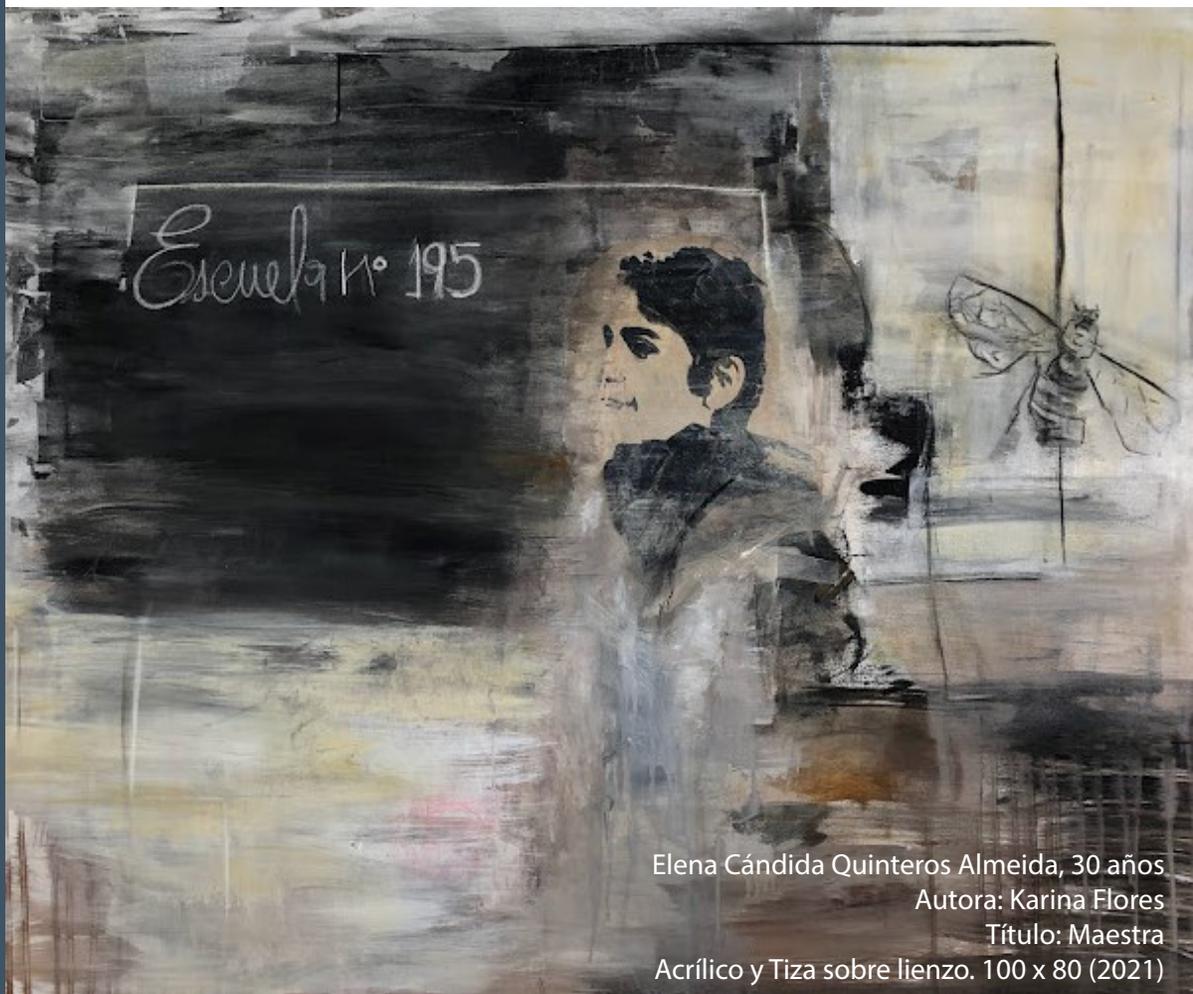


[encuentros latinoamericanos]

Sección Estudios de la Cultura

Dossier «Aparecer: los cuerpos disidentes en los archivos y las artes de América Latina»

Coordinadoras: Luisina Castelli Rodríguez (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay) y Karina Marín (investigadora independiente, Ecuador)



Elena Cándida Quinteros Almeida, 30 años

Autora: Karina Flores

Título: Maestra

Acrílico y Tiza sobre lienzo. 100 x 80 (2021)

«Esta pintura me pone a reflexionar sobre la maestra, no como la profesión institucionalizada que conocemos, sino como agente de cambio social. Algo que va más allá de la profesión y del aula, algo que es generador de lazos con la comunidad. Con esta consigna y recordando mi paso por la época escolar es que tomo la tiza como herramienta y elemento estético intentando generar un hilo conductor que una el pasado con el presente como forma de homenajear y mantener la memoria.»

ISSN 1688-437X
segunda época
volumen 7
número 1
enero-junio de 2023

 **FHCE**
Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

<i>Karina Marín, Luisina Castelli Rodríguez</i>	2
<i>Las Fotos del Obrero: la ficción como táctica de remontaje de la historia</i> <i>Bertha Díaz Martínez</i>	8
«Moldes para mentes»: combates feministas na imprensa do século XIX <i>Laila Thaís Correa e Silva</i>	23
Mostrar la diferencia. Manifiestos como dispositivos de aparición <i>Ale Díaz</i>	44
<i>Las peores</i> , de Gabriela Ynclán: entre el teatro documental y la ficción <i>Carlos Gutiérrez Bracho</i>	65
Corpo-sujeito, corpo-coletivo e corpo-comunidade: Relações estabelecidas no fazer teatral do coletivo Estopô Balaio <i>Rafaela de Mattos, Daniel Santos Costa</i>	85
La Banda de Música integrada por los «menores» que asistieron a la Escuela de Artes y Oficios (Uruguay, 1878-1887). <i>Nicolás Da Silveira</i>	107
O «índio» que não está mais lá: a falsa representatividade indígena nos espaços da cidade de São Paulo <i>Leonardo Caetano Jesus, Lucia Maria Machado Bógus</i>	131
Reseña: <i>8 cuentos sobre mi hipoacusia</i> , un documental escrito y dirigido por Charo Mato, estrenado en 2021 <i>Vivian Rodríguez Viejó</i>	152



María Nieves Zuazu Maio, 19 años

Autora: Mariana Méndez

Título: Marita

Técnica mixta: fotografía digital, fotografía B&N digitalizada, bordado a mano. 80 x 100 (2021)

los números en frío
sentir la ausencia
la urgencia de lo humano
la necesidad de la búsqueda
conectar con el dolor
vislumbrar una puerta
la espera, respirar
esperar, enlazar, conectar
activar el amor
hallar su lugar, nadar entre hilos
sentir, mirar, poner, sacar

buscar, jugar, sentir, mirar
pedalear puntadas
coser, sentir, mover, bordar
hilvanando libertades
bordar, llorar, soltar, volar
y plasmar
desde lo más profundo
la sutil pincelada
de una semilla

Mariana Méndez / mayo 2021

PRESENTACIÓN

«APARECER: LOS CUERPOS DISIDENTES EN LOS ARCHIVOS Y LAS ARTES DE AMÉRICA LATINA»

Karina Marín

Investigadora independiente, Ecuador

Luisina Castelli Rodríguez

Universidad de la República, Uruguay.

Es imposible negar que el momento histórico en el que este *dossier* hace su aparición corresponde a un estado permanente de emergencia. Apenas superada la peor parte de la pandemia ocasionada por el covid-19, durante la cual muchos cuerpos dejaron de tener un nombre para formar parte de cifras oficiales en conteos no siempre exactos, enumeramos hoy a las víctimas de una nueva guerra, mientras los poderes estatales parecen querer forzarnos a olvidar la cantidad de cuerpos que siguen sumando a las cifras de mujeres asesinadas por el sistema patriarcal, de personas trans asediadas por el odio, de cuerpos racializados explotados y marginalizados, de cuerpos patologizados, estigmatizados y sometidos, de vidas migrantes que se extinguen en el intento por llegar a un mejor puerto... en fin, de poblaciones cada vez más empobrecidas y violentadas por políticas que no encuentran alternativas al modelo neoliberal extractivista. En medio de tal estado de emergencia, delineado por la inmaterialidad que suponen la educación y el trabajo virtuales y por la cantidad de información a la que estamos expuestas todas las personas, expandido además por la arremetida vertiginosa, cada vez más ineludible, de la inteligencia artificial, pareciera que hemos llegado a un lugar que solo imaginábamos como una pesadilla: un escenario de absoluta indiferencia, en el que incluso parece fácil relativizar los principios de la justicia social.

En este contexto de innegable fuerza desalentadora, hemos querido organizar el pesimismo, como propuso Walter Benjamin, conscientes del peligro que acarrea el olvido. Hemos pensado que el arte, como estrategia de consolidación de un archivo de los cuerpos más vulnerables, puede ser un camino colectivo para construir nuevos sentidos en medio de la desesperanza. Cuando hacen su aparición, los cuerpos disidentes interfieren las narrativas del orden y los imaginarios de lo inamovible. Su presencia desacomoda los relatos hegemónicos, desordena y traza otros ensamblajes. Nos hemos preguntado: ¿en qué medida las artes, sus ámbitos y archivos conforman estos no lugares o se revelan, en cambio, como lugares de aparición? Propusimos así pensar en las formas en que se configuran la(s) presencia(s) de un otro en

las artes —en sus relaciones interdisciplinarias, en sus distintos ámbitos y momentos— en América Latina, para, a través de estas ideas, abonar campos de discusión de larga data, como el de las relaciones de poder y alteridad que se reproducen a través de los cuerpos o el de qué tipo de documentos configuran aquello que conforma lo que reconocemos como archivo. Asimismo, quisimos desplegar otras líneas de fuga que nos ayuden a pensar dinámicas contemporáneas en el ámbito de la cultura, sus instituciones, agentes y producciones.

En tanto idea de la modernidad occidental, el concepto de cuerpo consolida una utopía tendiente al ocultamiento de una materialidad compleja, históricamente relegada a los espacios de la exclusión. En América Latina, la historia colonial, con sus ecos hasta el presente, produjo un orden estético-político que ha perpetuado las normas y las jerarquías de la matriz cultural occidental. De este modo, múltiples epistemologías, saberes y prácticas permanecen aún subalternizadas. En ese sentido, las artes y los espacios institucionales que producen relatos y visualidades en torno a los cuerpos —archivos, prensa, centros de documentación, centros culturales, galerías y museos, entre otros— conforman un terreno tan potente como problemático. Por un lado, el arte y los archivos han sido históricamente vehículos de legitimación de la nación y fábricas de algo que podemos comprender como una ideología de la alteridad, encargada de (re)producir las estéticas y los registros autorizados por la asimétrica relación-vínculo nosotros-otros. Sin embargo, por otro lado, las mismas herramientas han sido y siguen siendo válidas, e incluso urgentes, para elaborar aproximaciones críticas a lo instituido, considerando aquello de los cuerpos que nos interpela y nos convoca.

Creemos, entonces, que el tratamiento que reciben los sujetos marcados por la diferencia y que viven en carne propia la estigmatización ocupa un lugar que merece mayor atención, en aras de desplegar voces, procesos creativos e interferencias subversivas al orden corpóreo-político. Por lo tanto, el presente número de *Encuentros Latinoamericanos* reúne un conjunto de contribuciones que traen reflexiones y análisis que ponen en crisis la fijación de relatos oficiales, discursos e ideologías en torno a los cuerpos. En su lugar, los artículos que conforman este *dossier* exploran la potencia performática de los archivos y los dispositivos artísticos, cuya posibilidad es la de aparecer ante las miradas atónitas previamente reguladas por los cánones estético-políticos occidentales.

El *dossier* abre con el trabajo de Bertha Díaz Martínez, que invita a pensar la ficción como mecanismo de producción de un archivo inexistente, a través del trabajo artístico multidisciplinario titulado *Las Fotos del Obrero*, de Mario Rodríguez Dávila. Dicho proyecto da cuenta de una memoria de resistencia obrera a cien años de la matanza de trabajadores en Guayaquil, Ecuador, ocurrida en noviembre de 1922. El artículo de Bertha Díaz permite mirar la creación de un archivo fotográfico ficticio como estrategia para impedir el olvido.

Propone pensar, por un lado, en la ficción como una posibilidad de configurar un archivo móvil, abierto a la construcción de nuevos significados, en contraposición a la labor de fijación e instrumentalización que suele llevar a cabo en los archivos el poder institucional. Por otro lado, a partir de esa potencia de la ficción, visibiliza el gesto de salir de sí de las y los participantes que posaron para las fotos mostradas en el proyecto, en tanto cuerpos que se ponen en escena para «hacer volver a la ausencia».

Si *Las Fotos del Obrero* se asienta ante todo en un archivo de imagen y audio que procura no dar tregua al olvido, el artículo de Laila Thaís Correa e Silva recupera en cambio las particularidades del documento escrito. En «“Moldes para mentes”: combates feministas naimprensa do século XIX», la autora reflexiona acerca de las revistas de mujeres en Brasil y Argentina en el siglo XIX, y apunta que, a pesar de ser publicaciones que estaban por lo general enmarcadas dentro de temáticas más bien tradicionales —familia, maternidad, belleza, etc.—, funcionaban discretamente como vías de transmisión del pensamiento feminista que empezaba a gestarse en esos países. Entre otros ejemplos y de manera especial, recoge la tradición feminista delineada por Josephina Álvares de Azevedo, fundadora de la revista *A Família*, en Brasil, hacia 1888, autora que insistía particularmente en el poder transformador de la educación social, así como el caso de la revista argentina *La Voz de la Mujer*, publicación marcada por una clara influencia de migración europea y anarquista, revista que debió enfrentarse a las críticas paternalistas de los hombres del mismo movimiento. Así, señalan las autoras, la idea del cuerpo femenino como territorio de conquista, como territorio de explotación de recursos, es algo que ya se gesta en el siglo XIX en estas publicaciones.

Desde prácticas escriturales más bien contemporáneas, Ale Díaz afirma que el cuerpo puede pasar de ser un lugar de intervención para la construcción de la norma a través de la imposición de límites sociales y psicológicos a ser un dispositivo visual para la construcción de un archivo de la diferencia. En su artículo «Mostrar la diferencia. Manifiestos como dispositivos de aparición», la autora hace una revisión histórica del concepto de discapacidad, cuestionando la manera en la que se han producido imaginarios de patología o de heroificación. Esta puesta en crisis encuentra en el autorretrato un modo alternativo de aparición, especialmente en la labor de autofiguración de la escritura de manifiestos como «retrato colectivizado ante un sistema de representación dominante». Desde ahí, el manifiesto constituye en sí mismo un archivo en ciernes que se resiste a la estigmatización y a la desaparición, problematizando a la vez el modo de vida delineado por el vértigo de rapidez y bienestar de la fiebre productivista neoliberal o, como lo que ciertos autores, como Lennard Davis, dentro del corpus de los estudios críticos de la discapacidad han denominado *ideología de la normalidad*.

Si los cuerpos de la discapacidad asumen el arte como mecanismo que se opone a las formas tradicionales de representación, otras formas de aparición parten en cambio del archivo tradicional para resistir el olvido. En su trabajo sobre la obra de teatro *Las peores*, de la dramaturga mexicana Gabriela Yncán, Carlos Gutiérrez Bracho analiza las posibilidades del teatro como pretexto para indagar el archivo institucional. En *Las peores*, la dramaturgia se basa en investigaciones históricas que refieren a las primeras mujeres víctimas de desaparición forzada en México, durante el régimen de Agustín de Iturbide, en 1814. La obra teatral, afirma el autor, reinterpreta el pasaje histórico y se convierte en un nuevo documento abierto a nuevas interpretaciones. Haciendo un repaso sobre el concepto de teatro documental, este artículo problematiza la relación entre realidad y ficción, para apuntar que la labor de lo documental puede ir más allá de lo meramente informativo o pedagógico. Así como en el artículo de Bertha Díaz, pero de manera distinta, Carlos Gutiérrez Bracho señala que «en diferentes escenarios y propuestas escénicas, actores, directores y autores prestan sus palabras, su cuerpo y su voz para traer al presente al ausente. Al que ha sido brutalmente arrancado de su existencia».

Luego, en «Corpo-sujeito, corpo-coletivo e corpo-comunidade: relações estabelecidas no fazer teatral do coletivo Estopô Balaio», Rafaela de Mattos y Daniel Santos Costa sitúan al teatro como un dispositivo con potencialidad para fortalecer memorias plurales y para hacer aparecer las fisuras de la colonialidad que están presentes —pero invisibilizadas— en la comunidad. Mattos y Santos Costa detienen su análisis en el colectivo Estopô Balaio, del barrio Jardim Romano de la ciudad de San Pablo, que elabora una propuesta en torno a la condición migrante compartida por varios de sus integrantes. En este trabajo resulta sumamente sugerente, por un lado, cómo la noción de disidencia es trabajada en tres niveles, como *corpo-sujeito*, *corpo-coletivo* y *corpo-comunidade*, y, por otro, el puente que trazan entre la grupalidad en el hacer teatral (que posibilita el sostén del colectivo), las memorias disidentes y el medio, signado por las crecientes del río Tietê, sobre cuyo margen se asienta la ciudad.

Por su parte, A. Nicolás Da Silveira, analiza la construcción jurídica y discursiva de la categoría *menores* y sus sentidos asociados en el contexto de un espacio educativo en artes y oficios de fines del siglo XIX en «La banda de música integrada por los “menores” que asistieron a la Escuela de Artes y Oficios (Uruguay, 1878-1887)». Allí muestra cómo «varones, pobres, “incorregibles” o “en vías de corrección”, [...] “sordomudos”, huérfanos, “condenados” por un juez o tribunal» eran corporalmente «instruidos» mediante oficios y, en particular, la enseñanza de la música. En este recorrido se detiene en la conformación de la Banda de Música, que alcanzó un desempeño destacado y llegó a insertarse en circuitos culturales de Montevideo, mostrando tensiones entre «la escuela disciplinadora y los complementos asociados al campo de la música».

A continuación se abre una ventana hacia el espacio urbano, propuesta por Leonardo Caetano Jesus y Lucia Maria Machado Bógus, quienes en su artículo «O “índio” que não está mais lá: a falsa representatividade indígena nos espaços da cidade de São Paulo» examinan las ausencias (en este caso de los pueblos originarios) que configuran determinadas presencias (en este caso monumentos) en la ciudad. Al tomar la escultura como escala de análisis para observar cómo se moldea la ciudad y recurrir a una arqueología de la imagen, se pone en cuestión los imaginarios eurocentrados desde los que fueron creados estos monumentos y sus implicancias en un territorio originalmente indígena. De este modo muestran cómo la corporalidad indígena pasa a ser subalternizada y estereotipada a través de la producción de imágenes monumentales, los materiales empleados en su construcción, la posición y los implementos con los cuales la figura humana es situada.

Cerrando los textos del *dossier*, Vivian Rodríguez Viejó comparte una reseña del documental «8 cuentos sobre mi hipoacusia», escrito y dirigido por Charo Mato y presentado en 2021. En este texto, la autora, artista e integrante de la comunidad sorda de Ecuador dialoga desde su experiencia encarnada con la de Charo Mato, una mujer hipoacúsica. Con delicadeza, Vivian da cuenta del archivo familiar y corporal que hilvana el documental, las relaciones que pueden existir entre las pérdidas (la de la madre y la de la audición) y su modo de habitar el presente, entre el sonido y el silencio, el movimiento y la quietud, la velocidad y la pausa.

Además de los artículos que mediante sus variados recorridos geográficos, disciplinarios, narrativos y analíticos conforman este *dossier*, hemos querido dejarnos abrazar por la potencia del proyecto *Encontrarte con ellos* como forma de mantener viva la memoria de los detenidos desaparecidos en Uruguay entre 1970 y 1982. Dicho proyecto —que comenzó en 2020, se abrió al público en 2021 y nos encuentra en 2023 a cincuenta años del golpe de Estado— invitó a artistas visuales de distintas zonas del país a entrar en relación con los archivos y las historias familiares de las 197 personas desaparecidas por la violencia de Estado. Desde distintas técnicas pictóricas, cada artista aportó con su trabajo a insistir en la lucha por la verdad, la memoria y la justicia. En un ejercicio de mirada atenta y sostenida, hemos elegido diez de esas obras, con la intención de difundir un archivo que tiene la posibilidad de seguir creando nuevos sentidos y afectos.

Todas las relaciones expuestas a lo largo de este *dossier* no hubieran sido posibles sin el trabajo minucioso de quienes leyeron y dictaminaron estos textos y otros que, por distintos motivos, debieron quedar por fuera. Nuestra gratitud va para cada persona que aceptó unirse a esta labor de pensamiento colectivo. Asimismo, queremos agradecer el trabajo de Silvia Ferradans y de todas las personas que conforman la revista *Encuentros Latinoamericanos*, por su apoyo paciente, a pesar de los tiempos institucionales, y su acompañamiento cuidadoso y comprensivo a lo largo de este proceso.



Alberto Mariano Fontela Alonso, 26 años

Autor: Nacho Agustoni

Título: Alberto Fontela Presente

Óleo sobre lienzo. 100 x 80 (2021)

«Cuando me he encontrado hablando con un expreso político o con un familiar he tenido el cuidado de no preguntar, de no sacar del ámbito de los recuerdos aquellos hechos dolorosos que no estuviesen dispuestos a compartir por iniciativa personal. Pero esos recuerdos fueron el motivo de nuestro encuentro.»

LAS FOTOS DEL OBRERO: LA FICCIÓN COMO TÁCTICA DE REMONTAJE DE LA HISTORIA

LAS FOTOS DEL OBRERO: A FICÇÃO COMO TÁTICA DE RE-MONTAGEM DA
HISTÓRIA

LAS FOTOS DEL OBRERO: FICTION AS A TACTIC OF RE-MONTAGE HISTORY

Bertha Díaz Martínez

Universidad de las Artes. Escuela de Artes Escénicas, Guayaquil

bertha.diaz@uartes.edu.ec

Recibido: 09/04/2023 / Aceptado: 01/06/2023

DOI 10.59999/7.1.1

Resumen: A cien años de la matanza de trabajadorxs perpetrada el 15 de noviembre de 1922, en Guayaquil, Ecuador, por parte del gobierno de José Luis Tamayo, el cineasta Mario Rodríguez Dávila configura y dirige un proyecto artístico multidisciplinario: *Las fotos del obrero*, que se vuelve aliado de la memoria de resistencia obrera y de su respectivo germen anarco-sindical. De tal suceso hay escasos registros de imagen. A partir de ahí, Rodríguez concibe una película que desde la ficción rodea al hecho. Su protagonista es un personaje que da vida al fotógrafo-obrero que registró las sublevaciones. Asimismo, compone un archivo ficcional articulado por las supuestas imágenes registradas por el fotógrafo que la película visibiliza, creando unos intracorredores entre cine y (falso) archivo. Aquello levanta un proyecto instalativo que de la mano de tácticas sonoras, performáticas y visuales recrea y sutura la historia. Este texto se posa en dicho trabajo con el objetivo de ahondar en la potencia de la ficción como agitadora de preguntas sobre la materialidad artística como eslabón entre memoria presente, pasada y futura y en su capacidad de subversión frente a los discursos oficiales. Así también, se coloca en la ficción como habilitadora crítica de los vínculos entre ética y representación; y —finalmente— como posibilitadora de actos como el poner el cuerpo, desde la teatralidad, para que cuerpos cuyos rostros han sido borrados por la historia actualicen su toma de posición. Se trata de un ejercicio metodológico de corte descriptivo-analítico que permite poner en palestra cómo las técnicas-herramientas-lenguajes artísticos pueden decrear y complejizar poética y políticamente las narrativas oficiales, al tiempo de alumbrar unas nuevas.

Palabras clave: archivo ficcional; historia; montaje; ética; representación

Resumo: Cem anos após o massacre de trabalhadores perpetrado em 15 de novembro de 1922, em Guayaquil, Equador, pelo governo de José Luis Tamayo, o cineasta Mario Rodríguez Dávila configura e dirige um projeto artístico multidisciplinar: *Las Fotos del Obrero*, que se torna um aliado da memória da resistência operária e de sua respetiva semente anarco sindical. Existem poucos registros de imagem de tal evento. A partir daí, Rodríguez concebe um filme que da ficção envolve o fato. Seu protagonista é um personagem que dá vida ao operário-fotógrafo que registrou as revoltas. Da mesma forma, compõe um arquivo ficcional articulado pelas supostas imagens registradas pelo fotógrafo que o filme torna visíveis, criando corredores entre o cinema e o (falso) arquivo. Daí surge um projeto de instalação que, de mãos dadas com tácticas sonoras, performativas e visuais, recria e costura a história. Este texto se instala neste trabalho com o objetivo de mergulhar no poder da ficção como agitadora de questões sobre a materialidade artística como elo entre memória presente, passada e futura e sua capacidade de subversão frente aos discursos oficiais. Da mesma forma, coloca-se na ficção como facilitador crítico dos vínculos entre ética e representação; e —finalmente— como atos posibilitadores como colocar o corpo, da teatralidade, para que corpos cujas faces foram apagadas pela história atualizem sua posição. Trata-se de um exercício metodológico de cariz descriptivo-analítico que nos permite pôr em evidência como as técnicas-ferramentas-linguagens artísticas podem descrever e tornar poeticamente e politicamente mais complexas as narrativas oficiais, ao mesmo tempo que iluminam novas.

Palavras-chave: arquivo ficcional; história; montagem; ética; representação

Abstract: One hundred years after the massacre of workers perpetrated on November 15, 1922, in Guayaquil, Ecuador, by the government of José Luis Tamayo, filmmaker Mario Rodríguez Dávila configures and directs a multidisciplinary artistic project: *Las fotos del obrero*, which is it becomes an ally of the memory of worker resistance and of its respective anarcho-union seed. There are few image records of such an event. From there, Rodríguez conceives a film that from fiction surrounds the fact. Its protagonist is a character who gives life to the worker-photographer who recorded the uprisings. Likewise, it composes a fictional archive articulated by the supposed images registered by the photographer that the film makes visible, creating intra-corridors between cinema and (false) archive. That raises an installation project that, hand in hand with sound, performative and visual tactics, recreates and stitches history. This text settles on this work with the aim of delving into the power of fiction as an agitator of questions about artistic materiality as a link between present, past and future memory and its ability to sub-version against official discourses. Likewise, it is placed in fiction as a critical enabler of the links between ethics and representation; and —finally— as enabling acts such as putting the body, from the theatricality, so that bodies whose faces have been erased by history update their position. This is a methodological exercise of a descriptive-analytical nature that allows us to put to the fore how artistic techniques-tools-languages can de-create and make official narratives poetically and politically more complex, while illuminating new ones.

Keywords: fictional archive; history; montage; ethics; representation

Preludio: Introducción contextual del suceso que rodea a *Las fotos del obrero*

El 15 de noviembre de 1922 ocurre en Guayaquil, Ecuador, una masacre de trabajadores perpetrada por el gobierno liberal de José Luis Tamayo. El episodio al tiempo que abrocha de manera cruenta una movilización obrera, se convierte en una especie de semilla de resistencia proletaria para el país. El antecedente más importante de este germen resistente es la revuelta de 1896, cuando alrededor de 4 mil carpinteros generaron la primera huelga de trabajadores por derechos laborales.

Sobre este hecho preciso, según un texto publicado en el diario *El Universo*, en octubre de 1922, trabajadores ferroviarios en Durán —ciudad localizada frente a Guayaquil, a la orilla derecha del río Guayas— empezaron sus reclamos por mejores condiciones de trabajo y salariales. La lucha fue extendiéndose gracias a sectores sindicalizados de Guayaquil. El 7 de noviembre los obreros/as de la Empresa Luz y Fuerza Eléctrica, los transportistas de Carros Urbanos, los obreros del astillero —entre otros— plegaron a la huelga en la que se solicitaba, entre otras cuestiones, la aplicación de la ley de la jornada de 8 horas (1916) y el aviso en caso de despido con 30 días de anticipación.

El 13 de noviembre, la huelga se convirtió en general y se paralizó totalmente la ciudad; hubo cortes de luz y no circularon los periódicos. Los acontecimientos se precipitaron hasta llegar a una represión el día 15, con un saldo trágico no aclarado hasta hoy (*El Universo*, 2018).

En el mismo artículo de prensa se refiere que los organizadores de la huelga fueron la Confederación Obrera del Guayas (de tendencia liberal), la Federación Regional de Trabajadores del Ecuador (de tendencia de izquierda anarquista) y la Liga de mujeres Rosa Luxemburgo (de tendencia socialista). Se sostiene ahí que alrededor de 5000 personas estuvieron en la manifestación, aunque de esa cifra como de la cantidad de muertos por el atentado estatal no hay certezas.

Interludio I: Es la literatura la que recuerda, es la ficción la que sostiene la memoria

Joaquín Gallegos Lara (Guayaquil, 1909-1947), escritor de izquierda, militante del Partido Comunista del Ecuador, escribe en 1946 una novela que ha permitido en gran medida que la memoria de la masacre obrera de 1922 no se apague. *Las cruces sobre el agua* —así se titula la obra de este integrante del Grupo de Guayaquil— es una especie de ejercicio de ficción documental cuyo detonante argumental es el suceso referido.

Si bien no es la única obra artística que alude a dicho acontecimiento, sí se ubica como paradigmática para rememorarlo. Además del libro de Gallegos Lara, dedicado a la sociedad de panaderos de Guayaquil, está *Baldomera*, de Alfredo Pareja Diezcanseco, en el que se genera también un pasaje importante sobre la masacre. Asimismo, Pedro Jorge Vera en *Los animales puros* y Adalberto Ortiz en *El espejo y la ventana* hacen alusión a tal suceso.

Curiosamente, como los archivos sobre la movilización y posterior masacre son imprecisos o casi inexistentes, es la ficción la que ha producido archivos sobre el suceso. La novela de Gallegos Lara se ha ubicado como el documento fundacional para asentar el hecho en el imaginario social ecuatoriano. Nada más objetivo que la materialidad artística como eslabón de la memoria, así como elemento que excava en los discursos oficiales y los subvierte.

Resulta interesante que uno de los sucesos que sirve de faro para las formas de activación ciudadana para ejercer la resistencia esté sostenido por la membrana de la ficción. Cabe precisar lo que Rancière observaba en relación justamente a la potencia ficcional para develar la fuerza del término. Lo cita José A. Sánchez (2016):

... «ficción» no tiene que ver con la verosimilitud y el artificio, pues procede del latín *fingere* , que significa «forjar» y no «fingir». [...] «Ficción» no debe ser entendida, por tanto, como una «invención» opuesta a la «realidad», sino como un proceso de estructuración y composición del material simbólico con el que se representa y se construye la realidad (pp. 179-180).

