



Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina
ISBN: 978-85-7205-159-0

MESTRA AMÉRICA LATINA: Relações entre o projeto continental, os movimentos artísticos e espaço público das cidades latino-americanas

María Fernanda Sarmiento Bonilla

Doutorado em andamento em Artes Cênicas

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia (UFBA)

sarmibon@yahoo.com.mx

RESUMO

Este trabalho percebe a América Latina como projeto de identificação e integração, que com todas suas contradições, mesclas e hibridismo, forma, por todo o continente, metrópoles fervorosamente significantes, cheias de símbolos e habitadas por diversidades. Nesse contexto, o espaço público é focado na relação instigadora com os movimentos artísticos que souberam criar imagens, símbolos, sons a partir da utilização das misturas, contrastes, desigualdades do continente. Para nossa base conceitual, utilizamos prioritariamente os autores Miguel Rojas, García Canclini e Milton Santos. Dentro do desenvolvimento tanto artístico como integracionista, concluímos que o espaço público entra na análise como motor desses movimentos, pois sua oferta simbólica é heterogênea e palpável.

PALAVRAS CHAVES: América Latina; Arte; Espaço Público; Culturas; Diversidade.

RESUMEN

Este trabajo percibe América Latina como proyecto de identificación e integración, que con todas sus contradicciones, mezclas e hibridismo, forma, por todo el continente, metrópolis fervorosamente significantes, llenas de símbolos y habitadas por diversidades. En este contexto, el espacio público es enfocado en la relación instigadora con los movimientos artísticos que supieron crear imágenes, símbolos, sonidos a partir de la utilización de mezclas, contrastes, desigualdades del continente. Para nuestra base conceptual, utilizamos prioritariamente los autores Miguel Rojas, García Canclini y Milton Santos. Dentro del desarrollo, tanto artístico como integracionista, concluimos que el espacio público entra en el análisis como motor de esos movimientos, pues su oferta simbólica es heterogénea y palpable.

PALABRAS CLAVES: América Latina; Arte; Espacio Público; Culturas; Diversidad.

Introdução

Os diferentes e representativos movimentos artísticos do continente latino-americano têm tomado força, forma e conteúdo gerando estéticas e poéticas típicas desta região território. Tal tipicidade está ancorada em processos emancipatórios. Esses movimentos conseguem transmitir sentidos que ajudam na construção de nossa identificação como povos que tiveram linhas históricas que nos unem e nos definem. Apesar dos discursos sobre as grandes diferenças da América Latina, é evidente que, mesmo com a rica diversidade no nosso continente, a história que por estas terras se passou, nos deixou feridas muito similares que nos marcam como irmãos, sócios, parceiras¹, família da mesma violência e fruto da mesma vontade por nos reconhecer e agir desde o que somos.

A arte e as manifestações culturais na América Latina apresentam e representam essa força sempre viva do nosso continente, as diferentes manifestações culturais nos deixam perceber, ainda hoje, essa região que palpita sem cansaço malgrado os embates do mundo ocidental. Esses movimentos aportam uma consciência e autocrítica na perspectiva de transformação que leve nossos povos ao desprendimento dos poderes hegemônicos que só acrescentam a miséria e exploração dos nossos países. A arte tem aportado símbolos, imagens, sons e narrativas que empolgam os discursos latino-americanos.

O desenvolvimento da arte no continente, então, constitui um círculo no qual as culturas que se fermentaram no território servem de inspiração e dão experiências às artistas que configuram criações para fortalecer essas mesmas culturas. Assim, poderíamos pensar numa analogia cíclica de retroalimentação, onde a América Latina, com suas diversas manifestações culturais, outorga ao movimento artístico experiências que os levam a criar tanto apresentações como representações simbólicas que nutrem, no caminho de volta, a consciência latino-americana.

Os artistas que decidem mergulhar no seu continente entram na aventura da experiência intrínseca às sociedades dessa mesma região. A artista concebe a sua obra pela relação que tem com a realidade vivida no nosso território, conforme a descrição que Enrique Dussel faz do intelectual ao dizer que “es real cuando está integrado orgánicamente con el pueblo” (1983, p.16). Dussel também percebe o ser filósofo da teoria da liberação e da práxis latino-americana como aquele que se arrisca, que se coloca no perigo e na incerteza, que tem uma

1 No presente texto, o leitor e a leitora encontrarão uma linguagem de gênero particular. Utilizaremos tanto termos femininos quanto masculinos para fazer alusão a conjuntos específicos.

