

OPPALA | FORTALEZA | v. 2 | n. 2 | JAN./DEZ. | 2019

OPPALA

OBSERVATÓRIO DE PAISAGENS PATRIMONIAIS E ARTES LATINO AMERICANAS

OPPALA

OBSERVATÓRIO DE PAISAGENS PATRIMONIAIS E ARTES LATINO AMERICANAS

COMITÊ CIENTÍFICO

PROF. ALESSANDRO DOZENA (UFRN)
PROF. ALEXANDRA MARIA DE OLIVEIRA (UFC)
PROF. CHRISTIAN DENNYS MONTEIRO DE OLIVEIRA (UFC)
PROF. CRISTIANO NUNES ALVES (UEMA)
PROF. CRISTINA CARBALLO (UNQ)
PROF. FABIÁN C. FLORES (UNLU)
PROF. LUIZ FELIPE CABRALES BARAJAS (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA)
PROF. IVO LUÍS OLIVEIRA SILVA (IFCE)
PROF. JAIME TADEU OLIVA (INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA USP)
PROF. JOSÉ ARILSON XAVIER DE SOUZA (UEMA)
PROF. NEUSA DE FATIMA MARIANO (UFSCAR, CAMPUS SOROCABA)
PROF. OTÁVIO JOSÉ LEMOS COSTA (UECE)
PROF. RAIMUNDO JUCIER SOUSA DE ASSIS (UFPI)
PROF. ROSALVO NOBRE CARNEIRO (UERN)
PROF. TIAGO VIEIRA CAVALCANTE (UFC)

EDITORAÇÃO

IVNA CAROLINNE BEZERRA MACHADO, JESICA WENDY BELTRÁN CHASQUI, JACQUICILANE
HONORIO DE AGUIAR, LUCAS BEZERRA GONDIM, MARCOS DA SILVA ROCHA

CAPA

RAIMUNDO FREITAS ARAGÃO (FOTOGRAFIA)
MARCOS DA SILVA ROCHA (DIAGRAMAÇÃO)

FORTALEZA/CE
2019

EDITORIAL

Bem-vindas, mais uma vez, todas as Pessoas que estão apostando no movimento da Rede-OPPALA, como espaço de reaprendizagem das geografias abertas à compreensão de nossa latinidade. O Workshop de Abril/2020 e o II Colóquio de Setembro/2020 (ver páginas 5 e 6), nos apontam que consolidação de um observatório de iniciativas artísticas, demanda expansão, visibilidade e aprofundamento. Os trabalhos a presente edição priorizam o 3º desses pré-requisitos. As cenas teatrais na vida camponesa, a urbanidade da literatura de José de Alencar, caravanas na devoção à São Francisco das Chagas, a memória fotográfica do Poço das Dragas e a musicalidade rap da/na Periferia, são formas de lembrar que no OPPALA, Fortaleza, Canindé e muitas localidades podem constituir Paisagens Patrimoniais do fazer de Artesanal, como meio/fim de inovação. Completam esse percurso, a observação outros 4 estudiosos envolvidos como lugar do graffiti no urbano, da fotografia na festa mariana, dos tambores na agregação étnico-histórica e das cores no vestuário. Enfim, vamos degustar a 2º edição e torcer para que 2020 nos permita muito mais!

*“El camino de la generación Misak”
Silvia/Cauca/Colombia*

Foto e descrição de Karine Beltran
Fevereiro 2018.



SUMÁRIO

- 10 *LEON DENIS FERREIRA XAVIER*
O SENTIDO POLÍTICO E SOCIAL DO RAP
EM FORTALEZA: CONSTRUINDO AFE-
TOS, OCUPANDO ESPAÇOS E
(RE)CONSTRUINDO PERCEPÇÕES

- 11 *DEBORAH AMORIM NOBERTO PINTO*
PAISAGENS PATRIMONIAIS DE IRACEMA EM FORTALEZA – CE

- CRISTINA MARIA DA SILVA; FRANCISCO FELIPE P. BRAGA & ALANA B. MOURA*
AS DIMENSÕES MATERIAL, SIMBÓLICA E IMAGINÁRIA DAS CARAVANAS
RELIGIOSAS NO SANTUÁRIO DE CANINDÉ 12

- IVO LUÍS OLIVEIRA SILVA*
TRILHOS DA MEMÓRIA: EXPERIÊNCIAS URBANAS EM FOTO-
GRAFIAS NO POÇO DA DRAGA/FORTALEZA-CE 14

- PABLO R. ME. DA COSTA*
QUAL O LUGAR DO GRAFFITI? 17

- JESICA WENDY BELTRÁN CHASQUI*
PAISAJES AFROCULTURALES DE LA COS-
TA PACÍFICA COLOMBIANA 20

23
JENNIFFER KARINE BELTRAN CHASQUI
COLOR, CULTURA Y COSMOVISIÓN.

- JOSÉ ARILSON XAVIER DE SOUZA & MOZART DE SÁ TAVARES JÚNIOR*
25 PELAS RUAS DO CENTRO HISTÓRICO DE SÃO LUÍS... O BATICUM DE
TAMBORES RITUAIS

- RAIMUNDO FREITAS ARAGÃO*
31 GEOGRAFIAS VEICULAR E VERNACULAR EM IMAGENS E O CARÁTER MULTI
PERFORMATIVO DOS FESTEJOS DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ EM BELÉM
DO PARÁ EM 2014 ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA



WORKSHOP ESPACIOS DE ARTE Y PATRIMÔNIO
TERRITORIOS EN DIÁLOGO ENTRE LO LOCAL Y LO REGIONAL
Encuentro preparatorio para el II Colóquio do OPPALA | Buenos Aires, Abril/2020

workshop

ESPACIOS DE ARTE Y PATRIMONIO
Territorios en diálogo entre lo local y lo regional
BUENOS AIRES 2020

Encuentro preparatorio para el
II Colóquio do Observatório de Paisagens
Patrimoniais e Artes Latinoamericanas
OPPALA

Para solicitar más información: cristina.carballo@unq.edu.ar / licfcflores@hotmail.com

