histórica.*

Essa investida da ONU na vereda cultural vem enriquecer e renovar o modelo fracassado de políticas de desenvolvimento ditadas pelo organismo internacional na última década. Desde 1990, um número recorde

de países viu seu padrão de vida simplesmente regredir. Ao longo dos anos 90, o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), principal indicador do Relatório, recuou em 20 países (13 deles da África sub-saariana). O IDH é composto por três tipos de variáveis: expectativa de vida (saúde), taxa de alfabetização e número de matrículas (educação) e Produto Interno Bruto (PIB) juntamente com o poder de compra em dólares norte-americanos (renda).

O cidadão médio de 46 países (20 deles da África sub-saariana) é mais pobre hoje do que há uma década. Mais pessoas estão com mais fome que no começo dos anos 90 em nada menos que 25 países. Na região da África sub-saariana - com 45 países, em um território que vai do Senegal, ao Norte, até a África do Sul -, o quadro para a erradicação da fome, redução de pobreza e acesso aos serviços de saneamento básico simplesmente não pode ser projetado porque a situação vem piorando sistematicamente em vez de melhorar.

Presente no Relatório, levantamento realizado pelo Centro de Desenvolvimento Internacional da Universidade de Maryland, nos EUA, identificou que uma em cada sete pessoas no mundo é vítima de discriminação e desvantagem por questões culturais. São 900 milhões "excluídos culturais".

# IGNACIO COPANI: un juglar de nuestro tiempo / um trovador de nosso tempo



**Aquí presentamos a un cantautor sencillo y audaz, que agradece, escucha, se ofrece y te dice "Simplemente el agradecimiento es para vos, por creer que lo que yo puedo decir tenga algún valor."**
**Esto habla de su gran sencillez y humildad, de su gran seguridad en ofrecer su repertorio como un desafío de espectáculo que provoca con su música y su canto una denuncia a la realidad, y una expresión sencilla que convoca desde hace veinte años con su permanente creación.**
**No se propone mucho más que esto: ser y manifestarse como es, desde sus propios medios, sin publicidad ni aparatos; sólo con su guitarra y su persona.**
**¡Todo un signo! y un cantante que expresa el sentir del argentino de hoy que busca lo distinto, que busca lo que no se vende, que busca al inmigrante que es, y con todo lo que significa, y muestra esta realidad quebrada y empobrecida, pero con mensaje de esperanza hacia el futuro.**
**Elena Picasso, Argentina.**

***Apresentamos, aqui, um cantor e compositor simples e audaz, que agradece, escuta, que se oferece e diz: "Simplesmente o agradecimento é para você, por acreditar que o que eu possa dizer tenha algum valor".***
***Isto nos fala de sua simplicidade e humildade, de sua grande segurança em oferecer seu repertório como um desafio de espetáculo que provoca com a sua música e seu canto uma denúncia sobre a realidade, e uma expressão simples que convoca há vinte anos com sua permanente criação.***
***Ele não se propõe mais do que isto: ser e se manifestar como ele é, com os seus próprios meios, sem publicidade nem suporte; é ele só e o seu violão.***
***Todo um sinal! E um cantor que expressa o sentir do argentino de hoje que procura o diferente, que procura aquilo que não se vende, que procura o imigrante que ele é e tudo o que isto significa, e que mostra esta realidade quebrada e empobrecida, mas com uma mensagem de esperança direcionada ao futuro.***
***Por Elena Picasso, Argentina.***



**NA** - ¿Cuál es para vos, desde nuestra cultura y el mundo actual, tu propio modo de pararte?, ¿qué

**NA** - Como você se posiciona desde a nossa cultura e o mundo atual? Como você faz para chegar aos jovens e representar uma cultura de mudança? Se apresente como pessoa, ator e realizador de seu próprio estilo cultural.

**Ignacio Copani** - É muito difícil se apresentar a si próprio, mas tem algumas coisas que me distinguem, espero que positivamente, no repertório e nessa intenção de passar as coisas que nos acontecem, as boas, as ruins, as bodas e os

hacés vos y cómo te manejás? Contános cómo entrás en los jóvenes y en la cultura de un cambio. ¿Podés presentarte como persona, actor y realizador de tu propio estilo cultural?

**Ignacio Copani** - Es muy difícil hacer una propia presentación pero hay algunas cosas que me distinguen, espero que para bien, en el repertorio, en esa intención de mostrar las cosas que nos pasan, las buenas y las malas, las bodas y los entierros, las caricias y las trompadas. El hacerlo en un lenguaje simple, llano, que lo pueda entender todo el que preste un mínimo de atención, buscando con ese lenguaje ser certero, ser profundo, de la misma manera usar la música como un vehículo para que con buenas artes pueda llegar ese mensaje al corazón de la gente. En la parte profesional también intento ser original, primero como un arma de subsistencia. Yo soy un artista independiente, que va marcando los pasos de difusión de las cosas según puedo, pero también con la intención de no quedarme en los formatos habituales. Creo que si siempre esperás los formatos de un mercado donde pesa mucho la inversión de las compañías internacionales, vas a quedar pagando. Creo que con ingenio en el repertorio, y con ingenio en la manera de trabajar, de poner mucho pulmón y mucho esfuerzo, también podés lograr mantenerte, estar en la consideración de la gente, expresarte, podés vivir de lo que te gusta, de tu vocación, de la de cantautor y que puedas fundamentalmente estar en acción con tu trabajo.

No simplemente decir sí, o no, porque no me pagan mucho entonces no voy; sino que de acuerdo a las chances que tenés en cada lugar, ir para adelante y decir: Bueno, sí, tengo que ir a tal pueblo y me van a ver nada mas que cincuenta personas, y es mi única posibilidad. Yo voy, así tenga que ir en otra a un teatro, a un estadio, y en otra a un “pequeño bolichito”[1]. Me parece que la consecuencia, la coherencia, tienen que ir de la mano tanto en el repertorio como en la actitud profesional también.

**NA** -Todo lo que contás, ¿lo enfocás, quizá, en una línea latinomericana y hacia un cambio?

**Ignacio Copani** - **Yo no soy un cultor de los ritmos, no soy un tipo que sea de avanzada en la propuesta. Voy tomando los ritmos populares y me voy expresando a través de ellos**.

Creo que el punto más importante de mi repertorio no está en la destreza de los que ejecutan los instrumentos en un disco o en un recital, sino en el todo, que para mí significa la canción; en la obra integral, en la forma de tener un soporte, una herramienta para expresarte. Obviamente si alguien quiere ir más en profundidad sobre ritmos y espíritus

enterros, as carícias e os golpes. E o faço numa linguagem simples, franca, que possa ser compreendida por todo aquele que dê um mínimo de atenção, e procuro com essa linguagem ser certeiro, profundo e, do mesmo modo, procuro usar a música como veiculo para que, com boas artes, possa chegar essa mensagem ao coração das pessoas.

Na parte profissional também tento ser original, primeiramente como uma arma de subsistência. Eu sou um artista independente que vai marcando os passos de difusão das coisas na medida que posso, mas também com a intenção de não ficar nos formatos habituais. Acho que se ficamos esperando os formatos de um mercado nos que pesa tanto o investimento das companhias internacionais, vamos ficar esperando. Acredito que com criatividade no repertório e na maneira de trabalhar, com muito esforço é possível se manter, estar presente nas pessoas, expressar-se, viver do que a gente gosta, da nossa vocação, ser cantor e compor e, fundamentalmente, estar na luta com o próprio trabalho. Não se trata simplesmente de, no caso de não me pagarem muito, dizer não, senão de segundo as chances em cada lugar, ir em frente. Se é preciso ir a um povoado aonde só me assistirão 50 pessoas e só tenho essa possibilidade, eu vou, seja num teatro, num estádio ou até mesmo, num barzinho. Acho que a conseqüência, a coerência, devem ir de mãos dadas tanto no referente ao repertório quanto na atitude profissional.



**NA** - Você enlaça tudo isso numa linha latino-americana com vistas a uma mudança?

**Ignacio Copani** - **Eu não sou um cultor dos ritmos, não sou um cara de propostas avançadas. Eu vou tomando os ritmos populares e vou me expressando através deles**. Acho que o ponto mais importante do meu repertório não está na destreza daqueles que executam os instrumentos num disco ou num show, mas no todo que significa para mim a canção, na obra integral, na maneira em como se tem um suporte, uma ferramenta para se expressar. Obviamente, se alguém quiser ir mais fundo nos ritmos e espíritos musicais da América Latina, acho que não seria o autor certo para ser ouvido, mas se quiser ir mais fundo nas problemáticas, NAS ESPERANÇAS e nos objetivos, aí sim, acredito que vai encontrar no meu

musicales de latinoamérica, creo que ya no sería el autor acertado para escuchar, pero si quiere ir sobre las problemáticas, sobre las esperanzas y los objetivos, ahí sí, creo que va a encontrar en el repertorio mío un mirador. No digo que vaya a encontrar inspiración, pero sí una OPINIÓN PROFUNDA DE LO QUE VIVIMOS.

**NA** - En esas expresiones de la cultura latinoamericana, y en las identidades latinomericanas ¿cómo te vas situando y cómo vas soñando todo ese trabajo de lo que sentís, con todo eso y de lo que sienten otros, en este mismo caminar?

**Ignacio Copani** - **No parto desde ningún ejercicio especial. Yo soy fanático de la idea de PINTA TU ALDEA y PINTARÁS EL MUNDO. No necesito ni cantar en portugués, ni poner acento andino, ni nada: yo canto todo lo que me pasa a mí. Los poderosos son los que se encargaron de igualarnos en la desesperación.**

Es muy parecido lo que puede cantar Copani, que lo que le puede pasar o expresar un ecuatoriano, pero yo lo hago sobre todo describiendo nuestra realidad, que es estructuralmente muy similar, entre sí, en todo el continente. Así que no es un trabajo en especial que hago para observar y ser testimonial. Me expreso de manera natural como lo haría en una charla, cuando compongo una canción. Después ya te digo, las coincidencias, que son muchas, con todas las identidades, más que con las raíces, con la realidad de nuestras identidades. Son identificaciones que nos han igualado en nuestras crisis, y en todas las cosas malas que han pasado aquí en el continente.

**NA** - No he tenido la suerte de compartir algo tuyo, no estuve cuando viniste a Reconquista, o fuiste a otros escenarios, pero he preguntado a distintos jóvenes y en distintos niveles, y se percibe un eco muy positivo de tu presencia, de lo que significás, de cómo captás a fondo las realidades que se van sucediendo.

**Ignacio Copani** - Eso es buenísimo, porque ya te digo, eso va con mucho esfuerzo, ya que como soy un artista que a veces he tenido éxitos muy fuertes, podés quedar encapsulado en ellos, y si preguntás a algunos, te pueden nombrar tres o cuatro canciones algunas en broma, otra futbolera, pero que rescaten esa actitud, para mí es bárbaro; porque para lograr esa imagen lo único que hago es romperme todo, ya que como te dije antes, no tengo la chance de "poder soñar con la potencia" que pueden soñar otros artistas de otras características y apoyados de otra manera.

**NA** - ¿Cómo podrías hacer una síntesis del caminar

repertório um mirante. Não estou dizendo que vá encontrar inspiração, mas sim uma OPINIÃO PROFUNDA DAQUILO QUE VIVEMOS.



**NA** - Tendo em vista as expressões da cultura latino-americana e as suas identidades, como você se situa e situa seu trabalho? Como você sonha esse trabalho, que não só fala do que você sente, mas também do que sentem os outros?

**Ignacio Copani** - **Sem nenhum exercício especial. Eu sou fanático da idéia PINTA A TUA PRÓPRIA ALDÉIA E PINTARÁS O MUNDO. Não preciso cantar em português, nem usar um sotaque andino nem nada disso. Canto tudo o que acontece comigo. Os poderosos são os que se encarregaram de nos igualar no desespero**. É muito parecido o que canta Copani e o que pode estar lhe acontecendo a um equatoriano. Mas sobretudo eu descrevo a nossa própria realidade que é, na sua estrutura, muito similar em todo o continente. Portanto, não faço nada de especial para observar e ser testemunha. Quando componho uma canção me expresso de forma natural, como o faria numa conversa. E depois, como já disse, vem as coincidências que são muitas e que existem em todas as identidades; mais do que nas nossas raízes, na realidade de nossas identidades. Isto porque nos igualaram nas nossas crises e em todas as coisas más que aconteceram aqui, no continente.

**NA** - Não tive a sorte de ver seu trabalho quando você esteve em Reconquista, mas perguntei a diversos jovens e nos diferentes níveis existe um eco muito positivo sobre a sua presença, sobre o que você significa e sobre como você consegue captar a fundo as realidades que vão se sucedendo.

**Ignacio Copani** - Isso é muito bom porque, como disse, é tudo feito com muito esforço. Sou um artista

del proceso de tu obra en estos últimos tiempos?

**Ignacio Copani** - Yo supongo que va mejorando, porque voy cumpliendo años y además voy agrandando el conocimiento para describir cosas, pero el motor es el mismo que cuando cantaba hace veinte años, es exactamente lo mismo: tratar de ofrecer mi opinión sobre las cosas que veo, correr algunos riesgos que como me gusta el toque de humor en algunos casos, el hecho a veces de cantarlas en primera persona, parece me estoy describiendo como un “gil” total[2], pero supongo que la gente inteligente entiende.

**Es todo muy natural, yo nunca diseño nada con una perspectiva de marketing, así, que va saliendo...**

**El que revisa mi repertorio va encontrando muchísimas cosas que nos han ocurrido en los últimos años y trato de hacerlo lo mejor posible**, CADA MAÑANA ME LEVANTO A COMPONER UNA CANCIÓN, Y LO HAGO COMO SI FUERA LA MEJOR, QUIERO QUE SEA LA NOVENA SINFONIA, después me sale, como “el octavo con alambres”, pero lo que vale es la intención.

**NA** - ¿Podrías describir alguna de las cosas concretas que vas haciendo, hacia qué público te dirigís, o cómo vas enganchando esa producción desde lo que hacés y desde lo que comunicás?

**Ignacio Copani** - Mirá, ya que pusiste las preguntas en un tono con relación con los jóvenes, para mí, esta manera de poder destacarse es haciendo la nuestra. “Yo siempre quise ser parecido a Copani”. Sí, uno a veces escucha algún chico que comienza y te dice: “yo hago una onda de Calamaro o una onda Espineta”. Tiene que saber que la gente, cuando quiere escuchar a Calamaro, escucha a Calamaro, y cuando quiere escuchar una onda Espineta, escucha a Espineta.[3]

La única chance de poder aportar algo original al vasto y talentosísimo repertorio que hay en Argentina, se logra, precisamente, buscando la línea de estilo de cada uno, no imitando al otro. Me parece lo más feo subirse al tren de la moda, a la moda, a la escuela, y aparte me parece muy poco inteligente hacerlo, si uno quiere construir una carrera, un soporte desde donde poder expresarse durante muchos años.

Le va a costar mucho a los chicos de Operación Triunfo[4], por ejemplo, destacarse, porque no tienen al final lo que es el contenido de la obra. No importa si un día tenes éxito y te pasan más en la tele, si no hay luego con qué sostenerlo. Y esto en cualquier estilo, en cantantes de canciones de amor, o de ritmo, o de lo que sea.

que tive sucessos muito fortes e às vezes a gente fica encapsulado neles. Se você pedisse para algumas pessoas, elas poderiam te indicar três ou quatro canções, algumas com tom de piada, outras sobre futebol, mas o fato de resgatarem essa atitude é para mim, muito bom. Porque como disse, não tenho a chance de "tocar com a potência" de outros artistas que têm outras características e contam com outros apoios.

**NA** - De que forma você poderia fazer uma síntese da caminhada, do processo de sua obra nos últimos tempos?

**Ignacio Copani** - Eu suponho que está melhorando porque vou ficando mais velho e estou ampliando meus conhecimentos para descrever coisas, mas o motor é o mesmo de quando cantava há vinte anos atrás. É exatamente o mesmo: TENTAR OFERECER A MINHA OPINIÃO SOBRE AS COISAS QUE VEJO, correr alguns riscos. Como gosto de uns toques de humor em alguns casos, o fato de às vezes cantar em primeira pessoa, dá a impressão de que estou me descrevendo como um bobalhão, mas suponho que as pessoas inteligentes entendem porque o faço. **É tudo muito natural. Eu nunca desenho nada com uma perspectiva de marketing. As coisas vão saindo. Quem olhar meu repertório encontrará muitíssimas coisas que nos aconteceram nos últimos anos e trato de fazer tudo do melhor modo possível.** CADA MANHÃ, QUANDO ME LEVANTO PARA COMPOR UMA CANÇÃO, QUERO QUE SEJA A NONA SINFONIA, "depois sai a oitava com arames"[1], mas o que importa é a intenção.

**NA** - Você poderia descrever o que tem produzido e qual é o seu público alvo?

**Ignacio Copani** - Aproveitando que você colocou as perguntas em relação com os jovens, para mim, a maneira de me destacar é fazendo aquilo que é a minha cara. Eu sempre quis me parecer com Copani. Às vezes escutamos jovens que dizem: "eu sigo um estilo tipo Calamaro ou um estilo tipo Spinetta". Eles tem que saber que quando as pessoas querem ouvir Calamaro, ouvem Calamaro e quando querem ouvir um estilo tipo Spinetta, ouvem Spinetta. A única chance de poder aportar alguma coisa original no vasto e talentosíssimo repertório que há na Argentina, é precisamente, procurando uma linha de estilo própria e não imitando o outro. Acho ruim embarcar no trem da moda: da moda à moda para a escola da moda. Além do mais, acho muito pouco inteligente fazer isso se é que a intenção é construir uma carreira, um suporte desde onde o artista possa se expressar durante muitos anos. Será muito difícil para os rapazes de Operação Triunfo2 se destacarem porque não possuem o conteúdo da obra. Não



**NA** - Vos decís que no te lo proponés especialmente, pero ¿sentís que se va dando un proceso educativo entre el arte y la cultura, entre el arte y la participación política, sobre todo?

**Ignacio Copani** - No lo sé, es una de las cosas que quedan, en cada uno de los que reciben eso. Uno cuando hace una canción, hace una canción y listo, cada uno desde su lugar, para ilustrar una situación, describir un personaje, o sacarse la bronca de encima o manifestar la alegría; pero esta es una pregunta más para hacer al que recibe la obra que al que la hace.

Yo, como público, he recibido muchísimo de mis cantantes favoritos, se me han abierto puertas que no las podían abrir académicamente, sino algunos profesores. De hecho, jamás hubiera conocido a los poetas españoles, si no hubiera sido por Serrat, por Victor Manuel, por Alberto Cortés, que los musicalizaron. Muchas de mis ideas, que conservo todavía, tienen su raíz en las primeras expresiones del rock nacional, de Almendra, de Susener, de Los Gatos, de Alma y Vida, que a mí me marcaron y creo, que esa marca es de mucho valor.

Hoy por hoy, los pibes si no tienen la suerte de tener los discos de sus papás en la casa, les cuesta, porque lo que se difunde, no es de tanta profundidad o calidad.