“integración orgánica”: “comprometerse a formar parte de los movimientos de base de las clases trabajadoras, campesinos o de los grupos marginados; de los movimientos de liberación nacional, de los movimientos de liberación de la mujer, de la lucha ideológica y cultural populares” (idem, p. 34).

Além de adquirir um compromisso social e político, o artista requer outro tipo de experiências que esses lugares também lhe outorgam. Não basta a militância dentro de cada um dos movimentos citados no parágrafo anterior, é necessária uma percepção da realidade que exista em termos de sensibilidades e emoções; escutar, sentir, ver e cheirar. Essa efervescência latina, vivida através dos sentidos, vai ser o verdadeiro potencial dos seus processos criativos.

O espaço público, as ruas das nossas cidades são ambientes férteis onde o movimento artístico tem bebido para criar suas diversas manifestações. Nossas cidades concentram diferentes grupos, lutas, povos, culturas que fervem por cada canto, cada viela, cada praça; os movimentos artísticos tem aproveitado esta condição dos nossos espaços como fonte de inspiração.

Assim temos três componentes que entram num circuito onde um alimenta ao outro: América Latina, os movimentos artísticos do continente e o espaço público. Mas o que é essa América Latina que nutre tanto artistas como espaço público?

AMÉRICA, AMÉRICAS.

No processo de pesquisa, desenvolvido no Brasil, é recorrente a reação de colegas, professores e amigos quando falamos da nossa América. Já na Colômbia, escutávamos algumas afirmações similares, mas eram poucas e timidamente levantadas. A surpresa vinha do pouco ou nulo sentimento de identificação continental, especialmente no Brasil, onde não é normal nomear-se “latino-americano”. A expressão “nós somos latino-americanos” não sai naturalmente, deve passar antes por um processo de reflexão e comprovação. Então, ao falar para os colegas “nós somos latino-americanos”, eles e elas não respondiam imediatamente, havia um silêncio, uns olhos que vacilavam e finalmente uma resposta: “somos sim”. Mas essa impressão não termina com a instável declaração sobre a procedência continental, se arrematava com as perguntas ou afirmações que sempre apareciam, como “mas, de que América estamos falando?” ou “América Latina é muito diferente, não é uma. Nem podemos

falar que o Brasil é um, basta viajar para o sul para saber que lá tem outro Brasil, imagina o que acontece com a América Latina”.

Comentários como estes aliados ao rigor da pesquisa fazem com que seja essencial definir-se um conceito de América Latina adequado à presente investigação. Mas antes de ir às imprescindíveis argumentações teóricas, temos que esclarecer para a leitora, que para nós América Latina é uma paixão, um amor, uma dor que dá força e vontade de andar, de seguir. É um ritmo de música que nos une a outras pessoas no calor da dança ou, na solidão, nos obriga a mexer os pés, é um alarido na rua que tira da nossa boca um sorriso, é um gesto magnificamente extra-cotidiano no cotidiano mais íntimo, é um palavrão que vira expressão de irmandade, é um desejo de resistir na tradição por gosto, por prazer e não por obrigação. América Latina apressa os movimentos do nosso coração, quebra nossa voz e umedece nossos olhos. Amamos nos sentir mulher, homem, atriz, ator, colombiana, brasileiro, latino-americana e latino-americano. Com estas palavras advertimos a cor e tendência que terão as análises a seguir.

A ideia de uma América Latina nasce como projeto emancipatório frente aos impérios espanhol e lusitano, e “que, étnicamente, comprendía no solo lo de origen hispano, sino también lo indígena, lo africano y el mestizaje étnico cultural” (ROJAS, 2011, p. 30). Esta concepção apareceu desde que o nome foi proposto por Francisco Miranda. Com a criação do conceito “Hispano-américa”, ao final do século XVIII, pelo precursor das independências no continente, o movimento do pensamento e da práxis latino-americana se inicia:

Es pertinente aclarar que Francisco Miranda, creador del concepto “Hispanoamérica”, comenzó a forjar desde 1792 los adjetivos que remiten a dicho nombre o sustantivo identitario, cuando hasta entonces se utilizaba los nombre de Nuevo Mundo o América, y comenzaban a emplearse el incipiente de América Española. En plural acuñó el concepto “pueblos hispanoamericanos” como manifestación de la unidad en la diversidad” (ROJAS, 2011, p. 19).