ORGANIZAN

*Licenciatura
en Geografía*



Instituto de Investigaciones Geográficas
Universidad Nacional de Luján
INIGEO



II COLÓQUIO DO OBSERVATÓRIO DE PAISAGENS PATRIMONIAIS E ARTES LATINOAMERICANAS
REDE OPPALA

UFC — UECE | Fortaleza—Ceará— Brasil | Agosto/2020

II COLÓQUIO OPPALA



12 A 14 DE AGOSTO, 2020
FORTALEZA/CEARÁ/BRASIL

UFC - UECE
FORTALEZA - CEARÁ - BRASIL

Teatro e Patrimônio: Festa, Danças e Espetáculo

Música e Patrimônio: Ritmos, Sonoridades e Performances

Literatura e Patrimônio: Narrativas Poéticas e Documentais

Cinema e Patrimônio: Vídeo e Imagens Digitais

Urbanismo e Patrimônio: Desenhos e Artes Plásticas

E
I
X
O
S

Jan/2020 - 1º Circular

Mar-Abr/2020 - Inscrição de Resumos

Mai/2020 - Confirmação dos Eixos de trabalhos

Jun/2020 - Programação e Critérios de Publicação

Ago/2020 - Realização do Evento

Dez/2020 - Entrega dos Textos para Publicação

Blog da Rede OPPALA
redeoppala.blogspot.com

GRUPO DE TEATRO CARRAPICHO (CANINDÉ-CE): SÍMBOLO DE RESISTEN- CIA DA CULTURA CAMPONESA

BRUNA DELFINO CABRAL

A Cultura Camponesa se constitui a partir de uma variedade de sujeitos sociais históricos forjados culturalmente numa íntima relação familiar, comunitária e com a natureza, delimitando territorialidades com as transformações necessárias à sua reprodução material e espiritual, gerando expressões singulares (Tardin, 2012). O Grupo de Teatro Carrapicho, composto por adultos, jovens e crianças, constituiu-se em 2002, no Assentamento Todos os Santos, localizado no município de Canindé Ceará, ao se deparar com inúmeras dificuldades, como o acesso à escola/educação e a migração de jovens para outros estados em busca de emprego. O próprio nome *Carrapicho*, baseou-se na ideia de resistência da Cultura Camponesa, ou seja, apesar de todas as dificuldades, lutas cotidianas o povo resiste e permanece com força e fé, seus integrantes enxergavam no teatro a possibilidade de divertir, informar, unir, conscientizar e desenvolver o assentamento rural. O grupo se caracteriza por ter influência do circo, da comédia popular e da literatura de cordel, utilizando as artes cênicas para falar da luta pela reforma agrária e dos sonhos da juventude. Com a criação do Projeto Arte e Cultura na Reforma Agrária (Pacra), do Inkra-CE, no ano de 2003, o Grupo de Teatro Carrapicho ganhou um parceiro, que desde então vem contribuindo tanto na elaboração de projetos culturais para concorrer a editais quanto no acompanhamento da execução dos projetos. Um marco para o fortalecimento das culturas populares, em especial a Cultura Camponesa,

foi a Política Cultura Viva, pela qual o grupo foi beneficiado com o Pontão de Cultura Terra Viva, Terra de Arte e, o Ponto de Cultura Casa de Cultura da Reforma Agrária. Estes somados à construção da Casa de Cultura da Reforma Agrária (Figura 1) viabilizaram melhores condições para a realização de várias atividades, dentre elas: noites Culturais, oficinas artísticas, intercâmbios, a produção e apresentação dois espetáculos de teatro, *A Farra do Boi Carrapicho* (Figura 2), em 2008, e *Narradores da Terra e do Fogo* (Figura 3), em 2012. Ambos retratam questões da vida do camponês: resistência, luta pela terra e, relações do modo de vida camponês. Nesses momentos, esses sujeitos são também atores de sua própria história, rompendo com a “Cultura do silêncio” e levantando a bandeira da resistência contra a Cultura hegemônica. Contudo, a partir da consolidação do grupo artístico e de todo o processo que os camponeses do Pontão e dos Pontos de Cultura vivenciaram, os assentados desenvolveram maior senso de coletividade, fortalecendo-se e organizando-se como indivíduos e como grupo, conscientes da importância da participação individual e da organização associativa como ferramentas para acessar as políticas públicas e para, além disso, rompendo com a Cultura do silêncio.

Cajueiro do Saber: Espaço de formação política no assentamento Lagoa do Mineiro – Itarema, CE



Fonte: Acervo dos autores.

Casa de Cultura da Reforma Agrária (amarela) e Casa Sede (azul).



Fonte: Acervo da autora.

“A Cultura Camponesa se constitui a partir de uma variedade de sujeitos sociais históricos forjados culturalmente numa íntima relação familiar, comunitária e com a natureza...”

Elenco do Espetáculo A Farra do Boi Carrapicho



Fonte: Arquivos do Grupo de Teatro Carrapicho, 2008.

O SENTIDO POLÍTICO E SOCIAL DO RAP EM FORTALEZA

CONSTRUINDO AFETOS, OCUPANDO ESPAÇOS E (RE)CONSTRUINDO PERCEPÇÕES

LEON DENIS FERREIRA XAVIER

Compreendendo a música, em especial o Rap, como uma expressão artística pode-se perceber o papel político-social que esta desenvolve dentro do seu espaço originário, de forma geral, nas periferias. Dentro deste movimento é comum notar a importância que se dá ao lugar de origem através da retratação crua da forma como se percebe e constrói o espaço ao seu redor interagindo com ele em uma relação mútua, possibilitando assim a noção de pertencimento e de afeto para com o espaço imediato. É importante reconhecer o papel que desenvolve ao atrair jovens periféricos para um caminho artístico e de resistência a construções sociais do Capital e do Estado, rejeitando-se a ideia de uma padronização cultural globalizada e valorizando as especificidades. Além do Rap, outras vertentes do Hip-Hop atuam no campo artístico, através da dança (o Break) e da arte visual (o Graffiti),

Além do Rap, outras vertentes do Hip-Hop atuam no campo artístico, através da dança (o Break) e da arte visual (o Graffiti)”

desta forma o movimento atinge um grande público interessado em atividades culturais e políticas. Reconhecendo o surgimento do Hip-Hop no E.U.A., durante os anos 1970, entendemos que o aspecto político é marcante e faz parte do próprio movimento, mas também observamos a valorização e a relação afetiva

para com seu espaço e o grupo social ao qual está inserido. É possível notar, através dos eventos relacionados a esta expressão, que na cidade de Fortaleza esta cultura tem se desenvolvido aos poucos e vem ocupando diversos bairros da capital cearense, dos periféricos, como o Bom Jardim,

aos mais centrais, como o Benfica, promovendo assim uma união de públicos relativamente diversos e atingindo a vida de muitas pessoas. Além disso, é importante estar atento as expressões de populações historicamente marginalizadas, pois podemos assim reconhecer problemas sociais e reconstruir a percepção que temos do mundo.