**NA** - ¿Quisieras agregar algo más a todo esto, que te suscite lo que fuiste diciendo?

**Ignacio Copani** - Simplemente el agradecimiento para vos por creer que lo que yo puedo decir tenga algún valor. Lo mejor es escuchar la obra de cada uno, dejar que te asalte, que te produzca algo y nada más.

**No sé si puedo explicar bien lo que hago, pero sé que lo que hago, tiene su importancia desde un lado, por ser un tipo que cuando se expresa, lo hace sin ningún interés oculto**, no hay atrás mío un “jingle” para el gobierno, ni están hechas las

interessa se um dia você tem sucesso e aparece mais vezes na televisão, se não tiver como se manter... E isto independente do estilo, seja com cantores românticos ou de ritmo, ou com quem for.

**NA** - Você disse que, embora não sendo essa a sua proposta específica, sente a presença de um processo educativo entre a arte e a cultura, entre a arte e a participação política.

**Ignacio Copani** - Não sei, é uma das coisas que fica em quem recebe o que faço. Quando faço uma canção, faço uma canção e pronto. Cada um desde seu lugar para ilustrar uma situação, descrever uma personagem ou desabafar a raiva ou a alegria. Esta é mais uma pergunta para ser feita a quem recebe a obra e nem tanto para quem a faz. Eu, como público, recebi muito dos meus cantores favoritos. Abriram-se muitas portas para mim que apenas as podiam abrir, academicamente, alguns professores. De fato, jamais teria conhecido poetas espanhóis se não tivesse sido por Serrat, por Víctor Manuel, por Alberto Cortés que os musicalizaram. Muitas das idéias minhas que conservo encontram a sua raiz nas primeiras expressões do rock nacional, de Almendra, de Susener, de Los Gatos, de Alma y Vida que me marcaram e acredito que essa marca é de muito valor. Hoje, se os jovens tem a sorte de contar com os discos de seus pais, nas suas casas... porque o que é difundido não tem tanta profundidade ou tanta qualidade.





**NA** - Gostaria de acrescentar alguma outra coisa?

**Ignacio Copani** - Simplesmente queria expressar o meu agradecimento por acreditar que posso dizer coisas de valor. O melhor é ouvir a obra de cada um, ser assaltado por ela, deixar que ela te provoque e só. **Não sei se posso explicar bem o que eu faço, mas eu sei que aquilo que faço tem**

canciones en un escritorio para ver “cuanta guita gano”[5]. De ese lado es todo un planteo, toda una posición. **(NA)**

[1] *boliche, bolichito: lugar reducido donde se juntan los vecinos, los paisanos de los pueblos pequeños o los barrios.*
[2] *“gil total” : expresión típica que indica: “soy un bobón”.*
[3] *Espineta y Calamaro son músicos argentinos.*
[4] *Operación Triunfo fue el nombre dado a un programa televisivo que se transmitió años atrás por un canal porteño y que recibió el auspicio de la empresa Coca-cola. En el programa, varios jóvenes, con el sueño de transformarse en cantantes profesionales, convivían en una casa y estudiaban el arte del canto. Periódicamente se iba realizando una selección y al final del concurso eran elegidos tres vencedores.*
[5] *“guita”: expresión “lunfarda”, típica de nuestra jerga porteña, que significa dinero.*

**a sua importância no sentido de ser uma pessoa que na hora de se expressar, expressa-se sem nenhum interesse oculto.** Não existe por trás um "jingle" para o governo nem as canções são feitas num escritório para ver quanto dinheiro vou receber. Nesse sentido, há todo um questionamento, um posicionamento. **(NA)**

[1] *oitava com arames - expressão simbólica que quer dizer sai como sai, como se pode, da melhor maneira possível.*
[2] *Operação Triunfo foi o nome dado a um programa televisivo que foi ao ar anos atrás num canal portenho e que recebeu o auspício da empresa Coca-cola. No programa, vários jovens com o sonho de virar cantores profissionais, conviviam numa casa e estudavam a arte do canto. Cada certo tempo era feita uma seleção e no final do concurso eram escolhidos três vencedores.*

## IDA Y VUELTA

Un día mi abuelo llegó a mi país
y eran mil descendiendo del barco.
Y al día siguiente llegaron dos mil
y tres mil otro día bajaron.
Decenas, docenas, centenas de mil
millones de penas, de guerras de allí
de allí donde ahora se puede vivir
donde quiere ir mi propio hermano.
Un día mi abuelo llegó a mi país
sin contactos, monedas, ni visa
con cuatro remiendos en su traje gris
y otro en el cuello de la camisa.
Llegó sin permisos para residir
entró sin billete de vuelta y aquí.
Aquí es tan difícil ahora conseguir
el permiso para una sonrisa.
Un día mi abuelo llegó a mi país
con abuelos de tantos lugares
que no eran doctores, actores ni
actrices
ni físicos termonucleares.
Bastaron sus manos para construir
una nueva casa y un día feliz
y cientos de ramas de aquella raíz
que a ninguno pudieron cortarle.
Un día mi abuelo llegó a mi país
con orgullo, con fe y sin contrato
tardó una mañana para conseguir
documento, pensión y trabajo.
No sé para qué me contaba eso a mí.
No sé, su refrán, qué quería decir.
Hoy es por nosotros, mañana por tí.
Si esa ley no se cumple acá abajo.

Canción del CD RESISTIR Ignacio Copani - 2002
www.copani.com.ar

## IGUAL QUE VOS

Yo vivo acá
conozco bien cada detalle
del barrio, de esta calle.
Igual que vos.
Me enamoré, pasé con diez
zafé con cuatro
y soy feliz de a ratos.
Igual que vos.
Y me han pegado
en las costillas y en el alma
como el que vi
o por lo menos parecido
al que viviste vos.
Yo vivo acá
con una flor, con cien espinas
me quedo en la Argentina.
Igual que vos.
Por unos pocos
minutitos de alegría
me aguanto tantos días.

y me han robado
la cartera y la ilusión
los mismos monstruos
que devoran tu esperanza
y te roban a vos.
Yo vivo acá
más bien diría: sobrevivo
me empujan pero sigo.
Igual que vos.
La misma luz
el mismo barro en las rodillas
las mismas pesadillas
Igual que vos.
Los mismos sueños
de creer que nuestros hijos
serán un día dueños de un país mejor
Igual que vos.
Y aunque pensemos
de manera diferente
y yo no cambie
ni aunque me lo pida Dios
y este Domingo
estés en el tablón de enfrente
yo soy igual que vos.
Sufro a tu lado, reís conmigo.
Mirame bien.
Yo soy tu espejo
y vos el mío.
Sufro a tu lado,
reís conmigo
mis pasos siempre pasarán
por tu camino.

Canción del CD RESISTIR Ignacio Copani - 2002
www.copani.com.ar

---

**RESISTIR**

Qué nos quedó de la esperanza.
Dónde encontrarla esta vez.
Qué nos quedó
de las canciones que cantabas
a fines del ochenta y tres.
Qué nos quedó de la subasta
en la columna del haber.
Qué nos quedó
por no saber decirles basta.
Qué nos quedó para creer.
Resistir.
Aunque nos llegue al cuello el agua.
Resistir.
Atados con un lazo salvador.
Resisto por tu amor
sin él no aguanto nada.
Qué nos quedó de lo que era
tu calle, el barrio y el portón
te para en par
abierto para quien quisiera
tu pan y un poco de calor.
Qué nos quedó de primavera
si el alma se nos congeló
y encima el sueño
se quedó durmiendo afuera.
De la ilusión qué nos quedó.
Resistir.
Pensar que es sólo una batalla.
Resistir.
Si estalla todo a nuestro alrededor.
La guerra no acabó, mientras se pueda.
Resistir.
Cavando juntos la trinchera.
Resistir.
Al fuego de un cañón devastador.
Resisto por tu amor
las balas que vos quieras.
Resisto por tu amor
sin él, mejor que muera.

Canción del CD RESISTIR Ignacio Copani - 2002
www.copani.com.ar

# El Muchacho que se Quería Casar. Plataforma Teatro

## Una experiencia de Teatro en Comunidades Indígenas

***Ignacio Miranda Hiriart***
***México***



*A partir do estudo da cosmogonia indígena Náhuatl, um grupo de teatrólogos desenvolveu um projeto de teatro de rua, que foi além das cinco apresentações em comunidades indígenas programadas inicialmente, chegando a percorrer escolas, diversas comunidades, assim como participar em festivais em diferentes lugares do México. Através do método de criação coletiva, os atores foram inventando os personagens, num processo de entrega e crescimento grupal, chegando a alcançar, no momento de encenação das peças, um estado comunitário de união, solidariedade e entrega entre atores e expectadores.*

**S**ólo al ver amanecer en las frías mañanas de la empobrecida Sierra Norte del Estado de Puebla; al ver cómo familias formadas generalmente por mujeres rodeadas de escuincles [1] que caminaban por senderos, a veces más de una hora cargando un morral con tortillas y tacos; al ver cómo llegaban camionetas cargadas con niños, sus caritas llenas de expectación y otros tantos sin saber a qué venían; sólo en ese momento sentí la posibilidad del rito, o dicho más académicamente, que la posibilidad de la experiencia estética estaba finalmente ante nosotros, como si fuera un manantial necesario al que todo creador debiera recurrir para continuar vivo en la creación. Este proyecto, que comenzó en medio de gallinas que cruzaban por el escenario y perros que le ladraban a los actores, tuvo su origen gracias a una invitación de Dora Ruiz Galindo y Oscar Hagerman, quienes desde 1982, se unieron a un equipo, que fundó el Centro de Estudios para el Desarrollo Rural (CESDER), ubicado en las comunidades indígenas del Municipio de Zautla, en la Sierra Norte del Estado de Puebla. Esta organización se ha dedicado, durante 22 años, al trabajo con jóvenes y adultos para su formación a través de programas alternativos de educación que orientan sus contenidos a dar respuesta a las necesidades propias del medio rural.

### TEATRO AL AIRE LIBRE

Con esta invitación entre las manos y para adentrarnos en la imaginería indígena, emprendimos una investigación de cuentos Náhuatl de tradición oral, al mismo tiempo que participamos en festividades tradicionales de la zona. Con algunos cuentos elegidos, convocamos a la primera generación egresada del Diplomado Teatro del Cuerpo en la Ciudad de México, lugar donde imparto clases de Introducción al Trabajo de Máscaras, y con ese grupo humano, más un diseñador y un músico, nos propusimos realizar un montaje callejero que debía reunir una serie de características: mantener el contenido metafórico de los cuentos; respetar el imaginario local (donde los búhos son pájaros de mal agüero o los animales hablan con los humanos); un montaje fácil de entender para los niños pero con una estética para todo espectador; una obra de Teatro al Aire Libre que pudiéramos presentar en dos comunidades en un mismo día, por lo que su diseño debía ser liviano y transportable.

Si intento continuar remontándome a los orígenes del trabajo, debo destacar que el método de creación colectiva organizado en torno a los cuentos exigió para los actores el apoderarse de los personajes. Dicho más claramente: no designamos los roles que los actores debían interpretar, sino más bien el actor podía probar cada uno de los personajes, incluyendo la posibilidad de crear alguno que no apareciera en los cuentos originales. Este método de creación es heredado del Gran Circo Teatro de Chile, dirigido por ese “Monstruo del Teatro”, el director Andrés Pérez Araya (QEPD). Y como él decía: “los personajes están flotando por el aire, están observando en cuál de los actores deciden encarnarse. Este método exige que el

actor se integre a la creación con la máxima exigencia y la mayor humildad". Por supuesto que no se trata que el director deje al actor a la deriva en una búsqueda de algo etéreo, sino todo lo contrario; se propone desde el primer día un entrenamiento físico y vocal destinado a adentrarnos, en este caso, en la cosmogonía indígena Náhuatl.



**TRANSFORMACIÓN DE LOS ACTORES**

**Parte importante de la creación de El Muchacho que se Quería Casar corresponde a la transformación del actor. En esta etapa el vestuario, el maquillaje y las máscaras son herramientas esenciales del proceso**. Para ejemplificarlo más claramente, suele ocurrir en los ensayos que alguien aparezca con su propuesta en el escenario, pero sin que nadie de la compañía reconozca quién es. Y es en ese momento, justamente, cuando ocurre el nacimiento de alguno de los personajes, o como diría Andrés Pérez, "es la encarnación de un personaje que, a su vez, es atravesado por una emoción y a partir de ésta narra los acontecimientos". En efecto, eso puede ocurrir; es como un parto: el gran momento de la creación, el nacimiento de un personaje.

Para desmitificar un poco este proceso, es necesario decir que es tremendamente duro para el actor trabajar de esta manera; aquél que no encuentra su rol en la obra, al mismo tiempo se queda sin trabajo. Pero aquél que encuentra su rol se siente seguro de haber transitado por un verdadero proceso creativo, donde su cuerpo y su mente se transforman al servicio de la historia.

En el caso de El Muchacho que se Quería Casar, fue exigencia también para los actores tocar algún instrumento musical; esto no es ninguna novedad dentro del teatro callejero, pero dentro del teatro que estamos acostumbrados a ver en México, esta exigencia es nueva para un elenco de trabajo. En conclusión, para el actor no hubo nada regalado de antemano, todo fue un riesgo durante el proceso de creación. Por lo mismo y para cerrar las explicaciones sobre los ensayos, siento el mayor aprecio y la mayor admiración por este elenco, que no sólo estuvo a la altura de todas las exigencias anteriormente mencionadas, sino que estuvo dispuesto a viajar a las comunidades indígenas además de dormir, comer y asearse en las condiciones que se dan en la vida rural. La obra se presentó en diferentes comunidades, lo cual implicó viajar, descargar y montar la escenografía, vestirse, maquillarse y, por si fuera poco, realizar dos funciones por día.

**EMPIEZA LA FUNCIÓN**

En cada una de las comunidades había personas esperándonos; el pueblo entero se reunía para observar desde el momento en que comenzaba a montarse la escenografía. Para ellos el espectáculo comenzaba desde ver maquillarse a los actores, y los niños no podían guardar su asombro ante las máscaras. El ambiente iba creciendo a medida que llegaban personas por lejanos senderos acompañadas por niños y perros. Sin duda era un día especial y con toda certeza puedo decir que, al ver las caras de los ancianos poseídas por el teatro, al ver a las señoras carcajearse con cada canción, a los niños cautivados por las palabras de los animales de la obra, el fenómeno del teatro estaba allí; ese misterioso fenómeno que a veces ocurre entre el actor y el espectador, donde toda la concentración y los corazones se unen en un objeto de arte, o para ser más certeros, ante este objeto artesanal.

**Una vez acabada la función, las mujeres del pueblo tenían preparados alimentos para todos los**

**presentes: tacos, tortillas, tlacoyos, pollo con mole, etc. Fue maravilloso ver cómo esas personas, sumidas en la pobreza, pueden organizarse en un gran gesto solidario**; el de compartir lo poco que tienen con nosotros y entre ellos; ver cómo aquel que tenía una camioneta ayudaba trasportando a las personas de regreso a sus casas. Como suele ocurrir, nosotros recibimos más de lo que fuimos a dar, e intentando ser sabios, ellos pueden aprender de nosotros, pero nosotros tenemos el deber de aprender de ellos y si algo aprendimos fue el verdadero sentimiento de vivir en comunidad, de compartir problemas y buscar soluciones comunes. Quizá si en las ciudades tuviéramos un pequeño porcentaje de ese sentimiento, sería menos solitario y más civilizado habitar nuestras grandes urbes.



**UN CAMINO LARGO, RICO Y COMPROMETIDO**

Ese fue el comienzo, hace más de dos años, y quizá por el simple hecho de haber sido realizado sin más expectativas que dar cinco funciones en las comunidades indígenas, el espectáculo ha recorrido escuelas, provincias y diversos festivales de teatro en Querétaro, el Estado de México, Zacatecas y el Distrito Federal, donde daremos una nueva temporada, apoyados por el programa Artes Por Todas Partes en: reclusorios, centros culturales, parques y plazas donde la gente está impedida a acceder a los altos precios de la cultura.

En muchos poblados de la Sierra Norte del Estado de Puebla, donde el CESDER colabora para el desarrollo rural, nos han pedido regresar con nuestra obra. Y nosotros, conscientes de no dejar abandonado al público al que hemos ido llegando (público que en general es primera vez que presencia una obra de teatro), estamos buscando maneras de encausar esta petición. Por lo pronto hemos realizado talleres de actuación, maquillaje, vestuario y dramaturgia en las instalaciones del CESDER. El siguiente paso consiste en organizar una Maratón de Teatro Comunitario. Nosotros nos comprometemos a montar una obra de teatro con los promotores del Centro Educativo, y al mismo tiempo llevar nuevos trabajos. Mas como se puede ver, está todo por hacerse y alguien tiene que llevarlo a cabo y alguien más financiarlo. Esos son los nuevos desafíos.



A modo de conclusión, y sin darnos cuenta en un principio pero convencidos de nuestra labor, podemos afirmar que con este trabajo estamos cumpliendo una serie de objetivos. Estamos preservando y revitalizando tradiciones culturales, estamos generando nuevos públicos y, al mismo tiempo, mostrando una alternativa para ayudar a solucionar los problemas sociales. No es nada nuevo, que en aquellos lugares donde la pobreza y la falta de posibilidades, son el pan de cada día, los jóvenes y los hombres en general emigren en busca de trabajo. No es nuevo saber que en estos lugares, la violencia familiar y social, la falta de derechos de la mujer, las adicciones y el alcoholismo vayan en aumento. Y es aquí donde la educación, la sana diversión y la cultura se nos presentan como tres grandes herramientas para el buen desarrollo de nuestros pueblos. **(NA)**

---

[1] *Niños*

# Companhia Étnica de Dança e Teatro

***Breno Kuperman***
***Rio de Janeiro - Brasil***



*El trabajo cotidiano de la Companhia Étnica, instalada desde 1997 en el Morro de Andaraí, zona norte de Rio de Janeiro, envuelve tanto el trabajo de expresión corporal a través de la danza como la permanente conscientización en reuniones, encuentros, debates y evaluaciones de la situación de sus jóvenes estudiantes, de la permanente denuncia de las condiciones de vida, de la militancia en el arte y debates sobre las diversas expresiones artísticas. Su objetivo es la creación y producción de espectáculos escénicos profesionales, a partir de temas de la vida de la población negra en diáspora por el mundo, así como la visibilidad del artista afro-brasileño. El rescate por el arte permite que personas y comunidades recobren su dignidad y despierten en sus potencialidades humanas.*

**N**a última década do século passado o Brasil conheceu um crescimento de experiências sociais comunitárias. Com diferentes bandeiras e diversos sentidos, todas possuíam a marca de ações de cidadania, pois carregavam esta idéia de despertar indivíduos excluídos e torná-los cidadãos inseridos e atuando no presente histórico do país. Estes movimentos representavam novas respostas da sociedade civil na luta contra os absurdos contrastes e a miséria que se tornara um estigma em nossa cultura. Naquele momento, o combate se ampliava, misturando programas de governo com projetos de iniciativas privadas, surgidas e apoiadas por instituições, empresas, grupos, indivíduos, capacitando comunidades e pessoas – dando emprego, renda, acesso à saúde, moradia e trabalho.