Neste momento seria pertinente aclarar que não devemos ter dilemas com os diferentes substantivos gerados para o continente, pois segundo o pesquisador Miguel Rojas Gómez todos eles falam de um mesmo projeto iniciado com os movimentos independentistas de finais do século XVIII e continuados até nossos dias:



La realidad americana es una y muy diversa. Existe América, pero también las Américas, que no son si no distintas partes de ese todo expresado en singular. Asimismo existe en identidad en la diferencia la América Anglosajona y la América Latina. A su vez, por la extensión y significado del concepto, América Latina se compone de una identidad en la difenrecias formada por Francoamérica, Hispanoamérica y Lusoamérica. Además, estas dos últimas dan lugar a Iberoamérica. Tampoco se puede obviar como componentes de estas síntesis a Afroamérica e Indoamérica. Todas estas determinaciones culturales se concretan, también, en terminos identitarios como Sudamérica, América Central, el Caribe, México del Norte, Región Andina, etcétera. Cada una de las Américas representa una identidad específica, una realidad histórico-cultural válida en su contexto, sin descalificar y anular su unidad con las otras Américas; al igual que el vínculo de éstas con sus correlativas identidades europeas y demás matrices nutrientes como la indígena y africana. En consecuencia, como ha puntualizado Arturo Ardao, “la Idea de Hispanoamérica y la Idea de Iberoamérica, están tan justificadas en la teoría y son tan necesarias en la práctica, como la Idea sobre América Latina”. (2011, p. 101)

O fato de, hoje, o nome América Latina ser o preferencialmente utilizado deve-se basicamente às diferentes propostas que já foram aventadas pelos pensadores e às relações dessas com os movimentos políticos e sociais em diferentes épocas. Assim, existiram aportes estruturantes à ideia latino-americana como projeto de identificação e integração.

A principal e maior referência inicia com o Libertador Simon Bolívar que levou a ideia para diferentes regiões do continente. O Libertador falava da “Gran Colombia” (Miranda, 1982) e em outras ocasiões de “América Meridional” (Bolívar, 1950), sempre clamando à unidade e destacando a identificação a partir da diferença que, com as múltiplas mesclas, poderia ser unida. No discurso de Angostura em 1819, Bolívar ressalta a união a partir do reconhecimento da diferença: “La sangre de nuestros Ciudadanos es diferente, mezclémosla para unirla; nuestra Constitución ha dividido los poderes, enlacémoslos para unirlos” (BOLÍVAR, 1950, p. 683).

Andrés Bello, humanista venezuelano, que foi, por curto tempo, mestre de Simón Bolívar, ajudou a consolidar o conceito de Hispano-América. O seu trabalho gramatical afirmava que no território existe uma identidade linguística particular que devia ser reconhecido e não erradicado. As diferentes variantes representativas do espanhol trazido à América, que originalmente veio da região de Castela na Espanha, eram, para Bello, parte da identidade criada em nossas terras:



“¿por qué razón hemos de preferir lo que caprichosamente haya prevalecido en Castilla? Si de raíces castellanas hemos formado vocablos nuevos, según los procederes ordinarios de derivación que el castellano reconoce, y de que se ha servido y se sirve continuamente para aumentar su caudal ¿qué motivos hay para que nos avergoncemos de usarlos?” (BELLO, 1983, p. 17).

No século XIX, da década de 30 à de 70, o chileno Francisco Bilbao e o colombiano José María Torres Caicedo foram os criadores do nome América Latina, que para nenhum dos dois contradizia os outros substantivos. Torres Caicedo ratificou o conceito de “nação-de-nações” de Bolívar, aprofundou e contextualizou os postulados do Libertador para a sua época e continuou consolidando o ideário de integração e identidade. Sobre a sua tarefa, Torres se propõe “hacer resueltamente una realidad del hermoso ideal de Bolívar la Unión Latinoamericana” (ARDAO, 1993, p. 143). Por sua parte, Bilbao foi um defensor incansável da independência contra a nova conquista arremetida pela Espanha e contra o movimento expansionista dos Estados Unidos da América, a este último chamou-lhe de “barbárie demagógica”. Ele denunciava, já naquela época, como o Norte da América queria o domínio absoluto da América Latina. O axioma de Bilbao era unificar o pensamento, unificar o coração e unificar a vontade, conforme explícito no trecho a seguir: “obras pedimos no palabras, prácticas y no libros, instituciones, costumbres, enseñanzas, no promesas desmentidas” (ROJAS, 2011, p. 64).