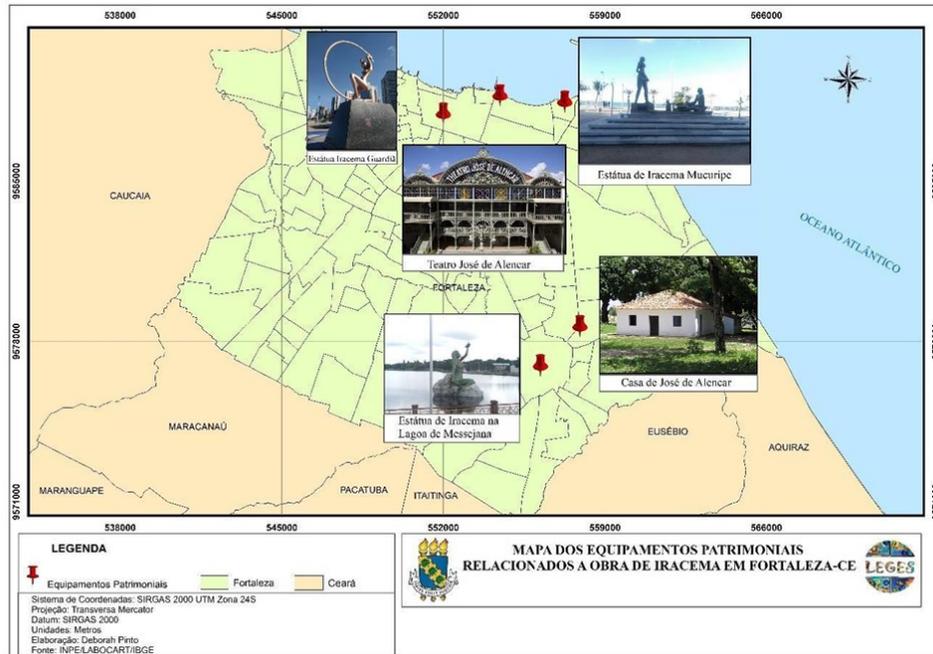
Os pés marcados, sujos, carregam a poeira do caminho, o corpo torna-se referência e metáfora.



Fonte: Paulo Nazareth.

PAISAGENS PATRIMONIAIS DE IRACEMA EM FORTALEZA – CE

Equipamentos patrimoniais relacionadas a obra de Iracema em Fortaleza- CE



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

O Teatro José de Alencar, a Casa José de Alencar, a Estátua de Iracema do Mucuripe, a Estátua de Iracema Guardiã e a Estátua de Iracema da Lagoa de Messejana são os patrimônios referentes a Iracema que possuem maior representatividade na cidade de Fortaleza. Com a distribuição desses patrimônios, podemos perceber a grande relevância que a referida obra adquiriu na cidade, com representações diretas da figura da personagem principal e com uma série de elementos que remetem a obra e a vida do autor, transformando as paisagens da cidade nas narrativas do romance, em que o imaginário literário se tornaram elementos reais da paisagem.

DEBORAH AMORIM NOBERTO PINTO

O presente ensaio visa apresentar uma geografia literária, em que se revela, nas paisagens da cidade, uma série de patrimônios que resgatam cenas e cenários de um dos romances mais aclamados da literatura nacional, reconhecendo-se a personagem Iracema do escritor cearense José de Alencar, como a maior representação simbólica da capital cearense. Publicado no ano de 1865, em um período que a literatura brasileira ia em busca de heróis nacionais, o romance regionalista de Alencar resgata em

Iracema uma valorização do indianismo, cercando-a de elementos que remontam à história e à cultura do Ceará. Como forma de resgatar e valorizar a cultura da cidade, no ano de 2011, a personagem Iracema foi reconhecida oficialmente como ícone cultural do município de Fortaleza, a partir da Lei Municipal N° 9884/2011. Apesar do reconhecimento ter sido instituído apenas no ano de 2011, a personagem já dava forma a diversos patrimônios da cidade. Com o objetivo de identificar esses equipamentos patrimoniais, foi elaborado o mapa.

o romance regionalista de Alencar resgata em Iracema uma valorização do indianismo, cercando-a de elementos que remontam à história e à cultura do Ceará."

TRILHOS DA MEMÓRIA

EXPERIÊNCIAS URBANAS EM FOTOGRAFIAS NO POÇO DA DRAGA/FORTALEZA-CE

CRISTINA MARIA DA SILVA
FRANCISCO FELIPE PINTO BRAGA
ALANA BRANDÃO MOURA

A reflexão que propomos se vincula às ações do Grupo de Estudos e Pesquisas Rastros Urbanos – do Departamento de Ciências Sociais na UFC – através do trabalho de extensão Fotobiografias: uma Fortaleza que se conta em acervos fotográficos pessoais. O projeto, ativo desde 2016, visa contribuir com um mapeamento social e antropológico sobre a cidade de Fortaleza-CE, a partir dos registros de seus habitantes preservados em seus álbuns fotográficos. O objetivo do grupo é pensar as experiências urbanas de uma cidade que se apresenta em constante reinvenção através de narrativas, de diferentes grafias e de memórias. Pensamos que o próprio ato de caminhar pela cidade a reinventa, os passos são “enunciações pedestres” (DE CERTEAU, 2009), já que por onde a caminhada passa, ela traça rotas, indica onde há interditos e, claro, deixa marcas, rastros de nossa existência. Nesses últimos 3 anos, o trabalho está sendo desenvolvido no Poço da Draga em Fortaleza.