Volver a la etimología de la ficción sitúa el carácter político intrínseco en todo ejercicio ficcional. Es la ficción lo que permite poner en duda lo que se entiende planamente por realidad. La ficción dota de carnosidad a la realidad, en tanto le permite a ella misma experimentar una movimentalidad de sí en su reorganización. Es ese ejercicio de reestructuración implicado que permite que se re-produzca a sí misma y reinstituya el imaginario una y otra vez. La realidad, así, muestra su condición viva, vital, vivificante, compleja, aunque nunca completa: siempre abierta a ser reconstituida.

Una sociedad que atiende a uno de los hechos más radicales de su historia contemporánea, tomando la ficción como medio de aproximación a este, implica el permitir escarbar en unas posibilidades que los registros oficiales no propician. La ficción da cabida a una zona siempre plástica, ya que activa los sentidos lejos de un significado zurcido y unívoco. Siguiendo con Sánchez, «lo que la ficción aporta es una indicación de todo aquello que en las historias oficiales se pierde» (2016, p. 197). Esa mirada caleidoscópica sobre un hecho que oficia la ficción libera al proyecto político de resistencia obrera de ser instrumentalizado por lo que el poder salvaguarda, encorsetarlo, darle una mirada fija.

I. El cine como archivo, como continente de pliegues de lenguajes diversos para la memoria

Viajo en el tiempo y me sitúo en el trabajo que convoca reflexión en estas líneas. Se trata del proyecto *Las fotos del obrero*, que se oficia desde varios lenguajes. Comenzaré con la película que da pie al resto. En el más reciente corte de esta, su autor, Mario Rodríguez Dávila (Guayaquil, 1978), no nombra de manera explícita que está hecha en alusión a la masacre obrera guayaquileña del 15 de noviembre de 1922. Hay una serie de paisajes cuidadosamente delineados que parecen situarnos —por la estética de los personajes y de las locaciones— en un ambiente de inicios del siglo xx. No existe, sin embargo, una situación histórica localizable con claridad, a primera vista, pues el trabajo se rehúsa tanto a una lógica de narrativa documental al uso (aunque sí vibra en él una fuerza que enseguida lo enarbola como documento) como a prestar la voz a lo que la subjetividad dominante entiende como Historia.

En su lugar, lanza con sutileza unas pocas pistas a lo largo de la película que alumbran el hecho para quienes conocemos algunos datos de él. Repentinamente, por ejemplo, una imagen de un grupo de personas con un cartel con las iniciales del FRTE (Federación Regional de Trabajadores del Ecuador) u otra de unas mujeres con el nombre Rosa Luxemburgo (Liga de Resistencia Feminista) activan la memoria en torno a quienes estuvieron liderando la movilización obrera referida.

Fotograma de *Las Fotos del Obrero*



Cortesía del equipo del proyecto

Para quienes no conectan de manera precisa tales imágenes con un suceso, igual hay una operación a nivel compositivo visual que agita indicios que apuntan a un fuera de ellas. Las imágenes están señalando otras faltantes en la memoria y, a su vez, propician sus propios llamados. Una especie de árbol genealógico de imágenes de la resistencia y el dolor se va propiciando, pese a que quien especta se vinculen o no con el suceso preciso. Asimismo, se van revelando unos pasadizos en la profundidad de cada imagen que tanto dependen de su concatenación con otras como se manifiestan en la fuerza de su autonomía.

Junto a las imágenes no hay comentarios, nada que se explique sobre ellas. Para quienes le seguimos la pista a la producción cinematográfica de Mario Rodríguez, sabemos que en la morfología de su poética está una especie de economía radical del habla. El decir está manifiesto en la composición casi pictórica de los cuadros que componen sus películas, pero no en la enunciación oral. Tal vez, por eso, ciertas voces o breves diálogos resultan memorables, por la fuerza de la resonancia que producen en la espesura silenciosa de las imágenes.

En una suerte de respiración dilatada sobre el trabajo, la pregunta sobre qué implica hacer historia desde la ficción lanza tentativas de respuesta. Mario se aproxima a la historia, trae restos, materiales residuales que va recogiendo en su propia afición documental. Con una especie de cuidadosa solemnidad los deposita ahí frente a nosotros sin intervenirlos directamente. Lo que nos ofrece, además, son bocetos que se sitúan en los bordes de lo residual y lo expanden. Ello va labrando una especie de mapa que permite que la imagen nueva habite en un mismo espacio que las ya asentadas en el imaginario dominante. Poco a poco ese territorio que va construyendo su poética recupera una calidad carnal que los relatos oficiales han ido apolillando y permiten que se haga tangible su fulgor.

Justo en donde la historia oficial no dio la posibilidad de que se levante un archivo, Mario se permite construir una tentativa de imagen no registrada hasta el momento, pero que emerge incandescente. Lo que hace es una suerte de producción de imágenes borradas. Al generar su emergencia, ellas piensan también en ese estado de emergencia (en su doble connotación: en su carácter naciente y urgente). La historia necesita de dicha fisicalidad para pensarse a sí misma. A su vez, este ejercicio le permite al cine —en tanto lenguaje— agitarse y experimentar su capacidad de arrojar su acción técnico-experimental al servicio de la historia.

A propósito de unas conversaciones con el autor de la película por la articulación de este texto, comenta que en la génesis de este proyecto se dispuso a acercarse a los diarios de la época para rastrear la movilización obrera y contar el número de fotos que circularon y no encontró más que unas pocas. Así, su oficio se situó en producir la aparición de lo que hasta eso momento no había sido mirado, más que a través de la literatura.

La película se aproxima al hecho, lo narra tangencialmente sabiendo que lidia con zonas huecas y mudas. A la vez, va produciendo archivos y va produciéndose a sí misma como archivo. En términos formales hay una cadena de imágenes en movimiento que poco a poco genera paisajes alusivos al suceso (o tal vez cabría decir a *un* suceso que es, al tiempo, todos los sucesos posibles que relatan las memorias de la resistencia en el tiempo), pero hay también una alternancia con imágenes fijas en ese ejercicio.

La película hace visible en su seno una mirada que dispara fotografías que se van revelando delante de quienes la observan y que, a través de ese gesto, ofrece una suerte de desdoblamiento del acto del mirar. Vemos —como espectadoras/es— dos lenguajes que se dan vida entre sí. El cine y la fotografía se traslapan o, tal vez, quepa decir que se contienen y descontienen entre sí. El cine da lugar al nacimiento de una serie de fotos que, dispuestas por efecto del montaje, engendran —a su vez— la película. Ambos lenguajes, de ese modo, hacen otro acto en su complicidad: forjar (volvemos al origen de ficcionar en su *ingere*) la historia.

En un ejercicio que se emparenta con el de Gallegos Lara, a través de *Las cruces sobre el agua*, *Las fotos del obrero* se erige como un proyecto que sale del biopoder —que en términos foucaultianos se enfocaría en la forma en la que el poder administra nuestras vidas— para ir hacia la biopotencia para azuzar la historia. Dice el filósofo y director escénico Peter Pal Pébart:

«La vida», aquello que parecía enteramente sometido al capital o reducido a la mera pasividad, aparece ahora como la fuente mayor de valor, reserva inagotable de sentido, manantial de formas de existencia, germen de direcciones que extrapola las estructuras de comando y los cálculos de los poderes constituidos (pp. 9-10).

Es esa vida mencionada por Pal Pébart la que se agita por efecto de la ficción y por las tácticas de montaje que no es otra cosa que el desordenamiento y la puesta en relación de una imagen junto a otra. Ello, con un cuidado singular en su tempo para que habilite un campo energético que eclosiona lo habitualmente mirado.

Interludio II: Rememorar, establecer vínculos acontecimentales

Tal vez quepa decir que más allá de (re)hacer la historia, el proceso del juego ficcional abre un corredor con los modos de hacer memoria. La memoria es un acto del presente, pero arroja luces al pasado (no solo reconecta con él, sino que lo reobra) y crea un camino alumbrado al porvenir. Es el ejercicio de la memoria que permite configurar un archivo ficcional relativo al pasado y acciona el ejercicio de una archivología para el porvenir. En ese acto se le permite al presente que respire de otro modo como interfaz de esas relaciones con el tiempo.

El proyecto artístico en cuestión hace visible que hay dos acontecimientos que están coproduciéndose entre sí. Ellos son el del suceso histórico como tal y el acontecimiento de la operación artística como reorganizador de tal suceso. Este último, a su vez, arrincona a la Historia en su relato gobernante. Cabría recordar que «hacer o practicar la historia es desvelar los modos en que esta se escribe y al mismo tiempo advertir lo que la historia hace» (De Naverán, 2010, p. 9). De la autora mencionada retomo el hecho de «practicar la historia», lo que habla de una posibilidad móvil de encarar la historia. Es en esa condición kinésica que la historia se decrea a sí misma, para ofrecer lo que está en el núcleo de sí que es expansivo.

Esas dos capas operarias acontecimentales permiten salir de las nociones binarias de criterios de verdad o falsedad para ir al cultivo de elementos de expansión del sentido (de los sentidos que sensibilizan la vida). Y, en consecuencia, de elementos habilitantes de una cadena de afectos que propician otros efectos sobre la memoria. Un ejercicio de justicia poética se produce, lo que genera un pacto con lo vital generativo y no un pacto con la muerte como clausuradora significativa.

Dice Georges Didi-Huberman (2021): «Las imágenes duran, tienen memoria, hacen que la historia dure. ¿Cómo pensar esto? La duración se construye a cada momento en una cierta relación entre historia y memoria, presente y deseo» (p. 11).

II. Las fotografías: la fuerza del retrato, poner el rostro para ocultarlo y develar otro

En el apartado I se indicó cómo la película *Las fotos del obrero* guarda en sí un proyecto fotográfico que, al tiempo, produce al propio filme. Vale decir que esta obra doble es detonante de un proyecto expositivo —que fue inaugurado en la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas (Guayaquil, el 15 de noviembre de 2022)— y que se despliega en muchos lenguajes, direcciones, sensibilidades, etc. La película de algún modo es el gran archivo, entendido tal término en sus dos acepciones: como documento, pero también como dispositivo contenedor de otros documentos, que son las diversas formas de expresión del proyecto.

En la película, como se refirió en lo previo, se despliega la construcción del archivo fotográfico de manera discreta. Ese archivo se ha vuelto tangible a través de la configuración de fotografías físicas que, de algún modo, salen del dispositivo cine. Se trata de una veintena de imágenes de tamaño postal y otras de mediano formato se han constituido y se colocan como repertorio gráfico del suceso para la ciudad. El fotógrafo que interviene en dicho quehacer, bajo la conceptualización del director general del proyecto, es Ricardo Bohórquez, un artista que tiene una relación insistente con la ciudad y la memoria. En el conjunto de las fotos hay algo que se

juega de manera radical: la puesta en visibilidad de los cuerpos de los obreros, con un énfasis en particular en muchas de ellas, sus rostros.

Hay, en términos pragmáticos, una recurrencia al retrato como mecanismo para dar un estatuto representacional a las y los obreros que arrojaron el cuerpo a la lucha. El *casting* para la película y para el archivo fotográfico se hizo —mayoritariamente— con el equipo estudiantil de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes, en donde laboro como docente. Es gracias a este puente con el que me conecto con este proyecto y mis propias preguntas investigativas sobre los cuerpos como operadores de sentido, dispositivos de registro, activadores del sentido.

De la mano de Jean-Luc Nancy me arrojo a pensar en lo que el retrato activa. Si bien el autor francés habla del retrato en términos pictóricos me sirve para horadar de una manera en términos macro. Y, a la vez, desplazarme para problematizar lo que se suscita en términos de derecho a la representación, a dar la cara, trocar la cara por otra, poner en tensión mecanismos de presencia y ausencia.

El retrato está hecho para *guardar* la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no solo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. El retrato evoca la presencia, con los dos valores de la palabra francesa *rappel*: hacer volver de la ausencia, y rememora en ausencia. El retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte (Nancy, 2006, pp. 53, 54).

Lo estremecedor de la frase de Nancy en el contexto de este proyecto expositivo es lo de «guardar la imagen en ausencia de la persona». Lo que cabe recordar es que esa presencia que se guarda, no es la de los rostros originales, pero sí es la puesta en presencia de unos rostros que señalan una borradura. En tal sentido, lo original es lo que produce lo ficcional, lo que ella da origen, y —por ende— es lo que permite que tenga lugar aquello que no había tenido derecho a ser registrado. En términos teatrales se abren inquietudes relativas a cuál es la posibilidad que tenemos de representar al otro, que siempre compromete a un ejercicio ético radical.

No se trata, pues, en estas fotografías de representar a los y las obreros desaparecidos, sino de prestar los cuerpos para que esas apariciones tengan volumen. Asimismo, tomen posición, nos miren, abran la mirada (en el amplio y no ocularcentrista sentido del término) de la historia y hacia la historia, confronten sin rodeos el espacio de lo hasta ahora ausente.

Dispongo la siguiente imagen para seguir pensando:



Cortesía del equipo de *Las Fotos del Obrero*

Las jóvenes que están junto a la mujer afro en la esquina son mis estudiantes. Veo sus rostros y no los veo. La fuerza del rostro está, pero no están sus identidades. Los cuerpos actúan como vectores de fuerzas que las exceden. En términos actorales no activan unos personajes, sino que ofrecen la fuerza de la persona en un acto de inteligencia corporal que al tiempo que proyecta toda la carnalidad hacia delante de modo expandido y dilatado. Se sustrae un yo demasiado claro para detonar que un espectro aparezca. Ahí, lo vibrátil que implica lo figural hace con quienes las vemos una operación inquietante que contiene lo múltiple.

Los cuerpos, gracias a su poder figural, invitan a un movimiento no solo físico o literal, sino también a una movilización afectiva en quien mira, activando esas figuras mediante asociaciones, desplazamientos, condensaciones de imágenes, recuerdos e imaginarios (Pérez Royo, 2022, p. 23).

Si bien la imagen es fija y activa un mecanismo mimético de la realidad, permite obrar una dislocación en sí misma. Los cuerpos (los fotografiados y los que miramos dichas fotos) experimentan un fuera de sí que conecta con la situación de crisis histórica que el propio proyecto alude. Hay una inmovilidad que en rigor no es tal, ya que produce una turbulencia no solo para el aparato perceptivo, sino para los relatos a nivel político. Sigo con Pérez Royo (2022):

Mediante la crisis los cuerpos se abren a la experimentación, necesaria para que un cuerpo salga fuera de sí, de la corporalidad aprendida cerrada

sobre sí [...]. Lo que las prácticas [*añado yo: artísticas o artistas*] pueden proporcionar es una situación de crisis que conduzca no solo a revisar y analizar la propia forma de habitar el cuerpo, sino a transformarla por medio de una experimentación que la y transforma, y que invita a inscribir hábitos en el cuerpo posteriormente y de forma más duradera. [...]. Se trata de propiciar un «soy un somos», desde el ensayo de corporalidades *fuera de sí* (pp. 147-148).

Vuelvo a la imagen y veo a las chicas que portan el afiche que dice Rosa Luxemburgo. Si no se conoce que hubo un comité en Guayaquil llamado de tal manera en primera línea del levantamiento de noviembre de 1922, igual ese signo guarda en sí la latencia de una memoria de insurrección feminista. Esas mujeres son las estudiantes y la líder sindical, sí, pero son también las mujeres del Comité Feminista y son las compañeras que Luxemburgo tuvo en su momento. Y son también las compañeras que tenemos quienes insistimos en la sororidad para pensar otros pactos con la vida posibles.

La foto genera sus propias correspondencias: no miramos solo la imagen retratada, sino todas las relaciones afectivas posibles que se nos activan, que tienen cuerpos reales que nos tocan, nos convocan, nos inquietan. Los rostros, muy focalizados, curiosamente por su fuerza icónica, nos hacen viajar fuera del foco. El misterio del retrato habla de su extrema fidedignidad poniendo en tensión la precariedad con la que usamos y repetimos el término *verdadero*.

III. Volver audible la memoria, despertar la memoria entre cuerpo y espacio.

Las Fotos del Obrero como proyecto expositivo tiene dos pliegues adicionales que activan la memoria de manera tridimensional y no lo reducen a una experiencia ocularcentrista. Uno de ellos es un trabajo aural configurado por Fredy Vallejos, artista sonoro colombiano radicado en Ecuador. Reconstituir un ecosistema aural del acontecimiento al que alude el proyecto artístico fue fundamental para cruzar el ecosistema del pasado con una atmósfera sonora del presente. En la sala en la que se inauguró la exposición, el trabajo sonoro abrió un portal que dislocó el tiempo del presente artístico. ¿Dónde está nuestro cuerpo cuando nuestros oídos viajan en el tiempo, cuando el sonido llega a ellos y saca a nuestros propios cuerpos en un *fuera de sí*—volviendo a la expresión de Pérez Royo—?

El proyecto de instalación sonora se levanta como un archivo vivo y vitalizante que abre una fisura al presente y permite un desplazamiento radical a los/las espectadoras/oyentes que se tornan, de cierto modo, testigos del acontecimiento artístico y del acontecimiento histórico. Entre disparos, arengas, capas de construcción sónica que generan un espacio de intensificación,

el cuerpo singular del espectador camina hacia una memoria colectiva y re-habilita sus relaciones con los otros cuerpos que se disponen a transitar la sala. El pensador francés Maurice Halbwachs (2004) afirmaba que «uno solo recuerda a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos y volver a colocarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo» (p. 36). Traigo a colación la frase porque el trabajo sónico permite justamente ramificar en múltiples direcciones los sentidos del público, ya que la instalación está apelando a su posibilidad de recordar desde el encuentro con modos de emisión resonante diversos.

Asimismo, la activación aural —activada mediante un software configurado especialmente para la ocasión— desajusta el poder de la mirada, puesto que oficia un pliegue que va de la visión a la escucha, pero también de la escucha hacia el movimiento del cuerpo que se pone alerta ante el estado de las cosas. Un recorte del tiempo se ha filtrado en el tiempo presente y provoca que los sentidos se dispongan al suceso en una cierta inclinación sensorial y no guiada por el intelecto en donde es posible, de tanto en tanto, cerrar los ojos, pero seguir siendo testigo de apariciones, de figurantes que arriban de manera misteriosa.

Así también, *Las Fotos del Obrero* se complementa con un trabajo performático activado por un grupo de estudiantes de Creación Teatral y Danza de la Universidad de las Artes, con la dirección de Julio Huayamave, que consistió en un transitar por las mismas calles por las que se produjeron las manifestaciones hace un centenar de años en Guayaquil. Previo a la performance, Julio con las y los chicos generaron un proceso de construcción colectiva de un periódico ficticio que recogía el suceso (acto de renarrar, al tiempo que ampliar, desviar, complementarlo) y ofrecía una mirada desde el presente de este.

El periódico —que en la sala expositiva también habitaba con otras imágenes como la de un mapa que permitía situar por dónde había transitado el levantamiento y un conjunto de frases de movimientos de resistencia obrera— apoyó el recorrido performático como elemento fundamental. Se trató de un ejercicio de recorrer para despertar la memoria contenida en los propios cuerpos de los performers/as al enfrentarse al gran cuerpo que es la ciudad.

Al transitar la urbe tras haber revisado la memoria de los periódicos y confrontarla con las propias respuestas, ella fue entregando los rastros de la violencia, de la desigualdad, de la fuerza obrera que estallan cualquier temporalidad acotada. Y entonces un despertar memorial fue provocándose. Dicha performance empezó justo detrás del monumento de Bolívar y San Martín en la mitad del Malecón 2000, frente a la ría Guayas, donde fueron arrojados los cuerpos de los obreros en la masacre de 1922. La travesía continuó por algunas cuadras a la redonda del centro de Guayaquil y los textos del panfleto real-ficcional fueron voceándose hasta entrar al espacio expositivo.

Al llegar al sitio de la muestra, cuya luz había disminuido, el silencio de los presentes se volvió carnosos. Los y las performantes alumbraron el espacio con velas. Llevaban también ramilletes de plantas. La fuerza de los cuerpos generó un ritual de luto colectivo en donde la audiencia pasó de ser testigo a ser participante de esa suerte de limpia colectiva que se fue dando. Asimismo, en el espacio de exposición estaba ubicado un cúmulo de tierra en una esquina, que recuerda una suerte de fosa anónima. Allí, en palabras de Huayamave, se constituyó la «exhumación de una danza de huesos».

La experiencia expositiva en sus múltiples lenguajes hizo que todos los cuerpos muestren su condición de archivos vivos que remueven y repotencian la memoria. Una reescritura de la historia se produce y provoca su manifestación inquieta, inquietadora e inquietante. Paul Ricoeur (2004) refería lo siguiente: «Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y en el límite muda» (p. 34). La frase del filósofo da cuenta de la potencia que contienen los tejidos que surgen de la invención pues son capaces de manifestar aquello que queda arrebatado (en su doble acepción: como sustraído y alterado) en lo vivencial. El lenguaje poético —en el amplio y diverso sentido del término— da cuerpo a esa excedencia.

Conclusiones

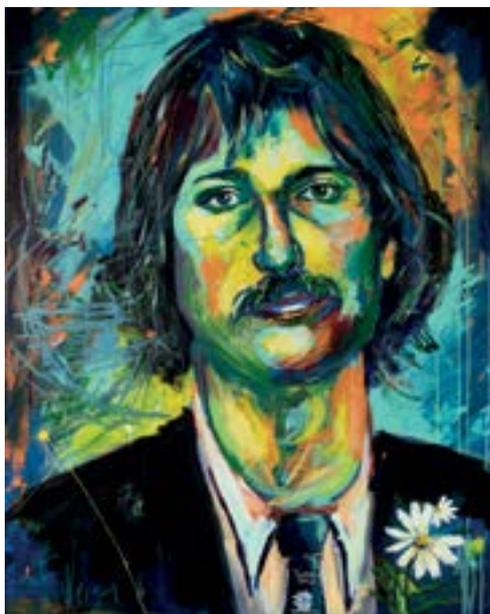
El proyecto *Las fotos del obrero*, en sus múltiples pliegues, ofrece una actualización de lo que implica la ficción en varios términos. Por un lado, en la suspensión de las convenciones sobre pasado-presente-porvenir. Por otro, en la pregunta sobre quién tiene derecho a la representación y quién puede prestar el rostro a alguien más. Adicionalmente, en el juego sobre lo original versus lo que es capaz de originar sentidos nuevos, operantes en múltiples direcciones. Y, finalmente, en lo que es capaz como reorganizadora de los relatos. Todo ello, acompañado de la potencia del montaje como fórmula siempre dislocante para poner imágenes juntas de modo inaudito y propiciar disímiles modos de sentir la vida por fuera de la retícula cultural dominantes.

Cuerpos que no habían tenido derecho a la aparición figural, y que solo existían en ciertos casos como nombres y cifras imprecisas, han podido tener fisicalidad con este proyecto. Con ese mecanismo, se sitúan en la memoria ocupando el lugar que requieren. El hecho de que algunas personas otorguen sus cuerpos para que otros cuerpos aparezcan es ofrecer un volumen, una tangibilidad, una posibilidad de ocupación con relación a una borradura macropolítica ideológica. Asimismo, volver audible un plano de consistencia de la memoria es empujar a la Historia a que preste oídos frente a lo que ha querido eludir de su espectro sonoro.

Que estas presencias ficcionales permitan el remontaje de la realidad de maneras insólitas, pone en valor las acciones contrahegemónicas que se sostienen gracias a los dispositivos poéticos. De igual manera, permiten mapear una circuitería de resistencia obrera que para el momento que habitamos puede ofrecer pistas importantes de convivio y poiesis.

Referencias bibliográficas

- De Naverán, I (Ed.) (2010). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego-Institut del Teatre-Mercat de les Flors.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*. Madrid: Shangrila.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Nancy, J.-L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Pérez Royo, V. (2022). *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración. Vols. I, II y III*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Sánchez, J. A. (2016). *Ética y representación*. Ciudad de México: Paso de Gato.



Washington Javier Barrios Fernández, 21 años

Autor: Federico Veiga

Título: Los principios no se negocian

Acrílico sobre lienzo. 80 x 100 (2020)

«De seguro es de las pinturas que más me ha costado pintar y más emociones me ha movido. No fue sólo Washington. Fue él y su pareja embarazada, que fue asesinada junto a dos amigas más. Eran una familia como la mía, la tuya, llena de sueños, llena de esperanzas, llena de ilusiones y cosas por vivir, que solo por el hecho de pensar distinto fueron desaparecidos, ellos y todos sus sueños, dejando en vida otras familias destrozadas esperando respuestas y justicia.»

«MOLDES PARA MENTES»: COMBATES FEMINISTAS NA IMPRENSA DO SÉCULO XIX¹

«MOLDS FOR MINDS»: FEMINIST STRUGGLES IN THE 19TH CENTURY PRESS

«MOLDES PARA MENTES»: LUCHAS FEMINISTAS EN LA PRENSA DEL SIGLO XIX

Laila Thaís Correa e Silva

Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Recibido: 11/04/2023 | Aceptado: 05/06/2023

DOI 10.59999/7.1.2

1 O artigo é resultado de pesquisa de pós-doutorado em História Social, em desenvolvimento na Universidade de São Paulo (USP, DH, FFLCH), sob supervisão da profa. Dra. Gabriela Pellegrino Soares e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP (2022/01227), com o título «Diálogos transnacionais na imprensa feminista: letras, gênero e política no Brasil de fins do século XIX». E-mail: lailacorreasilva@gmail.com

Resumo: Os impressos feministas presentes na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) e na Hemeroteca da Biblioteca Nacional de España, guardam trajetórias de «mulheres de letras» na imprensa do século XIX e seus combates em favor da emancipação e da conquista de direitos políticos. Assim, como resposta aos moldes de figurinos de roupas e dicas de moda presentes nos jornais femininos, alinhados com os propósitos patriarcais do século XIX de controle dos corpos e comportamentos das mulheres, importados de padrões europeus, como por exemplo em *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família* (Rio de Janeiro, 1879-1904), a imprensa feminista apresenta textos literários e artigos que questionam e inquietam a lógica imposta. Destacam-se o impresso feminista brasileiro *A Família* (São Paulo-Rio de Janeiro, 1888-1894 [1897]) e o argentino *La Voz de la Mujer: Periódico Comunista-Anárquico* (Buenos Aires, 1896-1897). Contra os ditames de controle dos corpos de mães e mulheres, as feministas na imprensa ofertaram abertura para o pensamento crítico, a leitura e o desenvolvimento do exercício da política e da cidadania. Para a análise dos periódicos supracitados, vamos refletir sobre os diálogos transnacionais estabelecidos via imprensa, para traçar redes de diálogo e apoio mútuo entre intelectuais e ativistas de fins do século XIX, oponentes dos ditames patriarcais de controle e aprisionamento de corpos de mulheres em moldes costurados pela violência e exclusão.

Palavras-chave: imprensa feminista; literatura de autoria feminina; gênero; voto feminino; república

Abstract: The feminist prints present in the Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) and in the Hemeroteca of the Biblioteca Nacional de España, keep trajectories of «women of letters» in the press of the 19th century and their fights in favor of emancipation and the conquest of political rights. Thus, as a response to the molds of clothing designs and fashion tips present in women's newspapers, aligned with the patriarchal purposes of the 19th century of controlling women's bodies and behaviors, imported from European standards, as for example in *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família* (Rio de Janeiro, 1879-1904), the feminist press presents literary texts and articles that question and disturb the imposed logic. The Brazilian feminist publication *A Família* (São Paulo-Rio de Janeiro, 1888-1894 [1897]) and the Argentine publication *La Voz de la Mujer: Periódico Comunista-Anárquico* (Buenos Aires, 1896-1897) stand out. Against the dictates of controlling the bodies of mothers and women, feminists in the press offered an opening for critical thinking, reading and development of the exercise of politics and citizenship. For the analysis of the journals, we will reflect on the transnational dialogues established via the press, to trace networks of dialogue and mutual support between intellectuals and activists of the late 19th century, opponents of patriarchal dictates of control and imprisonment of women's bodies in sewn molds. by violence and exclusion.

Keywords: feminist press; female authored literature; gender; female vote; republic

Resumen: Las estampas feministas presentes en la Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) y en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, guardan trayectorias de «mujeres de letras» en la prensa del siglo XIX y sus luchas a favor de la emancipación y la conquista de los derechos políticos. Así, en respuesta a los moldes de diseños de vestuario y consejos de moda presentes en los periódicos femeninos, alineados con los propósitos patriarcales del siglo XIX de controlar el cuerpo y los comportamientos de las mujeres, importados de estándares europeos, como en *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família* (Rio de Janeiro, 1879-1904), la prensa feminista presenta textos y artículos literarios que cuestionan y perturban la lógica impuesta. Destacan la publicación feminista brasileña *A Família* (San Pablo-Río de Janeiro, 1888-1894 [1897]) y la publicación argentina *La Voz de la Mujer: Periódico Comunista-Anárquico* (Buenos Aires, 1896-1897). Frente a los dictados de control de los cuerpos de las madres y las mujeres, las feministas en la prensa ofrecieron una apertura para el pensamiento crítico, la lectura y el desarrollo del ejercicio de la política y la ciudadanía. Para el análisis de los citados diarios, reflexionaremos sobre los diálogos transnacionales establecidos a través de la prensa, para trazar redes de diálogo y apoyo mutuo entre intelectuales y activistas de finales del siglo XIX, opositoras a los dictados patriarcales de control y encarcelamiento de los cuerpos de las mujeres. en moldes cosidos por la violencia y la exclusión.

Palabras clave: prensa feminista; literatura de autor femenino; género; voto femenino; república

Introdução: o feminismo em fins do século XIX

A diferenciação entre imprensa feminista e imprensa feminina é um ponto chave para compreendermos a forma pela qual as mulheres de letras que classificamos como feministas e combativas travaram diálogos, redes de apoio mútuo e estabeleceram-se como profissionais da escrita e literatas ativistas em fins do século XIX e início do século XX (Duarte, 2016).

A imprensa feminista foi representada por jornais e revistas fundados e dirigidos por mulheres preocupadas em defender a emancipação do sexo feminino, via obtenção de direitos iguais em relação aos homens. Assim, em seus editoriais de estreia, perceberemos o propósito declarado e mantido, ao longo das edições subsequentes, de ideias como a educação feminina voltada ao exercício de profissões geralmente desempenhadas por homens e a defesa da participação política da mulher, com a conquista do sufrágio feminino e o direito de ser votada, exercendo cargos políticos, exemplo patente dramatizado pela peça teatral de Josephina Álvares de Azevedo (1851-1913), *O voto feminino* (1890), publicada como folhetim no jornal *A Família* (Rio de Janeiro). Ademais, encontraremos em alguns desses periódicos o apoio à escrita de autoria feminina, com a atuação exclusiva (ou quase exclusiva, no caso de *A Mensageira*, São Paulo) de mulheres em seus quadros de colaboradores.

Como exemplos de jornais feministas do século XIX, além de *A Família* e *A Mensageira*, são notáveis *O Sexo Feminino* (Campanha, MG-Rio de Janeiro, 1873-1889, que se tornou *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino* (Rio de Janeiro, 1889-1890), no Sul do país, *O Corymbo* (Rio Grande, RS, 1884-1944) e *O Escrínio* (Bagé, RS-Santa Catarina, RS, Porto Alegre, 1898-1910), dentre muitos outros.