Estas ações foram, na verdade, uma nova forma de manifestação da militância social, em mutação desde o final da ditadura e que veio incorporando novos eixos de compreensão do processo de participação, trabalhando nas muitas exclusões que se praticam neste continente.

Uma das marcas fortes deste período foi uma convergência nacional quanto à necessidade de se trabalhar exclusões. Tanto o governo através de seus programas sociais quanto a sociedade civil através de entidades de apoio a atividades no 3º setor, ongs e outras, tomam diversas iniciativas para encontrar caminhos que tragam trabalho, comida, renda, educação e perspectiva de qualidade de vida para todos os brasileiros.

Embora seja um processo lento, sobretudo tendo em vista a carência existente, ela parece perpassar pelo menos a consciência de todos, sendo foco de muitos trabalhos desde a alfabetização até o “fome zero”, passando por diversos ações junto a comunidades. Trabalhos que “ensinam a pescar”, isto é, buscam uma auto-sustentação de suas iniciativas, buscam autonomia tanto no nível produtivista quanto no cultural.

Na medida em que o próprio empresariado brasileiro se convenceu da necessidade de educação e de participação social, multiplicaram-se as iniciativas e os vetores destas iniciativas.

Vemos surgir grupos com uma clara noção de auto-suficiência, movimentos ancorados na auto-sustentação, experiências de construção civil comunitária, plantação, exploração de recursos naturais locais, orientados de maneira a prever todas as etapas da experiência inclusive retorno financeiro, quando é o caso. Vemos também surgir uma grande quantidade de experiências comunitárias envolvendo arte, alguma forma de arte.

Queremos narrar aqui um périplo, um caminho de busca de cidadania organicamente ligado a Arte e Cultura e tentar refletir sobre esta experiência. O grupo formado chama-se Companhia Étnica de Dança e Teatro. A comunidade mobilizada nesta experiência é a do Morro do Andaraí, no Rio de Janeiro, uma favela antiga no bairro do Andaraí.

**HISTÓRIA DA COMPANHIA ÉTNICA DE DANÇA E TEATRO**

**O Morro do Andaraí é uma favela carioca típica. A proximidade física das casas, a baixa renda de seus moradores, as dificuldades de sobrevivência, desenvolveram uma cultura de solidariedade e de intimidade que torna o cotidiano da comunidade algo muito especial e pouco divulgado**.
Marcados pelo preconceito da cidade e pela opressão do tráfico de drogas, as favelas desenvolveram uma vida comunitária intensa, original e viveram até bem pouco tempo à margem da presença de instituições do estado.

Este é o local que Carmem Luz escolheu, em 1996, para levar a sua Cia. Étnica de Teatro e Dança. Um local discriminado pela sociedade do asfalto, mas também local muito conhecido por seu baile funk, grande aglutinador da comunidade.



Carmem Luz é o mentor da Cia Étnica. Sua história está associada ao teatro, ao ensino, à dança e à questão da etnia negra no mundo e na cidade do Rio de Janeiro. Quando decidiu procurar um espaço para aglutinar jovens em torno de atividades técnicas de teatro, já estava bastante madura e experimentada na idéia da arte como uma prática de integridade e transformação.

Carmem procurou gente do Morro do Andaraí, conheceu seu ambiente e sua organização local e partiu para buscar um espaço aonde implantar sua companhia. Ela encontrou ali muitos jovens ociosos e isto acelerou seu desejo de abrir canais de atividade.

Convencida de que a experiência da arte [o arrebatamento, o ser veículo no processo de criação, o esforço para alcançar o que surge no processo] transforma as pessoas e portanto a sociedade, iniciou seu trabalho no Morro do Andaraí com um curso de técnica teatral, atraindo jovens da comunidade através da oferta de bolsas. Em pouco tempo juntou gente e começaram os trabalhos. A partir do contato pessoal com a turma Carmem pode exercer sua presença, criar um ambiente interessante e passar seus conhecimentos. Este foi o núcleo inicial de uma experiência que veio se transformando e se tornou uma Companhia de dança ativa e criativa, com inúmeras apresentações em teatros do Rio de Janeiro e em comunidades locais.

A metodologia que Carmem imprimiu ao trabalho da Cia Étnica vem da síntese de seus conhecimentos de educação, filosofia, coreografia e teatro. Vem também de uma postura ética e da busca por fazer arte, viver arte, transmitir arte, que transformou a vida de seus participantes, fez emergir ali pessoas centradas e atuantes, artistas profissionais e dedicados.

A Companhia Étnica tem como objetivo a criação e a produção de espetáculos cênicos profissionais, a partir de temas da vida da população negra em diáspora pelo mundo e a visibilidade do artista afro-brasileiro no Brasil e no exterior. Desde 1997 desenvolve pesquisa de linguagem de dança contemporânea e experimentação teatral, com incentivo à formação de várias platéias e o desenvolvimento social e artístico dos jovens moradores de favelas da zona norte carioca. Com sede no Morro do Andaraí, a Cia Étnica de

dança e Teatro conta com uma grande equipe. Cerca de 300 jovens já passaram pelos seus projetos, entre eles o projeto pedagógico ENCANTAR – Capacitação em Artes Cênicas, patrocinado pela Petrobrás.

Hoje em dia a Companhia Étnica possui diferentes grupos de dança, incluindo uma Cia. Étnica Mirim, grupos intermediário e o grupo principal. Suas atividades são compostas por aulas sistemáticas, alongamentos, relaxamentos, técnicas de concentração, ensaios, exercícios, criação, divisão do trabalho por todos, criação de responsabilidades para cada um. O grupo realiza visita periódica a espetáculos de arte em cartaz no Rio: teatro,dança, cinema, música, artes plásticas. E muita discussão a respeito de tudo: do mundo, do aqui agora, da vida pessoal, do morro, de dança...

Alguns antigos alunos são hoje professores de turmas e participam diretamente de criações coreográficas.

A dança praticada ali é moderna e seus espetáculos incluem temas e gestos com referência à realidade do dia-a-dia da comunidade.

A Cia Étnica de Dança e Teatro foi premiada em quatro concursos de projeto de capacitação profissional de jovens do Programa Capacitação Solidária na região metropolitana do Rio de Janeiro. Suas propostas, espetáculos e performances são apresentadas para diferentes platéias, muito freqüentemente em outras favelas e também em universidades públicas e privadas, ruas, teatros, centros comunitários, acampamentos rurais e museus de pequenas cidades brasileiras.



**ARTE E CIDADANIA**

O trabalho cotidiano da Cia Étnica envolve tanto o trabalho de expressão corporal através da dança quanto a permanente conscientização de seus jovens estudantes, em reuniões, encontros, debates e avaliações de sua situação, de permanente denuncia das condições de vida, de militância na arte e debates sobre suas diversas expressões: o teatro, o cinema, as artes plásticas, a dança. Esta formação permanente, materializada em constantes idas a cinemas, teatros, apresentações de outros grupos, ainda é consolidada pelo compartilhamento das responsabilidades da Cia Étnica. A Companhia pertence a todos, cada um é responsável por levar adiante o grupo. Deste modo, cada um experimenta através de ações concretas e de atitudes reais, ser parte do todo e trabalhar para este todo. Na prática, significa assumir responsabilidades diariamente, através de tarefas concretas, de ações, de compromissos que vão transformando intensamente cada um deles. Este modo de participar reforça a paixão pela dança, coroamento de todo esforço.

Arte e cidadania estão aí entrelaçadas de uma maneira inextricável, criando não apenas jovens que se tornam cidadão ativos e inseridos em seus contextos mas também profissionais da dança, artistas num sentido profundo, criadores de expressão. A isto se agrega ainda mais um valor: a dança que a Companhia Étnica produz tem suas raízes na cultura do lugar, no samba e no funk; a criação é trabalho realizado sobre as suas percepções do mundo, suas vivências, experiências e expressões corporais da cultura local e portanto o resultado de seu trabalho pode ser inteiramente reconhecido pela comunidade e pelas demais comunidades do Rio de Janeiro.

Trazer estes elementos para o interior da um número de balé significa poder expressar em outra dimensão a complexa experiência cotidiana e local, emergindo para o público como uma floração local, de raiz, autêntica.

**TRANSFORMAÇÃO**

**Na cultura local, no Morro do Andaraí, a maioria dos jovens freqüenta a escola mas sem estudar**

**direito, nem participar do cotidiano de suas casas, vivendo uma vida largada aonde tudo é disperso e, apesar da alegria, há pouco espaço para projetos pessoais e um pobre horizonte de vida.**

Desde o momento em que se aproximam da experiência da Cia. Étnica, são introduzidos a um mundo em que devem decidir tudo, opinar sobre tudo, discutir os menores detalhes de cada ação, participar das coisas sem abandonar seus estudos na escola pois esta é uma exigência da Cia. Étnica e uma ponte entre ela e a família dos jovens.

Este processo de transformação é o ponto mais notável do contato inicial vivido pelos jovens que participam da Companhia Étnica, enquanto praticam uma arte que lhes envolve corpo e mente.

As responsabilidades, a valorização de si, os ensaios, os debates,os professores, enfim todo o processo da Companhia, provoca um choque de transformação positiva muitas vezes marcado por uma melhora na performance escolar ou em maior colaboração em casa, e serve como fio central de crescimento e profissionalização.

**CRIAÇÃO**

Respeitando e valorizando suas origens culturais a Cia Étnica abre um espaço de expressão e recriação destas origens, promovendo a valorização da cultura local e da auto-estima de seus membros. Este talvez seja o aspecto subjetivo mais profundo e importante desta experiência, pois coloca os jovens em contato direto com a arte, criação, liberdade com o corpo, e ao mesmo tempo dá um passo a frente em nossa própria cultura, instaurando novas formas de expressão.

Criar e se recriar. Jogar-se no jogo e transfigurar. Esta talvez a essência deste movimento, transcendendo o social, instaurando o espaço da arte, da performance (com corpo e tudo), da afirmação de si (individual e coletiva) e da integridade (espírito, postura, palavra e pensamento no tempo de seu êxtase).

Resta dizer de essencial que a Companhia Étnica de Teatro e Dança é uma experiência coletiva de arte e de refinamento humano. O constante trabalho de criar mantém o grupo num processo contínuo que engendra mais profissionalismo e consolida a autonomia dos indivíduos. Este grupo principal passa a ser exemplo aos mais jovens e assim garante a circulação da postura ética, do crescimento humano.







O que antes era um grupamento humano disperso, jovens meio soltos, sem foco nem direções precisas, se transformou numa nobre academia de cultivo do corpo e da integridade ética.

Quando vemos a qualidade do resultado da intervenção de Carmem Luz e sua Companhia Étnica no Morro do Andaraí, nos parece que a arte é a determinante deste processo todo, focando não apenas no econômico ou na recuperação social mas na expansão dos seres, incluindo seus corpos e as capacidades nele contidas: plenitude, alegria, intensidade, vitalidade e atenção!

Neste caso a verdadeira inclusão talvez seja a inclusão no presente do hoje, na densidade de um fazer responsável e nas plenitudes que a arte propicia. O resgate pela arte faz com que pessoas e comunidades

não apenas recobrem sua dignidade, mas sejam despertadas em suas potencialidades humanas para brilharem, para que o sentido de vida exista pleno e vibrante em seus cotidianos. **(NA)**

# **O percurso da Oficina de Arte Cerâmica "Caminhos de Barro":** ação cultural universitária inovadora

***Marcelo Carlos Gantos e Silvia Alicia Martinez*** [1]
***Campos - Brasil***



*El taller "Caminos de Barro", desarrollado en el norte del Estado de Rio de Janeiro, es un proyecto universitario de desarrollo humano a través del arte de la ceramica, principalmente orientado a generar renta femenina, aprovechando el trabajo con arcilla como vocación de la región. Sumergiéndose en las profundidades del imaginario local, se buscó imprimirle una identidad visual y artística al trabajo para, junto con la mejoria de la calidad de las piezas, crear productos diferenciados, que puedan constituir un polo de cerámica artística en la región. Se destaca, por último, el valor del trabajo articulado de diversos actores sociales.*

**N**este texto nos propomos relatar brevemente a experiência da Oficina de Arte Cerâmica "Caminhos de Barro", parte integrante do projeto: Arte, Educação e Cidadania, desenvolvido no Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense, ideada e coordenada pelos autores deste artigo e localizada na Escola Estadual Leôncio Pereira Gomes, em São Sebastião, 5º Distrito de Campos dos Goytacazes. Este distrito tem como principal atividade econômica a indústria cerâmica, desenvolvida especificamente nas dúzias de olarias espalhadas na região, responsáveis pela fabricação de telhas e tijolos que abastecem grande parte das edificações do Estado do Rio de Janeiro. Como contrapartida desta indústria, também encontramos na região amplas crateras ressequidas, restos das jazidas de barro, em processo aberto e claro de deterioração do meio ambiente.

## SITUANDO AS ORIGENS DO TRABALHO

O trabalho em evidência teve sua origem no ano de 2001 quando se procedeu à realização de uma pesquisa de cunho histórico e cultural, cujo objetivo esteve centrado na configuração de um mapa social e produtivo da região. Isto foi possível através do estudo e resgate das relações econômico-sócio-culturais que permeiam o estado de viver da comunidade em questão. Para uma melhor compreensão e execução da proposta, inicialmente o projeto foi dividido em três componentes específicos e interligados que atendiam aos objetivos gerais do projeto: histórico, sócio-cultural e técnico–informacional.

Na primeira fase, então, se procedeu à realização de um diagnóstico econômico e sócio-cultural do complexo ceramista no Município de Campos a partir do estudo aprofundado da pequena industria do distrito de São Sebastião, espaço caracterizado por concentrar o maior numero de empreendimentos da região. O motor da pesquisa foi encontrar as raízes primeiras, que consolidadas, prefaciam a história da região, suas instituições e, no rastro dessa coreografia e do ritmo dos acontecimentos, documentar as memórias sociais, culturais e afetivas preservadas pela comunidade para propor ações práticas orientadas ao desenvolvimento humano, privilegiando a dimensão sócio-comunitária e econômica da população do distrito.

Num segundo momento, criou-se um Sistema de Informação Visual, concebido como uma proposta de uso da tecnologia da imagem aplicada à pesquisa, referência documental e preservação da memória social comunitária da região de São Sebastião. Nele buscou-se identificar, referenciar e interpretar o perfil sócio-

econômico, o aparelhamento industrial e as condições de habitat da comunidade ceramista do distrito de São Sebastião. Isto foi realizado mediante a produção sistemática de um registro documental fotográfico e videográfico do mundo da cerâmica local, com o objetivo de resgatar as matrizes identitárias sócio-culturais da região, para contribuir na formulação final de um projeto voltado ao empoderamento comunitário. Nesse sentido, foram implementadas estratégias e ações pontuais voltadas para a educação e a incorporação comunitária ao processo produtivo, fomentando o melhoramento e sustentabilidade da qualidade de vida da população regional.



Procedeu-se, então, no terceiro momento, a desenvolver atividades de cerâmica, dança, coral, teatro (cordel) e fotografia junto à comunidade de São Sebastião, sendo a Escola Estadual Leôncio Pereira Gomes o espaço privilegiado, uma vez que a comunidade ligada a ela é parte integrante e alvo do projeto. Paralelamente, o grupo de trabalho constituído, aprofundou no imaginário social, partindo da obra de José Cândido de Carvalho – um dos mais ilustre escritores da região – e, através de sua obra ficcional O Coronel e o Lobisomen, pretendeu-se mostrar que tecida em uma geografia real e em uma revitalização da linguagem, José Cândido trabalha uma mimese irônica cujos suportes reais ainda estão presentes nos espaços rurais e urbanos por ele coreografados. À par destas atividades, criou-se e desenvolveu-se -a partir dos registros de trabalho de campo- um modelo de “banco de imagens” e dados valendo-se do uso de instrumentação eletrônica (fotografia digital, “imaging” e vídeo) associado às técnicas tradicionais das artes visuais.

Cabe destacar que estas atividades, unidas à criação da Oficina de Arte Cerâmica, foram financiadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), e formaram parte de um projeto maior de estudos estratégicos da área da Cerâmica na região da baixada campista, vinculados ao Programa de Desenvolvimento do Pólo Cerâmica de Campos dos Goytacazes.

## DETALHAMENTO DA PROPOSTA DA OFICINA: UMA HISTÓRIA CONSTRUÍDA A “MUITAS MÃOS”

O projeto Arte-Cerâmica “Caminhos do Barro”, desde suas origens visa contribuir para um processo de autovaloração e evolução artística e sócio-cultural da comunidade desfavorecida do Distrito de São Sebastião, orientando-se principalmente às mães dos alunos, visando a geração de renda feminina, que pudesse levar as mulheres -nitidamente excluídas do mercado de trabalho da cerâmica e limitadas ao âmbito doméstico do trabalho invisível- a contribuir na economia familiar da população. Outro alvo da oficina são as crianças da escola, muitas delas –principalmente os meninos- destinadas historicamente ao trabalho infantil e outras condições degradantes nas olarias.



Aproveitando uma “vocação” da região -o trabalho com o barro- a arte cerâmica foi escolhida como estratégia alternativa de geração de renda através da arte e/ou artesanato, que, tendo um maior valor agregado que o tijolo ou a telha, acaba favorecendo uma sustentabilidade possível frente ao fenômeno do

deterioro do meio ambiente decorrente de formas irracionais de exploração dos recursos naturais. Almeja-se, a médio prazo, o desenvolvimento de um pólo de cerâmica artística no Norte do Estado de Rio de Janeiro que possa constituir-se em referência nacional.

## UM POUCO DA HISTORIA DA OFICINA

Implantação: O trabalho começou a ser desenvolvido em 2001 com a contribuição de uma ceramista local, com formação em serviço social e outras pessoas que foram participando e se desvinculando do projeto. Adaptou-se uma sala da escola para a construção da oficina. Equipou-se a oficina com mobiliário adequado: construíram mesas, armários, estantes. Posteriormente passou-se a uma fase de divulgação da oficina, etapa longa que acabou se realizando de porta em porta, quando a experiência de divulgação através dos alunos da escola não funcionou. Lentamente, a primeira geração de alunos foi constituída. A inauguração e os primeiros trabalhos realizados na oficina foram comemorados com muita alegria e com a participação de muitas pessoas da comunidade. Entretanto, as verbas para a manutenção das bolsas da ceramista e de novos professores não foram renovadas. A oficina continuou através do trabalho voluntário.

## O MOMENTO ATUAL

Hoje pode-se afirmar que a oficina atravessa uma etapa de consolidação: conta com uma equipe composta por cinco professores de variadas formações – ceramistas, arquiteto, professora de artes plásticas, duas pedagogas, um diagramador visual, além dos dois coordenadores vinculados à universidade. Na sua trajetória junto à oficina, todas as pessoas que tinham começado como voluntárias, posteriormente, conseguiram bolsas junto a agências de fomento (FAPERJ, FENORTE/TECNORTE e UENF–Universidade Aberta). Um aluno do Ensino Médio, com grande talento artístico, foi nomeado ajudante instrutor da oficina e se beneficia com uma bolsa do programa do governo estadual Jovens Talentos.