Tomamos os álbuns como uma forma de pensar sobre as experiências e práticas urbanas. São arquivos a partir dos quais é possível cartografar além dos mapas e traços da cidade, as experiências e as marcas subjetivas que compõem uma paisagem fotográfica, captando subjetividades, impressões, tensões entre as experiências individuais e as experiências coletivas. Os álbuns nos permitem caminhar por uma outra cidade que não conhecemos, uma cidade metafórica, narrada por aqueles que cotidianamente habitam, nomeiam e recriam seus espaços. Dessa forma, nos perguntamos o quanto elas podem nos ajudar a contar sobre a cidade onde vivemos. As imagens nos mostram as paisagens urbanas e as suas transformações ao longo dos anos, ao mesmo tempo que nos traz a memória do que já não existe mais. São com as narrativas, constatações de um patrimônio material e imaterial de uma cidade.

Visita a casa da Ivoneide (maio, 2017).



Fonte: Acervo dos autores, 2019.



Acervo Rastros Urbanos: Foto do Poço da Draga

Fonte: Acervo dos autores, 2019.

AS DIMENSÕES MATERIAL, SIMBÓLICA E IMAGINÁRIA DAS CARAVANAS RELIGIOSAS NO SANTUÁRIO DE CANINDÉ

IVO LUÍS OLIVEIRA SILVA

Comboio de motociclistas devotos de São Francisco das Chagas



Fonte: Acervo do autor, 2018.

A cidade-santuário de Canindé está localizado no Sertão Central do Estado do Ceará. O lugar é o epicentro da religiosidade popular penitente acompanhado da modesta vocação turística. À cobiçada aptidão turística “esbarra” na ausência do planejamento estratégico turístico municipal. Resultado dessa ingerência é a inoperância das metas, dos macroprogramas e programas, dos projetos e das ações de fomento da atividade turística local, tanto no âmbito público quanto privado. Todos os anos, homens e mulheres “pegam” a estrada, em direção ao Santuário de Canindé, na intenção de encontrar o *santo-vivo* e a *mensagem-itinerante* desse lugar. Sigamos ao encontro desse ambiente. Em termos históricos, a Capela Primitiva de São Francisco em Canindé data de 1796 quanto da sua ereção inacabada. A instalação da Paróquia ocorre por meio do alvará de do Rei D. João VI em 1817. Em termos administrativos, a Paróquia está sobre a insígnia de jurisdição e de governo da Cúria (Arqui) Diocesana.

Verdadeiramente, não tardou para que os primeiros milagres se espalhassem, ainda, nos primeiros metros de parede da capela. E fizesse do lugarejo a sede da cidade, da basílica e do santuário. No século XX a celeridade e o volume das peregrinações cresceram com a introdução dos caminhões de *pau de arara*. Mais a frente, a adesão ao fretamento rodoviário de vans e de ônibus, a liberdade das viagens em veículos particulares, em transportes alternativos e em linhas regulares de transporte rodoviário intermunicipal de passageiros ampliaram o afluxo de peregrinos e visitantes na região. As caravanas de peregrinos e de visitantes são bem mais do que simplicísimos deslocamentos de pessoas para um determinado *lugar-fim*, sustentados por um *imaginário-simbólico* ressignificado pelo político-turístico e pelo midiático-ecossistêmico. Certamente, o Santuário de Canindé enquanto o fixo é fruto do *fluxo das informações* enredadas, durante séculos, pelo tom da mística, mítica e linguagem metafórica do lugar.

De tal forma que estabeleceram uma *rede de relacionamentos* sob a forma de caravanas de peregrinos. E mais contemporaneamente essa rede de transportes se amplificou com a comunicação. Até 2013 o *pau de arara* trafegava sob o regime da excepcionalidade. Eram caminhões improvisados e destinados ao traslado de pessoas. Sem cintos de segurança, sem encostos, completamente superlotados, alguns desses veículos sem a devida autorização legal para circular, as pessoas eram conduzidas, inadequadamente, como uma espécie de “mal necessário”. Em termos políticos-turísticos, o Projeto do Caminho de Assis completamente subutilizado, a Estátua de São Francisco uma obra incompleta e o Corredor Religioso de Canindé uma intervenção urbana pontual. Ao lado disso tudo, os discursos metafóricos e monumentais da cidade como a reprodução da Meca Nordestina, da Assis Brasileira, da Maior Estátua Sacra, do Segundo Maior Santuário Franciscano do Mundo, do Maior Santuário Franciscano das Américas,

da Maior Romaria Franciscana das Américas e da mais significativa de todas, a Terra Escolhida por São Francisco. Diversos *atores sociais* estão envolvidos junto as caravanas religiosas. Segundo as leis de trânsito os usuários são condutores, pedestres e ciclistas. No campo outros agentes brotaram à exemplo do organizador de caravana, o motorista, o motorista-fretante, motoqueiros (geralmente utilizam suas motos para trabalhar), moto romeiro, motociclista, moto batedor, moto socorrista, moto varredor, motociclista de elite (geralmente utilizam motos de altas cilindradas), ciclo romeiro, cliclista varredor (conduzindo os retardatários para perto do grupo), ciclista batedor (lado a lado com o grupo, fazendo as barreiras e evitando a dispersão), ciclista puxador (escoltando o grupo) e o guia de turismo. Além desses, a presença da equipe de saúde, mecânico, segurança, descarregador, apoio, animador e cozinheiro. Olhando para o lado de fora das caravanas religiosas os artistas de ruas, ambulantes, comerciantes, pedintes, flanelinhas, violeiros, cordelistas, fotógrafos,

pagadores de promessas, infratores, indiferentes, opositores, políticos, religiosos, funcionários do sagrado e habitantes. E o encontro de ordens simbólicas como avance, descance, respire, pare, acelere, ore, peça, creia, jejue, alongue, embarque, desembarque, seja bem-vindo, Deus abençoe e volte sempre. A religião-da-roda expande o santuário, a mensagem, a cidade e a imagem do divino. Em Canindé, cada grupo de peregrinos e de visitantes tentam encontrar uma forma-roteiro para chegar ao santuário franciscano. Ao escolher sua trajetória e sua forma esse mesmo grupo específico procurará, ao seu modo, a alegria, o alívio, o anseio, a apreciação, a admiração, a calma, o interesse no/do sagrado. A estrada a Canindé tem um itinerário geográfico e espiritual. Adota uma função simbólica mediada pelo Santo das Chagas, para os peregrinos a pé é o “corredor que leva a Basílica de Canindé”, a “parte necessária da promessa” e o “lugar de união com o Santo”. Da mesma forma, materialmente, é o campo dos acidentes,