O primeiro jornal feminista brasileiro teria sido fundado pela escritora e professora Maria Josefa Barreto Pereira Pinto, natural de Viamão, Rio Grande do Sul, que após a viuvez fundou uma escola primária mista e o periódico *Belona Irada contra os Sectários de Momo*, em 1833. Seu jornal tinha propósitos políticos, e sua redatora «não era lady, era uma trabalhadora e uma mulher “de faca na bota”». No entanto, segundo Zahidé Lupinacci Muzart (2013), *O Jornal das Senhoras* (1852-1855), de Joana Paula Manso de Noronha (1819-1855) foi considerado, na maioria dos estudos, como o primeiro empreendimento do periodismo feminista e Joana uma das primeiras jornalistas brasileiras; contudo, o periódico de Joana estreou em 1852 e sua redatora era argentina, exilada no Brasil em virtude da ditadura de Rosas (Muzart, 2013, pp. 2-3). De todo modo, Maria Josefa e Joana sofreram com o esquecimento político de seus legados pioneiros no mundo das letras e do periodismo.

Encontramos uma síntese precisa do que se acreditava ser o feminismo em fins do século XIX, de modo geral no Brasil e em outros países, a partir do texto do literato Garcia Redondo

—que atesta o uso o termo *feminismo* à época— na seguinte discussão, travada na imprensa luso-brasileira. O escritor, membro fundador da Academia Brasileira de Letras e jornalista Garcia Redondo (1854-1916), reconhecido pelo engajamento político e literário na defesa dos direitos femininos, publicou três páginas de «O feminismo (livro inédito)», no Almanach Brasil-Portugal para o ano de 1901, nas quais travou um diálogo com um *viveur* (epicurista por educação e por índole), o qual afirmava para Redondo que o feminismo não passava de uma teoria, e «o papel da mulher é um só: ela nasceu para fazer o jantar e o homem para comê-lo», frase do aristocrata francês Grimod de la Reynière (1758-1838). Redondo (1901), ao contrário, defendia que a mulher era intelectualmente e fisicamente igual ao homem e para que superasse a situação social desigual que a submetia, ela deveria receber uma educação igual àquela destinada ao homem:

Fisicamente, se no momento atual, ela é, no mundo civilizado, um ser mais fraco do que o homem isso é devido exclusivamente ao servilismo, à escravidão, à vassalagem forçada a que o homem a condenou. A educação que lhe demos influi poderosamente para essa inferioridade física e o homem, no seu egoísmo insensato, esqueceu-se que, contribuindo para a fraqueza da mulher contribuía para a sua própria fraqueza (p. 39).

As intelectuais do século XIX elaboraram teorias, estudos e textos sobre o feminismo e a situação social das mulheres em várias partes do mundo. A discussão desenvolvida por Verônica Toste Daflon e Bila Sorj (2021) revela a amplitude de teorias e sua importância no século XIX e início do século XX, com Harriet Martineau, Anna Julia Cooper, Pandita Ramabai Sarasvati, Charlotte Perkins Gilman, Olive Schreiner, Alexandra Kollontai, Ercília Nogueira Cobra e Alfonsina Storni, registrando as demandas por justiça e igualdade. Dentre essas intelectuais, destaco Josephina Álvares de Azevedo, que foi uma intelectual e ativista de destaque para a conquista do voto feminino no Brasil; portanto, devemos retomar essa tradição intelectual, pontuando os feminismos do século XIX, que são os precursores das conquistas do século XX (Silva, 2022, p. 196).

A imprensa feminina, por outro lado, dedicava-se ao público feminino e, ao que à época pensava-se constituir o restrito universo feminino do lar, da família, do casamento e da maternidade. Exatamente por isso, os jornais femininos eram dirigidos, em sua maioria, por homens letrados que pretendiam reiterar a mulher como ente passivo e subordinado ao marido e ao âmbito familiar, pautando inclusive seus discursos na vulgarização da medicina e no cientificismo (Carula, 2016, p. 258). Assim revistas como a supracitada *A Estação*, ofertavam ao público leitor editoriais de moda, dicas para a organização e decoração da casa, etiqueta e boas maneiras, ou seja, um guia para a esposa bela, recatada, submissa e caseira, que buscava agradar o marido e vestir bem a si e aos filhos.

Todavía, ainda assim, alguns desses jornais femininos poderiam apresentar uma contrapartida que se rebelava, *discretamente*, contra esses ditames rígidos, aproveitando-se das fissuras provocadas pela força da imposição patriarcal de pais e maridos zelosos da moral e bons costumes. Dulcínia Buitoni (1981), alerta que a imprensa feminina deve ser lida com muita atenção, pois mesmo em meio aos editoriais de moda e receitas culinárias poderemos encontrar muitas coisas implícitas. Em todo caso, a distinção nos auxilia a pesquisa e o estudo dessas fontes, conduzindo análises preciosas para a compreensão dos prolegómenos do pensamento e do movimento feminista em várias partes do mundo, especialmente na América Latina.

Nossa leitura busca introduzir à pesquisa desenvolvida sobre as dinâmicas semelhantes e distintas na organização da imprensa feminista nacional e internacional, notadamente um diálogo entre Brasil e Argentina, elucidando a circulação de ideias e a produção de impressos ligados ao movimento de mulheres nascente, destacando algumas diferenças em relação aos impressos ditos femininos.

A Família, de Josephina Álvares de Azevedo²

Tendo como ponto de partida o estudo mais detalhado da publicação feminista brasileira *A Família*, fundada em São Paulo, no ano de 1888, por sua proprietária e redatora-chefe a recifense Josephina Álvares de Azevedo, que por vezes assinou seus artigos e poemas publicados em sua folha como «Zefa», acompanharemos o desenvolvimento de pautas e argumentos feministas na imprensa da América Latina.

O primeiro número do impresso chegou ao público de São Paulo em novembro de 1888. No editorial de estreia, Josephina Álvares de Azevedo declarou depositar uma confiança considerável no poder da imprensa enquanto instrumento de conscientização da população no que dizia respeito à «grande iniquidade secular- a escravidão da mulher», sendo a metáfora da escravidão feminina recorrentemente adotada por feministas em diferentes momentos e países, como argumenta a historiadora Jill Lepore, ao investigar a formação do movimento feminista e sufragista norte- americano da segunda metade do século XIX e início do século XX, «retratar mulheres como acorrentadas e escravizadas, à época, era recorrente na literatura feminista, um resultado da aliança do século XIX entre os movimentos sufragista e abolicionista». A descrição literária de uma feminista, dada pela escritora norte-americana Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), exemplifica a metáfora: «lá vem ela, fugindo da prisão e descendo do pedestal; sem correntes» (Lepore, 2017, p. 131).

2 Para maiores detalhes ver Silva (2021).

As feministas brasileiras e estadunidenses compartilharam muitas ideias, além das metáforas e figuras de linguagem empregadas na imprensa e na literatura de fins do século XIX, contemplando projetos políticos similares para a emancipação e participação política, tais como a defesa do sufrágio feminino, do acesso à educação e da participação das mulheres nos cargos políticos. Isso pode ser constatado com nossa pesquisa nos arquivos da biblioteca Schelesinger no Radcliffe Institute for Advanced Study, Harvard University, arquivo especializado em imprensa feminista do período ao redor do mundo. Acompanhamos um pequeno fragmento que faz parte da grande trajetória do movimento feminista e sufragista nos Estados Unidos, utilizando documentos de personagens com destaque nos movimentos de mulheres no século XIX, como forma de verificar objetivos e estratégias políticas similares entre brasileiras e estadunidenses. Contudo, como veremos, tais demandas englobaram feministas de várias partes do mundo e deram o tom da formação de um movimento de mulheres transnacional, que para o efeito deste artigo, aborda brevemente Brasil e Argentina. No Brasil, utilizando-se de muita eloquência, Josephina iniciou sua jornada pelo periodismo feminista em São Paulo, denunciando a escravização da mulher e criticando o *egoísmo masculino*; porém, a mensagem não surtiu o efeito desejado no público paulistano. A partir da edição de número 24, com aproximados seis meses de publicação e um trabalho insistente de Josephina Azevedo em divulgar seu jornal em várias províncias do Império, a sede do periódico mudou-se para a Corte, Rio de Janeiro.

Segundo Josephina Azevedo, São Paulo foi pouco acolhedor em termos de público leitor, com menos de 200 assinaturas.³ Com a mudança, o jornal passou a ser impresso pela Tipografia d' Família, que estava localizada na Rua da Alfândega, n. 215 e a sua redação na Rua Resende, n. 146. Nesse primeiro momento de transferência, não havia a seção de anúncios que começaram a ser mais frequentes a partir de 1889, sendo que em 1894 eles ocupavam aproximadamente duas páginas.

O editorial de 18 de maio 1889 versa sobre as dificuldades de se manter um jornal, mesmo que pequeno, respeitando «o seu programa, as suas doutrinas, as bases morais sobre as quais se edifica essa coluna precisa para o adiantamento social». Tal consideração introduz ao assunto da mudança do jornal de São Paulo para a Corte e transmite a concepção que Josephina Azevedo tinha do jornalismo, com um potencial transformador que ainda não havia atingido sua plenitude no Brasil, pois a população brasileira, com sua «acanhada educação», ignorava a utilidade do desenvolvimento intelectual e, portanto, não sabiam mensurar o valor do jornalismo.

3 A Família, 1889, p. 2. São Paulo-Rio de Janeiro.

O jornalismo seria, segundo a autora do editorial, um modo de disseminar saberes de forma rápida e acessível a «todas as bolsas». Primeiramente, não se trata de reparar somente a ausência de educação feminina, mas também a carência de toda uma população que não tinha acesso à educação mais básica, ampliando o escopo e o alcance do discurso feminista. Esta postura nega peremptoriamente as críticas destinadas às feministas de fins do XIX e início do XX que seriam mulheres burguesas praticantes de um ativismo elitista;⁴ portanto, o jornalismo teria uma finalidade pedagógica denominada de «educação social»:

... o jornalismo, esse arauto de todos os pensamentos, que levando ao lar um pouco de tudo, sem esforço e sem fadiga, chega a transmitir espontaneamente luz às inteligências não cultivadas, o deleite aos espíritos ávidos de alimento, a quem faltam centenas de livros onde poderiam beber desse néctar a que se chama educação social.⁵

Essa rede de apoio, que configura também uma das facetas da solidariedade presente na folha dirigida por Josephina Azevedo, oferecia a possibilidade de participação de todas as mulheres que desejassem escrever um texto literário, narrativa, conto, prosa ou verso, e mesmo artigos, informação que se encontra na primeira página de todas as edições do periódico semanal: «Franqueia A Família as suas colunas a todas as senhoras que a queiram honrar com sua colaboração».

As leitoras, então, participavam da escrita do jornal, como podemos conferir diante das muitas colaboradoras que publicaram com certa regularidade. A lista oficial de colaboradoras em São Paulo foi composta por: Anália Franco, professora em Taubaté; Maria Amelia de Queiroz, da cidade de Recife; Adelia Barros, poetisa paulistana; Emiliana de Moraes, esposa de Pedro de Moraes, residente em Ubá (Minas Gerais); Maria Zalina Rolim, filha do Juiz de Direito de São Roque; Maria Ramos, professora em Mogi das Cruzes; Maria Augusta, diretora de um colégio em Juiz de Fora; Luiza Thienpont, professora na Estação de Mineiros; Paulina A. da Silva, esposa de Santos Silva, residente em São Paulo; Alzira Rodrigues, de São Paulo e Mlle. Rennotte, diretora do colégio Piracicabano, residente em Piracicaba.⁶ Na fase carioca estavam ainda Adelaide Peixoto; Marianna da Silveira; Anália Franco; Maria Amélia de Queiroz; Adelina Barros; Emiliana de Moraes; Ignez Sabino; Júlia Lopes de Almeida; Délia e Carmem Freire (Baronesa de Mamanguape) entre outras contribuições mais esporádicas, além das contribuições europeias da portuguesa Guiomar Torrezão e da francesa Eugénie Potonié-Pierre, responsável pela divulgação da peça de Zefa, O voto feminino, em Paris, via jornal

4 Um desses críticos e contemporâneo ao movimento de mulheres nascente no Brasil foi o escritor Lima Barreto (1881-1922), que atacou escritoras e feministas como Leolinda de Figueiredo Daltró e Albertina Bertha (Schwarcz, 2017, pp. 356-357).

5 *A Família*, 1889, pp. 1-2.

6 *A Família*, 1889, p. 2.

feminista parisiense *Le Droit des Femmes: Revue Mensuelle Politique, Littéraire et d'Économie Sociale* (Paris, 1879-1891).

No Brasil não encontramos outro periódico, na mesma época, além d' *A Família*, que levantasse prioritariamente a pauta de textos escritos por mulheres, apenas na Inglaterra com *The Woman's Herald* (1888-1893) houve uma defesa direta da participação feminina no periodismo de forma similar, destacado logo abaixo do seu título na primeira página: «The Only paper conducted, written, and published by women». O jornal, órgão oficial da Women's Temperance Union foi editado por Helena B. Temple e, combinava a pauta política da emancipação feminina, do sufrágio e da escrita de autoria feminina de forma similar ao que ocorria em *A Família*, embora o jornal de Josephina Azevedo não fosse pertencente à nenhuma organização política oficial.

Josephina orgulhava-se das mulheres que se destacavam nas letras e contribuía para o jornal que ainda estava no começo de suas atividades no Rio, mesmo quando ainda não havia travado relações mais estreitas com suas colaboradoras:

Assim é que sem conhecer pessoalmente, respeito os nomes de Analia Franco, Zalina Rolim, Revocata de Mello, Julia Lopes, Emíliana de Moraes, Maria Lúcia Romariz, Ignez Sabino de Pinho Maia, Carolina Von Koeseritz, e outras, tantos talentos femininos, que de vez em quando brilham em suas publicações.

O meu desejo é unicamente incitar as minhas patrícias para o estudo, se tiver esse prazer será para mim uma glória, se pelo contrário me encontrar só, na escabrosa estrada do jornalismo, e ver que as minhas palavras não produzem efeito, será mais uma desilusão para juntar às muitas que tenho tido.⁷

Com uma gama diversa de escritoras, o jornal apresentou uma profusão de opiniões sobre formas de se educar a mulher, e de fazê-la ampliar o escopo de sua participação na vida pública: desde a defesa mais ferrenha de uma abertura para profissões ditas masculinas, tais como a medicina e o direito, até textos que pretendem educar a mulher para o seu papel de mãe e dona de casa, ou seja, um espaço democrático de debate e trocas de ideias entre mulheres. Disso, resultou uma profusão de diferentes opiniões sobre formas de se educar a mulher, e de fazê-la ampliar o escopo de sua participação na vida pública e na política. Essas não seriam posições contraditórias, pois, conviveram, apesar de conflitantes à época, com os papéis e o horizonte social de uma mulher do século XIX, como demonstra a historiadora June Hahner (2003). Porém, nos dois casos percebe-se a preocupação com uma educação que fosse efetivamente transformadora das práticas sociais usualmente atribuídas ao sexo feminino, opondo-se à mera instrução para a conversação de salão ou uma erudição superficial e sem propósito prático.

7 *A Família*, 1889, p. 1.

Contudo, o fato de propiciar um espaço público para o exercício da escrita feminina, com contos, artigos e poemas foi um traço marcante do jornal feminista e fundamental para a compreensão dos propósitos políticos do periódico de Josephina Azevedo e de Presciliana Duarte. Como exemplo, podemos mencionar o número 58, de 03 de maio de 1890 que em meio ao acirramento da campanha pelo direito ao voto feminino, reafirma o compromisso em publicar textos de todas as mulheres que desejassem publicá-los.

Na publicação quinzenal *A Mensageira: Revista Literária Dedicada à Mulher Brasileira*, Presciliana Duarte de Almeida, em certos aspectos, retomou o trabalho iniciado por Josephina Azevedo. Entre 1897 e 1900 a ex-colaboradora d' *A Família* publicou textos favoráveis à emancipação da mulher e apoiou a causa da escrita de autoria feminina, contando com nomes importantes como Júlia Lopes de Almeida, Ignez Sabino e Anália Franco. Porém, também contava com a escrita de homens, como o notável feminista Manuel Ferreira Garcia Redondo que dizia serem os homens «déspotas hipócritas», mantenedores, «não pela força do direito, mas pelo direito da força» das mulheres em condições de escravizadas.⁸

Assim como *A Família*, a revista literária de Presciliana Duarte mantinha contatos com associações feministas francesas, como a presença da «literatura feminista» na exposição de Paris em 1900, ocasião na qual a Dra. Aletta H. Jacobs solicitou a coleção d' *A Mensageira* para a exposição conforme veiculado em 15 de dezembro de 1900. Por isso, a revista brasileira figura entre outros jornais feministas de várias partes do mundo na base de dados Chadwyck Gerritsen Collection of Aletta H. Jacobs, Harvard University.⁹

Nos dois anos de publicação d' *A Mensageira*, nomes importantes do ativismo em prol da emancipação feminina brasileira se congregaram em torno de pautas que ainda eram necessárias, tais como a conquista do voto, o exercício de atividades profissionais ditas masculinas, como a defesa do exercício feminino da advocacia, em virtude da cassação dos diplomas das advogadas e o impedimento da matrícula de mulheres nas faculdades de direito, em outubro de 1899 e, finalmente, a questão da escrita e da educação femininas, temas que nunca saíram das pautas mais urgentes das feministas brasileiras.

O trabalho pioneiro de pesquisa da socióloga Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes (1988) ainda se mostra um marco historiográfico no estudo da educação feminina no século XIX brasileiro ao apresentar um documento de extrema relevância, a Poliantéia comemorativa da inauguração das aulas para o sexo feminino do Imperial Liceu de Artes e Ofícios, publicada

8 *A Mensageira: Revista Literária Dedicada à Mulher Brasileira*, 1987, p. 181. Diretora Presciliana Duarte de Almeida. Edição facsimilar. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Secretaria do Estado de Cultura, São Paulo.

9 <http://gerritsen.chadwyck.com.ezp-prodi.hul.harvard.edu/browsePeriodicals/toc.do?id=GP126&divLevel=1&action=new&fromPage=fullRec>, acesso em 17 de maio de 2019.

no Rio de Janeiro, no ano de 1881, que nos transmite a opinião de homens de letras sobre a educação e profissionalização femininas no Rio de Janeiro. Além da Poliantéia, a autora utilizou fontes literárias e jornais femininos para dimensionar o grau de submissão feminina, os perfis de mulheres projetados pelos homens de letras em seus romances e a contrapartida ao preconceito masculino, expressas nos jornais femininos cariocas.

As distorções entre as concepções masculinas e femininas, percebidas pela pesquisa de Bernardes, levaram ao questionamento da subordinação e passividade, com base nas opiniões de mais de *cem homens de letras sobre a educação feminina*, romances urbanos e cinco séries de periódicos femininos entre 1840 e 1890. O recorte temporal de Bernardes sugere um movimento interessante de afirmação da subordinação e passividade das mulheres, expressos pelos homens de letras (com algumas exceções) e uma ruptura e crítica, proposta pelas mulheres de letras em seus jornais; dentre os impressos pesquisados pela socióloga estão *Belo Sexo* (1862), *Eco das Damas* (1879-1887), *A Família* (1889-1890), *O Jornal das Senhoras* (1852-1855), *A Mulher* (1881), *O Sexo Feminino* (1875-1890) e *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino* (1890) e, a conseqüente luta por direitos femininos, acirrada com o início da República que traria novos problemas e desafios às mulheres.

Josephina Azevedo e outras escritoras de *A Família*, como Anália Franco, exerciam a profissão de professoras e manifestavam-se frequentemente sobre a educação voltada ao sexo feminino, problematizando as definições de *educação feminina*. Em 23 de fevereiro de 1889, Josephina publicou um editorial acerca do tema, criticando o escritor francês Dumas Filho. Segundo a redatora-chefe, a literatura contribuía e muito para a educação feminina e, no caso do escritor francês, suas obras eram um empecilho à causa da emancipação da mulher:

A mulher nesses livros é um monstro, ao mesmo tempo que é uma pomba; é um demônio ao mesmo tempo que é um anjo: mas tudo isso é da natureza, a fantástica natureza dos fenômenos, seguramente aquela mesmo que dá tipos extraordinariamente esquisitos às suas produções teatrais.

Este grande escritor, que com a sua poderosa pena, tanto poderia ter feito pela nossa emancipação, tem sido um verdadeiro algoz das pessoas do nosso sexo.¹⁰

Em *A Família*, ao contrário, a literatura estava a favor da emancipação feminina, trazendo textos literários que abordaram a situação social da mulher, provocando nas leitoras e leitores a reflexão. Contribuições como as de Délia, pseudônimo de Maria Benedicta Câmara Bormann, Júlia Lopes de Almeida e Ignez Sabino são exemplares nesse sentido, ao destacarem a submissão, violência e marginalidade das mulheres sob o jugo do marido ou à espera do casamento, como na estreia de Délia em *A Família*, no dia 16 de fevereiro de 1889, com o conto

10 A Família, 1889, p. 1.

«A espera» que narra a história da jovem Celina, uma jovem pobre que morre esperando o retorno do noivo marinheiro por mais de vinte anos.

Na mesma edição, a renomada escritora Júlia Lopes de Almeida publicou o conto «O remorso da viscondessa», criticando a instituição do casamento por uma via irônica ao destacar como personagem principal a viscondessa Mathilde que tinha «horror pelas letras», e afirmava não desejar que sua filha fosse escritora, pois «ninguém se lembraria de casar com ela» e complementa: «Se eu ampliar o espírito da minha Judith instruindo-a, ela não abafará com certeza os seus pensamentos. Procurará manifestá-los, e terei assim o desgosto de vê-la escritora, por exemplo» (A Família, 1889, p. 7). Quem conversava com a viscondessa era Eugênia, uma pobre viúva de advogado que fez de tudo para educar sua filha Amélia. Por outro lado, Judith, filha da viscondessa, teve uma educação de salão e como era bonita, logo se casou. Amélia, tendo a mãe falecida, trabalhava como professora e Judith não era feliz no casamento e acabou brigando com o marido, separando-se do cônjuge. Enfim, a viscondessa compreendeu que pecara na educação de sua filha, que se tornou uma mulher vã, mesquinha e fútil. O conto simples e curto revela pela pena de Júlia Lopes alguns dos mais pesados preconceitos que pesavam sobre as mulheres que exerciam a atividade profissional das letras e das artes, introduzindo um tema muito caro aos jornais *A Família* e *A Mensageira*: mulheres e o exercício da escrita.

A partir do número 61, de 24 de maio de 1890, *A Família* mudou de formato: de revista passou ao formato de jornal. Isso refletia o desenvolvimento do periódico, que empreendeu melhorias desde então e passou a ser publicado duas vezes por semana, com quatro páginas e maior número de anúncios. Há também uma ligeira mudança no título do jornal que não menciona mais no cabeçalho *jornal literário dedicado à educação da mãe e família*, somente *A Família* e em seguida diretora e proprietária, Josephina Álvares de Azevedo. Contudo, a partir da edição 96 de 26 de fevereiro de 1891 *A Família* volta ao seu formato original de revista, agora contando com gravuras, destacando uma grande gravura de Joana D'Arc na primeira página. Esse retorno ao formato da revista reflete o pedido das assinantes que segundo a editora e redatora-chefe colecionavam os números de *A Família* sendo por isso o formato em revista mais cômodo para tal finalidade.

Contudo, a despeito das reconfigurações no formato, a mudança mais significativa ocorreu a partir do número 100 da revista de Josephina Azevedo, que foi incorporada à Companhia Imprensa Familiar, com sede na Capital Federal. A partir de então, Josephina Álvares de Azevedo não seria mais a proprietária do periódico que fundou; embora, continuasse sendo a mentora intelectual da folha, segundo suas próprias palavras publicadas em 2 de abril de 1891. O progressivo ocaso da folha se deu alguns anos depois do término abrupto do

empreendimento tipográfico presidido por Ignez Sabino, que foi exonerada do cargo, sem maiores explicações às leitoras, em 3 de fevereiro de 1892, conforme o «Expediente» do número 131 d' *A Família*.

A Família tem um caráter diverso, apesar de muitas de suas publicações serem favoráveis à educação e à emancipação feminina, com ênfase no trabalho e na participação política da mulher, via obtenção do direito ao voto, assim como vários outros jornais feministas *O Sexo Feminino* (1873-1889), que se tornaria *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino* (1889-1890), *Echo das Damas* (1879-1888) e *O Corymbo* (1884-1944).

Como Zefa alertou em nota intitulada «O Quinze de Novembro», em 9 de março de 1890, era necessário estabelecer que *A Família* não poderia ser confundida com *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, equívoco recorrente que provocava a devolução de números à redação da folha d' *A Família*. A prerrogativa de diferenciação do jornal de Zefa em relação aos jornais feministas contemporâneos a ele nos revela que Josephina, apesar de congregar várias escritoras em seu jornal buscava conferir ao seu discurso identidade e novidade próprias.

A temática recorrente, como a leitora já poderá constatar com segurança, foi a emancipação da mulher, via reforma da educação que a tornasse apta para o exercício de profissões especializadas exercidas pelos homens e para a participação política, com o direito assegurado de votar e ser votada. Foram muitos artigos e contribuições de mulheres que exerciam o magistério, assim como a proprietária e fundadora de *A Família*.

Anália Franco, professora e escritora residente em Taubaté, destacou-se nesse quesito escrevendo textos sobre a educação e o trabalho exercido por mulheres. Em 9 de março de 1889, com o título «A nossa apatia intelectual», fez uma crítica à mulher que não lê e, atrelado a tal problema, as dificuldades que as mulheres escritoras enfrentavam em relação ao público, pois nem as mulheres liam os livros escritos pelas mulheres, e isso era preocupante. A leitura era «uma das feições características do presente século». Porém, para as mulheres, segundo a autora do artigo, a leitura que poderia ser um «instrumento de educação», mas não estava «generalizada entre nós», as mulheres brasileiras do século XIX.

No diagnóstico de Franco, o exercício da literatura escrita por mulheres estaria relegado à margem da cultura nacional:

Entre as raras senhoras que no Brasil se dedicam às letras, algumas há que afrontando os preconceitos da sociedade, a indiferença e o desdém esmagador que votamos às obras de arte, especialmente das nossas patrícias; têm ensaiado a poesia, o romance e o drama, mas à vista da frieza com que as acolhemos, podemos dizer que a escritora muita vez terá de contentar-se com uma única e silenciosa leitora — a própria autora. E não exageramos

(pelo menos quanto ao círculo em que vivo) onde já tivemos uma bem dura experiência.¹¹

O principal argumento de Anália Franco consiste em dizer que, por meio da educação, poder-se-ia cultivar um hábito de leitura sadio e profícuo em termos de elevação intelectual da mulher, a qual por sua vez educa seus filhos. Ela estabelece uma comparação com a Inglaterra, país que cultiva a leitura em todas as suas classes sociais. Há de se notar o destaque que a autora deu à imprensa inglesa «para a instrução da mocidade e das classes laboriosas». Anália também citou o jornal estadunidense *The Popular Educator* (1885-1926), que apresentava os princípios elementares das ciências, dicas de leituras e atividades para as crianças, com publicação mensal da Educatinal Publishing Company, presente em Boston, São Francisco e Chicago. Pequenos folhetos e jornais também despertavam a atenção das crianças, habituando-as ao ato da leitura desde tenra idade. Tais apontamentos elaborados por Anália Franco, demonstram sua preocupação com a instrução popular, como se deu em outro artigo de sua autoria, publicado em 2 de novembro de 1889, o que podemos ainda constatar, realizando um breve panorama sobre a trajetória dessa escritora e professora ativa na causa da instrução como elemento de transformação social.

Dessa forma, Franco expôs o principal lema dos jornais feministas do século XIX: a causa da educação feminina, sem a qual não poderia ser mitigada a desigualdade fundante das relações entre homens e mulheres.

Os moldes e suas inversões: Brasil e Argentina

A Estação, ao contrário do ideário feminista e ativista de educação e emancipação das mulheres e melhorias sociais, era uma revista *feminina de modas* editada pela tipografia H. Lombaerts & Cia que mantinha, também, uma seção literária na qual o escritor carioca Machado de Assis era uma «espécie de diretor espiritual» (Meyer, 2001, p. 66) dado que sua contribuição para o suplemento literário se dera desde a primeira edição da revista, em 1879. Ali também contribuiu com textos no fim da década de 1880 a escritora feminista Ignez Sabino, envolvida ativamente no empreendimento feminista d' *A Família*, o que revela a capacidade de trânsito e ação de algumas escritoras nesse período.

A revista era uma continuação da publicação *La Saison*, publicação francesa que circulou no Brasil entre 1872 e 1878. Nessa nova versão brasileira, *A Estação* pretendia produzir um periódico mais adequado aos leitores nacionais e compunha-se de um editorial sobre moda, o «Jornal de Modas», e uma «Parte Literária», além dos anúncios. O periódico teve grande

11 *A Família*, 1889, p. 1.

sucesso e circulou na cidade do Rio de Janeiro até 1904, com publicações quinzenais. A pretensão dos editores era, segundo o editorial de estreia de 15 de janeiro de 1879, «criar um jornal brasileiro indispensável a toda mãe de família econômica que deseja trajar e vestir suas filhas segundo os preceitos da época».¹²

Na revista feminina carioca, portanto, as leitoras encontravam moldes e riscos para costurar trajés adequados às várias ocasiões, conforme preceitos europeus, dando continuidade ao perfil já adotado pela *La Saison*; contudo, a parte literária, presente na edição brasileira, não estava na publicação francesa, sendo uma novidade de *A Estação* e propiciando a oportunidade de criar um espaço literário nacional num periódico lido, especialmente, pelo público feminino. A inclusão da parte literária, que abordava ficção, belas artes, cultura e entretenimento, sinalizava a abertura do periódico, também, para outros públicos além do feminino, por isso o subtítulo de *Jornal Ilustrado para a Família*.

O diálogo entre Brasil e Paris, nesse caso, foi apenas em virtude dos moldes e ilustrações presentes na edição europeia. Ana Cláudia Suriani da Silva (2015) ainda revela conexões entre *A Estação* e a revista alemã *Die Modenwelt. Illustrierte Zeitung für Toilette und Handarbeiten*, mas nada que nos conduza à leitura de influências feministas ou mesmo transgressoras sobre o lugar social das mulheres leitoras desse tipo de publicação.