Atende em torno de setenta alunos, provenientes da região da baixada campista, composta por três distritos rurais do município: Poço Gordo, Mineiros e São Sebastião. Em sua maioria são mulheres, mas também crianças vinculadas à escola e dois homens. Alguns destes alunos ingressaram na oficina no ano corrente, considerados iniciantes, e já produzem peças de qualidade. Outros acompanham os trabalhos da oficina há um ou dois anos, seguindo um planejamento que vai introduzindo paulatinamente novas técnicas, ferramentas e produzindo experiências para conseguir imprimir aos trabalhos uma identidade regional, conseguindo produzir peças de qualidade e encontrando no trabalho da cerâmica artística a única fonte de renda familiar. A oficina conta, também, com parceiros inestimáveis: por um lado, a Escola Estadual Leôncio Pereira Gomes e sua equipe diretiva e docente, que acordaram “expremer-se”, cedendo a sala dos professores para a instalação da oficina, acudindo prontamente a algumas solicitações, tendo como projeto expandir a oficina, almejando alcançar um número maior de alunos da escola. Por outro lado, alguns oleiros locais, que “torcendo” e acreditando no trabalho do grupo, cedem argilas, valioso espaço nos seus fornos e disponibilizam os próprios funcionários para facilitar a queima das peças.

Em relação ao “impacto” da oficina na comunidade, os resultados são realmente surpreendentes pela qualidade das peças criadas e pelas repercussões econômicas, sociais e culturais sentidas. Famílias inteiras estão sobrevivendo da arte cerâmica, pequenas oficinas foram surgindo nas próprias casas das alunas –dentre as quais destacamos o caso de uma aluna que abriu uma turma para atender um grupo de deficientes da localidade- e vocações artísticas estão sendo descobertas, surpreendendo os próprios “artistas”. Algumas mulheres estão lentamente conseguindo “sustentar a família”, outras “juntar algumas economias para casos de emergência familiar”, há um caso de abandono do vício do álcool, uma vez descoberta a veia artística e a possibilidade de sobrevivência a partir da produção cerâmica e vários jovens perseveram que através da arte podiam encontrar uma forma de ajudar no orçamento familiar e se preparar para uma futura profissão, melhorando o rendimento escolar visando a obtenção de bolsa quando chegarem no Ensino Médio.



**ALGUNS DESAFIOS A SEREM SUPERADOS**

Entretanto, são muitos os desafios que ainda temos que superar. Um deles, muito importante e urgente, relaciona-se a recursos para a manutenção da oficina. No momento, apenas se conta com recursos básicos e algumas doações dos próprios professores e membros da equipe envolvidos, entre eles a diretora da escola. O aperfeiçoamento das técnicas já utilizadas, a incorporação de novos materiais como esmaltes e óxidos, o ensino de uso de torno e forno elétrico, assim como a introdução de inovações que melhorariam a qualidade das peças depende de verba específica para tal fim.

Continuamos procurando uma identidade visual, artística e de qualidade do/para os trabalhos produzidos, com a finalidade de obter um diferencial em relação a outros trabalhos similares, e para isso os professores trabalham na elaboração de designs, pesquisando materiais e a cultura local e apresentando sugestões aos alunos. Relacionado a este objetivo, temos como meta imediata a busca de diálogo mais intenso com os pesquisadores da área da Engenharia da universidade, visando incorporar pesquisas e tecnologias desenvolvidas para a melhoria da qualidade da cerâmica, buscando, através dela, imprimir novo diferencial ao trabalho.

Em terceiro lugar, ambiciona-se a expansão do modelo de oficina para outras escolas e localidades. Neste sentido, destacamos a ausência na região de curso formal de Artes Plásticas. **Uma das metas atuais visa implementar um Curso de Formação de Professores em Cerâmica Artística, que acreditamos poderia contribuir para a consolidação do pólo de cerâmica, através de uma política artística de grande impacto na população**.

Por último, a comercialização das peças ainda está muito vinculada às exposições organizadas pela universidade e a vendas isoladas dos integrantes da oficina. Entretanto, o trabalho está sendo direcionado para o cooperativismo e economia solidária.



Com este breve relato do trabalho que estamos desenvolvendo nos últimos quatro anos, queremos destacar as múltiplas possibilidades das “parcerias” entre variados atores, neste caso especifico, a universidade, a escola, os empresários locais, as agências de fomento estaduais e membros da sociedade civil. Acreditamos na queda das barreiras que historicamente cercaram a universidade, aprofundando os laços de solidariedade e responsabilidade social. Ressaltamos, também, a arte como estratégia de resistência cultural, como possibilitardora de ações inovadoras, propulsora de “talentos” nas comunidades marginalizadas. Talentos artísticos que, nas comunidades em questão, não tinham tido a oportunidade de se manifestar antes de ter andado pela trilha dos “caminhos de barro”. **(NA)**

[1] *Professores pesquisadores da Universidade Estadual do Norte Fluminense, Campos dos Goytacazes, RJ.*

# O olhar solidário das favelas

***João Ripper***
***Rio de Janeiro - Brasil***



*El proyecto de la Escola de Fotógrafos Populares, que funciona en la Casa de Cultura da Maré, parte de la idea de que democratizar la fotografía permite una mirada más humana sobre la sociedad. Vinculado a ese proyecto, se encuentra el centro de documentación, investigación y formación de fotógrafos y documentaristas populares Imagens do Povo. Se entiende que la fotografía es un instrumento de arte, información y formación puesto a servicio del rescate de la dignidad de las clases populares y de la ampliación de los derechos humanos, en una sociedad que tiene una justicia con ojos de intereses dominantes.*

**A** Escola de Fotógrafos Populares, a agência e o banco de imagens, Imagens do Povo são experiências do Observatório de Favelas e funcionam na casa de Cultura da Maré. A escola pretende formar jovens moradores de favelas cariocas no ofício da fotografia e abrir-lhes caminho no mercado de trabalho. Mais do que isso: a escola busca realizar um trabalho de registro das comunidades populares a partir do olhar dos próprios moradores, além de difundir outras possibilidades de percepção dos espaços populares, distinta do olhar tradicional marcado pelo sensacionalismo, pobreza e violência.

Para entendermos a importância desses projetos que funcionam em conjunto com diversos outros projetos do Observatório de Favelas e do CEASM (Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré), é importante pensarmos alguns conceitos como:



Os moradores das áreas populares vivem precariamente e são submetidos à dominação econômica e cultural dos moradores de classes média e alta. Essa forma de exploração da população que vive nas favelas e periferias começou a se intensificar nos anos 40, por ocasião do surgimento das primeiras favelas e vem se intensificando. Uma das formas de exploração é o conceito de cidade partida. A cidade onde é formal e lógica a inclusão e a cidade da exclusão. A pobreza nas grandes cidades, genericamente falando, não vem apenas dos salários baixos e dos empregos precários. A pobreza é resultante do reduzido acesso aos bens e serviços urbanos, tais como habitação, educação, saúde, segurança, entre outros. Falamos, portanto, de direitos à cidade que não foram respeitados e contemplados para todos os seus habitantes.

Segundo Diógenes Pinheiro, doutor em Ciências Sociais pela Unicamp - Universidade de Campinas -, bolsista da Faperj - Fundação de Amparo à Pesquisa Carlos Chagas e professor no pré-vestibular popular dos Morros do Chapéu Mangueira e Babilônia, em Copacabana, Zona Sul do Rio, o uso corrente e cada vez mais difundido deste termo só pode ser compreendido se localizado na conjuntura política brasileira

após o período autoritário, quando a tentativa de construção de uma sociedade democrática passava pela valorização da participação popular, pelo acesso e expansão do mundo dos direitos. “Atualmente, a permanência do termo cidadania em quase todos os projetos que se voltam para a compreensão das favelas indica, a nosso ver, duas dimensões complementares: de um lado, sua ausência visível, mesmo após quase 20 anos do restabelecimento da democracia no Brasil, o que mostra que a democratização política e social seguiu a tradição brasileira de beneficiar prioritariamente a sua elite, incluindo aí as camadas médias, mas que não chegou às camadas populares. De outro lado, porém, esta ausência é cada vez mais tematizada, já que limita as liberdades básicas desta elite, que se vê coagida pela presença envolvente das favelas e, principalmente, da violência, que hoje escapa dos limites das comunidades populares e chega ao asfalto.”



Assim, nesses discursos, diz ele: a cidadania aparece, ou reaparece, como algo a ser doado “por uma elite iluminista, que vai à favela com seus projetos emancipatórios prontos, mas que não vê o morador de espaços populares como um parceiro social, mas sim como alguém a ser trazido para o mundo da civilização, da cidade e seus valores, sendo, assim, um projeto de cidadania que não reconhece nas estratégias e nos estilos de vida desenvolvidos nas favelas nada de positivo”.

Para Diógenes, “há uma desqualificação moral do outro, daquele que é diferente, no sentido de não repartir necessariamente os valores burgueses dominantes, traduzindo-se numa visão sobre os pobres em geral e os favelados em especial que enfatiza dois lados: a carência, onde são vistos como "coitadinhos", logo inferiores; ou o "potencialmente criminoso", que acha que o morador da favela tem mais tendência a ingressar no crime.”

De sua parte, o poder público se apresenta de forma diferenciada diante do cidadão morador nas favelas e do cidadão morador na “cidade formal”. Essa forma diferenciada e discriminatória aparece até nos projetos urbanísticos, ecológicos e sociais. Não se limpam praças de favelas com o mesmo empenho que são limpas as praças da Zona Sul e a polícia age de forma totalmente diferente nos bairros nobres e nas favelas.



**Há, na verdade, diversos graus de cidadania experimentados por quem ocupa posições assimétricas no território da cidade. Mas é importante destacar que, muitas vezes, a favela representa um projeto de cidade mais humano.** Tomemos como exemplo a alta sociabilidade vista nas comunidades populares, onde quase todos os vizinhos se falam, onde há mais solidariedade nos momentos de dificuldade. Os colegas economistas costumam se referir a essas comunidades como de "baixa-renda". Pergunto: por que insistir em defini-las sempre pelo negativo, pelo que não têm, por que não se referir a elas como comunidades de alta sociabilidade? A favela tem muito a dizer à cidade, basta ter abertura intelectual e afetiva para perceber isso – conclui.

Talvez por isso, moradores das favelas cariocas teimam em não fazer parte de uma ‘Cidade Partida’ e comungam inúmeras vezes os mesmos espaços da classe média formal. Para Diógenes, isso ocorre, por exemplo, nas festas. “Há uma vocação para felicidade nesta cidade, que é única” – diz. A praia, a sensualidade, a beleza estão presentes e são pontos de encontro entre o morro e o asfalto. Os jovens, nas suas múltiplas tribos, são também um canal forte de ligação entre realidades e grupos diversos.

Hoje, as comunidades populares são palco de inúmeros movimentos, diversas intervenções, seja de grupos locais, do Estado ou de ONGS, todos voltados para atender suas principais demandas. No entanto, o professor Diógenes considera que muitos projetos urbanos desconhecem que as comunidades querem ter atendidas as demandas de primeira, segunda e terceira ordem. Como necessidades de primeira ordem ele cita habitação, água, luz saneamento, seguidas de saúde, educação e direitos. Finalmente, vêm as questões de gênero, racial, de identidades. “Só um projeto articulado pode promover mudanças efetivas.”



Dentro desse espírito o projeto da escola Popular de Fotógrafos funciona com 4 horas de aulas diariamente; fotografia de segunda a quinta e inglês as sextas-feiras. Diferente de vários outros cursos de fotografia a escola substituiu o laboratório tradicional pelo ensino do Photoshop e suas formas de tratamento de imagem e pelo ensino do manuseio de programas de gerenciamento de banco de imagens.

Os fotógrafos que se formam e optam pelo documental podem colocar a edição de seus trabalhos na agência Imagens do Povo. A Escola de Fotógrafos Populares pretende trabalhar para que a fotografia seja um instrumento de arte, informação e de formação colocado a serviço do resgate da dignidade das classes populares e da ampliação dos direitos humanos.

A Escola tem 22 alunos que quase nunca faltam as aulas. Às vezes, por exemplo, vêm de uma comunidade distante, a pé, mas não faltam.

Este projeto parte da idéia de que democratizar a fotografia é derramar um olhar humano sobre a sociedade. Neste sentido, o que se pretende é trabalhar para que a fotografia seja um instrumento de arte, informação e de formação colocado a serviço do resgate da dignidade das classes populares e da ampliação dos direitos humanos. Isso será feito através da produção e da difusão de imagens da realidade brasileira, especialmente das populações mais pobres que vivem nas periferias das grandes cidades, a partir do olhar dos próprios moradores destes espaços.

O sensacionalismo, a pobreza e a violência que caracterizam o olhar tradicional sobre as comunidades populares estão longe de dar conta da riqueza da experiência cotidiana vivida nesses espaços. Cabe, portanto, enfatizar também os sentimentos, os sonhos, o trabalho, o lazer, a diversão, a dor e a alegria. Enfim, a capacidade que as classes populares demonstram, cotidianamente, de resistir e persistir, de fazer da vida uma arte marcada por culturas e práticas diversas, mas que têm em comum a dignidade e a solidariedade.



O Imagens do Povo é um centro de documentação, pesquisa e formação de fotógrafos e documentaristas populares criado pelo Observatório de Favelas para registrar a realidade vivida nas periferias e favelas cariocas, fazer um acervo de imagens sobre os diferentes espaços populares da Cidade do Rio de Janeiro e colocar a fotografia a serviço dos direitos humanos. Tudo isso através de um jornalismo parcial e comprometido, nascido do convívio com as comunidades documentadas, aprendendo com elas a essência de suas vidas.

O Imagens do Povo é uma ampliação e desdobramento do trabalho já iniciado no site Imagens Humanas (www.imagenshumanas.com), que possui imagens das pessoas que moram em comunidades das periferias e favelas; da luta pela sobrevivência dos Sem-Terra; da vida dos povos da mata; do sofrimento dos trabalhadores escravos; das crianças que crescem nas ruas. Este material constitui um acervo único, estimado hoje em 140.000 fotografias, cujo conjunto de imagens está sempre à disposição dos movimentos sociais, para ser utilizado em processos jurídicos, denúncias, exposições nacionais e internacionais, palestras em escolas e universidades, bibliotecas virtuais populares, vestibulares comunitários e ilustrando publicações de associações de favelas, sindicatos, entidades de defesa dos direitos humanos e defesa ambiental.



**O papel da Agência é auxiliar na transformação da realidade social através do trabalho de formação de fotógrafos que entendem a documentação jornalística como um elemento transformador**, onde a produção e difusão de imagens ajudem os moradores de favelas e periferias em sua luta por educação, paz, trabalho, moradia e emprego; que ajude os trabalhadores rurais em processos de desapropriação de terras; os índios na demarcação de terras indígenas; que denuncie o trabalho escravo e infantil nas fazendas da Amazônia, nas carvoarias, nos canaviais, nas plantações de sisal, nas pedreiras espalhadas em várias partes do Brasil.

A meta que este projeto pretende alcançar é a produção de um acervo, a difusão de imagens e a formação de documentaristas populares, o que envolve a realização de três produtos articulados:

Curso de Formação de documentaristas populares, a ser oferecido na Casa de Cultura da Maré, ele será voltado para a formação em documentação fotográfica, edição, escaneamento e arquivamento digital. Seu objetivo é o de resgatar a história das comunidades populares e dos processos vividos cotidianamente pelos moradores de diferentes comunidades populares do Rio de Janeiro. Em especial, ele oferecerá um instrumento de renda para um conjunto de jovens oriundos de favelas cariocas, além de estimular a afirmação de sua identidade positiva e dos moradores destes espaços. A escola desenvolve um curso intensivo de quatro meses, em sua primeira etapa. Ele visa formar um profissional completo.



A escola conta com um público semestral de 22 alunos, com aulas diárias de 4 horas. O curso conta com as seguintes disciplinas: História da Fotografia; Linguagem Fotográfica; Direito de Imagem da Pessoa Humana; Direitos Autorais; Fotografia como instrumento de Transformação Social; Técnica Básica de Fotografia; Aprofundamento de Técnica e Linguagem; Fotografia Simulada; Prática Fotográfica; Laboratório; Informática básica; Informática Aplicada à Fotografia; Digitalização de Imagens; Tratamento de Imagens no Computador – Photoshop; Arquivamento Digital; Programas de Busca e Venda de Material Fotográfico. **(NA)**

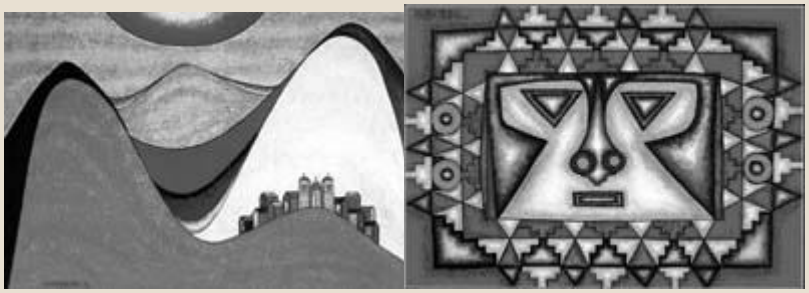
# Artista indígena, orgullo boliviano

***Rina López***
***Bolívia***



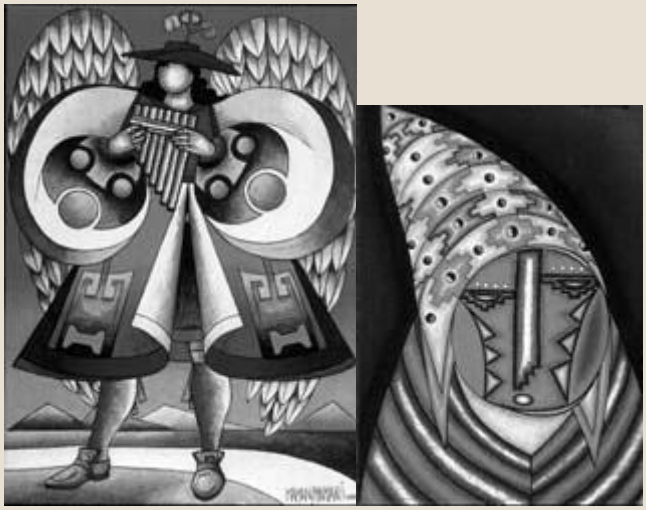
**E**l artista boliviano Roberto Mamani Mamani, uno de los más reconocidos a nivel internacional, se siente orgulloso de su origen y de promover el arte indígena, “soy un príncipe aymara, un indio con gran orgullo”, manifiesta con altivez. El valor de su arte radica en que muestra la percepción de la cultura aymara respecto del mundo andino. “Me interesa la identidad y el orgullo de haber sido herederos de una gran cultura como la tiawanakota, que no es una cultura desaparecida sino una cultura viva”, afirma.

La característica del arte de Mamani Mamani son los colores vivos. En sus pinturas predominan el rojo, el amarillo y el azul. Para el artista estos colores representan la vida, el amanecer, la esperanza, como vencedores de la oscuridad y la posibilidad de construir un mundo mejor, con mayor calidad.