das paradas, dos abastecimentos, das compras, da fiscalização, a exemplo dos postos fiscais e dos redutores de velocidade, dos riscos eminentes de assaltos e dos serviços das borracharias, lanchonetes, sanitários e postos de combustíveis. Em relação as classificações, quanto aos deslocamentos os peregrinos podem ser: únicos, ocasionais ou permanentes. Em deslocamentos anuais ou mais de uma vez ao ano. Com automóveis particulares ou em compra de passagens. Quanto as etapas das peregrinações, a pré-viagem (planejamento), a viagem (toda a operacionalidade e logística) e a pós-viagem (retorno seguro para casa). Além do mais, as viagens podem ser programadas, não-programadas ou suprimidas. Em tamanhos de micro caravana e macro caravana. Reconhecidamente, as caravanas religiosas são agrupamentos absolutamente distintos, com características peculiares e com densa participação comunitária. Nesses mais de dois séculos de devoção ao Santuário de Canindé, as locomoções humanas aceleraram, avolumaram, expandiram, apropriaram, alteraram e democratizaram a viagem de devoção.

Peregrinação Franciscana



Fonte: Acervo dos autores, 2018.



É chegado o fim da festa

Fonte: Acervo do autor, 2017.

QUAL O LUGAR DO GRAFFITI?

PABLO R. ME. DA COSTA

No presente texto discutimos de que maneira elaboramos a paisagem culturalmente e de como o lugar interfere não apenas nas manifestações de *graffiti*, mas na forma como o apreendemos. Lugar de exposição, o espaço público sempre foi o espaço usado para manifestações de *graffiti*, veremos de que forma, sob um discurso de desordem, há uma iniciativa de enquadrá-lo institucionalmente, repercutindo socioespacialmente no modo em que passa a fazer parte da paisagem das cidades, cada vez mais de acordo com o que é considerado aceitável, belo, com alguma função estética e representativa. Dependendo das circunstâncias socioespaciais, alguns espaços públicos instigam a prática do *graffiti*, isso ocorre por diversas razões, podendo ser em função da visibilidade associada a eles, pela possibilidade de realizar sua intervenção sem maiores incômodos, como em fachadas de prédios abandonados, em espaços ociosos como as ruínas espalhadas pelos centros urbanos, lugares com pouco movimento, ou mesmo aqueles que provocar naquele que intervém, uma possibilidade criativa, estética oferecida pelo próprio espaço. Nesse sentido, discutir o espaço público requer demonstrar a importância do ponto de vista, o qual está atrelado ao enquadramento, lugar, posição de onde enxergamos as coisas.

Assim, diferentes e inéditas perspectivas podem ser associadas ao *graffiti*. Apreender o *graffiti* apenas como enfeite da cidade é subestimar sua potencialidade enquanto prática capaz de colocar à prova os limites e as possibilidades do espaço, alterando e dando significado diferente a ele, na medida em que é imbuído de um conteúdo simbólico, prene de valores estético, social, político e cultural, que usa a própria cidade como suporte para sua materialização. De modo que dependendo da posição em que vemos as coisas, podemos apreender o *graffiti* de forma distinta, ora como sujeira e vandalismo, ora como arte e expressão cultural válida. A cultura afeta a percepção que temos das coisas, afeta, portanto, a maneira não apenas de como nos comportamos no espaço, mas também de como o enxergamos, selecionando aquilo que consideramos mais importante em meio às coisas, pessoas e fenômenos. É preciso levar em consideração que, no que se refere às manifestações de *graffiti*, há que se empreender um outro olhar sobre o espaço, na medida em que o regime de visibilidade vinculado ao fenômeno em tela atua de maneira adversa do planejado pelos urbanistas, que padroniza o lugar e a forma como as coisas serão exibidas no espaço.



Figura 2: A soberania do cinza.
Fonte: Pablo R. M. da Costa

De maneira que são nos interstícios da cidade que o graffiti adere seu discurso com maior energia e singularidade. É onde nos deparamos com a espontaneidade, liberdade e criatividade, abarcando as narrativas mais surpreendentes e inesperadas originadas pelos grafiteiros (Figura 1). A perseguição ao graffiti, associada à deliberada e consciente transformação dele em arte, balizou a ideia de que ele estaria fora do lugar, quando surgem espontaneamente nas ruas da cidade, requerendo ser posto no seu lugar, num primeiro momento em museus ou galerias, num segundo momento em projetos de recuperação de áreas degradadas por meio de editais. Entretanto, é a rua, o espaço público o único lugar que “permite” não apenas a presença democrática de todos, mas também a capacidade de usar a cidade enquanto elemento decisivo no processo de intervenção artística, considerando os elementos físicos do espaço, assim como aqueles concernentes ao valor simbólico do lugar, e as pessoas que nele interagem. Não há uma definição estética das práticas que ocorrem na rua de maneira espontânea, ela ocorre de acordo com interesses individuais ou coletivos, os quais podem ser planejados ou ocorrer espontaneamente.

Não sendo preciso, assim, aderir à manifestação um conceito de beleza ou um tema fruto de uma curadoria, por exemplo, mas talento, habilidade, coragem, astúcia e sensibilidade para grafitar em meio a diversas e difíceis circunstâncias oferecidas pelo meio urbano. Por outro lado, hoje, há toda uma iniciativa de trazê-lo para o circuito de exposições e intervenções institucionalmente financiadas. Editais são abertos com o intuito de incluir o graffiti no circuito de exposição e “muralização” da cidade. No entanto, é preciso se atentar que não são todos que são chamados a expor em galerias e realizar painéis e/ou murais. Nesses casos haverá sempre um julgamento do conteúdo, que dependendo da divergência, pode envolver ou excluir grafiteiros na realização de um determinado evento, cujo tema, na maioria dos casos, é pré-determinado. Na rua, por outro lado, não há uma estética definida, o belo não é submetido a um regime de verdade estabelecido pelo conhecimento científico ou por valores morais; a criação e o julgamento estético são abertos. É isso que permite com que novas formas de expressão se desenvolvam, fazendo-nos refletir sobre o próprio papel do graffiti em suscitar novas e diferentes sensações aos transeuntes por meio dos muros das cidades, exigindo o próprio mundo das artes visuais como um todo, sobretudo na maneira como ela pode ser propagada.