Na Argentina, por outro lado, encontraremos um periódico com perfil feminino, sem moldes e sem figuras, com textos escritos exclusivamente pela uruguaia Petrona Rosende de Sierra, editora e proprietária do jornal *La Aljaba* (1830-1831), com o total de dezoito números publicados, visando estimular as virtudes de uma educação voltada para a religião, a moral e a domesticidade. No editorial de estreia, publicado em 16 de novembro de 1830, expôs o objetivo de formar filhas obedientes, mães respeitáveis e esposas dignas. Contudo, foi uma publicação feminina que, apesar de endossar os parâmetros da domesticidade, defendia ferrenhamente a educação das mulheres, aproximando timidamente, nesse sentido, da imprensa feminista. Na edição número 03, com o texto «Educación de las hijas», Petrona atacava aqueles que proibiam as mulheres até de conhecerem o alfabeto, defendendo com isso uma educação feminina mais completa, próxima aquela defendida pelas feministas supracitadas.

Um ponto de inflexão marcante para a reflexão aqui proposta é o periódico argentino *La Voz de la Mujer*, que apresenta um exemplo notável e profícuo para o diálogo feminista transnacional observado nos arquivos sobre a imprensa feminista, que consiste, neste caso, na experiência de imigrantes europeias e a intersecção entre feminismo e anarquismo, com trabalhadoras que trouxeram para a Argentina suas bagagens de pensamento anarquista

12 *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família*, 1879, p. 1. Rio de Janeiro.

e estavam inseridas no movimento de trabalhadores das últimas décadas do século XIX, circulando no mesmo período de *A Família*, tendo também leitoras imigrantes no Rio de Janeiro, como será exposto mais adiante.

Em Buenos Aires, as mulheres europeias encontraram condições de opressão similares (ou suas continuidades) àquelas vividas na Europa, notadamente Espanha, Itália e França. *La Voz de la Mujer* destacou-se também no movimento anarquista presente na imprensa argentina, composto por periódicos de diferentes línguas, formatos e temas, dentre os mais conhecidos *La Protesta Humana* (1897) ou *La Protesta* (desde 1903). Segundo a destacada estudiosa do tema, Laura Fernández Cordero (2017), encontramos nessa imprensa anarquista do século XIX debates em torno do amor livre, a emancipação da mulher, a luta de classes e a destruição do matrimônio burguês, temas que estiveram em alta entre 1880 e 1930 na Argentina e, complemento, no Brasil, citando a obra e o ativismo de Maria Lacerda de Moura, que publicou textos «em diversos periódicos e revistas anarquistas, publicados no Brasil, Espanha e Argentina, entre as décadas de 1920 e 30» (Moura, 2018, p. 17).

Anteriormente, assim como no Brasil, observamos a existência de alguns exemplos de publicações femininas na Argentina, de perfil similar ao *A Estación*, como *La Argentina* e a citada *La Aljaba* da década de 1830, destinadas ao público feminino segundo os moldes patriarcais, circunscritas ao âmbito doméstico da família e política, somente de modo indireto, ou seja, sem advogar a participação ativa da mulher na vida social e política.

Em fins do século XIX ocorreu uma ampliação do número de mulheres escritoras e de periódicos escritos por elas, como o grande exemplo de Juana Manso de Noronha (1819-1875) com *La Redacción* e, posteriormente, *Álbum de Señoritas: Periódico de Literatura, Modas, Belas Artes y Teatro* (1854), continuação de sua publicação fundada no Brasil, durante seu exílio por conta da ditadura de Rosas, *O Jornal das Senhoras* (1852-1855). Ainda se destacaram mais duas editoras, a também argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892) com o impresso *La Alborada del Plata* (Buenos Aires) e a peruana Clorinda Matto de Turner, com o *Búcaro Americano*. Todas construindo um movimento de intelectuais que, por meio da imprensa de seu país e diálogos entre escritoras de diferentes partes do mundo, reivindicaram direitos e melhorias para a vida das mulheres.

La Voz de la Mujer: Periódico Comunista-Anárquico (1896-1897) foi editado e publicado em volume único contemporaneamente (2018) pela Universidade de Quilmes e nos oferta oito números do impresso, do total de nove que teriam sido publicados. O impresso faz parte de uma nova sociedade de fins do século XIX em Buenos Aires, moderna e composta por trabalhadores despojados de meios materiais e direitos de exercício da cidadania na república argentina. A

publicação tinha em média treze páginas, número que variava, divididas em duas colunas cada página, sem figuras ou ilustrações, compostas com editoriais, artigos, poesia, prosa, cartas em espanhol, com algumas contribuições em italiano. O editorial de estreia com o título «Nuestros propósitos» expôs com precisão a ideologia que informou a fundação do jornal:

Y bien: hastiadas ya de tanto y tanto llanto y miséria, hastiadas del eterno y desconsolador cuadro que nos ofrecen nuestros desgraciados hijos, los tiernos pedazos de nuestro corazón, hastiadas de pedir y suplicar, de ser el juguete, el objeto de los placeres de nuestros infames explotadores o de viles esposos, hemos decidido levantar nuestra voz en el concierto social y exigir, exigir decimos, nuestra parte de placeres em el banquete de la vida (Bolten, 2018, p. 49).

A questão da participação das mulheres nas lutas emancipatórias foi conduzida de modo radical, acrescidas de críticas ao costume do casamento legalizado e defesa do amor livre, presente logo no primeiro número e exposto em longo artigo (Bolten, 2018, p. 55), que seria a única forma de envolvimento capaz de revogar os acordos quando se extinguem os sentimentos, ou seja, uma forma de enfrentar a hipocrisia dos vínculos matrimoniais forçados pela judicialidade. As editoras, das quais ainda pouco se sabe, foram Josefa Calvo e A. Barcla, com contribuições feitas sob pseudônimos, como Luisa Violeta, ou que soam como nomes verdadeiros, como Esther Buscaglia e publicações constantes de Pepita Gherra. Dada sua orientação anarquista, o jornal não defendia a participação das mulheres como votantes, pauta que permeava quase todas as edições d' *A Familia* após a Proclamação da República no Brasi, em novembro de 1889.

As possíveis leitoras desse jornal eram em geral trabalhadoras têxteis, «mucamas», «fabriqueras» e donas de casa modestas, como indicam a «suscripción» presente ao final das edições, lembrando que o analfabetismo era um problema real a ser enfrentado para a leitura de impressos pequenos e de circulação mais restrita como *La Voz de la Mujer*.

O impresso anarquista e feminista circulou por leitoras de língua espanhola do Rio de Janeiro, como demonstra a publicação da carta, em espanhol, da leitora «carioca» que, na edição número sete manifestou ter acompanhado o jornal e compartilhado dos mesmos ideias da folha, «orgullosa a la vez, con mi manera de pensar, pues ya veo que no soy sola, deseo me manden el periódico a la dirección abajo indicada» (Bolten, 2018, p. 127). Encerra, então, solicitando o envio para Carmem Díaz, que o entregaria para María Villa, autora da carta e residente na Rua do Livramento, número 110, Rio de Janeiro. A publicação da carta e o diálogo entre Argentina e Brasil nos revela a amplitude da difusão de ideias do movimento de mulheres na América Latina.

É importante frisar que em nota à edição preparada pela Universidade Nacional de Quilmes, sobre a preservação da documentação acerca da história dos trabalhadores, dependeu-se dos esforços e iniciativas pessoais de grupos ou militantes dispersos. No Brasil, isso também pode

ser observado com a trajetória de formação do acervo do Arquivo Edgar Leuenroth: Centro de Pesquisa e Documentação social, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.¹³ Assim, leitoras e militantes tiveram papel essencial na preservação de impressos e escritos de movimentos sociais em vários países.

La Voz de la Mujer ressurgiu ao público especializado apenas em 1978, citado por Iacov Oved em *El Movimiento anarquista en la Argentina*, indicando que o impresso feminista estava sob a guarda da biblioteca do Institute of Social History de Amsterdã. A partir dessa citação foi possível recuperar a memória coletiva da história do feminismo anarquista na Argentina em fins do século XIX, aliando a condição de classe e condição de gênero, sob o lema «Nem Deus, Nem Patrão, Nem Marido», sendo o primeiro impresso na América Latina a aliar feminismo e movimento de trabalhadoras e trabalhadores, como assevera Maxime Molyneux na apresentação à publicação do jornal, acrescentando ainda que:

Em el contexto latinoamericano, en el cual el feminismo es frecuentemente despreciado por los grupos radicalizados como um fenómeno «burguês» o «reformista», el ejemplo de *La Voz* constituye un cuestionamiento a este modo de caracterizar lo esencial del movimiento. Aunque la investigación empírica no puede ser el terreno exclusivo para el debate acerca de la naturaliza y la efectividad del feminismo, una consideración de los hechos puede proveer información a dicho debate (Molyneux, 2018, pp. 17-18).

Assim, *La Voz de la Mujer* foi um periódico pequeno, semiclandestino e efêmero, com baixo custo, e periodicidade irregular, como indica o cabeçalho das edições «Aparece cuando puede y por suscripción voluntaria», discriminada ao final de todas as edições. O feminismo manifesto nesse periódico provavelmente teve impacto sobre as mulheres trabalhadoras, nas cidades de Buenos Aires, La Plata e Rosário, com duração de um ano e mil a duas mil cópias de cada edição.

As redatoras eram provenientes das classes trabalhadoras das grandes comunidades espanhola e italiana, grande parte da população economicamente ativa de Buenos Aires, composta por mulheres imigrantes (Ferrerias, 2006), atestando, mais uma vez, que o feminismo não era uma invenção de mulheres elegantes e «burguesas», ou somente resultado de pautas «burguesas».

Num primeiro momento, *La Voz* teve apoio dentro do movimento anarquista, com interlocuções entre jornais do movimento de trabalhadores da Argentina, tais como *El Perseguido*, *La Voz de Ravachol*, na Espanha, com *El Esclavo*, *La Voz del Rebelde*, *El Corsario*, em Nova Iorque com *El Despertar* e no Uruguai com *Derecho a la Vida* (Molyneux, 2018, p. 26). Contudo, era um apoio ambíguo, pois a simpatia logo se revelou uma oposição substancial na prática. O primeiro número de *La Voz* provocou hostilidade considerável, dada a resposta publicada no segundo e no terceiro números, que atacava as atitudes antifeministas dos homens do movimento.

13 <https://ael.ifch.unicamp.br/>, acesso em 29 de março de 2023.

O editorial do terceiro número sintetiza a conduta dos homens do movimento perante a publicação e a iniciativa de *La Voz de la Mujer*:

¿Como podéis creer que estando decididas como estamos, íbamos a sugeitar nuestra línea de conducta a las opiniones de Juan, Pedro o Pelayo? ¿Habéis creído por ventura que, porque vosotros hayáis tachado nuestra hoja de inmoral los unos, y de insensata los otros y porque cada cual en uso de su voluntad nos haya juzgado como quiso había nosotras de abdicar de nuestras ideas, de nuestra manera de pensar y obrar? Seríais vosotros más que insensatos [...]

¡En nombre de la Anarquía hacer la guerra a un periódico que, al venir a la lucha periodística, vino dispuesto a no transigir con nada ni con nadie en lo referente a defender la emancipación de la mujer, uno de los grandes y bellos ideales de la Anarquía! (Bolten, 2018, p. 77).

Com essa conduta, temos um exemplo claro do *paternalismo* dentro do anarquismo, no sentido em que as mulheres deveriam seguir os ditames masculinos sobre como se inserir politicamente no movimento e do machismo dentro desse movimento anarquista de fins do século XIX na Argentina, que tentava controlar o quê e como as mulheres deveriam pautar suas reivindicações mais específicas de gênero. Por isso, a publicação de *La Voz de la Mujer* foi tão emblemática, implodindo resistências e ditames patriarcais que poderiam estar presentes mesmo dentro do movimento de trabalhadores, que declaravam apoiar a causa das mulheres. Em suma, as mulheres eram vítimas da sociedade e da autoridade masculina: «odiamos a la autoridad porque aspiramos a ser personas humanas y no máquinas automáticas o dirigidas por la voluntad de “un ootro” se llame autoridad, religión o con cualquier otro nombre» (Bolten, 2018, p. 94). Uma das contribuidoras de *La Voz de la Mujer* reformulou esse «cualquier otro nombre» com a seguinte frase: «Ni Dios, Ni Patrón, Ni Marido».

O tema central do jornal poderia ser definido como a natureza múltipla da opressão contra a mulher e o que causou discórdia ou ruptura dentro do movimento anarquista de Buenos Aires, diante do surgimento do periódico, consiste no posicionamento feminista de que as mulheres constituíam a parte mais explorada da sociedade; pois, a família era um lugar de subordinação da mulher e o matrimônio, muitas vezes contraído sem amor, era uma opressão contra as mulheres e pautava-se na fidelidade mantida pelo medo. A resposta para isso, que causava escândalo entre os homens do movimento, era o amor livre, que causaria uma revolução social ao declarar que a mulher não deveria estar presa ao homem, ou seja, uma crítica ao casamento compulsório.

O final um tanto abrupto da publicação, em janeiro de 1897, não nos permite analisar com maior profundidade as implicações da pauta do amor livre como fator emancipatório efetivo e viável para mulher. À época, o casamento ainda era uma forma de segurança e sustento para as

mulheres, mesmo as trabalhadoras perderiam amparo financeiro e uma rede de sustento nos momentos de escassez ou perda de emprego. Contudo, o matrimônio também era uma fonte de exploração sexual das mulheres pelos homens. O problema estava exposto e incomodou, sobretudo, os homens anarquistas.

Corpos de mulheres que tinham opinião e voz não eram aceitos entre os homens do movimento de trabalhadores anarquistas e o registro de *La Voz* mostra-se necessário para levantarmos mais essa questão sobre o nascimento dos movimentos feministas na América Latina.

O controle do corpo feminino era um exercício do poder masculino, por excelência, em todos os âmbitos. Do patrão ao marido, a mulher trabalhadora se via limitada e oprimida. Por isso, teóricas do feminismo identificaram o corpo feminino como um território a ser explorado e conquistado, pelos homens. Anne McClintock vê similaridades entre os desenhos dos mapas de exploradores e colonizadores ingleses e o corpo feminino, ou como se fossem «diagramas do corpo feminino» (McClintock, 2010, p. 17) traçando conexões entre colonização, raça, gênero e sexualidade. O que adquire ainda mais sentido com a explanação de Verónica Gago (2020) ao expor os feminismos contemporâneos da América Latina e investigar o conceito de ‘corpo-território’ ou ‘corpo como campo de batalha numa citação essencial:

Em que sentido se pode pensar o corpo das mulheres como um território de conquista? Maria Mies, Veronika Bennholdt-Thomsen e Claudia von Werlhof (1988) refletiram sobre as mulheres como «colônias», territórios de saqueio das quais se extrai riqueza por meio da violência. A partir da analogia entre corpo feminino e colônia, conectaram o que o capital explora como «recurso grátis» no trabalho doméstico, no trabalho camponês e no trabalho de quem mora nas periferias das cidades, e explicaram que essa exploração é simultaneamente colonial e heteropatriarcal. Mies (1986), por sua vez, formulou a noção de «domesticação do trabalho» ao narrar o trabalho das costureiras da indústria têxtil na Índia, referindo-se à combinação do «trabalho reprodutivo» com o estrato mais baixo do «trabalho produtivo» como cenário colonial predileto. Aqui as dimensões produtiva e reprodutiva acabam reformuladas: passam a fazer referência não tanto a um espaço ou outro, mas a sua junção sob uma relação específica de subordinação (p. 105).

Podemos interpretar a citação como uma ideia muito adequada das reivindicações das redatoras de *La Voz de la Mujer* com sua crítica ao casamento e seu argumento sobre as mulheres serem as mais exploradas na sociedade, não por acaso, os homens anarquistas também se beneficiavam da exploração das mulheres, *subordinadas* ao marido, à família e ao lar, mesmo sendo trabalhadoras, assim como seus maridos.

Referências bibliográficas

- Bernardes, M. T. C. C. (1988). *Mulheres de Ontem? Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: T. A. Queiroz.
- Bolten, V. (Dir.). (2018). *La Voz de la Mujer: Periódico Comunista-Anárquico 1896-1897*. Bernal: Universidade Nacional de Quilmes Editorial. Recuperado de https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/2240/voz_de_la_mujer.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Buitoni, D. H. S. (1981). *Mulher de Papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Edições Loyola.
- Carula, K. (2016). *Darwinismo, raça e gênero: projetos modernizadores da nação em conferências e cursos públicos*. Campinas: Editora Unicamp.
- Cordero, L. F. (2017). *Amor y Anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Daflon, V. T., y Sorj, B. (Orgs.). (2021). *Clássicas do pensamento social: mulheres e feminismos no século XIX*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- Duarte, C. L. (2016). *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Ferreras, N. O. (2006). *O cotidiano dos trabalhadores de Buenos Aires (1880-1920)*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Gago, V. (2020). *A potência feminista ou o desejo de transformar tudo* (Trad. I. Peres). São Paulo: Editora Elefante.
- Hahner, J. (2003). *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940* (Trad. E. Tejera Lisboa). Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- Lepore, J. (2017). *A história secreta da mulher maravilha* (Trad. É. Assis). Rio de Janeiro: Best Seller.
- McClintock, A. (2010). *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial* (Trad. P. Dentzien). Campinas: Editora da Unicamp.
- Meyer, M. (2001). *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Molyneux, M. (2018). Ni Dios, ni patrón, ni marido: feminismo anarquista en la Argentina del siglo XIX. En V. Bolten, *La Voz de la Mujer: Periódico Comunista-Anárquico 1896-1897*. Bernal: Universidade Nacional de Quilmes Editorial. Recuperado de https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/2240/voz_de_la_mujer.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Moura, M. L. de (2018). *A mulher é uma degenerada* (4ª edição comentada). São Paulo: Tenda de Livros.
- Muzart, Z. L. (2013). Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Revista Estudos Feministas*, Vol. 11(1).
- Redondo, G. (1901). *O feminismo (de um livro inédito)*. Almanach Brasil-Portugal para o ano de 1901. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional Editora.
- Schwarcz, L. M. (2017). *Lima Barreto: Triste visionário*. São Paulo: Companhia da Letras.
- Silva, A. C. S. da (2015). *Machado de Assis: do folhetim ao livro*. São Paulo: Versos.
- Silva, L. T. C. e (2021). *Dos projetos literários dos «homens de letras» à literatura combativa das «mulheres de letras»: imprensa, literatura e gênero no Brasil de fins do século XIX* (Tese de Doutorado em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas).
- Silva, L. T. C. e (2022). Josephina Álvares de Azevedo. Em V. T. Dalton e L. R. Campos (Comps.), *Pioneiras da Sociologia: mulheres intelectuais nos séculos XVIII e XIX (pp. 191-202)*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.



María Mercedes Camiou Minoli, 46 años

Autora: Katerina Simeonoff

Título: Chola Camiou

Fieltro Nuno y agujado/ lana merino, telas varias. 80 x 100 (2021)

«María Mercedes (Chola) siempre se interesó por cuidar a los niños, los ajenos, ya que ella no tuvo propios. Los de una gitana del barrio, los del comedor de los tupamaros, los hijos de su compañero... eso me cuenta Lila, su hermana, a quien le hizo un bellissimo vestido para su casamiento, rojo con lunares blancos. Me mandó una foto en blanco y negro, pero aun así se puede ver el hermoso vestido rojo que le hizo su hermana. [...] Es por eso que me gustó la idea de hacerle yo un vestido a ella, con mis telas y mis lanas, con ese rojo a lunares y con una técnica hermosa y cálida como es el fieltro. Y los niños, claro, que también fueron parte y preocupación de su vida, y de la mía.»

MOSTRAR LA DIFERENCIA. MANIFIESTOS COMO DISPOSITIVOS DE APARICIÓN¹

DISPLAY THE DIFFERENCE. MANIFESTOS AS APPEARANCE DEVICES

MOSTRE A DIFERENÇA. MANIFESTOS COMO DISPOSITIVOS DE APARIÇÃO

Ale Díaz

Universidad Autónoma de Querétaro. alejandra.diaz.zepeda@gmail.com

¹ El presente texto forma parte de la investigación en desarrollo *Narrativas Críticas sobre discapacidad en Latinoamérica* en curso como parte de mis actividades académicas en la Universidad Autónoma de Querétaro, México.

A lo largo de este ensayo estaré haciendo uso del lenguaje inclusivo utilizando por momentos la *x* o la *e* a fin de dar cuenta de las diversas identidades sexo genéricas articuladas en el activismo disca.

Resumen: Las presentes reflexiones surgen en el contexto de mi propia experiencia como una persona que habita una discapacidad. De ahí, que este breve ensayo se interese en proponer una aproximación al *dejar(nos) ver* a través del manifiesto como dispositivo de aparición en nuestros procesos de subjetivación, tanto individuales como colectivos. Para ello, estaré recuperando, brevemente, algunas pistas históricas en torno al desarrollo del concepto de discapacidad con la intención de analizar, desde una perspectiva *disca*, el cómo la discapacidad enfrenta nociones como «normalidad», «accesibilidad», «salud», «cansancio» y «enfermedad». Posteriormente, y considerando la necesidad de incluir en estas reflexiones las experiencias vividas para la construcción de un conocimiento más robusto, estaré recuperando algunas ideas presentes en el *Manifiesto Disca* de Daiana Travesani, el *No Manifiesto* de la Colectiva Meteorita (Marabunta de discas) y el «Manifiesto Cansadx» de mi autoría.

Palabras clave: discapacidad, manifiesto, despatologización

Summary: These reflections arise in the context of my own experience as a person living with a disability. Hence, this brief essay is interested in proposing an approach by letting (us) see through the manifesto as a device of appearance in our processes of subjectivation, both individual and collective. For this, I will be briefly recovering some historical clues regarding the development of the concept of disability with the intention of analyzing, from a *disca* perspective, how disability faces notions such as «normality», «accessibility», «health», «tiredness» and «sickness». Subsequently, and considering the need to include in these reflections the experiences lived for the construction of a more robust knowledge, I will be recovering some ideas present in the *Manifiesto Disca* by Daiana Travesani, the *Non-Manifiesto* by Colectiva Meteorita (Marabunta de discas) and the *Manifiesto Cansadx* by me.

Keywords: disability, manifesto, depathologization

Resumo: Estas reflexões surgem no contexto da minha própria experiência como pessoa com deficiência. Assim, este breve ensaio está interessado em propor uma abordagem ao deixar (nos) ver através do manifesto como um dispositivo de aparência em nossos processos de subjetivação, tanto individuais quanto coletivos. Para isso, estarei recuperando brevemente algumas pistas históricas sobre o desenvolvimento do conceito de deficiência com a intenção de analisar, a partir de uma perspectiva *disca*, como a deficiência enfrenta noções como «normalidade», «acessibilidade», «saúde», «cansaço» e «doença». Posteriormente, e considerando a necessidade de incluir nestas reflexões as experiências vividas para a construção de um conhecimento mais robusto, estarei recuperando algumas ideias presentes no *Manifiesto Disca* de Daiana Travesani, o *Não Manifiesto* do Coletivo Meteorito (Marabunta de discas) e o *Manifiesto Cansadx* de minha autoria.

Palavras-chave: deficiência, manifesto, despatologização

Presentación

El presente ensayo pretende trazar algunas rutas dirigidas hacia pensar formas de «aparición» plural de la diferencia, usando como dispositivo de aparición principalmente la escritura de manifiestos y entendiendo el dispositivo como lo explicará Gilles Deleuze desde su recuperación del concepto foucaultiano, en tanto que «los dispositivos tienen, pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta de mutaciones de disposición» (Deleuze, 1995, pp. 157-158). Es decir, en tanto que los manifiestos nos permiten trazar de manera colectiva y desde las experiencias esta multiplicidad de líneas desde las cuales podemos localizarnos, enunciarnos y hacernos visibles, dicho de otro modo, y al decir de Karina Marín (2021), *aparecer* (p. 19).

Este recorrido iniciará con una breve revisión de la noción de discapacidad del siglo xv a la fecha cuya pretensión es principalmente la de detener la mirada en esas palabras que articulan el concepto de discapacidad en diferentes contextos. Somos pensadxs como disminuidxs, deficientxs, impedidxs, limitadxs, lxs que están restringidxs, alteradxs, transtornadxs o lxs que han perdido. Si bien la noción de discapacidad además de operar en el marco clínico opera en el marco legal en pro de nuestros derechos, no deja de subrayar la diferencia distante de experiencias mucho más afirmativas para la producción de nuestras subjetividades discas.

He decidido empezar desde esta revisión del concepto y sus descripciones ya que considero que para desenmarcarnos de la mirada medicocentrista que determina muchas veces nuestras experiencias es necesario entender primero qué encierra el marco, no para rechazar las palabras que describen al menos mi condición como alterada y anormal según el detalle de algunos estudios médicos o bien la propia descripción de mi diagnóstico, sino para encarnarlos de otro modo.

Después de este recorrido por el concepto de discapacidad, me detendré en aquellas formas de resistencia y afirmación identificadas, en especial, en el ejercicio escritural de manifiestos. Entendidos como una respuesta a esas articulaciones del concepto de discapacidad que nos desarticulan a su modo, permitiéndonos rearticular la noción de discapacidad desde nuestras experiencias.

Sobre el concepto de discapacidad

El concepto de discapacidad ha pasado por diferentes momentos, empezando por su relación con la idea de castigo divino o su relación con la locura. Si bien la idea de castigo divino

derivaba en el secreto y la vergüenza —a diferencia de casos más actuales en India en donde la discapacidad emparentada con la divinidad parece perdurar, pero en un sentido más celebratorio²—, la familiaridad entre discapacidad y locura se fortalece en la regulación del encierro, lo que significa, ir de la casa a las instituciones hospitalarias. En el siglo xv aparecen los primeros institutos conocidos como manicomios, y por supuesto con ello se empieza a organizar un sistema segregatorio y estigmatizante.

Muchos siglos después, para el siglo xx, la discapacidad se lee bajo la luz de una suerte de percepción asistencial lo que deriva en la creación de nuevas instituciones ya no solo de salud, sino de educación. Los llamados centros de «educación especial» terminan por promover una perspectiva paternalista y de infantilización, y suman a los sistemas segregatorios de siglos atrás nuevas prácticas de discriminación social.

Pasada la segunda guerra mundial, nace la idea de protección y asistencia. De acuerdo a investigaciones de Agustina Palacios (2008), para este momento las personas con discapacidad pasan de ser pensadas como resultado de un castigo o ser vistas como una amenaza (recordando la mirada del siglo xv), a ser pensadas como «pacientes» lo que, a mi parecer, tampoco ha resultado del todo positivo, porque si bien se consideró un trato más «humano» al ser vistas como «personas enfermas en necesidad de ayuda, educación, y corrección» (Palacios, 2008, p. 93), el estigma social agudiza su curso por la vereda del rechazo a la diferencia. Esta nueva perspectiva, la del discapacitado enfermo, va incluyendo otras formas de diferencias, más allá de las genéticas. Siguiendo a Palacios, incluso las discapacidades devenidas por un combate de guerra, por ejemplo, introducen la idea de personas con discapacidad consideradas como héroes o heroínas, lo que abre espacio para una crítica bastante importante como lo han hecho ver teóricas como Rosemarie Garland-Thomson o activistas como Antonio Centeno y Stella Young, intentaré regresar a este punto más adelante.

Para este momento ya tenemos entonces dos aproximaciones a la idea de discapacidad, la discapacidad congénita o bien la discapacidad por accidente o combate, dicho de otro modo, la discapacidad adquirida, habría que sumar la discapacidad por enfermedad como es mi caso. Para la segunda mitad del siglo xx empiezan a ver la luz las primeras asociaciones de personas con discapacidades formadas por personas con discapacidad y sus familias y esto es importante porque, además de vivir de otro modo las diferencias, permite abrir también el tema en la agenda política de distintos países. Por ejemplo, a inicios de los ochenta, España aprueba la Ley de Integración Social del Minusválido (LISMI), hoy llamada Ley General

2 Me refiero a casos registrados en India de niños que han nacido con lo que la medicina denomina «gemelo parásito». Estos nacimientos son considerados reencarnaciones divinas en distintas poblaciones de India. Algunos de los casos más conocidos son Lakshmi Tatma, nacida en Bihar, Shivanath y Shivrām Sahu, nacidos en Raipur o Lali, nacida en Saini Sunpura.

de la Discapacidad. Al respecto de esta ley, Palacios analiza la definición de personas con discapacidad, mencionadas como «minusválidas» y descritas como personas cuya integración educativa, laboral o social se halla disminuida. Palacios (2008) hace énfasis en que esta ley

se sitúa en la persona y su “deficiencia”, caracterizada como una anomalía patológica que impide a la persona realizar actividades que se consideran “normales”, es decir, las que pueden realizar la mayoría de las personas que no padecen dichas diversidades funcionales» (p. 81).

Veremos, que las experiencias de limitación o pérdida suelen constantemente acompañar nuestra experiencia como personas discapacitadas.

Caminemos unas décadas más, ya entrado el siglo XXI, el acercamiento a la noción de discapacidad desde una perspectiva asistencial o paternalista empieza a cambiar significativamente. En México se aprueba la Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad en 2011, que entiende a las personas con discapacidad de la siguiente manera:

Toda persona que presenta una deficiencia física, mental o sensorial, ya sea de naturaleza permanente o temporal, que limita la capacidad de ejercer una o más actividades esenciales de la vida diaria, que puede ser causada o agravada por el entorno económico y social.³

La Organización Mundial de la Salud (OMS), a través de la Clasificación Internacional de Funcionamiento (CIF), establece una definición de discapacidad como

aquello que abarca todas las deficiencias, las limitaciones para realizar actividades y las restricciones de participación, y se refiere a los aspectos negativos de la interacción entre una persona (que tiene una condición de salud) y los factores contextuales de esa persona (factores ambientales y personales) (OMS y BM, 2011, p. 4).

En este punto debo de reconocer —si bien me resulta algo conflictiva la definición por aquello de las deficiencias y limitaciones— que lo importante ha sido lograr la intervención de la OMS y de otras instancias legales o sociales que ayudan a reconocer el contexto social como factor determinante para nuestras experiencias, es decir, legalmente se deja de ver la discapacidad de forma aislada como siglos atrás, permitiendo incidir en el reconocimiento de leyes a favor de la protección de los derechos de personas con discapacidad. Se pone a dialogar el llamado modelo social con el modelo médico para pensar un panorama más amplio considerando las condiciones propias de salud, pero también el contexto en que se viven esas condiciones.

Por supuesto, sabemos que aún hay demasiadas trabas en todos los sentidos incluso para accionar los derechos pronunciados en las leyes, tan solo si echamos vista alrededor notamos cómo estructuralmente hay mucho por hacer. Nuestra Ley General para la Inclusión de las

3 Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad, art. 2, fracc. XI. Ley Abrogada DOF 30-5-2011, México.

Personas con Discapacidad en México dice de forma explícita que esta tiene por objetivo «la libre y plena inclusión», lo que nos obliga a observar algunas cuestiones estructurales que no solemos observar completamente. Quisiera más adelante profundizar en este punto proponiendo algunas estrategias que sirven como dispositivos de visibilidad de aquellas estructuras que obstruyen la diferencia, específicamente en el arte o manifiestos.