Algunos de los elementos relevantes de su obra son: la naturaleza, las montañas, el sol, la luna, el rayo, las mujeres y los ángeles. Para Mamani Mamani la montaña es símbolo de la inmensidad y la grandeza de la persona, el lema del pintor es: “somos tan grandes como la montaña porque la montaña es tan grande como nosotros”. El artista cuenta que “la serie dedicada a las montañas, a los malkus, a los amautas guerrreros expresan toda la energía de los andes. Todas estas series están inspiradas en mi cultura, en rituales en mi gente”, señala.

Las obras de Mamani Mamani muestran la dignidad humana, lo positivo de la vida, el autor afirma: “en mi arte nunca verán un indio en estado calamitoso, yo pinto la dignidad del hombre andino, aymara y quechua. Tengo una serie de los hombres coca, dedicado a los últimos movimientos indígenas, que fue presentado en Cuba”.



También es destacable en la pintura de Mamani Mamani la valoración de la mujer, las más expresivas son las madres con manos grandes, símbolo del trabajo valioso que realizan y de la contribución económica y social; mamás amamantando a su hijos, como generadoras de vida.

Roberto Mamani Mamani nació en el valle Cochabambino, pero se considera artista andino, de sangre aymara, porque sus padres son de Tiawanaku. Inicia a pintar desde sus 7 u 8 años. Mientras jugaba y acompañaba a su padre en las faenas agrícolas dibujaba paisajes, montañas y cerros, con el carbón que había dejado su abuela después de cocinar en fogón. **(NA)**

# Diários de motocicleta

## e a possibilidade de contarmos, ao nosso modo, nossas próprias histórias

***Rosália Duarte***
***Rio de Janeiro - Brasil***



**D**iários de motocicleta reflete, de forma exemplar, uma tendência do cinema independente das últimas décadas: a consolidação do sistema de co-produção que, atuando diretamente na distribuição, ajuda a ampliar o estreito "funil" que impede a difusão das cinematografias não- estadunidenses. Enquanto a indústria de cinema dos Estados Unidos lança um filme com centenas de cópias, investindo em publicidade montantes de recursos superiores ao custo de um filme brasileiro, por exemplo, uma boa parte dos filmes latino-americanos pode chegar ao circuito de exibição com menos de dez cópias e pouquíssimos recursos de publicidade. Uma competição absolutamente desigual, portanto. A estrutura perversa que transforma cultura em mercadoria quase fez desaparecer o cinema nacional em muitos países considerados periféricos e, nesse contexto, a co-produção é uma alternativa para garantir diversidade ao cinema mundial, requisito absolutamente necessário para a sobrevivência de qualquer forma de arte.




*Diários de motocicleta* é um exemplo emblemático desse tipo de parceria: dirigido pelo brasileiro Walter Salles, escrito pelo argentino José Rivera, contou com atores e técnicos mexicanos (Gael Garcia Bernal, o ator principal, é mexicano) argentinos, chilenos e peruanos em gravações realizadas nesses três últimos países. O projeto se viabilizou por iniciativa do ator Robert Redford (através do Instituto Sundance) e de seu amigo e produtor, Michael Nozik. Mesmo tendo contado, em algumas etapas, com equipes de menos de quinze pessoas, ele é o resultado do esforço conjunto de dezenas de pessoas em pelo menos sete países. O filme é falado em espanhol, uma exigência plenamente justificável do seu diretor (há quem até se ressinta da ausência do acento portenho na fala dos personagens principais, nascidos e residentes em

Buenos Aires). Trata-se de um relato pessoal, quase etnográfico, da América Latina dos anos 1950, feito por dois jovens argentinos, Ernesto Guevara de la Serna e seu amigo, Alberto Granado, que viajaram milhares de quilômetros através por Argentina, Chile e Peru registrando cada passagem, cada conversa e cada acontecimento em seus diários e nas cartas escritas por Guevara a sua mãe. A maior riqueza desse relato consiste nas referências ao modo de vida e às práticas dos povos latino-americanos, sua cultura, seus valores e a dificuldade de sobreviver à profunda desigualdade que marca essas sociedades. Ao contrário do caráter majoritariamente auto-promocional do cinema estadunidense, que vende ao mundo o *american way of life*, a perspectiva auto-crítica parece ser uma característica do cinema latino-americano, nossa arte mais explicitamente empenhada na denúncia das mazelas que fazem de nossos países campeões mundiais em desigualdade, miséria e violência. Nessa perspectiva, o cinema panamericano tornou-se expressão mundial das culturas de seus povos, narrando, ao nosso modo e a partir do nosso olhar, nossos crenças, nossas verdades e a dor e a delícia de sermos como somos. As críticas que nossos filmes fazem ao que há de mais destrutivo e corrosivo em nossas sociedades expõem ao mundo a face "feia" da América Latina ao mesmo tempo em que ajudam a definir os contornos de nossas identidades. Vale dizer que essas críticas são feitas sempre a partir do olhar "nativo", ou seja, daqueles que vivenciam e experimentam cotidianamente as contradições de seus países, numa perspectiva auto-analítica que marca nossa maneira peculiar de contar histórias: um realismo que expõe feridas de forma poética e cheia de esperança (certamente não foi por acaso que o melodrama, o realismo fantástico e as telenovelas floresceram tão amplamente em territórios culturais latino-americanos).



É desse modo peculiar que o jovem Che narra sua viagem, registrando a avassaladora ação dos colonizadores no continente, a miséria e a exploração de povos cuja diversidade e riqueza cultural tiveram (e ainda têm) um papel bastante significativo na história cultural do continente. É desse modo, também, que Walter Salles e José Rivera narram a jornada iniciática de dois jovens que encontram a si próprios na geografia do continente. **(NA)**

Direção: **Walter Salles.**
Países: **USA, Alemanha, Reino Unido y Argentina.**
Ano: **2004.**
Género: **Drama.**
Interpretação: **Gael García Bernal (Ernesto Guevara de la Serna), Rodrigo de la Serna (Alberto Granado), Mía Maestro (Chichina Ferreyra), Mercedes Morán (Celia de la Serna), Jorge Chiarella (Dr. Bresciani), Susana Lanteri (Tía Rosana).**
**Roteiro: José Rivera; basado en el libro "Notas de viaje" de Ernesto Guevara y en el libro "Con el Che por América Latina" de Alberto Granado.**
Produção: **Michael Nozik, Edgard tenembaum y Karen Tenkhoff.**
Música: **Gustavo Santaolalla.**
Fotografía: **Eric Gautier.**
Montagem: **Daniel Rezende.**

# Mario Irarrázaval: escultor chileno (1940)

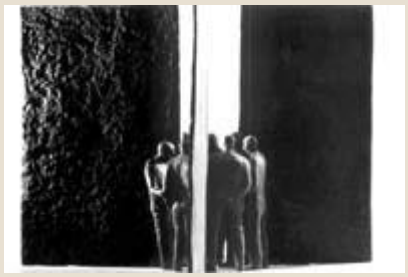
***María Inés Wuth M.***
***Chile***

**S**on sólo algunas de sus innumerables obras. Es el artista atraído por el poder de las formas, por medio de ellas habla, se comunica, descubre su propia personalidad y de algún modo nos introduce en su intimidad. Sus obras constituyen una vía de acceso a la realidad más profunda del hombre, desvelan el misterio de la vida y de la muerte, la historia de nuestros pueblos, en su grandeza y miseria. Tener la oportunidad de conocerlas llena de orgullo y gratitud por su original contribución a la historia de la cultura chilena y a la cultura universal.

*Porque se empeña en recuperar su posición erguida Porque es capaz todavía de soñar Y es capaz de reírse de sí mismo Porque que no cesa de hurgar en las profundidades de su ser Por eso creo en el hombre.*
*(Mario Irarrázabal)*



**'Homenaje al Presidente latinoamericano'** (1976) Lo creó cuando en casi todos los países nuestros había dictaduras militares. Impone su autoridad consciente de que no es legítima.



**'Los dueños de las puertas'** (1972) Ellos saben qué influencias hay que mover para que todas las puertas se les abran. Los otros chocan con sus muros y trabas.



**‘Muerte?’** (1974) El golpe militar brutal. Extraños personajes encubren una muerte. Bloque agobiante con cortes acerados.



**‘Beso’** (1972) Es el encuentro de dos personas que se aman pero que sin embargo mantienen su individualidad. Amor, pero no fusión.



**‘Retrato de familia’** (1976) Posan ordenadas, sin poder disimular que hasta en las ‘buenas familias’ no falta el que todo lo ve distinto.



**‘Encuentro’** (1989) La gradual y difícil vuelta a la democracia. Se apartan los muros y se buscan consensos.



**‘Mano de Punta del Este’** (1982) Aunque alguien pudiera sentir que se hunden, para el autor es una mano que surge: una América que se une y se levanta.



**‘Mano del Desierto de Atacama’** (1991) Surge en la inmensidad. Lo pequeño es grande y lo grande pequeño. Cómo humanizar el progreso y cómo respetar la tierra y nuestras raíces.

# O forró na cultura brasileira

***Patrícia Hertel***
***Brasil***



**O** forró é divertimento. Isto já está dentro da palavra. Forró é uma abreviação de forrobodó, o que significa baile popular, arrasta-pé e também farra ou confusão. Esse estilo de música é quase o retrato da cultura do Nordeste do Brasil. Está composto de vários elementos da música das feiras populares, mas também da tradição ibérica, africana e indígena. “É a expressão pura da nossa emoção, da nossa alegria, do nosso entusiasmo”, explica Zé Calixto, músico que conta com uma experiência de 45 anos fazendo forró. A popularidade desta música, porém, não se limita à sua região de origem e está ligada com a própria historia do Brasil.

Devido às más condições de vida como seca, fome e desemprego, muitas pessoas do nordeste deixaram a sua terra nos anos 40 e 50 para buscar trabalho nos centros urbanos em função do intenso desenvolvimento industrial do país. Levaram a sua música e desenvolveram-na mais, cantando a lembrança da sua terra, a vida no Nordeste, a adaptação ao novo ambiente. Porém, apesar das letras que eram às vezes bastante tristes, o ritmo alegre começou a conquistar também a população urbana. Junto a isso, artistas como o nordestino Luiz Gonzaga deram novos impulsos à música da sua terra, desejando desenvolver o estilo e mostrar ao mesmo tempo a sua riqueza. A sanfona, a zambumba e o triângulo vieram a ser os instrumentos típicos para este novo gênero da música nordestina que a partir desse momento ficou conhecido por “forró”.

Paula Brandão e Mariane Moraes, duas alunas do curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense em Niteroi, organizaram de junho a agosto deste ano um ciclo de espetáculos “Forró Cabo a Rabo” passando por São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Elas queriam mostrar a riqueza dos ritmos nordestinos nos grandes centros urbanos. Mas, apesar do sucesso do forró no Brasil, é ainda pouco conhecido no estrangeiro. Paula e Mariane explicam: “A imagem da cultura brasileira no estrangeiro é dominada sobretudo pelo samba, proveniente da cultura urbana. Através do carnaval, o samba passa pela televisão, tem o apoio das mídias. Mas na verdade, o forró aqui é tão popular como o samba.”



Essa popularidade atingiu um novo auge no início dos anos 90 quando muitas bandas jovens que não eram necessariamente enraizadas na cultura nordestina, redescobriram os ritmos do forró e os misturaram com outros estilos musicais. Assim, hoje em dia, o forró abrange varios subgêneros, como o coco, o rojão, o xote, o baião, o xaxado, o galope e a quadrilha.

O forró é divertimento. “A simplicidade, a concentração a poucos instrumentos, o ritmo e a dança que

animam muito podem ser a razão do êxito", dizem Paula e Mariane. O músico Zé Calixto tem uma razão especial para adorar o forró: Com a sua música encantou há muitos anos uma moça com a qual ele hoje está casado. Ele, que dedicou toda a sua vida ao forró e conhece todos os momentos altos e baixos dessa música, tem certeza: "O forró nunca vai deixar de entusiasmar o brasileiro." Isso se percebeu bem no programa do "Forró de Cabo a Rabo." Durante a apresentação, o público se levantou e dançou entusiasmado. O forró não dá para ser ouvido sentado. **(NA)**

# Paloma de papel

***Fabiola Luna***
***Perú***



**P**elícula dirigida y producida por un joven actor, Fabricio Aguilar, 30 años, comprometido con el cine alternativo. Se trata de un drama en 87 minutos comprometidos con las víctimas del terrorismo. La película está ambientada en la sierra peruana de los años ochenta, producción rodada en el Callejón de Huaylas (Huaraz). La trama muestra el sufrimiento de los campesinos peruanos que vivieron acosados entre el fuego cruzado de los rebeldes y los militares durante la cruenta guerra interna que dejó en Perú unos 70.000 muertos entre 1980 y el 2000.

Fabricio, la producción ganó un premio en CONACINE (Comisión Nacional de Cinematografía), ¿verdad?
**Sí, eso fue lo que dio luz verde para poder iniciar la búsqueda de financiamiento ya que el premio cubre el 35% del presupuesto, había que conseguir el otro 65%, pero digamos que fue el primer escalón para realizar la película**.

La cinta narra la historia de Juan, un pequeño de once años raptado por el grupo terrorista Sendero Luminoso para adoctrinarlo en tácticas subversivas. El protagonista, vive una infancia pobre pero tranquila al lado de sus amigos Pacho y Rosita. La paz se termina cuando su padre es asesinado y el muchacho descubre que Fermín, su padrastro, está implicado en el crimen. Fermín entrega Juan a los terroristas, para garantizar su silencio.

Así empieza la tragedia de un niño que, como tantos otros, tiene su infancia robada y es obligado a integrar las huestes terroristas. Entrenado para matar sin piedad, Juan no se acostumbra a su nueva condición y huye, ya joven, a su pueblo, para alertar sobre la llegada de los asesinos. Nadie le cree, pues lo acusan de ser un señuelo. Domitila consigue esconder a Juan, pero pronto es descubierto. Cuando las huestes terroristas llegan al pueblo, preparan un “juicio popular”. Pacho y Rosita observan cómo Juan y Domitila son arrastrados hacia la plaza, junto a la autoridad y al padrastro, todos acusados de traición. Desesperados, los pequeños acuden en búsqueda de la ronda campesina (la misma que desoyó la advertencia de Juan) y, en el camino, Pacho cae herido, lo que deriva en una batalla campal de desiguales proporciones: los ronderos (sistema popular de vigilancia) blandiendo trinches, palos y granadas caseras, mientras los terroristas empuñan sus fusiles. La batalla es ganada por los campesinos, pero en la plaza yacen muertos y heridos. Cuando un camión del ejército llega al pueblo, comienza para Juan otra etapa dolorosa de su vida: la estancia en la cárcel. Años después, indultado, Juan regresa al pueblo. Llega en búsqueda de los recuerdos de una infancia que seguramente no fue feliz, pero que tuvo rostros y situaciones que la memoria guarda con devoción.

El director ha dicho que la cinta indaga “las repercusiones de la cruenta guerra interna, que no sólo produjo la muerte de miles de compatriotas, sino que dejó daños psicológicos irreparables entre sus familiares”. Aguilar afirma: “es una ficción basada en la realidad, que pretende alimentar la conciencia social. El tema coincide con la coyuntura de la Comisión de la Verdad, que trabaja para esclarecer lo ocurrido durante veinte años de violencia terrorista”. Tal y como se indica en el informe de la Comisión de la Verdad, el 75% de las víctimas fatales del conflicto tenía al quechua u otras lenguas nativas como idioma materno.

Aguilar propone en su filme una mirada a los niños reclutados por los bandos terroristas, así como a la vida de sus integrantes y la de los habitantes de los pueblos afectados. Mirada dura, por cierto, pero necesaria, principalmente **en un país que otra vez vuelve a temer el regreso de la violencia**.

---

## Por una cultura democrática e igualitarista

***Por Beatriz Sarlo***

No existen culturas incontaminadas (o contaminadas sólo por la dominación de las elites) y sólo los viejos populistas podían ceer en la hipotética “pureza” de las culturas populares: por eso, la cuestión de las culturas populares y su siempre autonomia pasa por los elementos que entran en cada momento de la mezcla. Todo depende de las operaciones que los sectores populares estén en condiciones de hacer a partir de la mez-cla cultural, que es inevitable y que sólo puede ser estigmatizada desde una perspectiva tradicionalista arcaizante. Nadie es responsable de la pérdida de una pureza original que las culturas populares, desde la modernidad, no tuvieron jamás.

En consecuencia, la cultura popular no tiene un paradigma pasado al cual puede remitirse: es imposible la restauración de una autenticidad que sólo produciría manifestaciones de un Kitsch folklórico que no podrían interesar ni siquiera a sus protagonistas. Así como las culturas letradas no vuelven a sus clásicos sino a través de processos de transformación, deformación e ironía, las culturas populares no pueden pensar sus orígenes sino desde el presente. Y, de todas formas, presuponer esos orígenes ya es una complicación: ¿cuál fue el momento verdaderamente autóctono de una cultura que ya ha sido atravesada por los procesos de la modernidad? Ese momento es una utopía etnográfica que sólo una puesta en escena en el museo vuelve visible. Por fortuna, los sectores populares carecen de esa vocación etnográfica y hacen con su pasado lo que pueden.

Pero las condiciones de lo que pueden hacer sí son modificables y dependen de políticas culturales sobre las que los sectores populares deciden muy poco. Los neopopulistas de mercado, que se encandilan com el cruce entre los restos culturales populares y los mass-media, guiñan los ojos ante las desigualdades de acceso a los bienes simbólicos y, en consecuencia, prefieren no referirse a la dominación económica y cultural. Para estos neopopulistas, la única imposición cultural preocupante es la de las elites letradas que conservan un paradigma pedagógico opuesto al laissez faire y siguen sosteniendo, además, el caráter fundamental de la cultura de la letra dentro de la configuración cultural contemporánea. Del resto de los asuntos, es decir de lo más importante, nada tienen que decir.

Y lo más importante, precisamente, son los hilos con que los mass-media completan de trama desgarrada de las culturas populares. Sobre esto, una perspectiva cultural democrática e igualitarista debe pronunciarse. Si las políticas culturales quedan a cargo del mercado capitalista, los procesos de hibridación entre viejas tradiciones, experiencias cotidianas, nuevos saberes cada vez más complejos y productos audiovisuales, tendrán en el mercado su verdadero ministerio de planificación.

---

# Carlos Páez Vilaró: un autodidacta y creador de un estilo propio

***Texto extraído de la Revista Pluna Uruguay, noviembre-diciember de 2003***



**U**ruguayo, Carlos Páez Vilaró es un pintor que plasma en sus obras la libertad y el vuelo de su pincel. Sus telas y esculturas son consecuencia de experiencias aprendidas en desafiantes viajes realizadas alrededor del mundo, donde la mezcla de culturas quedó concretada en el resultado de sus múltiples trabajos.

Compartió momentos com Picasso, Dalí, De Chirico Y Warhol entre muchos otros que lo animaron y estimularon para seguir evolucionando en su proceso productivo.