De maneira que são nos interstícios da cidade que o graffiti adere seu discurso com maior energia e singularidade. É onde nos deparamos com a espontaneidade, liberdade e criatividade, abarcando as narrativas mais surpreendentes e inesperadas originadas pelos grafiteiros (Figura 1). A perseguição ao graffiti, associada à deliberada e consciente transformação dele em arte, balizou a ideia de que ele estaria fora do lugar, quando surgem espontaneamente nas ruas da cidade, requerendo ser posto no seu lugar, num primeiro momento em museus ou galerias, num segundo momento em projetos de recuperação de áreas degradadas por meio de editais. Entretanto, é a rua, o espaço público o único lugar que “permite” não apenas a presença democrática de todos, mas também a capacidade de usar a cidade enquanto elemento decisivo no processo de intervenção artística, considerando os elementos físicos do espaço, assim como aqueles concernentes ao valor simbólico do lugar, e as pessoas que nele interagem. Não há uma definição estética das práticas que ocorrem na rua de maneira espontânea, ela ocorre de acordo com interesses individuais ou coletivos, os quais podem ser planejados ou ocorrer espontaneamente.



Na rua, por outro lado, não há uma estética definida, o belo não é submetido a um regime de verdade estabelecido pelo conhecimento científico ou por valores morais; a criação e o julgamento estético são abertos.

Espaço enquanto possibilidade.

Fonte: Acervo do autor.

A constante busca em estabelecer um modo ideal de ser e agir no espaço, moldado, inclusive, pelo próprio arranjo espacial, atua sobre nossas ações, bem como na forma como apreendemos e enxergamos o mundo à nossa volta. De tal modo que qualquer desvio seja imediatamente visto com estranheza, ora contestado, ora repreendido, pois as formas espaciais, bem como sua organização, conformam as bases de um aparelho de controle social (Figura 2). O *graffiti* historicamente exerceu um papel que impele ao rompimento com os padrões estabelecidos na constituição da paisagem, de quem possui o direito de inscrever nela, pois a subverte e a atribui um novo significado, potencialmente atrelado a um discurso de reivindicação social e contestação política, econômica e/ou cultural. De modo que a tentativa de domesticar ou mesmo de transformar o *graffiti* num produto, o restringe de várias formas, e é uma tentativa de tirar o que ele, talvez, tem de mais importante, a desobediência. Ao transgredir o espaço, o *graffiti* lhe confere um novo conteúdo simbólico, um novo sentido, desvenda o caráter aberto do espaço, da possibilidade, da presença da multiplicidade, suscitando formas diferenciadas de enxergar e apreender os lugares (Figura 3).

Perspectivas aludidas pelo *graffiti*.

Fonte: Acervo do autor.

PAISAJES AFROCULTURALES DE LA COSTA PACÍFICA COLOMBIANA

JESICA WENDY BELTRÁN CHASQUI

Los paisajes culturales de la Costa Pacífica se distinguen por sus características físicas, reconocibles a la luz de los ojos, pues aun es común observar las casa en palafito a las orillas de los ríos, la presencia de cultivos en medio de la exuberante selva húmeda tropical, así como también es usual ver sus habitantes mayoritariamente afrodescendientes realizando sus actividades cotidianas alrededor de los cursos de los ríos y esteros, bañarse, lavar ropa, viajar en potrillos (canoas) y lanchas (siendo este el principal medio de transporte), extraer oro de forma artesanal, pescar, recolectar molusco en los mangles, entre otras son las actividades que configuran los paisajes que Leal (2016) ha denominado como paisajes de libertad, siendo ellos huellas de africanidad, que significó para sus habitantes “saber cómo vivir en la selva y moverse libremente a través de sus ríos y esteros (...) consolidando un paisaje asociado con la población negra” (p.26), pero que al mismo tiempo dejó una marca que es propia de unas culturas que hoy denominamos en Colombia comunidades negras. Estos paisajes culturales, guarda una dimensión subjetiva, oculta, y menos material, basado en criterios derivados de preferencias personales que generalmente son ignoradas (Lothian 1999), que Berque (2012) consideró marca y matriz: “el paisaje es una marca, pues expresa una civilización, pero también es matriz porque participa de los esquemas de percepción, de concepción de acción, o sea de la cultura” (p. 239),

confiriéndole al paisaje una dimensión simbólica que permite imaginar y visualizar ideas, pensamientos y sentimientos. Por tanto, los ritos y festejos también son muestras del paisaje cultural, ya que a pesar del festejo ser “efímero y transitorio, perdura algunas, días o semanas (...) en el momento que ocurren, simplemente proporciona una nueva función a las formas espaciales previas que se disponen para su realización, así como en otros casos se enfoca en la función espacial preexistente, extremando su significado” (MAIA 1999, p. 204), por lo cual, las festividades al ser temporarias adquieren significado simbólicos que extrapolan el momento en el que ocurren, lo que implican transformaciones en el espacio, dándole funciones permanentes para su realización (MAIA 1999). Es precisamente en

“[...]los ritos y festejos también son muestras del paisaje cultural...”

esta perspectiva, que se puede reconocer lo que he denominado como paisaje cultural acuático, es decir, como las formas visibles e invisibles en las que el entorno acuático propio de la selva húmeda tropical ha determinado en grande medida los modos de vida y construcciones culturales de las comunidades afrodescendientes, de forma que los ríos, cascadas, manglares, el mar y las grandes precipitaciones, además de servir como fuentes de agua dulce, canales de transporte, áreas pesqueras y de colecta de moluscos, son parte central de la identidad y constituyen la base material donde se produce sus realidades visibles e invisibles, en la medida que considera los esquemas simbólicos tangibles e intangibles de las comunidades que lo habitan, que develan la estrecha relación de los afrodescendientes con la naturaleza.

Casa de palafito a la orilla del río Micay, municipio de Lopez de Micay – Cauca



Fonte: Acervo da autora.

Huellas de africanidad

Fonte: Acervo da autora.