En este breve andar en torno a la noción de discapacidad, me interesa recuperar el trabajo de sociólogos como Robert Bogdan quien propone por primera vez, a finales de los ochenta, la categoría social de discapacidad con el fin de demostrar como la espectacularización de las diferencias visibles se vuelven parte de la historia laboral de personas con discapacidad. De esta manera, el sociólogo anuncia su rechazo a dichas prácticas alegando que el trato dado a las personas con «discapacidades severas» es por demás deshumanizante por parte de las instituciones y el personal a su cargo. Si bien no me he de detener demasiado en este punto pues ya he podido hacerlo en el ensayo, «De monstruos, animales y variabilidad humana» (Díaz, 2018), me interesa retomar la referencia en esta recuperación del concepto de discapacidad debido a la histórica y estrecha relación del concepto con el monstruo o el *freak*. En el texto, dos líneas atrás referido, juego una especie de apuesta por la reivindicación de lo monstruoso y lo *freak* como una estrategia de agencia y afirmación que nos permite distanciarnos de la concepción medicocentrista que suele aparecer a la hora de intentar hablar de la diferencia mediante la utilización de la categoría de «discapacidad».

Por otra parte, me parece interesante la metodología visual empleada por Bogdan, quien, mediante la recuperación de archivo fotográfico de retratos circenses, archivo fotográfico médico, retratos familiares y laborales, logra detectar con el análisis de estos materiales, la lógica de lo que llama la sociología de la exclusión como la mecánica más común de relación con otros, proponiendo entonces la necesidad de desarrollar también una sociología de la aceptación que contrarreste esos otros efectos.

La atención que presto tanto a la metodología visual empleada por Bogdan como a la propuesta de una sociología de la aceptación considerada por el autor me parece necesaria para adentrarnos a otros espacios que nos conduzcan a vivir la discapacidad desde otra experiencia. Para ello, será necesario identificar algunos *ejercicios de resistencia* —la expresión es de Paul B. Preciado—. Estos ejercicios tendrán todo que ver, inicialmente, con la afortunada intervención del arte, tal vez, de manera más clara con el retrato y el autorretrato, para ello me interesa recuperar principalmente la obra de la artista chilena Lorenza Böttner así como el trabajo de comisaría realizado por Paul B. Preciado. El giro que propondré más adelante es pensar, en el marco de esta propuesta de análisis auto retratístico, la escritura de manifiestos como (auto)retratos de la discapacidad y ejercicios de resistencia.

Ejercicios de resistencia

Permítanme regresar solo por un momento unas líneas arriba, y recuperar el trabajo de análisis fotográfico hecho por Bogdan en *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric* (2012). No quisiera dejar de insistir en que algo relevante para el análisis hecho por el sociólogo y para lograr localizar la llamada lógica de exclusión, es la lectura de estas imágenes acompañada del estudio del contexto, la época, la pregunta por quiénes toman esas fotografías, quiénes las solicitan, en pocas palabras, quiénes se involucran de manera directa o indirecta en la producción de esas imágenes. Es curioso que, de acuerdo con el autor, a veces la participación de las personas retratadas lograba ir más allá de ser objeto a ser sujeto de la fotografía y podían decidir incluso cómo posar, eran activas y prácticamente «dirigían» su participación. Pero la mayoría de las veces, lamentablemente, se coaccionaba a las personas para hacerlas posar de formas particulares (Bogdan, 2012, p. 2).

Además de lograr entender los intentos de manipulación de esos gestos de resistencia y autonomía en la propia imagen sucedida a lo largo de la historia de estas personas, valdría la pena detenernos en el otro lado de la imagen, quiero decir, trasladar la atención de la relación fotógrafo-imagen a la relación espectador-imagen. Este interés se comparte entre Bogdan y la teórica feminista Garland-Thomson, quien desde su perspectiva al interior de los *Disability Studies* analiza las formas en las que culturalmente las personas con discapacidad son y han sido representadas en intersección con el género, la raza, la etnia o la clase. De igual forma, abre el interés en preguntarse qué pasa con las personas que ven esas imágenes de discapacidad y diferencia. Por su parte, Bogdan mapea las categorías en las que son retratadas las personas con discapacidad para socializar sus vidas. Según el autor, y me parece aplica también para Garland-Thomson, considerar lo que piensan o el efecto en las personas que ven las imágenes es relevante para también comprender el significado cultural que se les da a estas imágenes. De nuevo, el énfasis en la época, siguiendo a Bogdan, es importante porque nos detiene en poner atención en cómo las estamos viendo en la actualidad, con qué lente cultural y social las estamos observando.

Para Garland-Thomson, la relevancia en fijar la atención en cómo las personas reciben las imágenes de discapacidad develará, primero, que las personas con discapacidad culturalmente son representadas como ciudadanos con vidas significativas y satisfactorias; segundo, que son presentadas como entretenimiento en medios masivos, en particular, en programas dedicados a la salud —sobre esto ya he podido reflexionar en el ensayo citado (Díaz, 2018, p. 206)—. Sobre el primer punto, vale recordar líneas arriba que he mencionado, a propósito de la discapacidad, la constante producción de imaginarios que piensan en las personas

con discapacidad como «héroes o heroínas», como si debiéramos donar nuestras historias y cuerpos (una vez más) a la formación de una ciudadanía ejemplar.

Al respecto, Antonio Centeno ha reflexionado sobre el poder de lo simbólico, lanzando la pregunta: «¿Qué se espera de las personas con diversidad funcional en la sociedad?», durante el conversatorio *Lorenza`s way: Práctica artística, diversitat funcional i desobediencia epistémica*, en diciembre de 2018 junto con Preciado y Elena Prous como parte de las actividades que presentaron la exposición de Lorenza Böttner *Réquiem por la norma*. En primer lugar, nos dirá Centeno, se espera «la cura» desde la que se considera dedicar la vida a buscarla experimentando cualquier tratamiento médico, incluso si eso incluye condiciones sabidamente incurables. En segundo lugar, «perderse o desaparecer», es decir, si no hay posibilidad de cura, considerar «dignamente desaparecer» pudiendo incluso resultar un acto heroico en una sociedad tan compleja e intolerante con la discapacidad. Y, finalmente, si ninguna de las dos opciones resulta la adecuada, la tercera situación esperada es tener al menos una vida ejemplar, inspiradora para otros, «ser el gran héroe o ser un súper humano», el problema de esto, dice Centeno (2018), es que «si eres super human, no eres human».

Frente a esta viciada forma de narrar o representar las historias de discapacidad o diversidad funcional, será de suma importancia, siguiendo a Centeno (2018), «situarnos de objetos a sujetos». Regresando al antes referido dominio y efecto de la representación, me parece importante seguir los caminos ya explorados y bien logrados por otros, me refiero a buscar el mismo y exitoso efecto que el arte feminista logra en las últimas décadas del siglo xx, apropiarse de la imagen desde su producción, la imagen, el texto, el relato; es necesario apegarnos a las narrativas contadas por personas que habitamos la discapacidad, todo ello con el fin de aportar otras historias que sirvan más a nuestros procesos de subjetivación, más allá de la norma, más allá de lo esperado. Así, quisiera compartir mi experiencia al encontrarme por primera vez y cara a cara con el trabajo de la artista chilena Lorenza Böttner como un ejemplo del efecto de aquellas imágenes en mi propia construcción del saber de la diferencia.

Por supuesto que me es imposible intentar hablar del trabajo de Lorenza sin referir el trabajo de investigación y comisaría —para mí, sumamente afectivo— hecho por Paul B. Preciado. En noviembre de 2018, se abre la exposición, que duraría cerca de tres meses, *Réquiem por la norma* en La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona, me atrevo a compartir que en lo personal este acercamiento ha sido definitorio en mi propio viaje por la discapacidad. Al referirse a la obra y vida de la artista, Preciado asegura que estamos frente a «ejercicios de resistencia a la mirada médica y exotizante que reduce el cuerpo con diversidad funcional o trans al estatus de espécimen y de objeto» (Preciado, 2018, p. 3). Si bien mi memoria es

corta y he tenido que construir estos recuerdos en compañía, la exposición recupera dibujos, pintura, fotografía, videos y danza-pintura, como nombra Lorenza a su accionar de pintar con los pies. Recorrí más de dos veces y por dos días la exposición y debo decir que mi más grande recuerdo de esta se concentra en la boca del estómago, por lo que posiblemente podría describir más gestos y expresiones que brindar palabras. Y es que pasa eso con el trabajo de Lorenza, su experiencia, vida y obra atraviesa de muchas formas los cuerpos, los afectos, la mirada. Al inicio del texto del catálogo digital de la exposición, Preciado abre algunas preguntas que desde entonces acompañan gran parte de mis reflexiones:

¿En qué marco de representación puede un cuerpo hacerse visible como humano? ¿Quién tiene el derecho a representar? ¿Quién es representado?
¿Puede una imagen conceder o denegar agencia política a un cuerpo? ¿Cómo puede un cuerpo construir una imagen para convertirse en sujeto político?
¿Hay alguna diferencia estética entre una imagen hecha con la mano y una hecha con el pie, o bien esa diferencia traduce una posición de poder?
(Preciado, 2018, p. 3).

Y es que estas preguntas valen para pensar nuestro campo de representación como valen para pensar nuestro andar en el mundo. Quisiera, en el sentido de estas preguntas, ampliar el marco de representación a otras experiencias, pensar la escritura como forma de tomar los espacios como lo hace Lorenza no solo mediante sus acciones, que aun logran tomar los espacios de la galería con la pura presencia indicial de su cuerpo danzante en sus imágenes, tomar el espacio con el gesto, la voz y la escritura.

Lorenza nace en 1959 en Punta Arenas, Chile, se le asigna el sexo masculino y es registrada con el nombre de Ernst Lorenz Böttner Oeding. Su encuentro con la discapacidad ocurre a sus nueve años, según la historia biográfica de la artista y según su propio relato en *Lorenza. El retrato de una artista* de Michale Stahlberg (1992), su fascinación por las aves le llevó a escalar un poste de alta tensión para alcanzar el nido del cual veía caer plumas, su intento por aproximarse al nido fue interrumpido por el aleteo de la pájara e impulsivamente, para no caer al suelo por el desequilibrio que ocasionó el susto del aleteo, se tomó de los cables y recibió una gran descarga eléctrica que le quemó ambos brazos. Inmediatamente hubo que amputar, primero hasta los codos y tres meses después a causa de la gangrena que desarrolló hubo que amputar el resto de sus brazos. Lo que sigue después, en el intermedio previo a su formación como artista en la *Gesamthochschule Kasse* (Escuela de Arte y Diseño) en Hesse, Alemania, es lo que cualquiera esperaría sucedería, el despliegue médico para atender la diferencia producida por el accidente, es decir, la amputación de ambos brazos. Frente a esto, Lorenza logra desviarse del sistema normalizador y rehabilitador y, según Preciado, así es como surge,

de la resistencia al proceso de transformación de Ernst Lorenz en «hijo de la talidomida»:⁴ rechaza las prótesis que pretenden rehabilitarlo como cuerpo «normal», niega la educación como discapacitado y dedica la mayor parte de su tiempo al dibujo, la pintura y la danza» (Preciado, 2018, p. 4).

Historia similar a la compartida por Garland-Thomson de Theresia Deneger, quien nace con halidomida y al serle impuesto el uso de prótesis, las rechaza argumentando que «las prótesis se interponían en su camino para usar el cuerpo con el que nació» (Unhiod, 2022).

La insistencia por la norma de la clínica y el terror por los futuros vivibles por parte de la sociedad y la familia, insisten una y otra vez en la rehabilitación, la cura, la corrección y con ello la capacitación a toda costa de nuestros cuerpos. Georges Vigarello (2001) ha analizado profundamente aquellas pedagogías del cuerpo heredadas desde el siglo XVII y veremos que tales mecanismos, como la pedagogía de la postura señalada por el autor (p. 19), han resurgido desde el siglo XVIII con la aparición de la noción de *ortopedia* como mecanismo específicamente dirigido a la dominación de los cuerpos de la infancia, y que lastimosamente muchos siguen vigentes hasta nuestros días.

El origen de la palabra «ortopedia» data de su uso como título de un tratado publicado en 1741 por Nicolás Andry, Profesor de Medicina de la Facultad de París. Resume el significado de dos raíces latinas: ortos —derecho— y pedio —niño—, para expresar su creencia de que muchas de las deformidades del adolescente y del adulto tenían su origen en la infancia (Bado, 1965, p. 11).

Vigarello (2001) ha sido claro en afirmar que es la intervención del adulto la que moldea el cuerpo, «el cuerpo es el primer lugar donde la mano del adulto marca al niño, es el primer espacio donde se imponen los límites sociales y psicológicos que se le dan a su conducta, es el emblema donde la cultura inscribe sus signos como si fueran blasones» (p. 9), de ahí que el escape logrado por Lorenza al ser (fallidamente) institucionalizada, no es cualquier cosa. Hablando del dominio y experiencia de la representación al que me he referido más arriba, pienso en la imposibilidad que significa hoy para muchas infancias escapar de la regulación y la intervención médica. Las prácticas siguen vigentes y los cuerpos siguen institucionalizándose, acosados por la rectitud. Frente a estos desfallecimientos severos de la naturaleza —tomo la expresión de Vigarello— y estos intentos fallidos de sostener el cuerpo en rectitud, Lorenza se dedica a lo suyo, termina de construir un cuerpo, al decir de Preciado (2018), *transtullido*, sale de la rehabilitación y del aditamento protésico que peligrosamente le hubiera llevado a suscribirse de nuevo a ese cuerpo educado, a la corrección morfológica y el «adecuado» funcionamiento.

4 De acuerdo a las investigaciones hechas por Preciado, Lorenza fue institucionalizada como persona discapacitada primero en el Centro de Rehabilitación de Heidelberg y luego en la Clínica de Rehabilitación Ortopédica de Lichtenau donde eran rehabilitados los llamados «niños del Contergan», quienes en los años cincuenta nacen sin sus extremidades a causa de la ingesta materna de un medicamento que contenía talidomida y era recetado para evitar las náuseas en el embarazo.

Para el momento en que Lorenza vive este episodio, los años sesenta, la noción de diversidad corporal, de acuerdo con Preciado (2018) está «suscrita en “políticas de discapacidad” de la República Federal de Alemania como “un déficit individual y funcional con respecto al trabajo y a la productividad”» (p. 9). Lo que nuevamente me remite a las actuales descripciones en torno a la noción de discapacidad, siempre emparentada con el déficit o la limitación. Pero la situación en este caso parece ser más terrible al expresar en la misma ley la exigencia de «reconstrucción del «cuerpo discapacitado» con la ayuda de prótesis que debían contribuir a la normalización visual del cuerpo y a su adaptación al proceso productivo» (Preciado, 2018, p. 9). Por supuesto que esta obligación a reconstruir los cuerpos, de repararles o curarles, está vigente en gran parte de las sociedades y la búsqueda por la eliminación del déficit o la limitación se vuelve una prioridad fijada en los cuerpos más no fijada en el problema activo de los contextos y espacios en los que habitamos, y esto a pesar de la integración del modelo social que reconoce que las causas que producen la discapacidad son principalmente sociales (Victoria, 2013). Si bien esto implicaría una disminución de barreras en muchos sentidos, la lectura sobre los cuerpos variables sigue siendo desde la falta, la pérdida, lo roto, lo incompleto y, en ocasiones, lo reparable. Pienso en aquella performance, referida por Preciado (2018), en la que Lorenza se hace recubrir con una capa de yeso emulando la Venus de Milo (p. 18), retar la belleza e ideales hegemónicos y debatir performáticamente al arte clásico es uno de los primeros efectos al ver las imágenes de esta pieza, pero de inmediato me lleva a pensar en el desmontaje de la falta, de lo roto, de la pérdida en estos cuerpos a los que en realidad nada les falta y no se dejan seducir por el binarismo de lo terminado. Me recuerda, vagamente, *The Complete Marbles* (1999-2005) del artista Marc Quinn. La serie, inspirada en los mármoles Elgin y por supuesto en la Venus de Milo, recupera imágenes de personas que han nacido o adquirido alguna discapacidad. Según el artista, la serie reflexiona no solo sobre la belleza idealizada, sino sobre el hecho de que «estos cuerpos que se celebran protegen y valoran en el contexto de la historia del arte, son los mismos cuerpos que en el plano de la vida real, no siempre son celebrados o admirados, esta serie, celebra la imperfección» (Quinn, 1999).

Regresando a las definiciones en torno a la discapacidad que tanto me han hecho reflexionar, quisiera puntualizar la necesidad de desembarazarnos de descripciones que contengan la idea de déficit, limitación o pérdida, al menos esto implicaría colocar en otro lado estas experiencias, pues la deficiencia o la limitación está allá afuera. Propongo, en ese sentido, aproximarnos a nociones en torno a nuestra experiencia que sean mucho más afirmativas.

Veamos que mientras en la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (CDPD) se reconoce que la discapacidad «es un concepto que evoluciona y que resulta de la interacción entre las personas con deficiencias y las barreras debidas a la actitud y al entorno

que evitan su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás» (CDPD, 2020, p. 10). Se sigue reconociendo la relación entre déficit y barreras, limitaciones e inaccesibilidad, contra las que hay que luchar para vivir un mundo, pero el reconocer no necesariamente significa la acción de cambiar los entornos. Sin embargo, y lo que quiero recalcar en esta experiencia de las palabras, es que la noción de discapacidad puede ser actualizada de otra manera y lejos de estos lenguajes tan amañados, y con suerte en este distanciamiento nos vaya mucho mejor en la consideración y expresión de necesidades que como respuesta no solo busquen formas de completar lo incompleto o hacer más eficiente lo deficiente, sino que nos permitan construir de otra forma los entornos y las relaciones con los otros. Vayamos de la evolución del concepto de discapacidad a la actualización de este posibilitada por Garland-Thomson a partir de tres afirmaciones, esbozadas por la teórica, sobre el concepto de discapacidad:

1. La discapacidad es una forma de variación humana. Las variaciones humanas que se consideran «discapacidad» son parte de la condición humana, ocurren en cada vida y familia, y son un tema en todo el arte y la cultura
2. Las experiencias vividas de la discapacidad brindan a las personas y las comunidades oportunidades para la expresión, la creatividad, el ingenio, las relaciones y el florecimiento.
3. La discapacidad es un conjunto de historias que recibimos y rehacemos sobre variaciones humanas que la medicina científica considera como discapacidad, enfermedad, dolencia y diferencias cuerpo-mente (AVETH, 2022).

Mostrar la diferencia. *Self Naming*

Para este apartado de cierre me gustaría concentrarme en pensar, ahora sí, en la escritura de manifiestos como (auto)retratos de la discapacidad y ejercicios de resistencia. Ejercer resistencia desde lo singular a lo colectivo, partir del autorretrato pictórico al manifiesto como retrato colectivizado.

He considerado, al hacer mi propio manifiesto, *Manifiesto Cansadx*, que esta estrategia nos permite, no solo irrumpir en los marcos hegemónicos de la representación que han acaparado por muchos siglos la imagen, sino que nos permite redefinir la propia experiencia de representación, necesitamos defender la diferencia no solo mediante la imagen, sino mediante la palabra y la escritura y con ello lograr encaminarnos hacia producir otras formas de representación de la diferencia, irrumpir también el marco normativo de la representación. Quisiera proponer como clave de irrupción tres gestos propuestos por Fabián Giménez Gatto

en «Figuraciones intersex (notas para un manifiesto)» (2022), tres gestos que me parece valen también para nuestra propia experiencia y enunciación disca, estos son: «tomar la palabra, dar la cara y poner el cuerpo» (pp. 17-18).

Pensemos entonces el manifiesto como ese espacio que nos ha permitido accionar estos tres gestos, que narra en crudo las historias. El manifiesto es crítico, permite enunciarnos, autonombrarnos, empuja las palabras, esparce las experiencias, recompone las historias y guía en comunidad. Espero no se me tome a mal, no pretendo la sustitución de una cosa por otra, la propia obra de Lorenza me ha saltado a la cara, me ha provocado el efecto de un manifiesto denso, un manifiesto tullido escrito en distintos lenguajes y de diferentes modos, sus obras no son retratos son apariciones, enunciaciones, son actos de agencia y afirmación. Me ha hecho recordar cuando Jesús Carrillo en la introducción al libro *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad* de Douglas Crimp, menciona que la clave del pensamiento en el autor ha tenido que ver con su

defensa activa de la diferencia y la particularidad frente a cualquier intento de homogenización y de estereotipación [...] a la vez de la necesidad de recuperar la capacidad de generar representaciones alternativas y políticamente efectivas por aquellos que se ven denigrados y excluidos por el sistema de representaciones dominante (Crimp, 2005, p. 8).

¿No es acaso lo que ha hecho Lorenza?, ¿No ha manifestado una defensa activa?, ¿Creado un lenguaje distinto para ser representada de otro modo? Veo en este momento el manifiesto como esa posibilidad de operar una defensa activa y política, como ha sucedido otras veces, de lo que se trata es de poner a la vista en crudo lo que necesitemos poner a la vista.

El manifiesto en primer lugar nos permite autodenominarnos, no solo retratarnos, sino enunciarnos en clave de agencia y afirmación, como primera acción de defensa activa, reconocer nuestra diferencia y enunciarla como parte de nuestro proceso identitario, pasar con ello de las políticas de representación a las políticas de identidad. Según Garland-Thomson, la política de autodenominarnos es una forma progresista de participar en una lucha política, pero además nos da la posibilidad de ubicarnos en el lenguaje cotidiano, incluso para ser generosos, con nosotres y con otros, recurrir a la cortesía de preguntarnos entre todes como deseamos ser nombrados. En diálogo con Kathy Bates, aparece el planteamiento de la necesidad de usar un lenguaje alejado de la suposición, dice Bates, «Pueden referirse a mi como: «Kathy es una mujer con discapacidad» y no usar un lenguaje que lleve consigo suposiciones como «Kathy está confinada a una silla de ruedas» No estoy confinada a esta silla de ruedas porque esta tecnología, esta silla de ruedas son mis alas. Sin ella entonces estaría confinada» (Unhiod, 2022).

Esto lo ha explicado también Antonio Centeno, así como la propia Garland-Thomson al sugerirle a Bates en aquel momento pensar en las personas que se apoyan de sillas de ruedas como *wheelchair wearers*. Por su parte Centeno, al hablar de formas de autonomía explicará que se trata de tomar decisiones, generalmente no se piensa en las distintas formas de andar, dice Centeno al respecto de estas formas de autonomía:

La silla no me pasea. Tomo todas las decisiones, paseo a mi manera, que es rodando con Asistencia Tecnológica (AT).

No me dan de beber. Tomo todas las decisiones, bebo a mi manera con las manos de mi Asistente Personal (AP).

No me exploran ni me masturban. Tomo todas las decisiones, me exploro y masturbo a mi manera con las manos de mi Asistente Sexual (AS) (Centeno, 2018).

Accionar estas formas de autonomía nos permite cambiar de posición en el mundo, de objetos sobre los cuales se toman decisiones a sujetos que toman sus propias decisiones. Al modificar el lenguaje con expresiones como *wheelchair wearers*, explica Garland-Thomson, interrumpimos la forma en la que son vistos los cuerpos, son pequeños guiños para defender activamente, no solo sobre como usamos ciertas tecnologías, sino que guía a pensar en las personas como agentes, «estas tecnologías son cosas que usamos, las vestimos, estamos a cargo, no nos dirigen» (Unhiod, 2022).

Quisiera con esto ir pensando la oportunidad de autodenominación o, mejor dicho, hacer un retrato colectivo, mediante la narrativa de un manifiesto como una forma de autodenominarnos colectivizada que nos permita vivir las experiencias no solo como propias, recordemos, «lo personal es político» y en este sentido es necesario trasladar la experiencia propia al tejido colectivo como estrategia de agencia y afirmación. Así lo ha hecho la Colectiva Meteorita en su *No Manifiesto* (2022). El manifiesto fue presentado como proyecto Marabunta de Discas en diciembre de 2021 en la exposición colectiva *Más allá del más afuera* del Centro Cultural España en la CDMX, evento de cierre del programa Culturas Disidentes, un año después el texto es publicado en formato digital como *No Manifiesto* de Colectiva Meteorita en la editorial Incunables del Centro de Cultura Digital si bien permanece como cápsula de la exposición colectiva.⁵

En palabras de Zaría Abreu e Isaura Leonardo (2021) durante la presentación de lo que en su momento era más bien una «estructura textual» hecha a manera de cadáver exquisito, denuncia la poca accesibilidad para las personas discas, denuncia acciones o actividades que chocan con necesidades específicas como el hecho de que la disidencia tiene que hacerse en

5 *No Manifiesto* puede ser visto en <https://www.youtube.com/watch?v=ov41VDQoG24>.

público, diría Johanna Hedva: «¿Cómo se rompe la ventana de un banco con un ladrillo si no puedes salir de la cama? (WCCW, 2015).

La idea central de este *No Manifiesto*, me parece, tiene que ver con pensar en qué medida la disidencia considera la participación de otros cuerpos. De acuerdo a las autoras:

Marabunta de discos busca visibilizar la falta de accesibilidad de las mujeres con discapacidad, enfermedades crónicas o neurodivergencia a los espacios comunes de «disidencia». Señala el capacitismo de las actividades artísticas y de disidencia que no nos contemplan. Somos una enorme fuerza de resistencia a la necropolítica. Por medio de un performance literario nos ponemos en el centro del espacio (literalmente) para ser vistas y escuchadas, para evidenciar nuestra resistencia vuelta cuerpo (Marabunta de discos, 2021).

Retomando las denuncias de Marabunta quisiera sumar a la pregunta ¿cómo construir un mundo inclusivo?, ahora, ¿cómo evidenciar nuestra resistencia? Por supuesto a partir de los tres gestos recuperados de la mirada intersex de Giménez Gatto, es urgente en principio «tomar la palabra» para irrumpir los espacios colectivos, incluso el lenguaje como espacio colectivo. En primer lugar, las historias sobre discapacidad deben ser escritas en primera persona por personas que habitamos una discapacidad, para vivir en un mundo más inclusivo los espacios y objetos para nuestro uso deben ser diseñados paralelamente por personas con discapacidad o alguna singularidad. La idea de que siempre se cuente con la posibilidad de grupos multidisciplinares de trabajo, en cualquier área o disciplina, debe de respetarse desde una buena política y desde una buena intención por parte de las instituciones, quiero decir, más allá del cumplimiento estadístico o movilización de campañas agarradas de una equidad falseada, el diseño del mundo deber ser inclusivo desde su planeación, ese debería ser el primer principio.

How to build an inclusive world, es el título de la conferencia dada por Garland-Thomson para la coordinación de diversidad AVETH de la ETH y que me he permitido ir recuperando a lo largo de este ensayo. En esta conferencia Garland-Thomson nos ha brindado importantes pistas para la construcción de un mundo inclusivo desde la creación de extremidades alternativas, el diseño de caminos y espacios accesibles en los entornos, la construcción y rehabilitación de edificios o espacios políticamente contaminados. En términos generales, reconoce que la construcción de un mundo inclusivo es un desafío, pero es necesario ya que «el diseño accesible o inclusivo crea la inclusión de la discapacidad al cambiar con quien compartimos el mundo» (AVETH, 2022). Por supuesto, además de la obligada pregunta de quiénes en realidad tienen acceso a esas alternativas, qué países y sociedades cuentan con los recursos que permitan un desarrollo en conjunto que brinde mejores condiciones, es necesario también hacer explícito que parte de evidenciar las barreras en nuestro entorno no

implica solamente señalar cómo los espacios públicos son inaccesibles, sino como las propias relaciones sociales generan sus propias barreras como lo han hecho ver las marabunta, el acceso no solo implica el traslado y ocupar los espacios, ocupar los espacios no solo implica estar en los espacios, eliminar las barreras implica el reconocimiento de las diferencias. Y esto es algo que sabemos muy bien las personas que habitamos una discapacidad no visible. Permítanme recuperar una anécdota de Kathy Bates, para introducir algunas ideas. Kathy recuerda y comparte a Rosemarie durante su charla en *From Where We Sit* (Unhiod, 2022) cuando una niña se le acerca en una librería y le pregunta si tiene parálisis cerebral, a lo que Kathy responde que sí, siguiendo con la pregunta de cómo lo sabía, la niña le responde que ella también la tiene y Kathy, que confiesa no notarlo, le pregunta en dónde y la niña le muestra sus manos. La niña, que podía caminar, continúa diciéndole que tiene mucha suerte de usar esa silla, lo que le resulta extraño a Kathy, pero la niña continúa diciéndole que cuando ella necesita ayuda las personas lo pueden notar inmediatamente a diferencia de lo que ella vive cuando tira la charola de su desayuno en la escuela provocando burlas. Kathy expone esta experiencia para preguntarle finalmente a la teórica cómo ayudar a comprender las discapacidades invisibles, pregunta que es una constante en mi propia experiencia, pues mi condición es posible de ver, al menos por ahora, únicamente a través de una imagen de resonancia magnética, si bien es posible para quienes conviven conmigo notar algunas situaciones físicas que les indica un malestar. Es difícil explicar -cada vez que es necesario- cómo mi condición me afecta, pues las alteraciones visuales que tengo solo las puedo ver yo o los síntomas provocados por la fatiga solo los siento yo. Según Garland-Thomson (Unhiod, 2022), esto demuestra el hecho de la necesidad de manejar nuestras propias imágenes y tecnologías, esto según la autora tendrá que ver con lo que ella llama «legibilidad», esto quiere decir que en situaciones sociales acostumbramos a leernos para determinar la convivencia, de ahí la importancia de hacernos legibles. De nuevo, la importancia de autodenominarnos, yo agregaría a este punto, incluso como medio de seguridad y autocuidado, hacernos visibles no solo como un gesto político, sino como estrategia de cuidado y generosidad. Me parece que para responder a la pregunta de cómo evidenciar nuestra resistencia, implica mostrar nuestra diferencia. Necesitamos ser más legibles frente a otros, y si no es desde una tecnología visible deberá ser accionando esas políticas de identidad que nos producen, la palabra es una tecnología indispensable y potente.

¿No es la palabra con la que me nombro una suerte de tecnología protésica? No quiero ser visible o legible solo en el papel de enferma en el hospital cuando asisto semestralmente a que Lidia (mi enfermera) me aplique el cóctel intravenoso que debo recibir en el centro de infusiones del hospital. Dice Leonor Silvestri a propósito de su experiencia con Crohn:

Entre lo que yo me tomo, lo que yo me inyecto y una pastilla de viagra o una pastilla de estrógenos o una aspirina o un protector gástrico o no sé, un batido proteico para rendir más en un gimnasio y entre una silla de ruedas y unas gafas o unos dientes postizos o un ajuste de rodilla no hay diferencia, son recursos técnicos y si se quiere hasta entre una silla de ruedas o un bastón y unas zapatillas de punta para bailar o unos zapatos especiales para hacer tango son dispositivos técnicos que permiten desplazar el cuerpo (Silvestri en Staunsanger, 2015).