Ainda com relação à defesa da identidade e da integração da região, o cubano José Martí foi o seu mais importante pensador e defensor no último quarto do século XIX. A sua ideia, de que os “homens novos” são da América Latina e eles são constituídos por uma identidade universal da humanidade, configurou o que ele chamava de *Nuestra América* (2005), título de seu reconhecido ensaio no qual propõe as características que identificam e podem unificar os diferentes países do continente, continuando com a tradição do pensamento de identificação e unidade consolidado no século XIX.

Esses são alguns pontos cruciais dentro da conformação do conceito de América Latina que apresentamos neste trabalho. Como pode ser observado, eles visam à construção de identidades culturais a partir do reconhecimento da diferença, encontram fatos em comum que podem guiar lutas, movimentos, pensamentos, ações, políticas, etc. Rojas, no seu livro *Iberoamérica y América Latina* (2011), trabalha com o conceito de identidade cultural e inclusiva, partindo da diversidade, da diferença, para conhecer o idêntico, o qual deve estar

hermeticamente ligado à noção de cultura, ainda que esta não seja fácil de definir. Ele coloca a identidade cultural como uma categoria “omnicomprensiva y compleja que como identidad en la diferencia, contiene en correlación la mismidad y la alteridad, el yo y el otro” (ROJAS, 2011, p. 12). Essa identidade é coletiva na perspectiva de outorgar um horizonte de sentido que expressa o que fazer no processo de criação e re-criação comunicativa. Ela responde às perguntas: “que sou?” e “que papel deverei desempenhar no presente e no futuro?”.

Assim, afirmamos que América Latina é mais que um continente, um território, um espaço geográfico. América Latina é o reconhecimento da diferença que se une por suas condições idênticas de dolorosa configuração para lutar contra as insistentes colonizações. Tais lutas nem sempre partem do combate armado ou dos supremos tribunais, elas se inscrevem no cotidiano dos nossos comportamentos manifestados na cultura herdada que se nega a sair dos nossos corpos e que no menor gesto expressa a *latino-americanidade* como identidade contruída sobre a diferença. Então, de que movimentos artísticos estamos falando que bebem dessa cultura e dessa formação social e política num espaço para nos entregar símbolos que possam alimentar uma consciência latino-americana?

A tradição, a modernidade, a pós-modernidade e a criatividade

O projeto de integração e identidade da América Latina teve que se deparar com os conceitos de modernidade e a posterior pós-modernidade, ainda que não tivesse saído do colonialismo e o território continuasse com uma natureza latifundiária.

A modernidade ajudou a reafirmar a necessidade de construir um projeto que trabalhe a identidade e os anseios dos habitantes deste lado do mundo. Os ideários modernos de emancipação, expansividade, renovação e democratização alimentaram os movimentos intelectuais, artísticos e acadêmicos do continente, os quais procuravam uma independência tanto política e econômica quanto intelectual e cultural. Porém, as desigualdades e o conservadorismo hegemônico geravam profundas contradições entre as correntes de renovação e o poder quase monárquico. Essas hegemonias souberam utilizar o modernismo para continuar com sociedades governadas pela anulação de qualquer diferença e o estabelecimento de ordens totalitárias, homogêneas e uniformes.

Nosso continente ontologicamente heterogêneo conseguiu (e consegue) manter espaços intensamente arcaicos ao mesmo tempo em que apresenta cenários modernizados. A análise

feita por Néstor García Canclini (1990, p.65) ilustra essa situação, ao expressar que: “La hipótesis más reiterada en la literatura sobre la modernidad latino-americana puede resumirse así: hemos tenidos un modernismo exuberante con una modernización deficiente”. Essa é uma descrição acerca de como, no nosso continente, as etapas históricas conviviam paralelamente e através de um sem número de incongruências.

No mesmo texto, o autor vai propor o termo de “hibridismo” que:

abarca diversas mezclas interculturales -no sólo las raciales a las que suele limitarse "mestizaje"- y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que "sincretismo", fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. (GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 15).