Realizó exposiciones en París, Londres y Washington para luego establecer definitivamente su colección en el Museo-Taller Casapueblo, en Punta Ballena, Uruguay.

Solicitado a responder ¿como define al arte? Dijo: El arte está en todo. No es solamente el pintor quien pinta un cuadro.

El arte está en la calle, en un hombre que sabe montar bien a caballo, en un bueno cocinero o en un modista que pone sobre la mujer – que es el arte más lindo que ha creado Dios – su color y su énfasis.

*"Yo no tengo miedo de pintar un felpudo y que se limpien los zapatos en él, no tiengo miedo de pintar una heladera, un avión que pasa y que vuela por el aire como acercando mi pintura a Dios. Yo no tengo miedo de pintar la tapa de un disco o de un libro o por hacer la etiqueta de un vino o una cerámica. Creo en el arte integrado a la vida."*

# Prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder

## la problemática entrada en América Latina de la idea de “estudios culturales”[1]

***Daniel Mato***
***Universidad Central de Venezuela***
***dmato@reacciun.ve***




*Ao analisar a associação “automática” da idéia de “intelectual” com as de investigação e/ou de escrita ensaística, o artigo reflete acerca da importância da variedade de formas que assumem as “práticas intelectuais”. Isto nos leva a valorizar o caráter intelectual de outras práticas sociais que incluem componentes analítico-interpretativos e que não necessariamente estão orientadas a produzir escritos, mas outras formas de ação. Esse amplo e diverso campo de práticas intelectuais em cultura e poder inclui, tanto as práticas que se desenvolvem em meios universitários e na produção de “estudos”, como as que se desenvolvem no marco de diversos movimentos sociais, “as artes”, algumas organizações governamentais, sindicatos, organizações populares e de organizações e iniciativas de diversos setores de população.*

**E**ste texto descansa en tres líneas de reflexión. La primera gira en torno a la idea de “prácticas intelectuales”. La segunda refiere al par “cultura y poder”, con el cual quiero destacar la importancia social del conjunto de prácticas intelectuales que se articulan en torno a los aspectos culturales (simbólico-sociales) de lo político y a los aspectos de poder en lo cultural. La tercera línea de reflexión está orientada a comentar algunos problemas y oportunidades que plantea la entrada de la idea de “Estudios Culturales” en América Latina.

### SOBRE LA IDEA DE “PRÁCTICAS INTELECTUALES”

La idea de “prácticas intelectuales” resulta útil para cuestionar el “sentido común” resultante de la hegemonía que la institucionalidad académica y las industrias editoriales han venido ejerciendo sobre la representación de la idea de “intelectual”, así como para destacar la importancia de la amplia diversidad de formas que asumen las “prácticas intelectuales”. En este sentido es necesario analizar críticamente la asociación “automática” de la idea de “intelectual” con las de investigación y/o de escritura ensayística, para poder reflexionar acerca de la importancia de la variedad de formas que asumen las “prácticas intelectuales”, es decir todo aquello que los intelectuales hacemos. Esto nos permite valorar el carácter intelectual de otras prácticas sociales que también incluyen componentes analítico interpretativos pero que no necesariamente están orientadas a producir escritos, sino a otras formas de acción.



Estas otras prácticas intelectuales incluyen por ejemplo las que tienen lugar en el ámbito docente (no siempre asociadas a la investigación), o bien en la creación codificada en las diversas “artes” y/o en las

llamadas “industrias culturales”, así como algunas que se desarrollan en el marco de organizaciones y movimientos sociales (feministas, afro-latinoamericanos, indígenas, de derechos humanos, de trabajadores, de desempleados, de campesinos, etc.) y en agencias gubernamentales y organizaciones no-gubernamentales. **Diferentes tipos de prácticas intelectuales responden a intereses particulares y condiciones contextuales específicas**.

**El problema que las concepciones academicistas no han logrado comprender es que tanto las propias preguntas de investigación, como los modos de producción de las investigaciones (lo que usualmente se llama métodos), dependen en última instancia de opciones epistemológicas, las cuales están asociadas a posiciones éticas y políticas que dependen entre otros factores del** tipo de relaciones que se sostiene o se aspira a sostener con actores sociales extra académicos. Las posiciones éticas y políticas son constitutivas del piso epistemológico y de las perspectivas teóricas de nuestras investigaciones; y así también de las preguntas y de los métodos. De este modo lo son también de los resultados de las investigaciones, y ello tanto respecto de su contenido, como de su forma: publicaciones de textos dirigidos a los colegas, impresos en tinta y papel, o últimamente también en formato digital-electrónico, aunque conservando todas las características propias de los impresos en tinta y papel. **De las respuestas a preguntas del tipo ¿para qué y para quién/es investigar? depende qué investigar, cómo, con quiénes, en el marco de cuáles relaciones, con cuáles propósitos**. De tales respuestas también dependen decisiones tales como si la investigación en cuestión acabará en una publicación en tinta y papel o qué “cosa” (un video, un cassette de audio, un programa de acción comunicativa, educativa o de organización social, etc.), y cómo pensamos que tales “cosas” deberían o podrían circular y/o ser útiles, a quiénes, qué importancia tendrían los resultados y cuáles los procesos.

Lo mismo que otras prácticas sociales, las prácticas intelectuales no tienen formas congeladas en el tiempo, sino que se transforman permanentemente. Respecto de las prácticas intelectuales que denomino “en cultura y poder” actualmente juegan combinadamente varias fuerzas contrapuestas. Por un lado tenemos el avance de algunos desarrollos transgresores de las fronteras disciplinarias (entre otros los así llamados “estudios culturales” y algunas corrientes “postmodernistas”) pero que muchas veces acaban naturalizando las fronteras entre las prácticas intelectuales que se desarrollan “dentro” y “fuera” de la academia. Por otro lado, tenemos que esta división es crecientemente reforzada a través de ciertos discursos y políticas públicas “modernizadores”, productivistas y profesionalizantes, para los ámbitos educativo y de ciencia y tecnología. Por otro tenemos las innovaciones que emergen en el seno de diversos sectores y movimientos sociales, así como las críticas que desde éstos se formulan a la academia. A todo esto se añaden los intercambios que con mayores o menores conflictos se realizan desde estos diversos ámbitos.

## HACIA UNA MAYOR VISIBILIZACIÓN DEL CAMPO DE PRÁCTICAS INTELECTUALES EN CULTURA Y PODER

Las tendencias antes descriptas no operan en el vacío. En América Latina, como en otras regiones del mundo, no sólo actúan estas fuerzas, sino que existen importantes tradiciones de prácticas intelectuales que entran en relaciones de intercambio, negociación y/o conflicto con ellas. Existe un campo amplio y diverso de *prácticas intelectuales en cultura y poder*, el cual no sólo incluye las prácticas que se desarrollan en medios universitarios y la producción de “estudiosos” que asumen la forma de publicaciones académicas, sino también otros tipos de prácticas que también poseen carácter reflexivo y analítico interpretativo. Estas últimas se despliegan, por ejemplo, en el marco de diversos movimientos sociales (por ej.: feminista, indígena, afrolatinoamericano, de derechos humanos, etc.), “las artes” (este texto no es apropiado para discutir esta denominación que adopto aquí sólo a los fines prácticos), e incluso en el de algunas organizaciones gubernamentales (de diversos niveles, municipales, provinciales, regionales, nacionales), sindicatos, organizaciones populares y una amplia variedad de organizaciones e iniciativas de diversos sectores de población.

Respecto de aquellas prácticas en cultura y poder que sí producen estudios, quizás un elemento característico de muchas de ellas es que las iniciativas de investigación no se relacionan simplemente con preguntas del tipo ¿Qué investigo? Sino también con las del tipo ¿Para qué investigo? O también acerca de si investigo “sobre” ciertos actores o grupos sociales, o “con” esos actores o grupos sociales. Estas dos últimas preguntas son de carácter ético y político, y ellas condicionan de entrada las preguntas de investigación, la aproximación epistemológica, la elaboración teórica y los planteos de método. Las prácticas intelectuales que aquí estoy llamando “otras prácticas” no necesariamente producen

investigaciones, sino que se expresan a través de otras formas con componentes reflexivos, o de producción de conocimiento. Ejemplos de estas son las que involucran trabajo con diversos grupos sociales en experiencias de autoconocimiento, fortalecimiento y organización, las de educación popular, las de promoción cultural, las de creadores en diversas artes, entre otras.

**Las prácticas intelectuales en cultura y poder en América Latina frecuentemente muestran vínculos entre lo que ocurre en el ámbito académico y lo que ocurre fuera de él (esto también ocurre en otras latitudes pero este texto se centra en la experiencia latinoamericana). Dejando de lado antecedentes históricos más antiguos, si nos limitamos a las últimas décadas, resulta inevitable hacer referencia a la experiencia de Paulo Freire y de quienes se han apropiado de sus ideas y las han aplicado no sólo en el ámbito pedagógico, o a las del sociólogo colombiano Orlando Fals Borda y de quienes trabajan en la perspectiva conocida como Investigación Acción Participativa. También son importantes las experiencias y aportes desde diversos movimientos teatrales, como por ejemplo los casos de Augusto Boal desde Brasil y Eduardo Pavlovsky desde Argentina, o más reciente el Grupo Olodum desde Bahía, Brasil y los del movimiento de teatro de calle. Otro tanto puede decirse respecto de otras artes, como música y canción, humorismo gráfico, cine y video, entre otros. También han sido importantes las experiencias y aportes de los intelectuales participantes en diversos movimientos sociales en casi todos los países de la región, por ejemplo en los movimientos feminista y de mujeres, indígena, afrolatinoamericano, de derechos humanos. El hecho que las prácticas de buena parte de los intelectuales latinoamericanos se desarrollen "fuera", o al menos "más allá", o "afuera" y "adentro", del ámbito académico no sólo resulta significativo desde un punto de vista político, sino también por su poder para estimular desarrollos teóricos innovadores. Esto incide no sólo en la elección de temas, sino también en la reflexión ética y epistemológica que condiciona las preguntas y modos de investigación o de producción de otros tipos de prácticas y discursos. Un asunto importante respecto de los intelectuales de los movimientos sociales, en especial de los movimientos indígenas y de afrodescendientes, es la importancia relativa de la oralidad respecto de la escritura.**

**En medios intelectuales latinoamericanos es común hacer explícitos los intereses de intervención en el diseño de políticas de diversos actores sociales**. No sólo respecto de las de los gobiernos nacionales y sus agencias, sino también en las de organismos internacionales, así como en las de organizaciones de derechos humanos, indígenas, afrolatinoamericanas, feministas, de educación popular, de animación sociocultural y de diversos movimientos sociales. Si procuramos definir el campo con referencia a las experiencias en América Latina resulta necesario comenzar por cuestionar la hegemonía de las ideas de "estudios" y de "investigación", al menos como excluyentes, para abrir lugar a la idea de "Prácticas Intelectuales en Cultura y Poder". La idea de "prácticas intelectuales" incluye a las ideas de "investigación" y de "estudios". Realizar "investigación" o "estudios" constituye un cierto tipo de práctica intelectual. Pero estas formas no agotan el campo de las "prácticas intelectuales", también existen "otros" tipos de prácticas intelectuales. No hay oposición entre las ideas de "estudios" e "investigación" y la de "prácticas intelectuales".



## LA ENTRADA E INSTITUCIONALIZACIÓN EN AMÉRICA LATINA DE LA IDEA DE "ESTUDIOS CULTURALES"

Desde hace alrededor de una década en América Latina asistimos a un proceso de institucionalización de lo que algunos colegas llaman "Estudios Culturales", como resultado de la traducción de la idea de "Cultural Studies". Esta última identifica a una interesante y renovadora corriente intelectual originada en Birmingham, Inglaterra, a finales de la década de 1950, que más recientemente ha sido resignificada y proactivamente exportada desde la academia estadounidense. Esta idea ha comenzado a ser adoptada de diversas formas por académicos latinoamericanos, algunos lo han hecho de formas un tanto auto-subordinantes, otros de maneras más creativas y auto-referidas. De uno u otro modo, la traducción literal y

adopción de esta idea resulta problemática. Porque si bien esta corriente tiende a cuestionar algunas estrecheces disciplinarias y fronteras inter-disciplinarias y a politizar algunos quehaceres disciplinarios dentro del ámbito académico (sobre todo en literatura, más que en las llamadas ciencias sociales), también tiene consecuencias que considero indeseables. Entre estas últimas, por ejemplo, la adopción de jergas y costumbres academicistas que refuerzan las fronteras entre las prácticas académicas y otras prácticas intelectuales; la invisibilización de significativas prácticas intelectuales latinoamericanas que desde la camisa de fuerza de los "Cultural Studies" (se traduzca la idea o no) simplemente "no se ven"; el reforzamiento de relaciones con la academia de habla inglesa, a través de revistas especializadas, traducciones, postgrados y eventos internacionales, a costa del debilitamiento de relaciones con colegas y otros actores sociales locales o latinoamericanos; el reforzamiento de la importancia de las publicaciones y con ello del lugar de la escritura respecto de la oralidad, así como de las publicaciones en inglés por sobre las en español y portugués; y la ilusión de una cierta politicidad muchas veces bastante retórica que desplaza a asentadas tradiciones de politización efectivamente promotora de relaciones con actores sociales extra-académicos.

Este proceso de institucionalización es parte de la configuración mundial de este campo, y resulta significativo para el establecimiento del sistema de valores y de supuestos éticos, políticos y epistemológicos en que se asienta, para el sistema de categorías de análisis, preguntas y modos de investigación que se consideran parte del mismo y los que no, para el sistema de autores que se consideran referencias ineludibles, etc. El proceso transnacional de institucionalización de los así llamados "Cultural Studies" se da a escala mundial, en un contexto histórico en el cual existen significativas relaciones de poder entre instituciones académicas e individuos de diferentes áreas del mundo, en el cual la publicación de ideas en inglés ejerce particular influencia en la configuración de los paradigmas fundamentales del campo. Esto se debe tanto a la preexistencia de relaciones de poder inter-sociedades asociadas a procesos históricos de larga data, como a diferencias contemporáneas relativas a recursos accesibles a universidades y editoriales y de magnitud de los mercados profesionales y lectores entre diversas áreas del mundo. No sólo el uso del inglés vs. el castellano o el portugués marca diferencias en el poder de definición del campo y sus paradigmas, también las marca el uso de estas lenguas coloniales (hoy oficiales de los estados latinoamericanos) vs. la expresión en lenguas indígenas que caracteriza las prácticas de no pocos intelectuales indígenas en varias sociedades latinoamericanas. Las diferencias de poder también se relacionan con el hecho que las prácticas basadas en la academia tienen a la escritura como principal medio vs. otros medios utilizados por intelectuales fuera de ella: la oralidad presencial y/o la radio y diversos medios visuales y audiovisuales. No es sólo el inglés vs. otras lenguas, sino también la escritura vs. la oralidad y otros medios.

La preeminencia de la escritura respecto de la oralidad y de otras prácticas se expresa en la hegemonía de la idea de "Estudios" ("Studies") para definir una corriente intelectual cuyo carácter político ha sido enfatizado tanto por quienes hoy se autoidentifican como partícipes de ella, como por aquellos frecuentemente señalados como sus "fundadores". **¿Acaso un campo proclamadamente político sólo da lugar a "Estudios"? ¿Qué sucede con otras formas de práctica intelectual? ¿Dónde quedan las prácticas no escritas en el seno de movimientos sociales y en las "artes"?**



La creciente importancia académica de los "Cultural Studies" en Estados Unidos y Gran Bretaña se ha dado combinadamente con una pérdida de importancia de la condición política que se supone le era propia. Su carácter político ha venido disolviéndose en una retórica de los asuntos de poder que no permite ver las prácticas de los actores sociales; mero asunto de análisis de textos y discursos, puestos en contextos en los que no se da cuenta de prácticas sociales específicas. Y con esa marca se incorporan en América Latina. El problema es que si los análisis no muestran las prácticas de los actores sociales y las dinámicas de poder entre estos, entonces estos análisis resultan de poca utilidad a los actores sociales. Se convierten en mero conocimiento erudito, de salón, afirmación de distinción social, o incluso construcción de relaciones de poder a través del conocimiento. Peor aún, muchas veces se trata de conocimiento sobre grupos

sociales en situaciones de desventaja social y/o política que se vuelca por escrito en publicaciones académicas que estos grupos no leerán, sea por un asunto de diferencia de idiomas, o cuando es el mismo idioma por el uso de jergas de especialistas.

El señalamiento del carácter importado de la idea de “Cultural Studies” no obedece a ningún tipo de sentimiento xenófobo, ni nativista. Por el contrario, creo imprescindible reconocer que en su contexto de origen el nombre “Cultural Studies” designa una tradición intelectual rica y renovadora, con la cual es provechoso dialogar y de la cual —como de otras— se puede aprender. Pero, para poder dialogar y aprender de esta corriente es necesario comprender la ineludible relación existente entre producción de conocimientos y contextos sociales e institucionales en que estos son producidos. Sólo así se puede aprovechar lo que esta corriente puede aportarnos y por eso precisamente no se trata de traducir literalmente su nombre, ni de mimetizarnos y perder conciencia de nuestras especificidades, significativas aun reconociendo nuestra propia diversidad. A nadie se le escapa que los desafíos, condicionamientos y tradiciones intelectuales que marcan las prácticas de los intelectuales de Estados Unidos, que hacen sus vidas en el marco de esa sociedad nacional, esa economía nacional, ese mercado y ese Estado, son significativamente diferentes de los que marcan nuestras prácticas. Tanto como diferentes son las necesidades y demandas de diversos grupos y movimientos sociales en aquel país y en los nuestros. Tanto como diferentes son la inserción en los procesos globales de esa sociedad nacional y su Estado y la de nuestras sociedades y Estados. **(NA)**

E-mail do autor: *dmato@reacciun.ve*

---

[1] *Este texto expone ideas que orientan el proyecto Prácticas Intelectuales en Cultura y Poder del Programa Globalización, Cultura y Transformaciones Sociales de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela y las iniciativas y publicaciones impulsadas desde el mismo. Entre las publicaciones destaca el libro Estudios y Otras Prácticas Intelectuales en Cultura y Poder, publicado por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2002; el cual además está disponible en el sitio del Programa en Internet: <www.globalcult.org.ve/pub/CYP.htm>. Este libro incluye más de treinta textos dedicados a examinar algunos ejemplos de las prácticas intelectuales acá comentadas y además ofrece una amplia bibliografía sobre el tema que es imposible presentar acá. La Introducción al mismo argumenta respecto de algunas ideas que por limitaciones de espacio acá he debido presentar muy brevemente. El sitio incluye además una sección de Entrevistas a Intelectuales Indígenas.*

# Arte-Educação, experiências e reflexões na perspectiva intercultural

***Wilson Cardoso Junior e Ana Julia Pinto Pacheco***
***Rio de Janeiro – Brasil***



*A partir de dos experiencias desarrolladas en la ciudad de Rio de Janeiro, Brasil, con jóvenes participantes de proyectos sociales o que viven en situación de riesgo social, se reflexiona sobre nuevas acciones en arte-educación, abordando el arte de una forma amplia y sensible a cuestiones multiculturales, teniendo como mira una educación ciudadana y cuestiona el arte comprometido en demasía con las estructuras de poder y autoridad.*

**E**m vários postos de gasolina do município do Rio de Janeiro, jovens entre 16 e 17 anos estagiando como frentistas, além de calibrarem pneus e limparem vidros dos carros oferecem aos clientes exemplares da sua produção artística. O material distribuído é resultado do curso de Arte-Educação, que integra o projeto social do qual esses jovens participam, e são em sua maioria impressos dobrados, tipo folder, versando sobre temas como o Dia Internacional de Luta contra o Racismo (21 de março), o Dia Internacional da Mulher (8 de março), o Dia Internacional do Meio Ambiente (05 de junho), o Dia Nacional da Consciência Negra (20 de novembro), o Mês da Juventude (julho), entre outros. Nos encontros são produzidas matrizes individuais articulando imagens (colagens e/ou desenhos) e textos (redações e pesquisas na internet) através de processo educativo em oficinas de criação que integram artes visuais, informática e história.