Estos paisajes son la interface entre cultura-naturaleza (CLAVAL, 2012), o si lo preferimos cultura afropacífica y selva húmeda tropical. Permitiendo que sean visibles las relaciones que el hombre tiene con la naturaleza, de cómo este la significa, recrea y humaniza. Así las fiestas, la danza y ritos considerados como paisajes culturales acuáticos posibilita acceder a ideas, posiciones políticas y creencias, evidenciando paisajes carnavalescos, mítico-religioso, patrimoniales que revelan la “variedad de las formas asociadas a la actividad humana” (CLAVAL, 2012, p. 259), sean estas políticas, económicas o espirituales, y que también alude a la experiencia vivida por el hombre en su contacto con el mundo terrestre (BESSE, 2014).

Los hombres del manglar

Fonte: Acervo da autora.



Rio Micay, município de Lopez de Micay – Cauca

Fonte: Acervo da autora.

Alegría y lucha por sobrevivir como cultura Misak (Silvia - Cauca - Colombia)



Fonte: Acerva da autora.

"la comunidad Misak rinde un homenaje a la naturaleza a través del uso y significados de los colores en su cultura, siendo estos plasmados en su vestuario tradicional..."

Color, Cultura y Cosmovisión

JENNIFFER KARINE BELTRAN CHASQUI

La presente investigación se abordó con el objetivo de realizar un análisis de la cosmovisión cromática en el vestuario tradicional del pueblo Misak, frente a los conceptos de la teoría del color; donde se llevó a cabo una inmersión en un grupo de artesanas llamadas "Nuestro Arte Misak". Se estudiaron conceptos importantes que generaron un aporte al desarrollo de la investigación, como la teoría del color occidental, la imagen fotográfica, el color en el diseño y el plan de vida Misak entre otros elementos fundamentales; También se implementó metodologías que ayudaron a comprender la cosmovisión del color desde la perspectiva de la comunidad Misak, empleando así una metodología con enfoque etnográfico/cualitativo,

además se trabajó con un método de diseño sistemático que nos permitió llevar un proceso de diseño ordenado para la elaboración del producto final; Por otra parte se desarrolló una Matriz comparativa partiendo de algunos conceptos básicos importantes de la teoría del color occidental desde la física, la filosofía, la psicología y el diseño frente a la cosmovisión cromática del vestuario tradicional Misak, en donde se obtuvieron similitudes y diferencias entre estos temas, en donde se dimensionaron dos aspectos importantes: el primero, el color puede ser interpretado desde diferentes perspectivas, lo cual depende de elementos históricos, socioculturales, físico espaciales; segundo, la comunidad Misak rinde un homenaje a la naturaleza a través del uso y significados de los colores en su cultura, siendo estos plasmados en su vestuario tradicional, esto nos permitió lograr un aporte significativo para la comprensión del color.



Fonte: Acervo da autora.

“el color puede ser interpretado desde diferentes perspectivas, lo cual depende de elementos históricos, socioculturales [...]”

Nuestro Arte Misak (Silvia - Cauca - Colombia)



Fonte: Acervo da autora.

PELAS RUAS DO CENTRO HISTÓRICO DE SÃO LUÍS... O BATICUM DOS TAMBORES RITUAIS

*JOSÉ ARILSON XAVIER DE SOUZA
MOZART DE SÁ TAVARES JÚNIOR*

Em algumas noites da mãe África em que se transforma São Luís, capital do Maranhão, Brasil, o tambor come solto, e corrobora com a imagem patrimonial que possui o seu Centro Histórico. Em tal contexto espaço-temporal, o baticum dos tambores tem o potencial de nos fazer ouvir que patrimônio é algo que também se dá por ritmos, sonoridades e performances. Ali, tambor é instrumento ritual e música que acalma o dia-a-dia. São Luís é uma cidade na qual não raro os toques dos tambores serão escutados e, com sorte, tocarão aqueles que os ouvem ao ponto de atraí-los. São toques dados por mãos nervosas, corpos suados, dançantes e, aparentemente, em transe. Neste ensaio, baseamo-nos em uma perspectiva que busca relacionar espaço e cultura, tempo e paisagem. De tal modo, utilizamos da rua como uma espécie de portal mágico, condensador da vida, que palavras escritas e faladas jamais conseguirão silenciar. São as ruas espaços-canaís por onde ecoa o tantantã dos tambores, denunciando, por um lado, rituais de resistência-festiva e, por outro, rituais de apelo festivo-turístico.

Para pensarmos o fenômeno tambor como uma representação de rituais de resistência-festiva, a leitura do romance *Os Tambores de São Luís*, de Josué Montello, escrito em 1975, é uma referência singular. Trata-se de uma obra reconhecida pela capacidade de dizer sobre a cidade em uma conjuntura de escravidão, final do século XIX. No que tange ao que chamamos de rituais de apelo festivo-turístico, dizemos da acuidade da prática das visitas de campo, que no caso do Centro Histórico de São Luís, fica mais colorido durante as festas juninas do mês de junho e com mais tambores às vistas. A saber, em meio às gentes de outrora e às gentes de agora, entre romance e realidade, não que um desses estímulos anule o outro, é certo que os toques dos tambores continuam marcando a vida patrimonial de São Luís, no e pelo seu Centro, tão festivo quanto sagrado, tão histórico quanto geográfico, tão cultural quanto socioeconômico. Por fim, que as reticências do título deste ensaio possam, um dia, pelas suas noites, lhes trazerem às terras ludovicenses... E antes que sejamos acusados de promotores turísticos pelo desejo manifestado, um toque para de fato encerrar: “no seu ritual, geógrafo trilha os sons do mundo, e se preciso for, bate tambor na terra para nunca mais parar”.

Apresentação de Tambor de Crioula na rua



Fonte: Acervo dos autores.

Josué Montello



OS TAMBORES DE SÃO LUÍS

A saga do negro brasileiro

5ª EDIÇÃO



Romance Os Tambores de São Luís

Fonte: Acervo dos autores.