En conclusión, todes estamos tecno-inter-conectades, y la palabra es un modo de tecnología que también teje colectivamente, ya sea el neologismo con el que nos autonombramos, el insulto o el eufemismo. Me he decidido presentar, desde que sé que lo soy, como disca, progresivamente estoy intentado afinar mi identidad a ser una *disca-lenta*. En el inicio me concentré en la fatiga y el cansancio, pero a veces es complejo, primero, explicar que el cansancio y la fatiga que yo vivo no es igual a la idea de cansancio y fatiga que una persona sin una condición singular pueda experimentar. La noción de fatiga no es la que más me gusta no solo porque me recuerda más a la idea de la enfermedad y de vez en cuando tengo que tomar medicamentos para sobrellevar la fatiga, por ende, la fatiga me parece una noción estrictamente médica. Supongo que decirme lenta, ha tenido que ver con empezar a entender el funcionamiento de mi cuerpo. La cuestión es que a veces lo veo muy similar a la fluidez de género, una puede fluir entre ser disca, una cansada, una lenta, todo será cuestión de aprender a navegar en nuestro propio mundo identitario de acuerdo a nuestra conveniencia.

El *Manifiesto Disca* de Daiana Travesani ha sido, por mucho, uno de los descubrimientos más afectivos que he tenido recientemente, del manifiesto disca llegue al libro *Me proclamo disca, me coronó renga* (2021). En su potente afirmación, Daiana escribe el «Manifiesto Disca», en el cual, como seguramente muchos lo harán, me reconozco, sobre todo cuando ponen en duda mi identidad disca «contradictoria» por mis logros, sobre todo cuando mi decisión de no gestar se lee como afortunada o coherente con mi identidad disca, cuando ponen en duda mi discapacidad al autonombrarme discapacitada porque les resulta insultante la palabra, cuando usan mi «normalidad visible» para minimizar mi condición, cuando me creen empática por mi diferencia y no porque sea una obligación de todes vivir empáticamente en colectivo.

El *Manifiesto disca* se contrapone al llamado «porno inspiracional»⁶ que no solo es capacitista y ese sí que es políticamente incorrecto para quienes intentan ser correctos al dirigirse a nosotres, sino que no tenemos la obligación de alentar a quienes creen que necesitan aliento

6 Este concepto es acuñado por Stella Young en 2014 durante una TED Talk en Australia titulada *I'm not your inspiration, thank you very much* y hace referencia al uso de imágenes de personas con alguna diferencia visible que se suelen acompañar con frases motivacionales y son usadas como medio de «inspiración» a personas que no viven con un cuerpo diferente. Puede ser vista en: https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much

porque en su normalidad no encuentran sentido alguno. En el mismo sentido de afirmación y en la lógica de la política de autodenominación, al igual que la potencia afirmativa de Daiana, me llamo a mí misma, unos días disca por mi singularidad, otros DISCA como parte de la «Diversidad Interseccional Corporal Anticapacitista» (Travesani, 2021, p. 105) sugerido por Daiana, otros días lenta y algunos días *freak*. Para entender navegar entre palabras-identificadores, Garland-Thomson ha dado una sugerencia bastante pertinente a mi parecer:

Pensar en cómo la palabra que usamos nos puede servir ¿qué hace la palabra por nosotros, no se trata de qué palabra es correcta o no, qué puede hacer la palabra, quien puede usarla, cómo podría formar una comunidad, cómo podría generar conocimiento, obtener y movilizar estratégicamente la palabra para cuando queramos usarla (Unhiod, 2022).

Finalmente, insistiré en la necesidad de autonombrarnos y mostrar nuestra diferencia como lo han hecho activistas por los derechos de las personas con discapacidad, haciendo visible las inconsistencias entre leyes, derechos y accesibilidad, y el trabajo de artistas de la comunidad que no solo alteran el marco representacional y el lenguaje, sino que nombran a otros, se nombran y permiten nombrarnos, mostrarnos en nuestra diferencia.

Epílogo

Incrédula frente a la necesidad de una conclusión para este ensayo que, en mi contexto, podría ser leída como una suerte de resolución o cura, quisiera, en todo caso, cerrar este texto compartiendo el manifiesto de mi autoría *Manifiesto cansadx*, como una manera de autonombrarme o de «autofiguración» (Marín, 2021), como estrategia de afirmación, agencia de mi diferencia o reconocimiento de apenas un talento. Este manifiesto viene a mi cabeza en 2022 como parte del proceso de entender y explicar el malestar causado por la fatiga y el cansancio que acompaña mi diagnóstico y el intento de convivencia de estos síntomas con mis «obligaciones» laborales. La eficiencia como mandato de género nos obliga, la mayoría de las veces, a ubicarnos en cierto espacio de productividad que en nada se lleva bien con la fatiga provocada por mi esclerosis múltiple. Como antesala a este manifiesto, escribí sobre unos estudios de campo visual realizados durante períodos de brotes, un texto al que titulé *Mi cansancio como un talento de resistencia*⁷ y que forma parte de la exposición colectiva *Propuestas Insumisas: Otrxs imaginarixs de mundxs posibles*, del programa Disidenta. Comunidad de Práctica Social + Saberes Feministas, del que formo parte desde 2021. El manifiesto cansadx es una continuación de estas primeras reflexiones.

7 La serie puede ser vista en: <https://www.disidenta.com/exposiciones-propuestas-insumisas>

Manifiesto cansadx

Me declaro una cansada, una fastidiada del sistema, una aletargada.

Una desviada, improductiva, desertora de la eficiencia capitalista.

Lxs cansadx, somos desviadx que agrietamos las normas, los modos de hacer, a quienes tienen que aguantar y darnos más tiempo.

Piano, piano, si va lontano.

Lxs que andan con la flaca, lxs lentejas, lxs débiles. Lxs cansadx atendemos el cansancio como ejercicio de resistencia y desobediencia a un sistema que nos dicta no parar. Un sistema donde la improducción es castigada y aflojar las cuerpas condenada.

Lxs cansadx desechamos el tormento corporal de no sentarnos, de no pestañear o cabecear.

Lxs cansadx hemos de parar cuando necesitemos hacerlo, hemos de parar la explotación capitalista. Hemos de renunciar a la autoexplotación con la que hemos respondido todo este tiempo.

Hoy abrazamos nuestrxs cuerpax en el reposo.

Hoy reclamamos dejar fuera el cansancio de un sistema opresor y triste.

Hoy declaramos el cansancio como arma, lucha y defensa,

Hoy declaramos el cansancio como una operación alegre de productividades otras.

Porque lxs cansadx operamos en la lentitud creativa.

Referencias bibliográficas

Abreu, Z., y Leonardo, I. (2021). *Más allá del más afuera*. Edición final de culturas disidentes, CCEMX.

Association of Scientific Staff at ETH (AVETH). (2022). *How to build an inclusive world*. Dr. Rosemarie Garland-Thomson [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=32Ma1LAK40w>

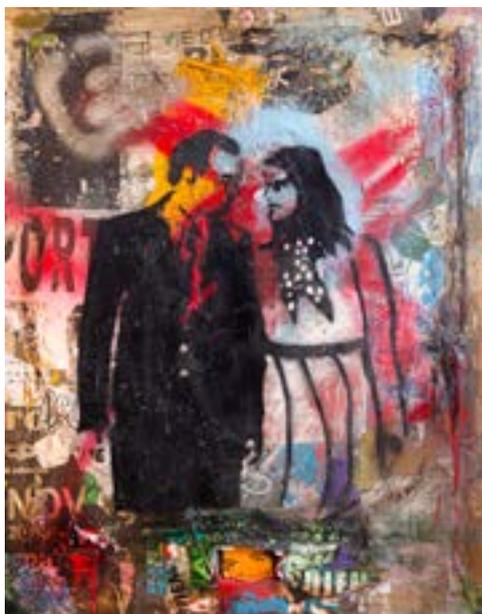
Bado, J. (1965). *Libro de Homenaje al Prof. Dr. Julio García Otero*. Montevideo: Facultad de Medicina, Universidad de la República.

Bogdan, R. (2012). *Picturing Disability Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*. Nueva York: Syracuse University Press.

Centeno, A. (2018). Diversidad funcional y desobediencia sexual. En conferencia *Lorenza's way: Práctica artística, diversitat funcional i desobediencia epistémica*, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona. Recuperado de <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/lorenzays-way-practica-artistica-diversidad-funcional-y-desobediencia-epistemica/357>

Colectiva Meteorita. (2022). *No Manifiesto*. Ciudad de México: Incunables.

- Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (CDDP). (2020). *La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y su Protocolo Facultativo*. Ciudad de México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- Díaz, A. (2018). De monstruos, animales y variabilidad humana. En F. Giménez Gatto, H. Chávez y A. Díaz (Coords.), *Teoría Freak. Estudios críticos sobre diversidad corporal* (pp. 203-222). Ciudad de México: La Cifra Editorial.
- Deleuze, G. (1995). *Michel Foucault. Filósofo*. Barcelona: Gedisa.
- Giménez Gatto, F. (2022). Figuraciones intersex (notas para un manifiesto). En F. Giménez Gatto y A. Díaz (Coords.), *Figuraciones. Ensayos sobre género y corporalidades* (pp. 15-27). Ciudad de México: La Cifra Editorial.
- Marabunta de discas. (2021). *No manifiesto. Versión: Más allá del más afuera*. Edición final de culturas disidentes, CCEMX. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ov41VDQoG24.R>
- Marín, K. (2021). *Sostener la mirada. Apuntes para una ética de la discapacidad*. Quito: Festina Lente.
- Organización Mundial de la Salud (OMS) y Banco Mundial (BM). (2011). Informe Mundial sobre la Discapacidad. Malta: OMS-BM.
- Palacios, A. (2008). *El modelo social de discapacidad: orígenes, caracterización y plasmación en la Convención Internacional sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Madrid: Cinca.
- Preciado, P. (2018). *Lorenza Böttner. Réquiem por la norma*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge.
- Quinn, M. (1999). *The complete marbles*. Recuperado de <http://marcquinn.com/artworks/the-complete-marbles>
- Maura Staunsanger, M. (2015). *Game of Crohn* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oTgv-3K9mg4>
- Travesani, D. (2021). *Me proclamo disca, me coronó renga*. Rosario: Insomnes Publicadora.
- University of New Hampshire, Institute on Disability (Unhiod). (2022). *From Where We Sit. Kathy Bates interviews Dr. Rosemarie Garland-Thomson* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aBdZ3IzK8L4>
- Victoria, M. J. (2013). El modelo social de la discapacidad: hacia una nueva perspectiva basada en los Derechos Humanos. *Revista In Jure Anáhuac Mayab*, 1(2), pp. 143-158.
- Vigarelo, G. (2001). *Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Women's Center for Creative Work at Human Resources (wccw). (2015). *My Body Is a Prison of Pain so I Want to Leave It Like a Mystic But I Also Love It & Want it to Matter Politically* [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/144782433>



Yolanda Iris Casco Gelphi, 31 años

Julio César D'Elía Pallares, 31 años

Autor: Pablo Bielli Rovés

Título: Amor Latente

Técnica mixta, Stencil, papel y acrílico, sobre lienzo. 80 x 100 (2020)

«La obra habla del amor y la lucha reflejada en los muros de la ciudad. Carlos nace en el interior de ese amor, el cual es suplantado y por tanto se torna ajeno, aunque logra sobrevivirlo. El tiempo pasó, y la lucha de varios le permitió reencontrarse con parte de la historia de aquel amor original.

En mi reinterpretación de esta historia, trabajé el lienzo con la superposición de trozos de afiches de varios muros de Montevideo, restos de pintura, papel y finas capas de revoque arrancado con los afiches.

El desafío sigue abierto; aún hoy seguimos buscando una respuesta.»

LAS PEORES, DE GABRIELA YNCLÁN: ENTRE EL TEATRO DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN¹

LAS PEORES OF GABRIELA YNCLÁN:
BETWEEN DOCUMENTARY THEATER AND FICTION

LAS PEORES, DE GABRIELA YNCLÁN:
ENTRE O TEATRO DOCUMENTADO E A FICÇÃO

Carlos Gutiérrez Bracho

Universidad Veracruzana. cargutierrez@uv.mx

Recibido: 09/04/2023 | Aceptado: 01/06/2023

DOI 10.59999/7.1.4

1 Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación realizado desde el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA), de la Universidad Veracruzana, que lleva por título «Teatralidades de la infamia y la ausencia: historias vivas, cuerpos desaparecidos». Agradecimientos a Lus de Pessôa por sus aportes a este texto.

Resumen: Las artes escénicas son, para algunos artistas, un espacio para recuperar historias, para indagar, en documentos históricos y biografías, verdades que no quieren ser dichas por los gobiernos y que no se pierdan en nuestras memorias. Una de esas voces es la de la dramaturga Gabriela Yncán (Premio Juan Ruiz de Alarcón 2021). Su obra *Las peores* trata de dos tipos de invisibilización y luchas frecuentes en México: la de las mujeres, por ser mujeres, y la de los desaparecidos políticos, aquellos que han sido silenciados por tener un discurso contestatario a los regímenes despóticos. El presente artículo hace una revisión comparada de este texto teatral con la investigación académica que le da origen para traer al presente la historia de las que se cree son las primeras mujeres que sufrieron desaparición forzada en este país, durante el régimen de Agustín de Iturbide.

Palabras clave: personas desaparecidas; teatro documental; México

Abstract: Performance arts are, for some artists, a space recovering historical stories searching in historical documents and real biographies that resist to become official dictum from governments and being by that lost for our memory. One of those artists is Gabriela Yncán (Juan Ruiz de Alarcón prize 2021). Her play *Las peores* shows two instances of making invisible people and struggles to challenge it: the invisibilization of women for being women and of the political missing people, those who have been silenced due their discourse against despotic regimes. This article analyzes this play, which came from an academic research to make present this story of whom has been thought to be the first women forced to disappear in México, in the government of Agustín de Iturbide.

Keywords: missing people; documentary theater; Mexico.

Resumo: As artes cênicas são para alguns artistas, um espaço para recuperar histórias, para rever em documentos históricos e biografias verdades que os governos não querem que sejam ditas e que não se perdem em nossas memorias. Uma dessas vozes é a da dramaturga Gabriela Yncán (Prêmio Juan Ruiz de Alarcón 2021). Sua obra *Las peores* trata de dois tipos de invisibilidade e lutas frequentes no México: a das mulheres, por serem mulheres, e a dos desaparecidos políticos, aqueles que foram silenciados por ter um discurso contrário ao dos regimes despóticos. O presente artigo faz uma revisão comparativa deste texto teatral que parte de uma investigação acadêmica, para trazer ao presente a história das primeiras mulheres, que se creê, desaparecidas neste país, durante o regime de Agustín de Iturbide.

Palavras chave: pessoas desaparecidas; teatro documental; México.

En octubre de 1814, se promulgó en México la Constitución de Apatzingán, que contenía muchas de las ideas que promovió el caudillo independentista mexicano, militar y sacerdote José María Morelos y Pavón; entre ellas, la igualdad ante la ley, el respeto a la libertad, la protección de los pobres y la justa repartición de los bienes, entre otros derechos. Además, es considerada el antecedente inmediato de la primera Carta Magna de México. Nunca entró en vigor, pero sirvió para sentar las bases de lo que hoy es el Estado mexicano (Secretaría de la Defensa Nacional, 2021). Se trata de uno de los acontecimientos más relevantes en la historia de esta nación, el cual ha sido altamente significativo para la construcción de la ideología oficial.

En contraste, al mes siguiente de ese año, al menos unas trescientas mujeres de Pénjamo, Guanajuato, fueron aprehendidas por las tropas del Bajío, bajo las órdenes del coronel Agustín de Iturbide, comandante de dicho ejército y segundo del Ejército del Norte. Junto con sus hijos, fueron llevadas a casas de recogidas de Guanajuato y de Irapuato,² donde estuvieron presas por un período mayor a dos años y luego liberadas en 1817 por instrucciones del virrey Juan Ruiz de Apodaca. Según documenta María José Garrido Asperó (2003), en una investigación académica titulada «Entre hombres te veas: las mujeres de Pénjamo y la revolución de independencia», legalmente se desconoce por qué razón las mantuvieron privadas de su libertad, debido a que a ninguna «se le acusó ni se le informó causa» (p. 170).

En su ensayo, la investigadora del Instituto de Investigaciones José María Luis Mora documenta cómo estas mujeres de Pénjamo y de la hacienda de Barajas, Guanajuato, fueron aprehendidas, los días 29 y 30 de noviembre de 1814. Fueron encarceladas poco más de dos años. En aquella época, hubo varios casos —y están documentados, señala Garrido— de mujeres a las que durante la guerra de independencia se les acusó de infidencia (violar la confianza y la fe debida a otros, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

Contrario a los preceptos de la Constitución de Apatzingán, Garrido Asperó (2003) señala que la verdadera razón de la detención de todas estas mujeres que participaron por la causa insurgente se mantuvo de manera velada durante años, ya que «la autoridad» las calificaba de prostitutas. Con ello, se desprestigiaba «su conducta» y se les negaba «existencia política pues sus acciones fueron valoradas en términos morales y no atendiendo a su preferencia política» (p. 172). De alguna forma, infiere que se trató de presas políticas, porque hay registros de casos de mujeres a quienes durante la Guerra de Independencia «se les juzgó y sentenció a ser ejecutadas, encarceladas, deportadas y privadas de sus propiedades» bajo el cargo de haber realizado actividades consideradas «rebeldes», como «seducción de la tropa, contrabando de mensajes y armas, espionaje, conspiración, abastecimiento económico», entre otras. También

2 Las Casas de Recogidas o de Recogimiento existían en México a principios del siglo XIX con el fin de encerrar en ellas a mujeres con fines disciplinarios y correctivos.

se les acusaba de «ser soldadas, guiar a los rebeldes por los caminos, desempeñarse como enfermeras en los improvisados hospitales insurgentes, llevar agua a los soldados y enterrar a los muertos» (p. 170).

En su escrito, la investigadora señala que las historias de estas mujeres fueron desconocidas hasta la década de 1970, cuando «a la luz de la historiografía feminista» se empezaron a analizar sus biografías despojándolas de cualquier «tono heroico y romántico», como había sido hasta entonces, cuando se buscaba resaltar, simplemente, la figura de «grandes heroínas» (Garrido Asperó, 2003, p. 170).³ A partir de ese momento, se ha tratado «de demostrar que la participación de las mujeres fue complementaria e igualmente valiosa para el esfuerzo bélico y que la guerra modificó el comportamiento político de las mujeres» (2003, p. 170).

La investigación académica realizada por Garrido Asperó es el documento que la dramaturga mexicana Gabriela Ynclán (premio nacional de dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2021) tomó como fundamento para escribir una obra de teatro titulada *Las peores*. El texto, más que ser una dramaturgia que se apegue de manera fiel a la historia del siglo XIX registrada por Garrido, reinterpreta el pasaje histórico de las mujeres arrestadas y desaparecidas. Así, se convierte en un nuevo documento abierto a nuevas interpretaciones y la memoria, porque evoca la condición que vivieron las mujeres de Pénjamo y, a su vez, da cuenta de una práctica política común en México y algunos países latinoamericanos: la desaparición forzada; es decir, «un mecanismo institucionalizado desde el poder para privar a una persona de su libertad, ocultarla y negar cualquier información sobre su paradero» (Chale-Cervantes, 2018). Así, este artículo hace una revisión comparada de ambos textos con la finalidad de cuestionar, por un lado, la idea de «teatro documental», como un teatro que debería responder fielmente a los acontecimientos históricos y, por otro, para identificar cómo desde el teatro se puede hacer ficción de hechos históricos sin tener que ser fieles a la rigurosidad de la academia y, aun así, lograr un espacio de diálogo entre el acontecimiento pasado y el tiempo presente.

En un primer acercamiento, podría decirse que la obra teatral de Ynclán corresponde al género llamado *teatro documental*, principalmente porque parte de una investigación académica. En su *Diccionario del Teatro*, Patrice Pavis (1996) define a este tipo de dramaturgia como «teatro documento», es decir, un tipo de expresión heredera del drama histórico, en el que se emplean «documentos y fuentes auténticas» (p. 451), y que se opone a un teatro «de pura ficción», por considerarlo «demasiado idealista y apolítico» (p. 451). Eileen Doll (2008), por su parte, señala que el «teatro documental» o «teatro documento» —lo llama de las dos maneras— emplea

3 La historia se ha encargado de encumbrar las figuras de Josefa Ortiz de Domínguez y de Leona Vicario como emblema de la participación femenina en la lucha independentista mexicana. Se ha tratado, sin duda, de una participación relevante, según se ha venido narrando de manera oficial hasta nuestros días, pero ha nulificado la participación de miles de mujeres más, como deja ver el estudio publicado por María José Garrido Asperó y otros investigadores más.

«materiales auténticos para introducir al público más directamente en una situación histórica reciente» (p. 65). Además, advierte que tiene un peligro, el cual «consiste en su falta de creación estética, algo que no será un problema si solo es un recurso más entre las varias herramientas del dramaturgo» (p. 66).

En el teatro documental, sin embargo, la realidad y la ficción «se desdibujan». Los creadores van tras «una búsqueda constante de certezas» (Sabugal Paz, 2010, p. 112). En este sentido, lo documental «es un recurso» que cambia la relación que el espectador tiene con la ficción, ya que la «avala» como verdadera en el momento en que es consciente de que dicha ficción fue creada a partir de una fuente verdadera (p. 128). Es decir que, desde un punto de vista, el teatro documental adquiere el papel de «certificación» y «validación» de que el «espectáculo» es “verdadero”» (p. 127).

En un texto titulado «El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana», Arno Gimber (2016), realiza una panorámica sobre los orígenes de este teatro. De acuerdo con sus notas, es posible encontrar sus inicios en 1833, en Alemania, en *La muerte de Dantón* de Georg Büchner, quien «insertó fragmentos textuales de discursos de Maximilien Robespierre ante la Asamblea Nacional Francesa, o sea, material auténtico no ficticio». No obstante, es a Erwin Piscator a quien se reconoce como «el fundador del teatro documento», también en Alemania (p. 20).

Peter Weiss (2017) nombra «teatro documento» a diferentes formas que había adoptado «el teatro realista de nuestro tiempo», que abarca —según sus apuntes— desde el movimiento del Proletkult y el Agitprop, hasta los trabajos escénicos de Piscator —que llama «experimentos»— y «las piezas didácticas» de Bertolt Brecht. Ante la enorme variedad de propuestas escénicas, que incluyen el denominado teatro político, el teatro de protesta, el antiteatro, entre otras, Weiss decide simplificarlas en el genérico «teatro documento» —que se ocupa «de la documentación de un tema»—, debido a que encuentra la «dificultad de hallar una clasificación para las variadas formas con que se expresa esta dramática» (p. 2). Sin embargo, reconoce una función importante para la vida pública del teatro documento: «la crítica de grado diverso», en donde se exhibe el encubrimiento de la verdad por parte de los medios de comunicación, los falsamientos de la realidad y los engaños históricos (p. 2).

Weiss (2017) es tajante a la hora de definir el teatro documento. Para él se trata simplemente «un teatro de información» o un «producto artístico», el cual tiene como base esencial documentos diversos, como expedientes, balances, declaraciones de gobierno, entrevistas, reportajes periodísticos, fotografías, etcétera. No permite, desde su análisis, ningún tipo de invención. Es decir, se trata de un teatro que renuncia a la ficción, porque «se sirve de

material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma» (p. 2). Así, la labor de los artistas escénicos es ordenar el «material de noticias que nos llega diariamente desde todas partes» y seleccionar fragmentos de información que «se ajustan a la realidad», siempre desde la visión del artista escénico. Sin embargo, reconoce que este teatro «no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de la realidad, arrancado de la continuidad viva» (p. 3).

En México, sobre todo durante la segunda mitad del siglo xx, a quien más se ha relacionado con el teatro documental es al dramaturgo Vicente Leñero, quien «utilizó las teorías del teatro documental alemán de la década de 1960, sobre todo de Peter Weiss, al escribir *Pueblo rechazado* (1968), *Los albañiles* (1969), *Compañero* (1970) y *El juicio* (1972)» (Villegas, 2005, pp. 196-197). En sus obras se manifiesta claramente la influencia del teatro documental «mediante la demostración de datos verídicos que seleccionó y amalgamó con el fin de desarrollar temas sociales y políticos y crear mundos con un sentido estético» p. 196). Es importante señalar que Leñero, además de dramaturgo, era periodista, un aspecto que influyó fuertemente en la construcción de sus textos teatrales. En esta misma línea también puede ubicarse al dramaturgo Jorge Ibarguengoitia, con textos como *El atentado* (1962) y *La conspiración vendida* (1969), entre otras; más recientemente, destaca el trabajo de Flavio González Melo —*Lanscurain o la brevedad del poder; 1822, el año en que fuimos imperio, y Trotsky. El hombre de la encrucijada* (2022)—, así como el de Alejandro Román —*Los fusilamientos*—.

Manuel Gómez García (1998), en su *Diccionario Akal de Teatro*, ubica al «teatro documental», como un tipo de teatro «didáctico» que utiliza de manera directa, ya sea «en el proceso de escritura o de puesta en escena, elementos, materiales o fuentes históricas» que deben ser «estructuradas adecuadamente» (p. 810). Para él, ese teatro surgió en la década de 1960, en Alemania. Y son figuras paradigmáticas Hochhuth, Kipphardt, Weiss y Dorst.

Pavis (1996) define como didáctico todo aquel teatro que tenga la pretensión de «instruir a su público, invitándole a reflexionar sobre un problema, a comprender una situación o a adoptar una determinada actitud moral o política» (p. 450). Este teatro «tiene una mala prensa» debido que con frecuencia y «con excesiva precipitación» se le vincula con lecciones «de catecismo o de marxismo y se considera que trata al público como si fuese un niño, en vez de obligarle a “buscar la salida”» (p. 450). Darío Fo no coincide en que el teatro documental deba ofrecer «una lección didáctica», ya que considera que debe ser un «espectáculo escénico» (Oliva Bernal, 2004, p. 113).

Este breve recorrido a través de diversas voces que hacen referencia al «teatro documental» evidencia que no existe un consenso que permita definirlo con absoluta precisión. Como

se puede apreciar, la primera propuesta, que lo relaciona con un teatro que solo parte directamente de documentos u otras fuentes de información documentales e, incluso, confiables, se ve rebasada cuando se empiezan a plantear preguntas como dónde queda la ficción, qué papel juega la creatividad o cómo se puede hablar de objetividad si se está construyendo un espectáculo escénico (aunque este parta de un documento real), como lo describe Fo. La gran interrogante en muchos trabajos teóricos es si creatividad y ficción realmente pueden tener cabida en este teatro o el dramaturgo debe responder de manera fiel a la fuente original.

Desde una perspectiva, incluso reduccionista, el teatro documental debería tener una función divulgativa, en la que se pretendería alcanzar la información contenida en la fuente original a un público determinado e introducirlo en el tema. El dramaturgo estaría adoptando un papel de traductor de la información para presentarla de manera ordenada y atractiva para que el público pueda tener noticia de ella. Sin embargo, en un intento por encontrar cuál es la materia propia del teatro documental y llevarlo a un plano distinto al de mera transmisión de conocimientos, hay quien encuentra que este tiene la oportunidad de ir más allá de lo que se conoce sobre determinado acontecimiento y mostrar aquello que no resulta evidente a la mirada de cualquier persona. Así, este teatro

... encuentra en el testimonio, en las huellas, en los indicios y en los documentos —que no han sido construidos ni convertidos en momentos— el material que permite acceder al plano real de aquello que no ha ingresado en los marcos de visibilidad, que hace parte de huecos históricos y, por tanto, puede irrumpir en el acontecimiento teatral para evidenciarle al espectador-agente los vestigios de esas historias ocultadas (Acosta Sierra, 2019, p. 278).

Otra forma de entenderlo la propone el investigador colombiano Gilberto Martínez (2012), quien reconoce al documento como punto de partida para la construcción del texto dramático, donde tal documento únicamente «sirve siempre y cuando sea la referencia científica, para dar el salto y caer en el campo en donde realmente debe moverse el arte teatral: el poético» (p. 114). Al introducir el aspecto poético en la construcción del texto dramático basado en una fuente documental, Martínez deja abierto el espacio para que el dramaturgo no necesariamente tenga que apegarse de manera rigurosa a la información que contiene dicho documento, sino que pueda intervenirla de forma creativa. De esta manera, el texto dramático transita entre la realidad y la ficción, donde ni la pretendida realidad corresponde fielmente a la verdad que podría significar la presencia de la fuente original, ni la ficción es producto de la mera invención del artista escénico. Desde esta óptica, en la dramaturgia que parte de una fuente documental, realidad y ficción pueden mantener una relación dialógica que es trasladada tanto a los propios artistas escénicos como a su público.

Para Jerónimo López Mozo (2017), en el teatro, tanto documento como ficción pueden ser compatibles y «tal maridaje permite que el autor no se limite a ordenar y dar forma dramática a los materiales seleccionados previamente, sino que pueda expresar sus puntos de vista» (p. 26-27). En estas propuestas escénicas no hay lugar para hablar de «manipulación de la verdad»; recomienda, entonces, confiar «en la honestidad» del dramaturgo (p. 27). Sin embargo, se pregunta si la «objetividad» que los historiadores exigen al ejercicio de la información e interpretación de los documentos históricos es válida también para los dramaturgos: «¿No le[s] está permitido hacer una lectura interesada de los materiales que usa[n], lo que incluye, por ejemplo, seleccionar los que mejor sirven a su discurso?» (p. 27). La respuesta sería que no solo no es posible esperar una rigurosidad académica en una construcción escénica que parte de una fuente documental, sino que es incluso exigible que el dramaturgo vaya más allá de la información que ese documento proporciona. Incluso, desde el propio ejercicio de *poetización*, mostrar posibilidades discursivas que la fuente documental no contiene. Pero, se debe tener claro que el artista escénico sí está obligado a pasar del dato a la construcción escénica creativa; en dicho paso, lo que queda en entredicho es, justamente, la rigurosidad académica.

Alaciel Molas González (2020), en *El problema del acontecer escénico teatral*, ubica en primer plano la construcción dramática, en el teatro documental. Para ella, en este «se trae al presente» un evento traumático y en ocasiones en esta actividad escénica participan no-actores. Al hablar de «evento traumático», pone, en el centro de la experiencia escénica, un elemento que es fundamental en la construcción dramática: el conflicto. Esta manera de entender el teatro documental exigiría, al dramaturgo, encontrar, en la fuente documental, elementos que le permitan crear escenas climáticas propias de una construcción dramática aristotélica y entrar en el terreno del espectáculo escénico que defiende Fo.