Esses jovens, em situação de risco social agudo, sendo alguns inclusive menores infratores e que estão ali para cumprir uma penalidade, não se limitam a entregar seus prospectos. Eles estão aptos a discutir o tema do trabalho assim como a sua participação no processo através do qual sua criação foi encaminhada. Este processo se inicia com um levantamento do clima mental do grupo em relação ao tema, depois é apresentado ao mesmo um apanhado crítico desse primeiro momento e em seguida os educandos vão pesquisar na internet a fim de saberem a razão pela qual se elegeu determinado dia para se comemorar tal data. Entretanto, o que de fato norteia as pesquisas são as problematizações surgidas no momento anterior - por exemplo, a divisão de trabalho entre os indígenas significa que existe machismo entre eles?



## ARTE: PROCESSO DE CRIAÇÃO/CONSTRUÇÃO

A arte não se apresenta nesse processo apenas como definidora do formato final do produto e das imagens que ilustram o mesmo. A arte não se resume ao objeto que é produzido, aqui, ela é entendida também como um fazer, todo o processo de criação/construção faz parte da experiência artística, uma experiência que conjuga várias implicações sociais, políticas, culturais entre outras. Assim, **o processo da arte na educação é pensado para contribuir efetivamente na formação cidadã desses jovens oriundos de diferentes comunidades pobres** da cidade e que se encontram semanalmente em localidade neutra para

conviverem, trocarem experiências e aprenderem. É a arte sendo pensada interdisciplinarmente, multiculturalmente, politicamente e contemporaneamente, sendo apreendida como uma linguagem por meio do desenvolvimento da técnica, da crítica, da criação e da discussão/interação com o público sobre o produto e o processo que o criou. A interação com o público contribui com o propósito maior de fazer com que haja internalização dos significados construídos e vivenciados coletivamente, pois, ao ser ativo/a na circulação de sua produção artística no mundo o/a jovem é estimulado/a a ser agente e autônomo sobre sua criação e capaz de compartilhá-la e discuti-la.

Em algumas ocasiões o formato final do produto variou em função do tema. Foi este, por exemplo, o caso do trabalho sobre o Dia do Ïndio em que, após o estudo sobre as artes, as culturas e a situação atual dos Povos Indígenas Brasileiros, foi gerado uma caixa de fósforos decorada com desenhos baseados no grafismo indígena, trazendo em seu interior um texto de produção coletiva. O principal simbolismo presente no formato final do trabalho estava na referência ao assassinato do índio pataxó Galdino Jesus dos Santos, por cinco jovens, na cidade de Brasília, em abril do ano de 1997. Em outros trabalhos, a maneira de se introduzir uma reflexão crítica e discutir com o grupo não foi por escrito, mas sim através de imagens. Foi o caso do trabalho sobre o racismo iniciado a partir de um curativo Band-aid “cor-da-pele” colado sobre um fundo preto. O debate do tema trouxe então várias significações presentes e ausentes nessa imagem, o que, por sua vez, suscitou um grande número de opiniões que convergiram para uma percepção do racismo principalmente em relação ao negro e que relacionaram discriminação racial com discriminação social.

Em outra experiência com jovens participantes de projetos sociais, o trabalho focou o tema da independência do Brasil. Na ocasião, dois grupos, pertencentes a projetos sociais diferentes, de diversas localidades da cidade do Rio de Janeiro, que não se conheciam anteriormente, se encontraram para criar uma nova bandeira para o país. No encontro foram apresentadas as leituras visuais de duas pinturas consagradas na história da arte ocidental e ocidentalizada: “O grito do Ipiranga”, de Pedro Américo, artista brasileiro do século XIX, pintado em 1888; e “O Grito”, do artista norueguês Edward Munch, pintada em 1893. Além delas, foram apresentadas as várias bandeiras que o Brasil já teve ao longo da sua história e uma leitura formal e semântica da bandeira atual. A seguir, foram formados vários grupos misturando jovens dos dois projetos sociais. Cada grupo produziu seu projeto de bandeira e depois de apresentados a todos os participantes, alguns foram eleitos como os mais representativos do processo vivenciado. A partir de então, os/as jovens se deruçaram sobre a tarefa de produzir uma síntese, um novo projeto, o projeto final e único de bandeira que fosse representativo de todos e capaz de ser realizado pelos mesmos com os recursos e limitações existentes. Feito isso, deu-se então a última etapa da produção da bandeira pensando-se os materiais e os procedimentos técnicos necessários para tanto.



A bandeira foi exposta nos jardins do Museu da República, durante o mês de setembro de 2003, participando da exposição “Bandeiras” realizada por esta instituição com a participação de vários artistas plásticos e ONGs. Da mesma forma como aconteceu com a experiência relatada anteriormente, os/as jovens e seus educadores/as lá estavam durante a exposição para conversarem com o público e discutirem a respeito do produto e do processo vivenciado por eles e elas. Segundo os/as educadores/as responsáveis por esta prática, o saldo educativo de maior relevância deste processo foi exatamente a maneira de caminhar, o cuidado em caminhar junto, convivendo com as diferenças, não deixando ninguém para trás e ir construindo o caminho enquanto se caminhava.

É a partir dessas duas experiências relatadas resumidamente acima que pretendo, dentro dos limites deste artigo, apresentar a reflexão sobre as novas ações em arte-educação de acordo com as preocupações recentes do debate sobre o ensino de arte que têm buscado dar especial atenção as questões do multiculturalismo e das especificidades culturais de cada país ou região. (Osinski , 2001:114-115).

**A ARTE NA EDUCAÇÃO**

A presença da arte na educação na perspectiva da interculturalidade que reconhece, em primeiro lugar, a diversidade cultural não com um entrave, mas sim um referencial de suma importância, ou seja, um campo de atuação rico que fornece elementos preciosos para o trabalho eficaz com pessoas concretas e não seres numéricos ou entidades abstratas. No entanto, o enfoque atual para uma educação multicultural na realidade brasileira leva em conta *aspectos como a religião, idade, gênero, ocupação, classe social etc.*, e não apenas o viés étnico que é o enfoque de origem da mesma nas sociedades norte-americana e européia. Recentemente, os portadores de necessidades especiais, compreendidos como pertencentes a culturas particulares, têm sido incluídos nessa perspectiva.



A adoção do enfoque intercultural implica não apenas no reconhecimento das diferenças. É preciso ter cuidado com o chamado multiculturalismo aditivo que simplesmente adiciona informações sobre outras culturas sem afetar a supremacia dos códigos da cultura dominante. Significa um ir além buscando a reciprocidade entre culturas no intento mesmo de se *"estabelecer a inter-relação entre os códigos culturais de diferentes grupos culturais"* (Richter, 2002:86). Para tanto, as diferentes tendências contemporâneas para o ensino de arte concordam que os arte-educadores precisam se inteirar do contexto na produção artística considerando o universo cultural dos grupos e das localidades com e em que atuam. Enfim, reconhecer a heterogeneidade existente em qualquer grupo humano. Só assim poderá conhecer e compreender os códigos visuais e estéticos presentes, e a/s própria/s noção/ões de arte que norteia/m os grupos determinados com que se trabalha. E mais, é preciso ainda levar em conta a preciosa recomendação de Barbosa de se *"reforçar a herança artística e estética dos alunos com base em seu meio ambiente"* sem, no entanto, engessá-los em sua própria cultura *"sem possibilitar a decodificação de outras culturas".* (1991:24).

Compartilho das preocupações de Richter (2002: s/p) em relação a um tipo de enfoque do multiculturalismo na arte que exclui de suas ações todas as chamadas artes "menores" como a arte popular, o folclore e o artesanato, excluindo com elas toda a possibilidade de um trabalho multicultural em arte por não permitir, dessa forma, a compreensão e a imersão em outros códigos culturais que, consequentemente, ampliaria o conceito de Arte do educando. Para tanto é condição básica combater os conceitos de "belas artes" e "arte erudita" que se apóiam numa visão etnocêntrica da arte.

No ensino de arte ainda são predominantes as práticas apoiadas na visão modernista e até mesmo acadêmica que mantêm em comum a diferenciação entre artes maiores e artes menores, arte erudita e arte popular e/ou primitiva. Ou seja, utilizando expressão de Peter McLaren, esta visão ainda está por demais comprometida com *"as estruturas de poder e autoridade, associadas à cultura acadêmica alta"*. Nesse sentido, as experiências da Arte Contemporânea assumem grande relevância pois nela os/as artistas vêm manifestando interesse e preocupação com as questões multiculturais, e muitos trabalham com procedimentos artísticos que visam questionar as visões monolíticas e hegemônicas da Arte.

A defesa da imprescindibilidade da arte em propostas educativas contemporâneas que almejem a formação cidadã ampla prevendo ações para a participação na construção da identidade sócio-cultural de jovens, mormente aqueles provenientes das camadas populares, deve estar atenta para a incorporação de preocupações e procedimentos artísticos típicos da arte da pós-modernidade. E no caso específico dos/as jovens participantes das experiências relatadas, não se cumpre realizar apenas a função da arte como aprimoramento da consciência humana, como propôs Herbert Read. Mas antes, talvez, despertar a estima essencial para o aprendizado de acordo com a perspectiva de André Malraux: *"Gostaria de pensar que o sentido da palavra arte seja tentar dar consciência aos homens da grandeza que ignoram neles"*. Afinal, se quisermos saber quem somos, precisamos também compreender e vivenciar a arte de diferentes tempos, espaços e culturas. **(NA)**

BARBOSA, Ana Mae. Tópicos Utópicos. Belo Horizonte, C/Arte, 1998.

OSINSKI, Dulce. Arte, História e ensino – uma trajetória. São Paulo, Ed. Cortez, 2001.

RICHTER, Ivone. Multiculturalidade no Ensino de Arte e sua Influência na Leitura dos Códigos Estéticos.Disponível em www.sesc.uol.com.br/sesc/hotsites/arte/text_4.htm#Iivone

# Los estudios de la literatura caribeña en la actualidad[1]

***Pura Emeterio Rondon***
***Venezuela***



*A cultura caribenha surge de um complexo fenômeno histórico, produto traumático e contraditório da destruição da cultura indígena e da chegada dos escravos africanos. Sua literatura, por sua vez, inscrita nesse cenário, é variada, diversa, multilingüe e plural, abordando uma riqueza de temáticas, como o cotidiano, a história, a identidade e a música. Novos estudos, entretanto, devem ser empreendidos, para estabelecer os aportes da literatura caribenha à literatura universal.*

**L**o primero que necesita tener quien le interese acercarse al Caribe[2] , es disposición para abordar una realidad absolutamente variada y compleja. Complejidad histórico-geográfica, etnolingüística y cultural, socioeconómica. Porque el Caribe es un calidoscopio donde se dan cita las diferentes razas: amerindios, negros, blancos europeos, mestizos, hindúes, chinos. Y consiguientemente, diferentes idiomas: español, creole, papiamento, inglés, árabe, hebreo, francés, taki, holandés. Diferentes religiones: católica, budista, protestante, hindú, vudú. Son también diferentes los regímenes y sistemas políticos: dictaduras civiles y militares, caudillismo, presidencialismo, democracia parlamentaria,socialismo. En la actualidad su estatuto jurídico-político comprende: Estados independientes, asociados, territorios metropolitanos de ultramar, colonias.

La heterogeneidad política de estos países es la culminación de procesos históricos, paradójicamente de naturaleza bastante homogénea: en el Continente las instituciones coloniales garantizaron la disponibilidad de mano de obra nativa sin someterla a la esclavitud. Así, a partir de su independencia estos países consolidaron instituciones republicanas y su economía evolucionó en un sentido capitalista a partir de transformaciones internas, sin obviar las inversiones extranjeras. Pero en las Antillas el capitalismo nació del flujo del capitalismo foráneo en términos de inversiones directas y de estímulos al mercado.



La situación fue agravada por la fragmentación del área y las limitaciones de sus espacios territoriales, pues en el aspecto productivo indujo a homogeneizar el territorio de cada entidad, con las consiguientes limitaciones en su desarrollo. La producción de riqueza tuvo como base la monopolización absoluta de los recursos humanos y naturales para la realización de proyectos de las metrópolis.

Fue así como la economía de plantación, junto al comercio triangular se constituyó en eje central del sistema económico caribeño. Se consolidó una economía extrovertida hacia los mercados metropolitanos,

con especialización de las tierras y la tendencia a la concentración de la propiedad. En la plantación trabajan esclavos y “contratados”, quienes conformaban un estamento distinto sólo aparentemente pues en la práctica eran tratados como esclavos.

Por otra parte, en general el poblamiento se inició en los puertos y era a través de la administración portuaria que se ejecutaban los proyectos concebidos en el extranjero. El enraizamiento de esta práctica económica durante los sucesivos imperios determinó dos males crónicos en el Caribe insular: la debilidad del Estado y el colonialismo; el desempleo, con su secuela: el exilio económico.

Y así, de este complejo fenómeno histórico, surge la cultura caribeña, producto, más que ninguna otra, de la contradicción. Nace lentamente, después, o casi simultáneamente a la destrucción de otra cultura, la de los aborígenes que habitaban esos territorios, la cual es sustituida en un proceso de cambio y transformación, por aquella que se crea a partir de los esclavos africanos que en esa situación salen de su tierra y llegan a esos territorios. Esto la convierte en una cultura traumática por partida doble.

Gerard Pierre-Charles (1985:16) analiza ampliamente el proceso de construcción de esta cultura de la resistencia:

*Durante la conquista y la colonia, la violencia, la agresión y el despojo dominaron el espacio antillano en todas sus dimensiones e instancias: producción de bienes materiales, organización social, con modos de pensar y de vivir, visión del mundo, de la naturaleza y del hombre, creación cultural, ideológica y artística.*

*Contra esa empresa totalizadora de aniquilamiento, dirigida por el hombre blanco contra la población indígena y luego contra los hombres de raza negra, los pueblos oprimidos fueron imponiendo una praxis, una filosofía, una cultura de la resistencia. Entre el universo y la cultura de la opresión y aquel mundo subyugado se fue forjando una contracultura, nueva creación de la inteligencia y la supervivencia; esta cultura, procedente de la matriz civilizadora africana, experimentó un largo y complejo proceso de regerminación en este entorno ecológico antillano.*

Antonio Benítez Rojo (1989:XlV) emplea otro lenguaje para hablar de la cultura caribeña. Utiliza la teoría del caos para explicar su complejidad y singularidad. A la vez crea un lenguaje lleno de imágenes expresivas y muy sugerentes de lo que es y sobre todo de lo que significa el Caribe en sí y de lo que proyecta o puede proyectar:

*La cultura caribeña, al menos el aspecto de ella que más la diferencia, no es terrestre sino acuático; una cultura sinuosa donde el tiempo se despliega irregularmente y se resiste a ser capturado por el ciclo del reloj o del calendario. El Caribe es el reino natural e impredecible de las corrientes marinas, de las ondas, de los pliegues y repliegues, de la fluidez y de las sinuosidades. En fin de cuentas es una cultura de meta-archipiélago; un caos que retorna. ¿Cómo describir la cultura caribeña? Si hubiera que responder con una sola palabra diría: actuación. Pero actuación no sólo en términos de representación escénica sino de ejecución de un ritual, es decir esa cierta manera con que caminaban las dos negras viejas que conjuraron el apocalipsis. Esa cierta manera expresa el tono mítico, mágico si se quiere, de la civilizaciones que contribuyeron a la formación de la cultura caribeña.*

Es ese el panorama donde se inscribe la literatura caribeña, una literatura que se desarrolla con las modalidades inherentes a su procedencia: variada, diversa, multilingüe, plural. Ella reelabora, ficcionaliza la realidad múltiple y contradictoria, compleja, de este micromundo. Por eso su sistematización requiere herramientas de análisis propias, que den cuenta de ella, desde sí misma, pues como plantea Françoise Perus (*El caribe en su literatura*, Pura Emeterio Rondon y Dinapiera di Donato, compiladoras. Asociación Venezolana de Estudios del Caribe, Caracas, 1999:35) a propósito de nociones como la de “representación”, “autor”, “texto”, “personaje”, “influencias”...,

*(...) En esta perspectiva la pregunta - implícita o explícita - a la que tendríamos que contestar no es de la «universalidad» o no «universalidad» de la literatura caribeña, ni tampoco de su «originalidad» o su «mimetismo» respecto a otras literaturas u otras formas canónicas. Consiste más bien en tratar de dilucidar, demostrar y defender los aportes específicos de los escritores caribeños en el todo vivo de la cultura y de la literatura en devenir, contribuyendo con ello a la reformulación de las perspectivas y a la renovación de los instrumentos de análisis.*



**TEMAS RECURRENTES EN LA LITERATURA CARIBEÑA**

Sin pretender agotarlos se puede señalar algunos temas recurrentes en la literatura Caribeña: la errancia, el cimarronaje, lo racial, el exilio, la cultura del azúcar, la vida en las plantaciones, el vudú y otras manifestaciones mágico-religiosas afines; el retorno al Africa, la presencia simultánea de las culturas oral-popular y letrada. A esta temática hay que añadir la creación de importantes movimientos de hondas raíces caribeñas como el negrismo en Cuba, la negritud en Martinica, el postumismo en la República Dominicana y el indigenismo en Haití.

Dentro de este aspecto cabe destacar la oralidad. La literatura caribeña está especialmente permeada por la oralidad, como envoltura habitual del discurso en todos los niveles. Es así, tanto expresión prioritaria de una cosmovisión, como cauce de un estilo, generado en el seno de un conglomerado en el que la mentalidad escritural no es prevalente. Esta oralidad tiene, por supuesto, fuentes culturales muy variadas: indígena, hispánica, africana, como las fundamentales, no únicas. Dentro de estos espacios culturales, la oralidad con la que se expresa la literatura cuenta con distintas fuentes: la literatura oral, el lenguaje coloquial, el refranero... Y sobre todo ella deja ver la marca de una forma concreta de «ver» y de situarse ante la vida, o sea, de una mentalidad oral, según el concepto que plantea Walter Ong (1987).