Esse hibridismo permite que várias contradições coexistam num mesmo tempo e espaço. Produto dessas contradições os movimentos artísticos se deparavam com seguir cegamente as tendências europeias que, colocadas no nosso território, eram completamente descontextualizadas:

Nosotros hemos practicado todas estas tendencias en la misma sucesión que en Europa, sin haber entrado casi al "reino mecánico" de los futuristas, sin haber llegado a ningún apogeo industrial, sin haber ingresado plenamente en la sociedad de consumo, sin estar invadidos por la producción en serie ni coartados por un exceso de funcionalismo; hemos tenido angustia existencial sin Varsovia ni Hiroshima. (YURKIEVICH, 1974, p. 179)

Porém, ainda que nossos movimentos artísticos tenham se influenciado pelo modernismo, as vanguardas e o pós-modernismo, não deixaram de, pelo menos, ter uma referência nos nossos contextos regionais e culturais. Ao longo do século XX, alguns dos mais reconhecidos artistas latino-americanos conceberam e realizaram a sua obra fora do continente, mas com referências e inspirações nas culturas populares e nas contradições próprias das nossas sociedades. Também devemos lembrar dos movimentos artísticos que com visões modernizadoras propuseram sínteses iconográficas das identidades nacionais com símbolos das culturas indígenas. Tal é o caso dos muralistas mexicanos Rivera, Siqueiros e Osorio. Esses artistas dentro dos seus próprios países conseguiram não só simbolizar um sentimento nacional a partir do reconhecimento das estéticas dos povos indígenas e os hibridismos da

relação com ocidente, como também alcançaram negociações com o Estado e as classes populares para garantir suas produções artísticas.

A afirmação que García Canclini faz sobre a relação entre o modernismo europeu e as tendências produzidas na América Latina salienta a incessante necessidade por se reconhecer como latino-americano e não cópia fiel das produções européias:

Debemos concluir que en ninguna de estas sociedades el modernismo ha sido la adopción mimética de modelos importados, ni la búsqueda de soluciones meramente formales. Hasta los nombres de los movimientos, observa Lean Franco, muestran que las vanguardias tuvieron un arraigo social: mientras en Europa los renovadores elegían denominaciones que indicaban su ruptura con la historia del arte – impresionismo, simbolismo, cubismo –, en América Latina prefieren llamarse con palabras que sugieren respuestas a factores externos al arte: modernismo, nuevomundismo, indigenismo. (GARCÍA, 1990, p. 80).

Mas as constantes contradições que os movimentos artísticos tiveram que passar não terminam com a relação entre o que se produz nos países originais e o que “deveria ser” produzido no continente. Tais contradições se incrementam quando as culturas populares entram nas cidades, nas nascentes metrópoles latino-americanas e se intensifica a hibridação cultural. O fenômeno do rápido aumento demográfico nas capitais dos nossos países, produto da industrialização, da violência nos campos e das políticas de centralização, gera inevitáveis trocas de culturas além de outros movimentos econômicos, políticos e sociais que não serão tratados neste texto. Interessa-nos como esses movimentos artísticos começaram a enxergar e manifestar esses novos hibridismos produzidos pela obrigatoriedade de habitar um novo espaço e compartilhá-lo com outras culturas.

No século XX, observa-se como nossas sociedades passaram a ser majoritariamente urbanas, e a oferta simbólica cresceu e aumentou em heterogeneidade, pois cada população deslocada das zonas rurais trouxe consigo suas tradições. Elas não só se misturaram com outras tradições, como também sofreram uma fertilização cruzada com as redes de comunicação transnacional.

Nessas tramas, o pós-modernismo pode ser enxergado não como a negação ao modernismo senão como a exacerbação de nossos símbolos e conteúdos. A desterritorialização que cada cultura teve que passar gerou inevitáveis transformações. Ao sair de seu primeiro lugar, chegar a um novo e se adaptar nesse, os migrantes esquecem comportamentos, modificam

outros e mantêm alguns, gerando uma nova apreensão de costumes mas mantendo alguma ligação com o seu lugar de origem. Essa dinâmica acaba por caracterizar de modo especial a pós-modernidade na América Latina, conforme descreve Canclini: “El posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales” (GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 307). Ela pode ser percebida nas arquiteturas barrocas que preenchem igrejas de formas europeias com detalhes indígenas, passando pelas músicas e danças que misturavam ritmos vindos da França com percussões e movimentos recriados da herança africana, até os grupos teatrais dos anos 70 do século XX que procuraram dramaturgias que giravam ao redor da interculturalidade do continente, constituindo assim circuitos de teatro por todo o continente.