GEOGRAFIAS VEICULAR E VERNACULAR EM IMAGENS E O CARÁTER MULTI PERFORMATIVO DOS FESTEJOS DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ EM BELÉM DO PARÁ EM 2014 ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

RAIMUNDO FREITAS ARAGÃO

A fé e o religioso são um espetáculo performático

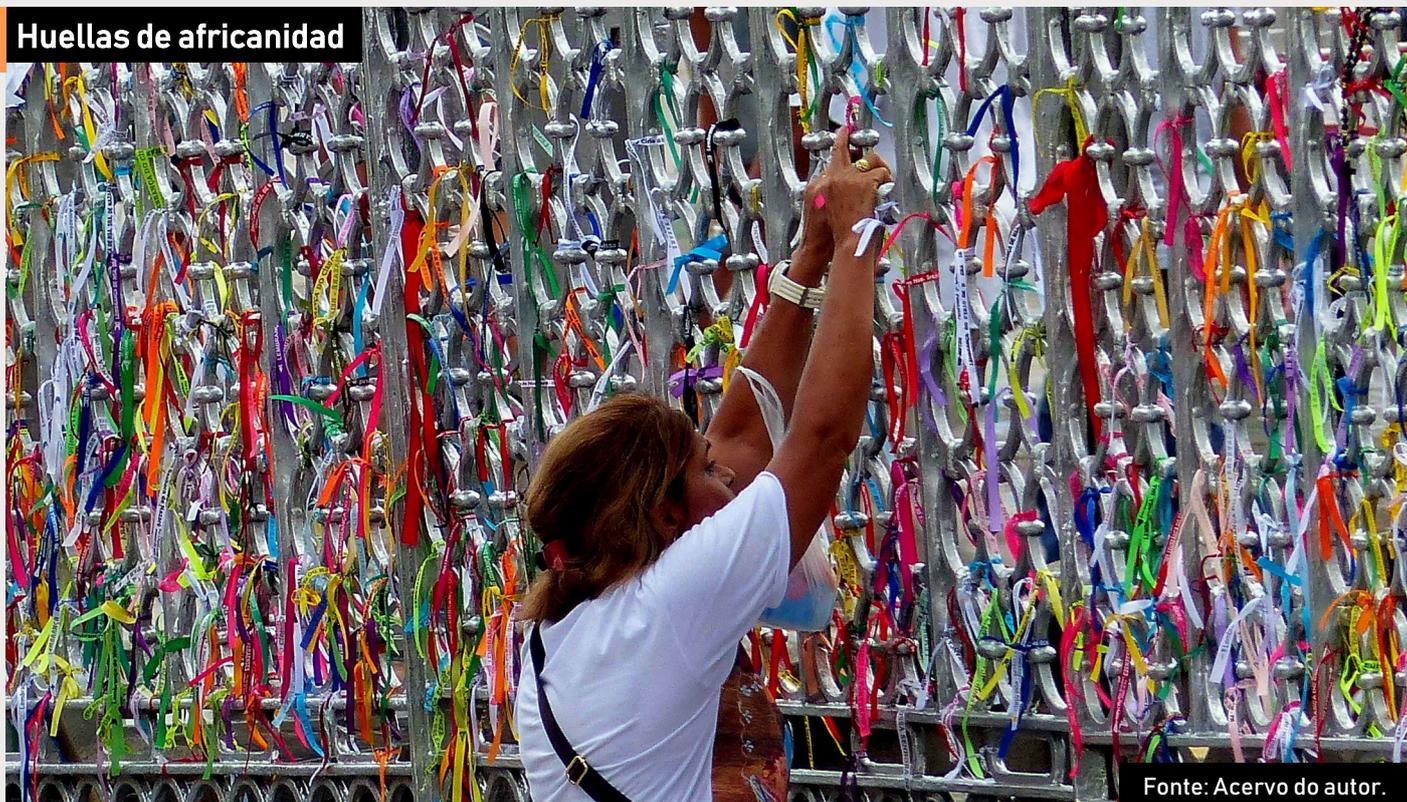


Fonte: Acervo do autor.

Um dos festejos populares religiosos mais performativos da Terra, o Círio de Nazaré, em Belém do Pará, é um espetáculo fascinante, imbuído de utopias criativas e visionárias. Os diversos lugares onde se desenrolam as performances são, em sua essência, intrigantes. Os movimentos das cenas lúdicas e teatrais, os sofrimentos penitenciais e seus limites de desgaste pelo compromisso para com a fé, os êxtases provocados pelas promessas alcançadas, renovadas ou ainda a serem alcançadas, os ex-votos como provas fiéis das curas, as réplicas das necessidades materiais conquistadas, os autoflagelos contemplativos, a criatividade na construção de microterritórios sagrados em disputas, os olfatos, os paladares e o colorido compõem o ritmo frenético e enfeitam o imaginário. Quando pessoas, terra, água e floresta se fundem em torno de uma divindade, ou em outras palavras, quando os elementos vivos, mutantes e vibrantes de um festejo religioso com tamanha amplitude e impactos espacial, social, temporal e territorial nos são apresentados, há que pôr-se um limite, e a rígida empiria científica tem que ser reduzida cuidadosamente.

Alia-se, conjuntamente às cenas veiculares, as vernaculares ou não científicas do evento, e a fotografia torna-se uma ferramenta essencial de captação para ambas. Geografia de saber veicular, quando as interpretações das imagens projetadas são objetivadas em direção a certa universalidade (COLLIGNON, 2005), é o caminho científico a ser perseguido. Imagens codificadas de maneira a permitirem sua comunicação entre grupos e à distância, ou seja, com alcance mais amplo (MONNET, 1999). E geografia de saber vernacular por que, como diz Eric Dardel (2011), somos todos “seres geográficos” e a experiência geográfica é ontológica. Os indivíduos, sem distinção, possuem uma geografia nata e o saber do espaço e sobre o espaço é desenvolvido por todos (MONNET, 1999). “Os saberes geográficos vernaculares são, dessa forma, um envolvimento de todos os sentidos, que os fundam em uma experiência ontológica do espaço e do meio” (COLLIGNON, 2005 p. 325). As fotografias aqui apresentadas são direcionadas a estas duas geografias, cujas imagens, no limite destas argumentações, podem ser interpretadas a partir de cada um, como um texto, e que esse texto expresse e instigue em suas diversas formas o “entender e interpretar o mundo”. ■

Huellas de africanidad



Fonte: Acervo do autor.

“[...] o Círio de Nazaré, em Belém do Pará, é um espetáculo fascinante, imbuído de utopias criativas e visionárias.”

Los hombres del manglar



Fonte: Acervo do autor.



A casa como modelo de promessa

Fonte: Acervo do autor.



Site do Observatório
redeoppala.blogspot.com

Redes Sociais
facebook.com/redeoppala
instagram.com/redeoppala
twitter.com/RedeOppala