El referente histórico es otro elemento clave en la producción literaria del Caribe. Este se elabora muy frecuentemente desde lo intrahistórico, desde el otro lado de la historia. No desde los protagonistas, sino desde los agonistas, aquellos que la padecen y no la «construyen». No es, por tanto, una historia de héroes sino de antihéroes en cuanto víctimas. Esta historia cuenta el dolor, la tristeza, la rebeldía, junto a la esperanza. Una esperanza que pasa por la experiencia de hechos históricos que permean la vida y la conciencia de los individuos\personajes. Estos hechos se superponen a la vida privada, haciendo que cambie de rumbo, sin que éste pueda influir en su curso, ni individual, ni colectivamente.

Es por otra parte una literatura en la que lo mítico en toda su amplitud, entra, no como una simple mención de la realidad modelizada, sino revistiendo con bastante frecuencia un carácter estructurante. A este propósito son muy elocuentes obras como *Compadre Mon*, (1940) del dominicano Manuel del Cabral, *Yelidá* (1940) de Tomás Hernández Franco, también dominicano: *Gobernadores de rocío*, (1944) del escritor haitiano Jacques Roumain, para nombrar sólo algunas. Precisamente, es ésta una dimensión ya esbozada por Alejo Carpentier en *El reino de este mundo* (1949).

Como ya se ha anotado, con expresiones muy variadas son también constantes las marcas de una reflexión, búsqueda, o afimación de la identidad, por diferentes vías: en unos casos, por lo racial, como en *Yelidá*; en otro lo lingüístico-cultural, como en la poesía de Derek Walcot, en otro, lo histórico, como en Carpentier. En otros casos es lo telúrico como en el Compadre Mon, de Manuel del Cabral o en Canto para un Equinoccio, de Saint John Perse. En esta forma se pone de manifiesto esa unidad en la pluralidad propia del Caribe, que registra la literatura, tal como lo destaca Andrés Bansart: (1992:3) Los escritores caribeños componen sus textos en español, holandés, inglés y francés, en creole o papiamento. Las lenguas son diferentes pero el lenguaje es el mismo. Todos se alimentan en la fuente de la oralidad.

*Los escritores caribeños se expresan en diversos idiomas, pero su grito es uno solo. Se expresan en diversos idiomas pero cuentan la misma Historia nunca contada. Se expresan en diversos idiomas pero cantan un mismo canto, un canto polifónico, un solo canto.*

**Los escritores de las diferentes islas, de diversos idiomas, de razas algunas veces opuestas van convergiendo en una misma construcción. Su mayor preocupación es la problemática de la identidad** (...) El verbo poético tiende a unir ahora lo que estaba desunido, en cada isla y entre las diversas islas. Los escritores creen en una armonía posible. Aparte de los temas señalados, hay otro fenómeno compartido con la literatura hispanoamericana en general, a partir de la década del 70, es la tematización de la música popular y sus intérpretes: *La guaracha del macho Camacho y La importancia de llamarse Daniel Santos*, del escritor portoriqueño Luis Rafael Sánchez; Sólo cenizas hallarás, del dominicano Pedro Vergés, *Perfume de gardenia* de la escritora Venezolana Laura Antillano, *Yo soy la rumba*, del también Venezolano Angel Gustavo Infante ...[3]

**ESTUDIOS A SER REALIZADOS**

Ahora bien, para quienes nos dedicamos al estudio de la literatura caribeña, la enumeración de una temática recurrente supone sólo el comienzo o punto de partida posible en el camino de la historiografía y crítica de esta literatura, pues sabemos que en el arte la forma es significativa y además se articula al contenido como parte de la totalidad.

Por lo tanto es necesario atender a las formalizaciones particulares de estos temas. Pero además es preciso realizar estudios comparativos que permitan sistematizar los elementos comunes de las literaturas caribeñas, por encima de diferencias políticas, lingüísticas y culturales. Así podemos ir estableciendo la manera en que esta literatura da cuenta de la compleja realidad caribeña y cómo expresa su aporte específico a la literatura y a la cultura universal. **(NA)**

---

[1] *Este trabajo forma parte del que desarrollamos en el proyecto "Estudio Comparativo de Literaturas del Caribe, C.I-5-1202-0757-96, del Grupo de Investigación de Literatura Caribeña del Departamento de Filosofía y Letras de la UDO.*

[2] *Esta investigación parte de una concepción amplia del Caribe para la cual se integran los aspectos geográficos, históricos y culturales. Por tanto nos referimos tanto al Caribe insular como al continental, si bien hay ciertos aspectos, como la economía de plantación y la preeminencia de la raza negra, que se destacan más en el primero.*

[3] *Moraima Rojas y Norys Alfonzo de Pérez han realizado estudios interesantes acerca de esta corriente novelística. Moraima Rojas presentó el trabajo "El culto literario al ídolo popular" como tesis de maestría en la Universidad Pedagógica Libertador, Instituto Pedagógico de Maturín, en 1998 y Norys Alfonzo de Pérez*

*presentó como trabajo de Ascenso, "La literatura de la nostalgia: entre la cultura de la rockola y el culto al ídolo", en la Escuela de Humanidades y Educación de la UDO, en 1997.*

***Sílvia Alicia Martinez***



## livros/libros

**Mudialização e Cultura**
*Renato Ortiz*
São Paulo, Editora Brasiliense, 1ª edição 1994, 240 páginas
ISBN - 85-11-08078-3

O autor propõe uma vasta reflexão acerca do cotidiano do homem em tempos de globalização. O livro, fruto de anos de análises e debates, e apesar dos seus dez anos de publicação, é fundamental para estudar o tema na atual conjuntura. Na virada do século, percebemo-nos “cidadãos do mundo” - não no antigo sentido, de pessoas viajadas, mas sim das que compartilham um mesmo cotidiano. Marlboro, Disney, fast-food, lojas, chocolates, computadores invadem nossas vidas, nos constrangem ou nos libertam, fazem parte da mobília do dia-a-dia. Esta é uma reflexão sobre a mundialização da cultura e a inevitável reorientação das sociedades atuais.

**Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder**
*Daniel Mato (coord)*
Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002.

Con esta idea se busca cuestionar el «sentido común» que la institucionalidad académica y las industrias editoriales han impreso sobre la idea de «intelectual», reduciéndola a sólo algunas de tantas formas posibles, las centradas exclusivamente en la escritura. A la vez, la idea de «prácticas intelectuales» permite poner de relieve la importancia de la amplia diversidad de formas que asumen las «prácticas intelectuales». La otra idea articuladora del volumen es la de «cultura y poder». Esta idea



## sites

**www.crearvalelapena.org.ar**

Organización no gubernamental que, desde 1993, desarrolla en Argentina un programa de inclusión social que integra la educación, el arte y la organización social como medios para la promoción y el desarrollo social e individual. Ve al arte como una fuerza transformadora ligada a la construcción de identidad y sentido social. A través de la organización social y de diferentes manifestaciones artísticas, “Crear vale la pena” busca volver a definir los marcos del pensamiento y de la acción que permitan revertir el círculo vicioso de la pobreza y de la exclusión social en Argentina.

**www.livrourbano.hpg.ig.com.br**

Site simples, que hoje se apresenta “em construção”, mas que tem a qualidade de nos presentear, entrando na seção “história”, parte da obra de José Datrino, ou como é mais conhecido, o “Profeta Gentileza”, aquela imortal figura que, vestido com túnica e de estandarte na mão, estampou ano após ano suas mensagens de paz nas placas de concreto da cidade do Rio de Janeiro.

**www.cenap.org.br**

O CENAP, Centro Nordestino de Animação Popular, é uma organização da sociedade civil que visa promover a criação, a aprendizagem e a difusão de metodologias de trabalho social e educativo na perspectiva da democracia, da cidadania e da justiça social. Desde 1989 vem desenvolvendo projetos com grupos e organizações da sociedade civil nos diversos estados da região Nordeste,



## cine

**Diários de Motocicleta**
Drama, 2004
*Direção: Walter Salles*
Roteiro: Jose Rivera, baseado nos livros de Che Guevara e Alberto Granado
Produção: Michael Nozik, Edgard Tenenbaum e Karen Tenkhoff

Che Guevara era um jovem estudante de Medicana que, em 1952, decide viajar pela América do Sul com seu amigo Alberto Granado. A viagem é realizada em uma moto, que acaba quebrando após 8 meses. Eles então passam a seguir viagem através de caronas e caminhadas, sempre conhecendo novos lugares. Porém, quando chegam a Machu Pichu, a dupla conhece uma colônia de leprosos e passam a questionar a validade do progresso econômico da região, que privilegia apenas uma pequena parte da população.

**Frida**
Drama, 2002
*Direção: Julie Taymor*
Tempo de Duração: 123 minutos

Frida Kahlo foi um dos principais nomes da história artística do México. Conceituada e aclamada como pintora, ele teve também um casamento aberto com Diego Rivera, seu companheiro também nas artes, e ainda um controverso caso com o político Leon Trostky e com várias outras mulheres. Filme ganhador de variados prêmios.

permite poner de relieve específicamente el conjunto particular de prácticas intelectuales orientadas a lo cultural (simbólico social) de lo político y lo político (de poder) de lo cultural. De manera complementaria, estos ensayos debaten también acerca de los riesgos, retos y oportunidades que la creciente institucionalización de la idea «Estudios Culturales» genera para el campo, más amplio, de las Prácticas Intelectuales en Cultura y Poder. Los ensayos incluidos en este volumen nos ofrecen perspectivas novedosas sobre aspectos de los escritos de algunos intelectuales contemporáneos ampliamente conocidos, como por ejemplo Jesús Martín Barbero, Augusto Boal, José J. Brunner, Néstor García Canclini, Martin Hopenhayn, Elizabeth Jelin, Oscar Landi, Anibal Quijano, Nelly Richard, Silvia Rivera Cusicanqui, Silviano Santiago, Beatriz Sarlo, entre otros. Pero lo hacen mostrando cómo la mayoría de los nombrados no sólo se han dedicado a la escritura, sino que de maneras muy diversas, a través de sus escritos o de otras acciones relacionadas con estos, se han involucrado en variadas dinámicas sociales. Además algunos de los ensayos -como por ejemplo los dedicados a José C. Mariategui, José M. Arguedas, Paulo Freire y Angel Rama- ponen de relieve antecedentes de esta tendencia tan propia de los intelectuales latinoamericanos a desarrollar sus prácticas dentro y fuera de la academia; o cuanto menos a poner especial atención al vínculo con actores sociales fuera. Por otra parte, algunos de los ensayos enfocan en otros tipos de prácticas intelectuales, como por ejemplo las que se desarrollan en el seno de movimientos teatrales, o en el marco de los movimientos sociales feministas, de derechos humanos, indígenas y afro-latinoamericanos.

---

**Alfabetização cultural - a luta íntima por uma nova humanidade**
*Dan Baron Cohen*
São Paulo: Alfarrabio Editora, 2004,

trabalhando na formação e capacitação de educadores (as) sociais, animadores (as) culturais e técnicos e agentes que atuam em programas e projetos de desenvolvimento social e educação de base. O objetivo central do trabalho do CENAP com educadores (as) e agentes sociais de grupos e organizações é reciclar e desenvolver processos de capacitação e a qualificação de sua prática, reforçando sua autonomia e poder de difusão. As atividades promovidas pelo CENAP se constituem em espaços de encontro, de formação e de articulação de pessoas e organizações, identificadas com a vontade de fortalecer um movimento de renovação das práticas do trabalho sócio-educativo sintonizado com os desafios e aprendizado de fazer políticas públicas.

---

**www.puebloaymara.cl**

Sitio del “VII Festival Continental de Cine y Video de los Pueblos Indígenas”, que tuvo lugar entre el 18 y el 27 de junio del 2004 en la ciudad de Santiago de Chile. El objetivo del festival es compartir las culturas, experiencias y proyectos de los pueblos indígenas, divulgar sus propuestas y puntos de vista. Los festivales indígenas de cine y video se han estado desarrollando desde 1985 en diversos países del continente con el auspicio del Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) en coordinación con organizaciones indígenas y entidades ligadas a la actividad audio-visual en esos países, en el marco de una labor solidaria y constructiva, para aportar a una amplia divulgación sobre las realidades indígenas y para promover el acceso al uso de medios audiovisuales por parte de las naciones originarias del continente. En el Sitio se encuentran varias referencias de Sitios de Cine y Video Indigena, como el de CEFREC, que pretende conferir poder a los indígenas por

432 p. editora@alfarrabio.com.br
ISBN: 8589147-02-9

Dan Baron, galês que atualmente leciona na Universidade Estadual de Santa Catarina, apresenta no seu livro oito experiências culturais coletivas, histórias que compõem uma narrativa das possibilidades de uma prática pedagógica voltada para as comunidades excluídas dos espaços formais educacionais, envolvendo educadores críticos numa perspectiva solidária e democrática. As vivências são relatadas através da linguagem escrita e ilustradas com fotografias, as quais revelam o convívio e o processo pedagógico com os índios Pataxós, os sem-terra e comunidades da periferia urbana. A prática pedagógica exposta nesta obra advoga o uso de recursos como o teatro e outras formas de expressão artística. Na medida em que integra outras capacidades sensoriais intrínsecas ao nosso corpo, extrapolando os limites da linguagem escrita, o autor revoluciona a concepção que geralmente temos sobre o processo de ensino-aprendizagem. Por outro lado, contribui para a superação do conceito de educação restrito às amarras do ensino formal.

---

**Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura**
*Beatriz Sarlo*
Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1a. ed. 2001 / 2a. ed. 2001, 240 p.
ISBN: 987-98701-1-5

Recopilación de artículos de la escritora argentina Beatriz Sarlo en los que nos ofrece un recorrido por distintos paisajes reales e imaginarios de la cultura contemporánea. Escritos en “tiempo presente”, estos artículos también abren una reflexión sobre las formas en las que el presente se hace cargo de la historia.

medio del conocimiento cada vez más sofisticado del video y la cinematografía.

# FÓRUM CULTURAL MUNDIAL
## Uma grande mobilização internacional



***Gilberto Gil***
***Ministro da Cultura do Brasil***

Queremos ver o fenômeno cultural, o fenômeno social e produtivo, como uma grande totalidade, construída por múltiplas sinapses, como se fosse um grande cérebro enfrentando o desafio de produzir uma consciência da vida moderna, da vida contemporânea. Precisamos recolocar a questão cultural e a dimensão cultural brasileira em plena exposição ao sol da vida republicana, e esse trabalho imenso é uma prioridade que envolve profundamente os brasileiros, e especialmente um deles, o nosso Presidente da República, que fala com firmeza desse imenso trabalho de fazer falar todos os brasis que nos compõem, todos os povos, territórios falas e perspectivas. Creio que devemos buscar isso dialogando com o mundo e, ao mesmo tempo, com a contemporaneidade.



O que podemos esperar desse Fórum? Uma reunião extraordinária de visões, concepções, um partilhamento imenso de perspectivas distintas sobre a cultura do mundo, uma grande mobilização internacional que coloca exatamente os nossos processos de gestão dentro dessa característica interessantíssima da vida contemporânea que é a administração, a programação, os processos de gestão por fluxo, ou seja, uma abertura enorme às novidades, aos adventos, às coisas que chegam de repente, e que chegam com uma carga enorme de dinamismo de possibilidades - em oposição àquele que é o sentido mais clássico da gestão, que é a gestão por ciclos. Esses dois estilos de gestão devem dialogar de forma constante, são duas vertentes imprescindíveis da administração, e me lembram um verso escrito numa canção: “O povo sabe o que quer, mas o povo também quer o que não sabe”. Essa é um a máxima fundamental para nossa gestão, para nossa consciência de gestão pública. Precisamos saber o que faremos junto com o povo, mas também precisamos estar abertos o tempo todo para o que surge de novo, para os desafios. Precisamos estar todos juntos, de mãos dadas, e só o fato de desenvolvermos essa consciência já é um avanço enorme. Esse Fórum, com o qual já sonhávamos, está caindo nas nossas cabeças assim como um relâmpago que energiza tudo, e é isso mesmo que vai nos dar: uma grande provisão de meios, de ferramentas, de possibilidades para a gestão futura da cultura do mundo”.

## Marta Sanjurjo



La pintora Marta Sanjurjo nació en 1953 en Paraná (Entre Ríos, Argentina). Actualmente se dedica a representar de forma pictórica la cultura del tango. Este baile surgió a fines del siglo XIX en los bares de las clases populares de Buenos Aires y fue reflejo de la vida de estas personas. En las primeras décadas del siglo XX se hizo famosa – de una forma menos liberal y menos erótica - también en la burguesía. Hoy en día, el tango argentino tiene fama mundial y es considerado como uno de los aspectos fundamentales de la cultura argentina. Para Marta Sanjurjo, este baile y su historia son una fuente de inspiración para su obra artística.

El nombre de la pintura “Caminito” viene de una calle con el mismo nombre en el barrio portuario de Buenos Aires. En ese lugar desembarcaban los inmigrantes que llegaban para instalarse en la cuidad. Las casas de chapas están pintadas con ese gran colorido y es un paseo obligado para el turismo, ya que es allí donde nace y se mantiene vivo al tango. Marta Sanjurjo elige a “Caminito” por su colorido, porque es alegre, mágico y simbólico.

**CONSELHO CONSULTIVO INTERNACIONAL 2004-2005**

**Argentina**
Néstor Borri e Claudia Villamayor

**Bolívia**
Juan Mari Lois e Fernando Andrade

**Brasil**
Sônia Kramer e Maria da Glória Gohn

**Chile**
Ricardo Florentino Salas Astraín e Cristian Parker Gumucio

**México**
María Ángeles López García e Emilio Álvarez Icaza Longoria

**Peru**
Marcial Rubio Correa e Vicente Santuc, sj.

**Uruguai**
Verónica Abreo

*Diretora*
Susana Beatriz Sacavino

*Conselho Editorial*
Argentina - Elena Picasso
Bolívia - Rina López
Brasil - Vera Maria Candau
Chile - María Inés Wuth
Peru - Fabiola Luna
Uruguai - Rosario Alves
México - Enriqueta Castro Hernández

*Comitê Técnico*
Ana Waleska P. Mendonça
Susana Beatriz Sacavino
Vera Maria F. Candau

*Coordenação Editorial e Supervisão Gráfica*
Adélia M.ª Nehme Simão e Koff

*Revisão*
Adélia M.ª Nehme Simão e Koff Sílvia Alicia Martínez

*Colaboração*
Cláudio Marques

*Secretária*
Cecilia Botana

*Tradução*
Cecilia Botana

*Administração*
Jayme da Silva Corrêa Filho

*Wedesign*
Marcus Agra

*Logomarca da Capa*
Néstor Sacavino

**NOVAMERICA**
Rua 19 de Fevereiro, 160, Botafogo
Rio de Janeiro, Brasil CEP: 22280 -030
Tel./Fax: (021) 2542-6244/2295-8033
E-mail: novamerica@novamerica.org.br
www.novamerica.org.br

*A direção da revista não se responsabiliza pelas opiniões disseminadas nos artigos.*

*Publicação indexada em CLASE*

***Apoio***




*Brasil* *Espanã*