Dessa maneira, na América Latina, não faz sentido pensar que estamos em algum momento artístico daqueles nomeados por Europa ou Estados Unidos. No nosso continente as tendências, correntes, vanguardas e estilos mesclam-se, juntam-se, contrapõe-se e, por outro lado, não se apagam ou desaparecem. Os movimentos artísticos conjuram desde o local, o tradicional, o globalizado e o massificado nas suas propostas que dificilmente conseguem se separar das culturas e sociedades que fertilizam nossos territórios.

Nesse contexto, o fenômeno urbano teve um repentino crescimento e funcionou como estímulo a uma arte que enxerga na multidão, na sujeira, na falta de limites, na junção de tradições, etnias, classes e lutas, o potencial necessário para falar identitária e autonomamente a partir de nosso continente. Assim sendo, como o nosso espaço público se configura na condição de motor de criação?

Espaço público latino-americano: transgressão como potência criativa.

Esta arte nossa, “siempre arte mestizo, impuro, que existe a fuerza de colocarse en el cruce de los caminos que nos han ido componiendo y descomponiendo” (GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 307), gera artistas que sabem navegar entre as culturas, as classes, as lutas, os poderes opressores e as esperanças subterfugas. A arte erudita ou culta já não é possível sem as manifestações das culturas populares e da criação produzida por elas. As artistas dialogam com estas manifestações procurando as possíveis conexões e novas mesclas que são geradas nas ruas e nos bairros. Não é difícil para a artista encontrar e utilizar esse trânsito nos nossos

espaços públicos onde pululam os intercâmbios; desde a baiana “feita no Candomblé”² que vende acarajé na frente do McDonalds à descendente de indígenas peruanos que escuta líricas cristãs. Os artistas que conseguem fazer desses cruzamentos motores de seus trabalhos, García Canclini vai chamar de *liminales*:

Los artistas liminales son artistas de la ubicuidad. Sus trabajos renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América Latina al utilizar simultáneamente imágenes de la historia social y de la historia del arte, de la artesanía, de los medios masivos y del abigarramiento urbano. (GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 343).

Para as artistas da América Latina nunca foi suficiente ficar num estúdio isoladas da sociedade, da vida na rua, dos espaços de trocas característicos dos espaços públicos. As expressões manifestas nestes espaços são intensificadas pela vida urbana, que acrescenta fogo a essa grande panela que são nossas cidades. A intensidade das nossas culturas não consegue ficar num âmbito de “pureza”, sem se misturar ou sem se envolver com outras. Por diferentes motivos, desde a proibição até o prazer de encontrar no outro possibilidades interessantes, nossas culturas se apropriaram tanto de formas como de conteúdos de outras culturas. Essa grande troca ou hibridismo vai ter como cenário de efervescência a cidade, pois “Sin duda, la intesificación urbana es una de las causas que intensificaron la hibridación cultural” (GARCÍA CANCLINI, 1990, p. 264).

A densidade populacional faz com que a proximidade dos nossos corpos seja cada vez maior, proximidade que popularmente se mantém com certa familiaridade nas nossas cidades e com certeza tornam nossas relações intensas e inevitavelmente emotivas. O geógrafo Milton Santos descreve como são estas relações nos nossos países:

A anarquia atual da cidade grande lhe assegura um maior número de deslocamentos, enquanto a geração de relações interpessoais é ainda mais intensa. O movimento é potencializado nos países subdesenvolvidos, graças à enorme gama de situações pessoais de ‘racionalidade’ na operação da máquina urbana. Nelas a copresença e o intercâmbio são condicionados pelas infraestruturas presentes e suas normas de utilização, pelo mercado territorialmente delimitado e pelas possibilidades de vida cultural localmente oferecidas pelo equipamento existente. (SANTOS e MENESES, 2015, p. 589).

2 . Utiliza-se esta expressão para as pessoas que se iniciam nas práticas do Candomblé.

Essa anarquia enxergada por Milton Santos confere aos espaços da América Latina infinitas possibilidades de se manifestar, desde as informações mais públicas, como protestos, marchas, reivindicações e propagandas políticas, passando por toda uma gama de comércio e mercadoria, até informações culturais e sociais quase invisíveis, que relatam, quadra a quadra, bairro a bairro, o que somos como povo, como cultura. Essa mesma anarquia permite usos do espaço distintos e diversos. Cada uma de nós como pedestres poderia enumerar múltiplos usos do espaço público vivido nas nossas cidades.