En *Las peores*, Ynclán toma como fuente documental válida un trabajo de investigación avalado por la academia —el de Garrido Asperó (2003)—; así, transita del documento académico-histórico a la construcción dramática. Interviene la historia que plantea la historiadora. No busca ser absolutamente fiel al acontecimiento investigado, sino que lo reinterpreta y recrea para ofrecer su propia visión en un tipo de teatro documental que presenta diálogos, situaciones y testimonios ficcionalizados —es decir, contruidos desde la creatividad de la dramaturga—, no con el fin de que solo conozcamos el acontecimiento verdadero que investigó Garrido Asperó, sino que, a partir de que tengamos noticia de este, también podamos apreciar su propia construcción de personajes, mismos que en la fuente documental solo aparecen mencionados en un listado de nombres, pero que en el texto de Ynclán es posible conocer sus pensamientos, sus luchas y sufrimientos, aunque estos sean

producto de un ejercicio ficcional. Hay, pues, en este texto, una labor primordialmente de construcción dramática, pero que remite en forma constante a la fuente académica. Por ejemplo, en el texto de Garrido Asperó no es posible encontrar datos biográficos detallados sobre las mujeres que Ynclán presenta en escena, por lo que la dramaturga construye sus testimonios. Es por ello que esta obra de teatro ofrece un ejercicio sí documental —como punto de partida—, pero apuesta por la elaboración dramática de las historias de las protagonistas, quienes narran en primera persona sus experiencias. De ahí que, aunque parezca un oxímoron, este sea un teatro documental y testimonial ficcionalizado.

La dramaturga peruana Mariana de Althaus (2018) considera que toda obra documental es política «porque convoca la contradicción, lo que socava nuestros prejuicios, lo que pone a prueba nuestra moral» y que lo testimonial en el teatro es «tremendamente político», debido a que «pone en escena aquello que está confinado a lo privado, a lo oculto, a lo censurado, a lo incómodo» (p. 18). Para esta autora, el teatro testimonial se vuelve subversivo y sanador, «porque, aun cuando lo que se cuenta es terrible, es el relato de una victoria» (p. 18). Se refiere, principalmente, al autotestimonio, cuando es el artista escénico quien cuenta su propia historia, aunque esto también es claro en el texto de Ynclán, donde lo que vemos es la visión propia de dos mujeres presas. De Althaus, sin embargo, explica que «hay teatro documental que no es testimonial, y viceversa» y que ambos tienen un origen político. Además, explica que ambas formas teatrales surgieron en el siglo xx con la intención de «dar visibilidad a las voces silenciadas de la Historia» (p. 18). En este último punto confluyen tanto el trabajo de Garrido Asperó como el de Ynclán, ya que ambos tienen como objetivo fundamental dar noticia de las historias desconocidas e, incluso, ocultadas, de las mujeres de Pénjamo. Esta labor tiene como contexto el hecho de que México, hoy, sea tierra de desaparecidos, de personas que cada día son borradas de su existencia y pierden su identidad para engrosar las estadísticas oficiales. Es un sitio donde las historias, las motivaciones, los deseos, los dolores... la vida, pues... quedan desdibujadas frente al concierto de fosas clandestinas, cadáveres envueltos en bolsas y funcionarios en turno que no empatizan con las preocupaciones, la rabia y el miedo de una sociedad que no atina a saber el porqué de esta situación.

En este sentido, no solo Gabriela Ynclán, sino muchos artistas escénicos han encontrado, en las artes escénicas, un espacio para hablar, para contestarle al gobierno, para hacerle frente a la frialdad de los partes oficiales, para buscar respuestas creíbles, para recuperar esas historias, para hurgar en documentos y biografías las verdades que no quieren ser enunciadas y que no se pierdan en nuestras memorias. En diferentes escenarios y propuestas escénicas, actores, directores y autores prestan sus palabras, su cuerpo y su voz para traer al presente al ausente. Al que ha sido brutalmente arrancado de su existencia.

Ynclán es una de las voces que se suma a esta línea de textos dramáticos. En su repertorio hay obras en las que habla de quienes han sido históricamente violentadas y silenciadas: las mujeres mexicanas. Una de estas es *Tiempo de miedo*, donde cuenta «la historia de dos mujeres que de niñas fueron vendidas por sus padres a un hombre casado para llevarlas a vivir a su casa con su esposa y hacer “uso de ellas”» (Leñero Franco, 2021). En *Ese diablo de la mina* y *Podrías llamarte Antígona*, ofrece un discurso contraoficial sobre las malas condiciones laborales que viven los trabajadores de las minas de carbón en el norte mexicano y resalta el papel que han tenido las mujeres por denunciar y exhibir las relaciones de contubernio y corrupción entre los empresarios del carbón, quienes han sido los principales responsables de que en esa región, a lo largo de los años, hayan fallecido cientos de mineros y muchos hayan quedado en condición de discapacidad e incluso de desaparición debido a graves incidentes bajo la tierra.

Es así como, en su teatro, Ynclán muestra los miedos, dudas y fortalezas de las mujeres violentadas. *Las peores* trata, precisamente, de dos tipos de invisibilización y luchas frecuentes de este país: la de las mujeres, por el simple hecho de ser mujeres, y la de los desaparecidos políticos, aquellos silenciados por tener un discurso contestatario a regímenes despóticos. En palabras de la dramaturga y crítica teatral Estela Leñero Franco (2021), este texto «retoma la historia de México para resaltar la participación de dos mujeres de clase baja que durante la Independencia fueron correo, espías y activistas del movimiento independentista, pero que, encarceladas y olvidadas por muchos años, vivieron en las peores condiciones».

Las peores está escrita en un solo acto, cuya acción dramática ocurre al interior de una celda, en una prisión para mujeres. La fecha es julio de 1817. Los personajes centrales son Francisca y María. Ynclán trabaja en dos planos dramáticos. Uno, el que muestra la relación de ambas mujeres en la prisión; otro, onírico, en el que se ve la sombra amenazante de Agustín de Iturbide. En la historia que da origen a la obra de Ynclán, entre las mujeres detenidas había, precisamente, dos que fueron acusadas de mantener comunicación con los rebeldes desde la cárcel. Se llamaban Francisca Uribe y María Bribiesca, nombres que no fueron modificados en el texto dramático de Ynclán y quienes —de acuerdo con la investigación de Garrido Asperó— opinaban, desde la prisión, sobre los insurgentes y rubricaron las cartas que todas las mujeres enviaron a diferentes autoridades, en donde solicitaban su libertad. Se cree que fueron asesoradas por un cura llamado Antonio Labarrieta. Ellas fueron conocidas, en la vida real, como «las peores» (Garrido Asperó, 2003, p. 179), calificativo que Gabriela Ynclán utiliza para dar título a su obra.

En los personajes Francisca y María presentados por Ynclán se ven las huellas de la tortura. Han sido arrestadas y aisladas en esa cárcel por haber apoyado a los rebeldes al régimen. Son víctimas de desaparición forzada, un acto en el que participa el Estado y que busca tener

efectos amenazantes no solo en las personas que son desaparecidas y sus familias, sino en la sociedad entera.

Se ha documentado que la técnica de desaparecer personas y dejar a sus familias en la incertidumbre sobre su destino adquirió el nombre de «desaparición forzada» durante la Segunda Guerra Mundial, a partir de una orden llamada «Nacht und Nebel» o «Noche y niebla» —inspirada en una obra de Richard Wagner— que el general Wilhelm Keitel dio para destruir las redes de la resistencia de algunos países europeos. Ese mandato tenía la intención de infundir terror a través de la incertidumbre y, por ello, tiempo después, Keitel y otros nazis fueron acusados y condenados en Nuremberg. «Según los ideólogos del nazismo, el decreto tenía una especial importancia, pues implicaba una “innovación básica” del Estado: la organización de un sistema de desapariciones forzadas. Una característica fundamental de la directiva es que permitía la aplicación secreta de la pena sin dejar testimonio o pruebas sobre las circunstancias y término de esta» (Ainz Galende, 2020, p. 80).

La historia que recupera Gabriela Ynclán (2010), muestra que la desaparición forzada —aunque no se le conocía entonces con ese nombre— es más antigua que la «Nacht und Nebel», cuando menos en México. Las protagonistas son dos mujeres que viven en un espacio liminal, una especie de calabozo. Un sitio donde suelen estar los considerados más peligrosos para la sociedad... o para las instituciones que pretenden gobernarla. Y ellas, Francisca y María, son las abandonadas, las tres veces violentadas por el sistema: primero, por el Estado; luego, por la Iglesia católica, y al final, por una sociedad a la que no parece importarles su destino. María cuenta, en algún momento, su primera impresión en esa prisión, donde en un principio había muchas mujeres: «cuando llegué las vi tan flacas y pálidas, hasta pensé que me habían traído al valle de las muertas» (p. 13). En el momento que empieza la historia de Ynclán, ambas han sido abandonadas, incluso por las mismas presas, que han sido trasladadas de prisión durante la madrugada. Están, de alguna manera, en el confín del mundo, en un lugar donde solo los agentes del Estado —los celadores— y de la Iglesia —un sacerdote llamado Labarrieta— tienen contacto con ellas.

La dramaturga ha definido *Las peores* como un «homenaje a las primeras presas políticas» (Valdés Medellín, 2017) en México. No se sabe con precisión que realmente lo sean, pero es posible que este sí sea el primer caso de mujeres presas políticas que se tiene documentado. La obra está «inspirada» (Valdés Medellín, 2017) en este grupo de mujeres que fueron aprehendidas en 1814, en Pénjamo, Guanajuato. Es importante subrayar la palabra «inspirada» que apunta Gonzalo Valdés Medellín, porque en esta se revela la verdadera intención de la dramaturga: partir de la investigación académica para construir ficción, entendida esta como una «forma de discurso que hace referencia a personajes y a cosas que solo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador» (Pavis, 1996, p. 206). De acuerdo con Pavis (1996),

en la ficción, tanto el discurso teatral, como el texto y la representación son inventados por los autores, por lo que «no tienen valor de verdad» (p. 206). En Ynclán, no obstante, estamos frente a una ficción que establece un puente entre el pasado y el presente, debido a que es a partir de la historia del siglo XIX como la dramaturga intenta hacer consciencia sobre el papel que han tenido las mujeres en los acontecimientos históricos y políticos del país. Así, según sus propias palabras, ella «da voz» a «cientos de participantes anónimas del pueblo que han estado siempre presentes y formaron las grandes redes de apoyo en todo el país, a pesar de ser sometidas y silenciadas por el sistema» (Valdés Medellín, 2017). Hay, contrario a lo descrito por Pavis, un intento por reflejar una gran verdad en la sociedad mexicana.

Las peores, entonces, es una obra de ficción que tiene como origen un estudio académico y una intención política por parte de la dramaturga. En un análisis sobre el llamado *teatro político*, el mismo Pavis (2016) defiende este tipo de ejercicios dramatúrgicos. Señala que «una buena dosis de ficción, invención, imaginación y convención es indispensable si se quiere hacer “pasar” adecuadamente el discurso político» (p. 250). En esta pieza teatral, se mira un cruce entre lo histórico y la necesidad de la autora de que su teatro responda a las realidades del presente. De ahí que haya optado por mostrar a dos personajes víctimas de desaparición forzada, en este país que, de acuerdo con el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y no Localizadas, hasta diciembre de 2022 sumaba más de 109 mil personas desaparecidas. En muchas de sus obras teatrales, Ynclán muestra sus luchas desde diferentes aspectos y circunstancias. En *Las peores*, busca dar voz, como las describe Valdés Medellín (2017), «a las mujeres que la historia oficial no registra ni reconoce».

El caso que da origen a *Las peores* es llamativo porque, según relata Garrido Asperó (2003), «careció de los procedimientos legales comunes de la época. A ninguna de las vecinas de Pénjamo se le acusó ni se le formó causa. Incluso, es muy probable que varias de ellas hayan sido del todo inocentes» (p. 170). Las fuentes consultadas, subraya la investigadora, no describen las supuestas acciones rebeldes que cometieron las mujeres de Pénjamo, por lo que no se sabe qué razones tuvieron para adherirse a los insurgentes —si es que lo hicieron—, aunque sí es posible saber cómo es que las vieron «los otros». Garrido considera que la detención y encarcelamiento de estas mujeres fue parte de una campaña de Iturbide para acabar con las gavillas de rebeldes insurgentes que asolaban a la intendencia de Guanajuato. Así lo describe:

Agustín de Iturbide estaba convencido de que los habitantes de varios pueblos de la intendencia, y en particular de Pénjamo, colaboraban con los insurgentes. Desesperado y furioso porque después de meses de persecución siempre se le escapaban, determinó separar a los habitantes fieles al régimen de aquellos que de palabra o acción se habían declarado por la causa insurgente (p. 172).

La reacción de los insurgentes a la detención y encarcelamiento de las mujeres de Pénjamo no se hizo esperar: ordenaron quemar cada tres meses los campos de las haciendas y rancherías que se hallaban a tres leguas en torno a los pueblos que estaban en poder de los partidarios del régimen. Iturbide, por su parte, «enfurecido por estas acciones» ordenó incendiar el Valle de Santiago y todas las poblaciones donde hubiese simpatizantes de los rebeldes (p. 172).

En esa época, era común que los militares acusaran de prostitutas a las mujeres que optaron por la causa insurgente. Así, según Garrido Asperó (2003), «la vida privada y la conducta sexual de las mujeres se convirtió durante la guerra de Independencia, en un asunto de seguridad política» (p. 172). Pero, aclara, «lo que produjo la rudeza de la autoridad contra las mujeres de Pénjamo no fue su condición femenina, sino sus actividades rebeldes» (p. 181). La condición que vivieron estas mujeres en las casas de recogidas de Guanajuato, era inhumana. Vivían en lugares estrechos, insalubres, llenos de miseria. Dormían en el suelo y comían solo una olla de atole por la mañana, un poco de carne de res y un pan al medio día. Se sabe, por las cartas que quedaron como testimonio que

... siendo inocentes habían perdido sus casas, bienes, parientes, salud y libertad; que padecían hambres, desnudeces, aflicciones de 'espíritu y cuerpo', que niños y mujeres habían muerto de viruelas y que lo que más las mortificaba era que sus hijos sufrieran esa situación y el temor al diezmo (p. 185).

No es difícil pensar que Iturbide estuviera detrás de estos actos inhumanos. En su libro *La insurgencia en Pénjamo 1810-1821*, Marcial Trujillo Macías (2012) relata que la familia y amistades cercanas de Agustín de Iturbide sabían de su conducta sanguinaria. «Su propio padre decía que Iturbide siendo niño acostumbraba cortar los dedos de las gallinas, por el simple placer que le provocaba verlas caminar con los muñones» (p. 59). En 1813, recibió a su cargo el Regimiento de Infantería de Celaya y la Comandancia General de Guanajuato. Al año siguiente, promulgó un bando en el cual daba 72 horas para que las esposas de los insurgentes se unieran a sus cónyuges, sin importar dónde se encontraran. De lo contrario, serían detenidas. Por omitir este bando, de acuerdo con los apuntes de Marcial Trujillo, el grupo de mujeres de Pénjamo y de la Hacienda de Barajas fue encarcelado. «Unas murieron de enfermedades, otras perdieron a sus hijos o los tenían llorando de hambre, algunas fueron violadas por los soldados realistas; todo porque sus maridos o familiares seguían en pie de guerra» (p. 61). Se sabe que las sobrevivientes fueron dejadas en libertad por el virrey Apodaca durante la primera mitad de 1817.

Iturbide es presentado por Ynclán como sombra, cuyo poder es tan omnipresente que aparece hasta en los sueños de María (o más bien, en sus pesadillas). Se trata, no obstante, de una metáfora del Estado opresor, con una capacidad de poder tal que está presente hasta en la

consciencia de las personas. Es también en voz de la Sombra de Iturbide donde la dramaturga presenta textos casi literales de la investigación de Garrido, aunque no lo menciona explícitamente en la obra teatral, ni presenta nota de pie de página que lo señale. Por ejemplo, en una escena onírica de María, la Sombra dice lo siguiente:

Sombra: Los insurgentes han quemado las mieses, pastos y casas de las haciendas cercanas a Pénjamo, así como de otras muchas rancherías de la región, y nosotros mataremos a cada una de sus mujeres, cada vez que ellos agredan a nuestras fuerzas [...] ¡Para escarmiento de todos, las cabezas de esas mujeres serán colgadas en el sitio donde hubieran cometido cualquier delito! (Ynclán, 2010, p. 16-17).

La Sombra de Iturbide también reconoce la labor de las mujeres en esa lucha, pero también las mira como objeto de su política de miedo:

Iturbide: [...] mataremos a cada una de sus mujeres cada vez que ellos agredan a nuestras fuerzas [...] Serán fusiladas cuando los del partido rebelde asesinen algún soldado que cumpliendo el servicio de correo fuera hecho prisionero en el campo y no en acción de guerra (Ynclán, 2010, p. 16).

Por su parte, en su texto académico, Garrido Asperó (2003) escribió estas palabras:

El 6 de enero, es decir, un mes después de sucedidos los hechos de Pénjamo, los insurgentes de la región ya habían quemado las mieses, pastos y casas de las haciendas de Temascalatío, San Roque, Tomé López y San Francisco, así como de las rancherías de Irapuato, la Sierra y Burras [...] Agustín de Iturbide [...] como medida ejemplar, amenazó con fusilar a las mujeres que tenía presas en las Recogidas de Guanajuato e Irapuato y a las «que en los sucesivos aprehendiere» cuando los insurgentes cometieran ciertos delitos. Además, aseguró que, para escarmiento de todos, las cabezas de las mujeres así ejecutadas serían colgadas en el sitio donde se hubiera cometido el delito que castigaba (p. 176).

En defensa de estas mujeres realmente hubo un cura llamado Antonio Labarrieta —apellido que, como se ha dicho antes, Ynclán respeta en su obra—, quien decía que Iturbide violaba el reglamento para juzgar rebeldes y se atribuía facultades que no le correspondían. Marcial Trujillo (2012) dice que el «único que se atrevió a formular cargos» en contra de Iturbide fue, precisamente, el cura Labarrieta (p. 64). «Entre los puntos acusatorios destacan: acusar de insurgente a quien le contradiga, castigar sin motivo, saquear las haciendas de realistas fieles al rey, las prisioneras sin motivo de Pénjamo, un régimen absolutista, etcétera». También señala que tanto el virrey como el auditor tenían «mucho interés» en no dañar a Iturbide, «por lo que el 3 de septiembre de 1815 fue absuelto, pero fue restringido en sus actividades militares, quitándole en definitiva el poder del que gozaba» (p. 64). Por su parte, en su texto, Garrido Asperó (2003) hace un énfasis con respecto a las acciones del cura. Dice así:

Como lo he mencionado en varias ocasiones, el cura Antonio Labarrieta fue el defensor de las mujeres de Pénjamo recluidas en las recogidas de la ciudad de Guanajuato. Al parecer habló personalmente con Agustín de Iturbide solicitándole su liberación. Ante lo inútil de sus acciones escribió al virrey Calleja una extensa carta en la que además de señalar la inocencia de las mujeres, cuestionó las acciones políticas y militares de Iturbide y afirmó que eran del todo negativas para el desarrollo de la guerra (p. 186).

Además, la autora aporta un dato más: «Se sabe, por la información que él mismo proporcionó, que conocía a Iturbide desde joven y que las familias de ambos se trataban “íntimamente”» (p. 184).

Ynclán, por su parte, no es fiel a la labor del cura que consignan las investigaciones académicas. No lo hace, porque en este personaje proyecta su propia visión sobre la Iglesia católica: una institución que no ha sabido estar a la altura de las circunstancias, en un país tan descompuesto socialmente. Las palabras de Ynclán (2010), entonces, invitan a discutir el papel de la Iglesia católica también en el tiempo presente. Aquí uno de los parlamentos del personaje-cura con las dos mujeres encerradas. Les habla de una carta que quiere, por la fuerza, que firmen:

En general [una carta que les pide que firmen para ser liberadas] dice que ustedes se arrepienten de haber ayudado a los rebeldes. Que ustedes nunca imaginaron que las cosas acabarían en esta guerra interminable. Que sus parientes las obligaron, amenazándolas a que sirvieran como apoyo de las fuerzas insurgentes. ¡Y que nunca más volverán a tener contacto con esa gente! ¡Nunca, por ningún motivo! [...] Yo argumenté en otra carta, que ustedes, como mujeres, deben ser perdonadas, ya que por falta de entendimiento en los asuntos serios, las leyes mismas de España dan por nulos los crímenes de palabra que comenten las mujeres e informo al Virrey que ustedes cumplirán penitencia vigiladas por las monjas marianas (p. 24).

Por otro lado, el texto, en voz de Francisca y María, hace su propia crítica a las relaciones políticas entre el virrey, Iturbide y la Iglesia católica; es decir, exhibe una relación entre perversa entre Iglesia y Estado:

Francisca: (*Habla de Iturbide*) Ese cuilón quería que nos dejaran morir. Dio órdenes pa que no nos dieran medecina. Pero vino el padrecito y trajo al doictor y aluego le mandó la carta aquella al Virrey contándole todas las tiznaderas de Iturbide y sus tropas.

María: ¡Y no ha pasado nada!

Francisca: ¡Haría falta que al Iturbide, el virrey le diera una buena calzoneada!

María: Pa mí que el virrey le tiene miedo a Iturbide; si no, ¿por qué lo deja hacer tanta cosa?

Francisca: ¡El Iturbide ese no ha de tener madre, si no por qué odia a todas las mujeres!

María: No a todas, solo a las que participamos ayudando a los insurgentes (Ynclán, 2010, p. 13).

La crítica de Ynclán es a las grandes instituciones. Principalmente al Estado y la Iglesia católica. Es en este punto, donde se encuentra la discrepancia mayor entre la dramaturga y el texto académico que da pie al texto dramático. Ynclán plantea un conflicto entre autoridades y pueblo, en este caso representado por «las peores» de la sociedad del siglo XIX: las mujeres rurales. Desdobra la visión sobre la Iglesia —representada por el cura Labarrieta— en las dos mujeres, que llevan dos años encerradas y sugiere que nadie sabe dónde están, excepto el gobierno y el clero. Con respecto a la visión sobre la Iglesia, una de las mujeres cree en la institución religiosa y la otra duda. La dramaturga muestra, en Labarrieta, a un sacerdote con dobles intenciones: ayudarlas a salir de la prisión de Iturbide para vivir otro encierro que no las liberaría de la condición de desaparecidas forzadas. Así se los propone el personaje:

Labarrieta: No las van a liberar, pero las puedo llevar con las monjas, amablemente han accedido a que se queden un tiempo ahí en el convento, cada una en una celda haciendo penitencia. Eso las va a ayudar, les ablandará el corazón (Ynclán, 2010, p. 20).

Las mujeres cuestionan la opinión del sacerdote sobre las mujeres. Le preguntan: «¿Es pecado pensar padre?». Él responde: «En ustedes sí, mujeres de Dios que nacieron para cuidar de sus hijos y la casa» (Ynclán, 2010, p. 23).

Asimismo, la violencia institucionalizada hacia las mujeres que apoyaron al movimiento independentista de Pénjamo también es mostrada por Ynclán a través de Labarrieta. Él intenta persuadirlas de que firmen la carta dirigida al virrey, pero ellas deciden no firmar debido a que, a cambio de la rúbrica, irán a esa otra especie de reclusión en el convento de monjas donde nadie tampoco sabrá su paradero, aunque con un cierto matiz de decisión propia de las mujeres. En realidad, se trata de otra forma de desaparición forzada, porque en ellas no habrá más opción que permanecer excluidas de la sociedad como efectos de quien ejerce un tipo de poder. Es, pues, en la figura del cura donde se perciben las más importantes incongruencias entre el texto de Garrido Asperó y el de Ynclán. En primer lugar, porque la dramaturga muestra a dos mujeres que no firman la carta que propone Labarrieta, mientras que, en el artículo académico, sí se habla de que las «cartas que las mujeres enviaron a diversas autoridades solicitando su libertad fueron rubricadas por Francisca Uribe y María Bribiesca [...] las únicas que sabían firmar» (Garrido Asperó, 2003, p. 183), asesoradas, probablemente, escribe Garrido, por el cura de Guanajuato. Queda claro, en este punto, que Ynclán tampoco se inventa los nombres

de sus protagonistas, sino que parte de este dato para escribir *Las peores*, pero crea diálogos para ambas mujeres en los que dan sus propios testimonios (ficcionalizados, evidentemente) y confiesan su apoyo a la lucha independentista. María, dice, por ejemplo, que era informante. Se aprendía los mensajes de memoria para que no la descubrieran. Pero Francisca reconoce que la acusación para muchas de ellas no era por rebeldes, sino por «güilotas» (Ynclán, 2010, p. 10), es decir, por prostitutas.

En la parte final de la obra, ellas toman venganza del cura Labarrieta más que de Iturbide —quien para ellas aparece en forma incorpórea—. Lo atacan con una piedra que tienen escondida y eso las ayuda a buscar la salida de la prisión. O eso aparenta, porque Ynclán deja el final abierto, con la pregunta implícita sobre qué encontrarán esas mujeres fuera de la prisión, con la posibilidad de que puedan ir libres con los rebeldes y continuar la lucha o que algún soldado las agarre y las desaparezca definitivamente.

La intertextualidad presente en fragmentos como los arriba señalados muestra que la dramaturga se apega a un documento, aunque sí expone su posición personal en esa historia. Por ello, enmarca a esta obra en un tipo de teatro documental que no renuncia a la responsabilidad de ser fiel a los acontecimientos descritos y analizados desde la academia, pero tampoco deja de lado su particular necesidad política y creadora, para que este trabajo pueda ser llevado a la escena y resulte de amplio interés tanto a los intérpretes como al público asistente.

Las peores se suma a la emergencia de propuestas teatrales que abordan la desaparición forzada en México. Una de ellas, dirigida a un público infantil, es *Belisa, el misterio de las niñas desaparecidas*, de Berta Hiriart, por ejemplo. Para este trabajo, el término «emergencia» se entiende en un doble sentido: en el del surgimiento cada vez más evidente de una línea discursiva escénica que cuestiona el actuar del Estado y en el de una urgencia por encontrar caminos de justicia, solución y esperanza para una nación que cada vez más llora a sus seres desaparecidos. Estas obras intentan retratar diferentes escenarios de una violencia sistematizada, una violencia que, de acuerdo con Ileana Diéguez Caballero (2013), es instrumental por naturaleza. Instrumental en el sentido de que «se ejerce y desarrolla para un determinado fin y si bien nunca puede ser legítima, se construye como justificable para los grupos de poder que la detentan» (p. 72). Lo inédito en el texto de Gabriela Ynclán, con respecto a otras propuestas dramáticas sobre este tema, es la aparición de la Iglesia católica como uno de los agentes de poder activo en casos de desaparición forzada.

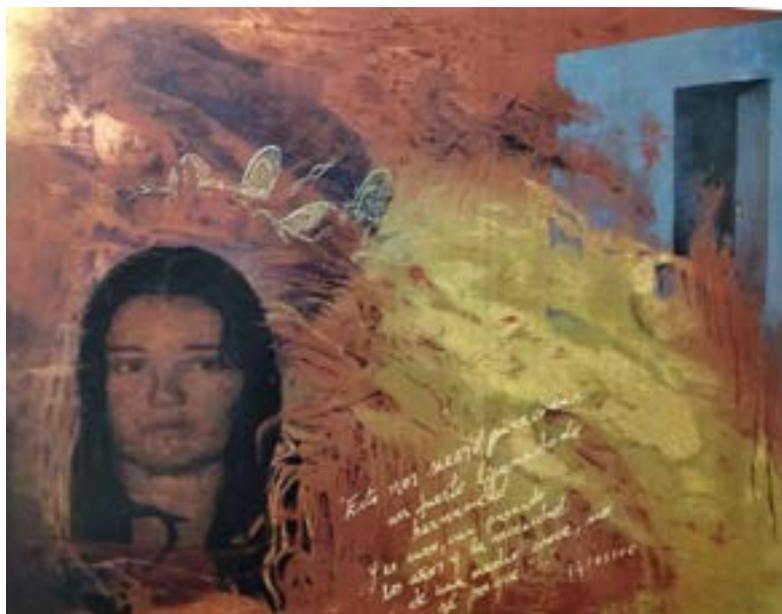
En *Las peores*, Ynclán ofrece un trabajo en el que establece un diálogo entre la investigación documental con su propia capacidad creativa sin que queden claras las fronteras entre una y otra. Mezcla datos esenciales de la historia contada desde la academia y testimonios

ficticios de los personajes con el fin de establecer la posibilidad de que el público reflexione sobre la historia original, de la cual no se abren espacios de duda porque se da por sentada la rigurosidad académica de Garrido Asperó. Así, el texto dramático debe verse, como diría López Mozo, desde la honestidad de la dramaturga, lo cual implica no confiar en él como un documento histórico riguroso, porque la autora no respeta ni cita todo el artículo académico y va estableciendo su posición personal frente a los hechos que relata. De esta manera, en este ejercicio, la escritora también muestra quizá la posibilidad más relevante de entender el teatro documental: hacer que el público adquiera un compromiso personal no solo con la historia que le está siendo contada, sino con los acontecimientos del presente que, sin ser explícitos, son aludidos en la acción dramática.

Referencias bibliográficas

- Acosta Sierra, P. H. (2019). *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Ainz Galende, A. (2020). *Terrorismos fundamentalistas: medievo armado a través de la web 2.0*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Chale-Cervantes, G. Mayte. (2018, agosto 29). Desaparecidos: el triste caso de la desaparición forzada en México, *Derecho en acción*. Recuperado de <https://derechoenaccion.cide.edu/desaparecidos-el-triste-caso-de-la-desaparicion-forzada-en-mexico/>.
- De Althaus, M. (2018). *Todos los hijos*. Lima: Alfaguara.
- Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Doll, E. J. (2008). *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo*. Madrid: Vervuert.
- Garrido Asperó, M. J. (2003). Entre hombres te veas: las mujeres de Pénjamo y la revolución de Independencia. En F. Castro Gutiérrez y M. Terrazas (Coords. y Eds.), *Disidencia y disidentes en la historia de México*. Ciudad de México: UNAM.
- Gimber, A. (2016). El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana. *Acotaciones*, (37), 17-34.
- Gómez García, M. (1998). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: AKAL.
- Martínez, G. (2012). *Apostillas. Memoria teatral*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Molas González, A. (2020). *El problema del acontecer escénico teatral. Una aproximación fenomenológica a la intencionalidad teatral* [libro electrónico]. Ciudad de México: UNAM.
- Leñero Franco, E. (2021, mayo 4). Gabriela Yncán, premio Juan Ruiz de Alarcón. *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/cultura/2021/5/4/gabriela-ynclan-premio-juan-ruiz-de-alarcon-263248.html>.
- López Mozo, J. (2017). Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España. En J. Romera Castillo (Ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Oliva Bernal, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de gato.
- Sabugal Paz, P. (2010). Teatro documental: entre la realidad y la ficción. *Investigación Teatral*, (10-11), 111-129.