Essa ação diversa no espaço público segundo Milton Santos “constitui uma garantia do exercício de possibilidades múltiplas de comunicação” (SANTOS e MENESES, 2015, p. 589). É por isso que a arte, nas cidades latino-americanas, consegue englobar amplamente os transeuntes, e eles se apropriam da arte com maior autonomia, pois esse espaço permite trocas, é vivido como próprio. O que acontece nesse lugar faz parte também dele, mexe com ele.

Este é o caso dos monumentos públicos que narram nossas histórias, onde podemos nos reconhecer como povo. Estes dificilmente se conservam em sagrada relação quando fazem parte do trânsito urbano cotidiano.

En procesos revolucionarios con amplia participación popular, los ritos multitudinarios y las construcciones monumentales expresan el impulso histórico de movimientos masivos. Son parte de la disputa por una nueva cultura visual en medio de la terca persistencia de signos del viejo orden, tal como ocurrió con el primer muralismo pos revolucionario mexicano, con el arte gráfico ruso de los años veinte y cubano de los sesenta. (GARCIA, 1990, p. 271)

As populações urbanas começaram a dessacralizar o espaço público quando se deram conta que a interferência nele poderia ser a única possibilidade de chamar a atenção dos poderes centrais. Mas essa interferência não é tomar os espaços “habilitados” para o encontro dos transeuntes, senão, precisamente, intervir na regularidade da cidade. Essa intervenção vai desde os grafites nas paredes mais visíveis e proibidas até as manifestações que caotizam o trânsito e param a circulação normal da urbe. Em vista das constantes contradições dos nossos territórios e apesar da efervescência das nossas culturas, os poderes hegemônicos persuadem as populações para acreditar no espaço público como lugar da cordialidade, bom senso, os bons costumes e o respeito pelas estruturas, formas e normas que eles impuseram.



La eficacia de estos movimientos depende, a su vez, de la reorganización del espacio público. [...] Su poder crece si actúan en las redes masivas: no sólo la presencia urbana de una manifestación de cien o doscientas mil personas, sino -más aún- su capacidad de interferir el funcionamiento habitual de una ciudad y encontrar eco, por eso mismo, en los medios electrónicos de información. Entonces, a veces, el sentido de lo urbano se restituye, y lo masivo deja de ser un sistema vertical de difusión para convertirse en expresión amplificada de poderes locales, complementación de los fragmentos. (GARCÍA, 1990, p. 267).

Mas a riqueza dos nossos espaços públicos não termina com isso. A miséria dos nossos povos transformam esses lugares, desde as grandes avenidas até os espaços de moradia. A vasta população com renda baixa e muita baixa nas cidades formou uma grande quantidade de bairros pobres, de lugares sem as condições desejáveis e demagógicas de políticos e urbanistas. O sonho da cidade planejada com perfeição arquitetônica, urbanística e paisagística acaba-se com os grandes territórios ocupados pelos marginais, ocupações que em muitas ocasiões foram obtidas com sangue e fogo, pela necessidade de garantir um teto onde se proteger e dar espaço às necessidades básicas.

Na Colômbia, por exemplo, o processo de industrialização dos nossos países, as demandas dos tratados de livre comércio - TLC e a violência aumentaram a densidade demográfica nas grandes cidades aonde a violência não chegou e a demanda de mão obra barata é alta. Assim, a metrópole oferece aos trabalhadores e trabalhadoras da terra uma miserável forma de se sustentar.

A cidade que oferece trabalho infame, não proporciona condições de moradia e quando as oferece são insuficientes à demanda, longe dos centros industriais e comerciais, e de difícil acesso e transporte. Forma-se então os bairros populares, as favelas e comunidades marginalizadas pelas classes dominantes que negam espaço às classes de renda baixa. Nesses territórios, as relações entre as pessoas geram uma efervescência pela proximidade física a que são obrigados a viver: em uma casa só, planejada para dar moradia a cinco pessoas, é comum encontrar o dobro de habitantes. Isso sem falar das construções que cada vez são menores e reduzidas em materiais, como o caso das estreitas paredes que dificilmente contem o som, fazendo da intimidade uma ilusão. Essa efervescência ganha dimensões especiais quando olhamos para ela desde a perspectiva da cidade, onde essa proximidade gera intercâmbios e relações diversas. Há um protagonismo para os e as denominadas marginais:



“Por isso a cidade grande é um enorme espaço banal, o mais significativo dos lugares. Todos os capitais, todos os trabalhos, todas as técnicas e formas de organização podem aí se instalar, conviver, prosperar. Nos tempos de hoje, a cidade grande é o espaço onde os fracos podem subsistir”. (SANTOS e MENESES, 2015, p. 592).

Estes “fracos” dão à cidade novas alternativas de sociabilidade: “E a presença dos pobres aumenta e enriquece a diversidades socioespacial, que tanto se manifesta pela produção da materialidade em bairros e sítios tão contrastante, quanto pelas formas de trabalho e de vida” (SANTOS e MENESES, 2015, p. 593). Essas materialidades criadas pelas condições dos menos favorecidos são muito ricas em termos de comunicabilidade e troca de culturas. Nos bairros populares, a relação com o espaço público ganha mais sociabilidade que no centro da cidade. Naqueles espaços, seus habitantes vivem com maior propriedade a rua, a quadra, o passadiço, a pequena praça ou o parque, esses espaços se transformam numa extensão da própria casa, a sala para falar com os amigos e as vizinhas será a própria rua. O intercâmbio gerado naqueles lugares enriquece as relações pessoais e coloca, no espaço público, novas alternativas de se relacionar e até de criar. Milton Santos descreve como as populações marginais conseguem criar desde suas “zonas opacas” originais experiências:

Por serem ‘diferentes’, os pobres abrem um debate novo, inédito, às vezes silencioso, às vezes ruidoso, com as populações e as coisas já presentes. É assim que eles reavaliam a tecnoesfera e a psicoesfera, encontrando novos usos e finalidades para objetos e técnicas e também novas articulações práticas e novas normas, na vida social e afetiva. (SANTOS e MENESES, 2015, p. 595).

Destes espaços tão desvalorizados têm saído fortes movimentos artísticos que, precisamente nesse caldo de cultivo, geraram manifestações que identificam a América Latina. Desde o teatro popular ou de bairro, até os grandes compositores do samba e do tango. Foram e são os bairros populares os que fornecem as nossas comunidades de artistas que desde sua infância se formaram nessas ricas e espessas culturas.

Com tudo isto, pode o leitor concluir que o projeto *latino-americanista*, os movimentos artísticos e os espaços públicos do continente se retroalimentam conseguindo formas, estéticas, mensagens e práticas que fortalecem a ideia de reivindicações a partir das nossas culturas, a partir do que somos e do que seremos na tentativa de mesclar, de saber lutar na



Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina
ISBN: 978-85-7205-159-0

flexibilidade, na possibilidade anfíbia do combate. Não seremos uma única coisa fixa, seremos NÓS na diferença, no prazer da diversidade.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAO, Arturo. América Latina y la latinidad. México: UNAM, 1993.
- BELLO, Andrés. Gramática de la lengua castellana. La Habana: Pueblo y Educación, 1983.
- BERENSTEIN, Paola. Elogio aos errantes. Salvador, EDUFBA, 2012.
- BOLÍVAR, Simón. Obras completas, Vol. I. Caracas: Requeno Mira Libreo Editor, 1950.
- BONILLA, Maria Fernanda S. Esquemas dimensionais: uma experiência de exercícios na rua como contribuição para o percurso de formação da atriz e do ator. 2014. 108 f. Dissertação (Mestrado Teatro) – Programa de Pós - graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2014.
- GARCIA Canclini, Nestor. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidade. México: Grijalbo, 1990.
- DELGADO, Manuel. El espacio público como ideología. Madrid: Catarata, 2011.
- DUSSEL, Enrique. Práxis latinoamericana y filosofía de la liberación. Bogotá: Nueva América, 1983.
- MARTÍ, José. Nuestra América. Caracas: Fundación Ayacucho, 2005.
- MIRANDA, Francisco de. América espera. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- ROJAS GÓMEZ, Miguel. Iberoamérica y América Latina: identidades y proyectos de integración. Cuba: La luz, 2011.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Una epistemología del sur. México, Siglo XXI Editores, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). Epistemologias do Sul. São Paulo; Editora Cortez, 2010.
- SANTOS, Milton. A natureza do espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.
- YURKIEVICH, Saúl. “El arte de una sociedad en transformación.” In América Latina en sus Artes, edited by Damián Bayón, 173-189. Mexico City: Siglo XXI Editores, 1974.
- ZEA, Leopoldo. Fuentes de la Cultura Latinoamericana. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993