- Secretaría de la Defensa Nacional. (2021). 22 de octubre de 1814, promulgación de la Constitución de Apatzingán. Recuperado de <https://www.gob.mx/sedena/documentos/22-de-octubre-de-1814-promulgacion-de-la-constitucion-de-apatzingan?state=published>.
- Trujillo Macías, M. (2012). *La insurgencia en Pénjamo 1810-1821*. Bloomington: Palibrio.
- Valdés Medellín, G. (2017, julio 8). Las peores, de Gabriela Yncán. *Siempre*. Recuperado de <http://www.siempre.mx/2017/07/las-peores-de-gabriela-ynclan/>.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.
- Weiss, P. (2017). Notas sobre el Teatro-Documento. *Conjunto*, (185), 2-7. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/revista.html>.
- Yncán, G. (2010). *Las peores* [inédito]. Ciudad de México.



Elba Lucía Gándara Castromán, 33 años

Autora: Cristina Bracho

Título: Efímera

Técnicas varias (óleo, transferencia, fibra) 80 x 100 (2020)

A veces una persona, un hecho, un objeto trae a la mente un tiempo pasado en fragmentos que deseamos olvidar o que no. Ambos igualmente prendidos en la memoria.

Eso fue encontrarme con Elba Lucía, con lo que pude saber y lo que pude intuir. Quererla por sus dolores, sus luchas, en su corta y fecunda vida conocida.

Ella, nacida en Mercedes, trajo a mi memoria las «efímeras» que conocí en mis días adolescentes visitando esa ciudad... Aparecían al anochecer, en multitud, a la costa del río. Mariposas revoltosas que vivían unas horas, desesperadas por sobrevivir, dejando al morir una alfombra blancuzca en la calle.

Unas horas, como Elba Lucía. Unas horas -para lo que debería ser una vida humana- existió ella para los suyos, dejando una espera que no cesa...

CORPO-SUJEITO, CORPO-COLETIVO E CORPO-COMUNIDADE: RELAÇÕES ESTABELECIDAS NO FAZER TEATRAL DO COLETIVO ESTOPÔ BALAIÓ¹

BODY-SUBJECT, BODY-COLLECTIVE AND BODY-COMMUNITY: RELATIONSHIPS
ESTABLISHED IN THE TEATRAL DOING OF "ESTOPÔ BALAIÓ" COLLECTIVE

CUERPO-SUJETO, CUERPO-COLETIVO Y CUERPO-COMUNIDAD: RELACIONES
ESTABLECIDAS EN EL HACER TEATRAL DEL COLECTIVO "ESTOPÔ BALAIÓ"

Rafaela de Mattos

*Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Insitudo de Artes, Universidade Federal de Uberlândia. rafamat-
tos888@gmail.com*

Daniel Santos Costa

*Universidade Federal de Santa Maria; Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Insitudo de Artes, Universida-
de Federal de Uberlândia. grdcosta@gmail.com*

Recibido: 08/04/2023 | Aceptado: 31/05/2023

DOI 10.59999/7.1.5

¹ O presente artigo é produto de uma pesquisa em andamento no âmbito da Pós-graduação em Artes Cênicas a nível de mestrado. A pesquisa foi intitulada "Dramaturgia e Memória: Produções latino-americanas e discursos decoloniais" e localiza-se na linha de pesquisa 2: Estudos em Artes Cênicas – Conhecimentos e Interfaces da Cena do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/UFU). A pesquisa teve início em março de 2022 e tem como previsão de encerramento março de 2024. A pesquisa possui financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Resumo: No Brasil, tal como no contexto macro/abrangente América Latina, em consequência a processos históricos, o exercício de escuta nas mais diversas esferas (sociais-políticas-institucionais) não contempla todas as vozes, de modo que até o exercício da memória vem sendo invalidado em prol da negação massiva de narrativas dissidentes. Nesse sentido, alguns coletivos latino-americanos se valem da memória na sua composição dramática como modo de enfrentamento ao projeto de esquecimento instituído historicamente. No Jardim Romano, bairro de São Paulo, o coletivo teatral Estopô Balaio representa esse movimento ao pontuar a condição de migrante na cidade, condição essa que é partilhada entre alguns integrantes do grupo. Esse coletivo que reside às margens do Rio Tietê encontra na corporalidade dissidente a potência criativa que rememora, a cada ação, as fissuras da colonialidade. O presente trabalho objetiva refletir as relações estabelecidas entre as individualidades, o coletivo e a comunidade na composição dramática do grupo teatral.

Palavras-chave: corporalidade; memória; coletivo; comunidade

Abstract: In Brazil, just as in a macro/wide-ranging context of Latin America, being a consequence of historical processes, the exercise of listening in the most diverse areas (institutional-political-social) does not contemplate all voices, in a way that even the exercise of memory has been invalidated in favor of the massive denial of dissident narratives. Being so, some latin-american collectives are making use of memory in their dramaturgical composition as a way of facing the erasing project that has been historically instituted. In “Jardim Romano”, a neighborhood in São Paulo, the teatral collective “Estopô Balaio” represents this movement by pointing out the migrant condition in the city, which is something shared among some members of the group. This collective, that resides at the borders of “Tietê” river, finds in the dissident corporeality the creative potential that recalls, in each action, the coloniality fissure. This piece of work intends to reflect about the relationships that are established between the individualities, the collective and the community in the dramaturgical composition of this teatral group.

Keywords: corporeality; memory; collective; community

Resumen: En Brasil, tal como en el contexto macro/amplio de Latinoamérica, como consecuencia de procesos históricos, el ejercicio de la escucha en diversas esferas (sociales-políticas-institucionales) no contempla todas las voces, de manera que hasta el ejercicio de la memoria viene siendo invalidado a favor de la negación masiva de narrativas disidentes. Siendo así, algunos colectivos latinoamericanos se valen de la memoria en su composición dramática como modo de enfrentamiento al proyecto de olvido instituido históricamente. En “Jardim Romano”, un barrio de São Paulo, el colectivo teatral “Estopô Balaio” representa ese movimiento cuando apunta a la condición de migrantes en la ciudad, que es una condición compartida entre algunos integrantes del grupo. Ese colectivo, que reside en las márgenes del río “Tietê”, encuentra en la corporalidad disidente la potencia creativa que recuerda, en cada acción, las fisuras de la colonialidad. Este trabajo pretende reflejar sobre las relaciones establecidas entre las individualidades, el colectivo y la comunidad en la composición dramática del grupo teatral.

Palabras claves: corporalidad; memoria; colectivo; comunidad

Introdução

As interlocuções entre biografia e ficção nos processos criativos do teatro vêm compondo um campo discursivo que se volta ao ator-indivíduo e suas narrativas testemunhais. Para esse fazer torna-se central o exercício da memória. Na América Latina, em consequência a processos históricos, percebe-se que o exercício de escuta nas mais diversas esferas (sociais-políticas-institucionais) é falho de modo a absorver o discurso hegemônico e coibir discursos contra hegemônicos, mesmo porquê a hegemonia está em favor da supremacia branca, patriarcal e cisheterossexual, por muitas vezes aliada a ideologias liberais e capitalistas. Na contramão, a contra hegemonia aqui citada se constitui enquanto corpo dissidente, corpo esse que não se refere (somente) a uma perspectiva individualizada, mas a corporalidades outras que serão abordadas ao longo do texto.

No Brasil ainda não se pode afirmar que construímos uma sociedade que sabe ser escuta de todas as vozes, tão distante estamos desse exercício democrático que até o exercício da memória vem sendo invalidado ao passo em que a negação massiva das narrativas dissidentes acontece. Quando falamos de narrativas dissidentes, falamos daquelas que além de emergirem de indivíduos cuja identidade desobedece aos padrões estabelecidos socialmente (sejam eles de raça, cor, classe, gênero, sexualidade) também elaboram em torno de relatos históricos críticos e plurais.

Nesse sentido, o teatro, assim como outras linguagens que atuam na produção de símbolos e imaginários, assume um lugar fundamental no fortalecimento da memória e na possibilidade de emanar vozes plurais. Alguns coletivos teatrais latino-americanos encontram nesse campo dialógico entre teatro e memória ou teatro e biografia um meio potente para conferir autonomia e influência à subalternidade, cultivando a memória como instrumento de enfrentamento ao projeto de esquecimento instituído historicamente. Coletivos como *Yuyachkani (Peru)*, *Cia KIMVN (Chile)*, *Mapa Teatro (Colômbia)*, *Cia Teatro Documentário (Brasil)*, *Estopô Balaio (Brasil)*, *Coletivo Impermanente (Brasil)* e *Coletivo Comum (Brasil)* vêm construindo suas dramaturgias de modo a compreender aspectos históricos e sociais e os veicular à cena a partir da memória e narrativa testemunhal. O teatro nesse contexto recobra o aspecto da história oral, valorizando as vozes e o testemunho enquanto produtores de saber e, sobretudo, estimuladores de encontros. Convocamos, assim, o Ebó² epistemológico proposto por Rufino:

Nessa lógica macumbaística, teremos de praticar o sacrifício das mentalidades, rompermos com as lógicas desencantadas das razões absolutas para visualizar o conhecimento plural. Os efeitos dos ebós epistêmicos

2 Ebó ou ainda Oferenda são sacrifícios ritualísticos praticados nas religiões afro-brasileiras como modo de cultuar um orixá.

tendem a favorecer as condições de ampliação das possibilidades em relação aos conhecimentos que são cruzados. É, em suma, a condição que abre caminhos para a produção e circulação dos conhecimentos pautados no vigor da diversidade epistêmica presente no mundo (Rufino, 2019, p. 88).

No Jardim Romano, bairro de São Paulo, o coletivo teatral Estopô Balaio representa e exercita o ebo epistemológico ao circular saberes plurais a partir da construção dramatúrgica e do acontecimento teatral. O grupo faz isso versando a condição de migrantes no grande centro urbano e comercial do Brasil, condição essa que é partilhada entre muitos integrantes do coletivo. O Estopô está sediado às margens do Rio Tietê, local que é residência e sede do coletivo e dos sujeitos e sujeitas que o compõe. O Rio Tietê, afluente do Rio Paraná, é o maior rio de São Paulo, atravessando praticamente todo o estado, com 1.100 km de extensão.

A história desse rio é intrinsecamente ligada às atividades de seu entorno que, ao final, contribuíram para a degradação de suas águas e planícies de inundação. Os indígenas já habitavam as margens do rio antes mesmo da chegada dos portugueses. Evidentemente, nesse tempo ainda não podemos falar de degradação, seja das águas ou das planícies. Mas esse processo veio a acontecer em função da ocupação dessas áreas para diferentes usos pelos colonizadores portugueses a partir da segunda metade do século XVI (Pereira, 2012, p. 02).

Sobre as práticas que interferiram na qualidade das águas do Rio Tietê o autor apresenta que,

Nessa época já temos notícias da exploração de ouro de aluvião em Guarulhos. Com o crescimento da cidade, as várzeas do Tietê foram sendo paulatinamente ocupadas com atividades relacionadas à agricultura, criação de gado e suínos, extração de areia e argila, além de se tornar o caminho preferencial das estradas de ferro que começaram a cortar o Estado em direção ao interior [...] Quando se interliga a rede de esgotos de São Paulo em meados da década de 1950, às emissões industriais somou-se o direcionamento dos esgotos da cidade, comprometendo substancialmente as águas do rio (p. 03).

Contextualizo aqui, a partir do levantamento de dados, como se deu o impacto das atividades coloniais na degradação do Rio Tietê, pois não bastasse isso há um desnivelamento na geografia do local que, segundo a arquiteta Joyce Reis em entrevista à Folha de São Paulo³, faz com que os bairros como o Jardim Romano estejam abaixo do nível do Rio, de modo que em contexto de chuva há uma tendência a acontecerem inundações. Esse contexto de inundação é antigo: em 2009 ou 2010, por exemplo, algumas regiões do Jardim Romano e outros bairros vizinhos, sofreram um alagamento que durou cerca de três meses. A ausência

3 No Jardim Pantanal, moradores mudam casas e rotina em época de chuva (2023) in: Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/01/no-jardim-pantanal-moradores-mudam-casas-e-rotina-em-epoca-de-chuva.shtml>>. Acesso em 02 de abril de 2023.

do poder público em apoio aos moradores da região revela a escassez de políticas públicas para as comunidades periféricas do estado. Nesse contexto, podemos pontuar que o bairro Jardim Romano enquanto corpo comunidade é um corpo dissidente tanto para São Paulo quanto para o Brasil, já que a comunidade tem como característica predominante indivíduos migrantes, a maioria provinda do Norte e Nordeste brasileiro.

O coletivo Estopô Balaio encontra na corporalidade dissidente a potência criativa que rememora, a cada ação, as fissuras da colonialidade. A história do coletivo está fisicamente e simbolicamente imersa nos episódios de enchentes e esses se fazem presentes nas criações e narrativas apresentadas pelo grupo. Para além disso, o grupo encontra nos modos de organização coletiva meios de reelaborar a experiência, pois a inundação marca a trajetória do coletivo, mas não somente a inundação do rio como também as inundações poéticas que emergem dos sujeitos e sujeitas em um corpo-coletivo que partilha vivências, saudades, memórias e histórias, multiplicando assim seus afetos. Tais corpos são também rios e ao se encontrarem tornam-se confluentes, fazendo prosperar as águas de um vasto rio que carrega a luz e a poética da comunidade do Jardim Romano.

O presente artigo compõe um recorte de pesquisa em desenvolvimento no âmbito do programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia e parte de um processo de reflexão acerca do trabalho criativo do coletivo Estopô Balaio. Para tanto, a opção metodológica se dá na observação direta, considerando que esse método está aliado a estudos antropológicos, etnográficos e de caráter qualitativo. A investigação se dá em duas instâncias: a primeira a partir da análise de materiais produzidos e disponibilizados pelo grupo por meio das redes sociais, tais como textos, relatos, vídeos e documentários; a segunda a partir da observação do espetáculo *Reset Brasil* do coletivo Estopô Balaio, estreado em março de 2023. A prática de observação direta corresponde a um modo de pesquisa que não terceiriza a observação, ou seja, não há mediadores. A análise se dá na relação direta entre a autora que observa e a ação que acontece. Para Mylène Jaccoud e Robert Mayer (2008, p. 255), esse método se trata de “uma observação não-dirigida, na medida em que a observação da realidade continua sendo o objetivo final e, habitualmente, o pesquisador não intervém na situação observada”. Por fim, atentamo-nos a compreensão de que, imersa à experiência da espectação, a autora narra o acontecimento observado atravessada pelas suas subjetividades e visões de mundo.

Ao versar sobre as feridas coloniais, entendemos que há um cruzamento histórico que permeia as elaborações artísticas e reflexivas que aqui serão apresentadas. Propomos então “pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erege um exterior a fim de assegurar sua interioridade” (Mignolo,

2008, p. 304). Aproximamos pois pesquisadores como Luiz Rufino, Dodi Leal, Jorge Dubatti e Milton Santos que evocam epistemologias subversivas, afrocentradas, indígenas e travestis, oferecendo diálogos atrelados aos saberes locais do Brasil bem como de toda a América Latina.

Sendo assim, os nossos objetivos são refletir os trajetos elaborados pelo grupo na criação/composição cênica sobretudo na relação corpo-sujeito, corpo-coletivo e corpo-comunidade; e identificar as qualidades interventivas que o coletivo teatral apresenta ao conduzir seus trabalhos pelas ruas do bairro Jardim Romano e convocar, por meio do encontro e das experiências conviviais (Dubatti, 2020), a atuação da comunidade. Para isso, vamos iniciar estabelecendo uma discussão acerca da noção de grupo, grupalidade, coletividade e comunidade; em seguida discutiremos as corporalidades apresentadas nesse texto, são elas: corpo-sujeito, corpo-coletivo e corpo-comunidade; por fim, dedicaremos um espaço para observar a organização do Estopô Balaio enquanto corporalidade pluriversal e discutir as percepções sobre dissidência no contexto São Paulo/Brasil/América Latina.

Grupalidade, coletividade e comunidade: noções acerca do acontecimento convivial

Um passo, seguido de outro, na tentativa de não se perder, olhando para os lados, identificando os laços, propondo no coletivo algo que possa fazer sentido. Um passo, passo a passo, um após o outro, fortalecendo os vínculos, cuidando do possível, se aproximando do vulnerável, visualizando o que ficou caído. Erguer é só para quem pode, mas, o fato de ao menos perceber e validar o combalido, pode fazer surgir possibilidades outras e atuações. Estamos falando da esperança – um brilho, para começar (Flake y Teixeira, 2022, p. 1).

Ao tratar sobre teatro latino-americano ou mais especificamente teatro brasileiro torna-se quase impossível não mencionar as práticas de grupo. O teatro de grupo é um modo de organização e produção teatral que desde muito cedo encontrou espaço nesse território. Seja por identificações ideológicas, afetos, interesses em comum, ou ainda um meio de sobrevivência, a coletividade se manifestou no teatro brasileiro como um modo costumeiro de trabalho. No Brasil, muitos coletivos consagraram seus nomes na história do teatro, tais como: Teatro de Arena (São Paulo), Teatro Oficina (São Paulo), Grupo Galpão (Minas Gerais), Tribo de Atuadores Ói Nois Aqui Traveiz (Rio Grande do Sul), Grupo de Teatro Tá na Rua (Rio de Janeiro), Bando de Teatro Olodum (Bahia).

A expressão Teatro de Grupo sofreu algumas mudanças ao longo dos anos, tanto no modo de organização e posicionamento dos próprios grupos, quanto no modo de relação do setor cultural com essa estrutura. A partir dos anos 80, essa noção

[...] começou a circular de forma insistente no ambiente teatral brasileiro fazendo-se, uma década depois, uma idéia comum que sempre aparece vinculada a um teatro alternativo. A referência ao *teatro de grupo*, movimento que surgiu no processo de democratização do final do século XX, criou o que hoje podemos chamar um campo específico dentro do fazer teatral nacional, que tem vasos comunicantes com movimentos similares na América Latina (Carreira, 2008, p. 1168).

A estrutura coletiva do fazer teatral pode seguir diferentes modos de organização seja adotando um processo coletivo ou colaborativo, de modo a romper com as hierarquias tidas entre as funções no teatro; seja seguindo um modo mais tradicional de produção, em que cada integrante do grupo possui uma função pré-estabelecida e cumpre as atividades que cabem a ele. Independente de qual metodologia o grupo opta por adotar, podemos identificar que alguns elementos se repetem, são eles: o grupo, o processo e o espetáculo. Esses elementos, segundo Trotta (2006), “estão historicamente ligados à origem do teatro como arte autônoma, encarregada de encontrar seus próprios materiais, sua própria visão de mundo, seu modo específico de formação (p. 155).

Partindo da fala de Trotta, identificamos dois aspectos a serem discutidos acerca da grupalidade no teatro: 1. Os coletivos ocupam um lugar autônomo no modo de administração desta organização frente a um cenário escasso de incentivos destinados ao setor cultural; 2. Os coletivos adotam uma visão de mundo que é sustentada e difundida por meio dos trabalhos produzidos. Nesse sentido, podemos considerar que há uma unidade proposta entre os integrantes ao direcionarem seus interesses e dedicação a um modo símil de ler e se relacionar com o mundo.

Teoricamente, o teatro de grupo seria a modalidade organizativa mais propícia ao exercício de um modo coletivo de criação, mas apenas se admitirmos que o conceito “grupo” tem uma motivação político-existencial que antecede a obra e se instaura na fundação do coletivo-autor, passando inevitavelmente pelo modo como o diretor e os atores exercem suas funções (Trotta, 2006, p. 163).

A grupalidade, no contexto teatral e fora dele, ocupa um espaço político-existencial e isso se refere a necessidade de sobrevivência política de sujeitos e sujeitas que por aspectos raciais, de gênero, classe, ou sexualidade se encontram em situação de risco. É por meio da coletividade que esses indivíduos concentram maior força e influência na sociedade conseguindo, por exemplo, debater e propor políticas públicas e iniciativas de reparação histórica. A grupalidade alude também a uma necessidade de sobrevivência econômica, já que ao conquistar um espaço de visibilidade e influência no meio profissional, o coletivo propicia a geração de emprego e renda aos indivíduos componentes do grupo e outros profissionais terceirizados, além de apresentarem maior constância e estabilidade na produção cultural. É por isso que

[...] atualmente, não surpreende a capacidade que alguns grupos têm de navegar pelos meandros dos processos de financiamento da produção. Isso se dá especialmente a partir do treinamento a que todos os realizadores teatrais foram submetidos pela existência quase onipresente das leis de incentivo à cultura como forma de financiamento da produção (Carreira, 2008, p. 1169).

Torna-se cada vez mais necessário discutir teatro de grupo abordando sua relação com os processos financiadores e as leis de incentivo à cultura, sobretudo no cenário atual de retomada do Ministério da Cultura pelo governo Federal do Brasil. Ministério esse que foi extinto pelo ex-presidente Jair Bolsonaro que sucateou a cultura brasileira ao longo de todo o seu governo (2018-2022). Esse cenário torna-se ainda mais agravante se considerarmos que houve um longo período de isolamento social devido à pandemia da covid-19, impactando a realidade dos artistas que sobrevivem das bilheterias. A ausência do poder público no amparo aos artistas e coletivos brasileiros promoveu um largo prejuízo a muitos profissionais da área que tiveram de encontrar mecanismos próprios de sobrevivência. Nesse sentido, a atuação dos coletivos que se inserem nos espaços políticos enquanto representantes da classe artística, sobretudo teatral, e movem projetos em prol do incentivo à cultura simboliza um movimento de resistência no atual contexto político e social do Brasil.

Com essa discussão nos aproximamos de um campo reflexivo que entende a vivacidade das individualidades como essenciais na longevidade da grupalidade, visto que é preciso se desenvolver e atuar em outras instâncias enquanto sujeitos e sujeitas, para além da produção cultural, para que o trabalho em grupo se torne possível e o coletivo sobreviva às diversas adversidades enfrentadas. É por isso que

Analisar a grupalidade consiste em indagar como o grupo se faz ao se constituir de indivíduos e, ao mesmo tempo, como cada indivíduo se faz ao se constituir de grupos. Desse modo, podemos inverter a clássica e óbvia afirmativa de que o grupo é formado por indivíduos e dizer, com razão, que o indivíduo é formado por grupos (Ávila, 2010, p. 8).

Para discutir a grupalidade na relação apresentada por Ávila é preciso ampliar essa noção para além do eixo teatral. Sabemos que os grupos, coletivos e comunidades são um modo de organização da sociedade desde os primeiros registros de vida humana. Encontrar-se em grupo permitiu a nossa espécie proteção, divisão de tarefas, formação de comunidade, famílias e a própria reprodução. Mesmo com o desenvolvimento urbano, agrícola e tecnológico, as organizações coletivas permaneceram e se tornaram cada vez mais presentes, plurais e necessárias à vida humana.

Formações como famílias, comunidades religiosas, grupos de amigos, equipes de trabalho, grupos de estudos, redes de apoio, são algumas das organizações que tornam cada vez mais

necessário ler a sociedade trazendo à tona o aspecto grupal, mesmo porque a própria noção de sociedade parte de um lugar coletivo. Mas é importante destacar também que para pensar a coletividade é preciso recuperar as individualidades, essas que compõem e são compostas pelos grupos. A composição grupal sofre muitas variáveis e está diretamente associada à composição subjetiva das pessoas. Tais composições tem como elementos centrais os afectos: é a produção de afectos que movimenta o contágio entre uma pessoa e outra, uma pessoa e um grupo ou ainda entre um grupo e outro grupo (Pelbart, 2008). A composição coletiva conduz à unidade, e ainda que esta nos remeta a uma estrutura homogênea, trata-se na verdade de uma forma heterogênea que emana um estado de sintonia entre as alteridades porque há afectos em fluxo.

Versamos inicialmente sobre grupalidade e coletividade, compreendendo modos de organização e sua aplicabilidade no contexto teatral, mas há ainda a noção de comunidade a ser discutida. Pelbart, em diálogo com Jean-Luc Nancy, analisa que há uma distância entre sociedade e comunidade e problematiza que essas noções pressupõem a morte uma da outra. A comunidade subentende uma “identidade comunitária” que seria uma unidade onde são tecidos laços, convivências harmoniosas, ritos coletivos, conflitos, debates e outras ações que colocam em fricção um sujeito e outro. Ou seja, a comunidade sugere um grupo heterogêneo em relação, onde há fricções entre as subjetividades de cada indivíduo.

Chegamos assim a uma idéia curiosa. Se a comunidade é o contrário da sociedade, não é porque seria o espaço de uma intimidade que a sociedade destruiu, mas quase o contrário, porque ela é o espaço de uma distância que a sociedade, no seu movimento de totalização, não pára de esconjurar (Ávila, 2010, p. 6).

Para o autor, a sociedade representa a destruição da comunidade e esse movimento se dá aliado a imposição de epistemologias universais direcionadas à constituição de uma unidade social, que segue em busca de minimizar as diferenças entre os sujeitos para produzir uma sociedade de iguais. “Iguais” aqui não se refere a igualdade de direitos, mas a um estado de alienação coletiva que dificulta os grupos de produzirem sua própria opinião e se engajarem no seu meio. A ideia de uma sociedade universal suprime as subjetividades em prol da concepção de um grupo homogêneo.

É a partir dessas premissas que optamos por assumir nesse escrito a noção de comunidade ao invés de sociedade, pois nos interessa pensar a potencialidade do encontro com o outro na fricção entre diferentes visões de mundo. A comunidade mantém vivo um lugar de pertença, como bem elabora Milton Santos (2010) ao pontuar a importância da relação com o outro no estabelecimento de vínculos com o seu meio e na formação da sua própria subjetividade – mesmo porque o indivíduo também se faz das coletividades as quais se vincula.

A comunidade estabelece, ainda, muitas conexões com as noções de grupalidade e coletividade. Todos os três conceitos conduzem os corpos-sujeitos e sujeitas a uma organização grupal, cada qual por um viés e contexto próprio e nenhum deles tem por finalidade uma formação hegemônica, ao contrário, sustentam-se enquanto negação da hegemonia. Aqui, trataremos de olhar para os acontecimentos convivenciais manifestos em diversas instâncias da vida analisando os efeitos do encontro, efeitos esses que só existem na fricção entre um corpo autônomo com outro corpo autônomo, que juntos operam em prol de um corpo outro (coletivo/grupal/comunitário) afetando e sendo afetados nesse processo.

Partindo de um pensamento sobre as sociabilidades e refletindo os modos como diferentes indivíduos se unem para compor um território comum é que direcionamos o texto a uma reflexão acerca das noções *corpo-sujeito*, *corpo-coletivo* e *corpo-comunidade*. Para adentrar esse tópico, apresentamos a seguinte elaboração: de que modo um corpo-sujeito se une a outro corpo-sujeito para gerar um terceiro corpo, sendo esse um corpo-comunidade? E como, ao fazer isso, o corpo-sujeito é modificado e afetado pelo corpo-comunidade sem, contudo, deixar de ser ele também um corpo-sujeito independente e autônomo?

Corpo-sujeito, corpo-coletivo, corpo-comunidade: lugares de dissidência

Quais são os corpos dissidentes na América Latina? Ou ainda, quais corpos não são dissidentes na América Latina? Por dissidência, entendemos aquele ou aqueles que distanciam-se da norma operante, seja em configuração argumentativa, no modo como o indivíduo atua na sociedade, seja em configuração identitária, quando o sujeito não corresponde ao padrão pré-estabelecido socialmente. Há pouco falamos de sociedade e comunidade. Se a sociedade é aquilo que está em direção à fusão, ou seja, à homogeneização das pessoas, dissidentes são todos aqueles que seguem desviantes desse movimento representando, assim, o desvio da norma.

Pretendemos, nesse momento, discorrer sobre as relações estabelecidas com ou pelos corpos dissidentes, trazendo à tona as três noções apresentadas no presente artigo: corpo-sujeito, corpo-coletivo e corpo-comunidade. No Brasil, assim como no contexto macro abrangente América Latina, torna-se necessário olhar para as formações grupais para entender de que modo alguns grupos também são dissidentes em coletivo, já que as políticas, as ações interventivas e o poder público atuam mais efetivamente em relação ao coletivo do que a um indivíduo solitário. Que composições são lidas como desviantes de modo a serem marginalizadas e silenciadas pelo poder hegemônico?

Continuando, pensemos sobre alguns movimentos de territorialização e reterritorialização que produziram fluxos diversos e prescreveram organizações coletivas na América Latina. Little, em 1994, fez uma análise desses movimentos e os categorizou da seguinte maneira: nômades, diáspora, deslocamentos diretos e forçados, migração grupal reativa, migrações colonizadoras, migrações laborais e migração sobreviventista. Nessa proposição, Little entende que há uma dispersão demográfica a partir de fatores climáticos, econômicos, políticos e de sobrevivência, sobretudo em consequência a movimentos colonizadores e de exploração, movimentos esses que marcam a história latino-americana.

Pensar nos movimentos migratórios nos é importante pois, além de resgatar um contexto presente nas formações comunitárias em todo o território brasileiro, a migração constitui uma condição partilhada entre muitos dos integrantes do coletivo teatral Estopô Balaio. Sobre os movimentos migratórios, Little (1994) apresenta que

Cada povo deslocado procura, de uma ou outra forma, sua realocização no espaço. O processo de criar um espaço novo torna-se, assim, primordial, e se dá, em parte, pela manipulação múltipla e complexa da memória coletiva no processo de ajustamento ao novo local (p. 11).

O autor ainda complementa que:

A relação de um povo em diáspora com o espaço geográfico é o inverso dessa conceituação, já que sua dispersão demográfica tende a congelar no tempo o lugar originário. A recuperação dessa terra originária fixa-se na memória como uma necessidade existencial (p. 11).

A formação em comunidade que acontece em consequência a movimentos migratórios é um modo de sobrevivência e construção subjetiva. Para Milton Santos, ao adentrar em um novo território, “Sua relação com o novo morador se manifesta dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova, que interferem reciprocamente, mudando-se paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem” (2010, p. 598). Ou seja, é no exercício de relacionar-se com o outro que o processo de reterritorialização se dá, facilitando a integração do indivíduo na atual localidade e promovendo ainda a reculturalização desse sujeito que estava alheio ao seu meio. O encontro entre indivíduos migrantes tem sido mote de formações comunitárias no Brasil há muitos anos. Tratando-se de indivíduos que sofreram migração reativa, sobreviventista ou forçada podemos identificar que essas formações configuram o que hoje chamamos de periferia no Brasil.

Quantas pessoas indígenas estão na periferia? Quantas pessoas negras estão na periferia? Quantas travestis, sapatonas, viados estão na periferia⁴? Ouvi a primeira dessas frases na voz

4 O termo categórico utilizado para se referir a essas pessoas é LGBTQIAPN+, sigla que contempla a diversidade de identidades que compõem uma mesma comunidade dissidente em relação ao aspecto de gênero e sexualidade. Aqui

de uma atriz indígena do espetáculo Karaíba⁵. Levo essa reflexão adiante para pensar os modos como um corpo-sujeito dissidente é situado nessa condição. A estrutura que se constitui da subalternização, marginalização, e hierarquização de culturas, grupos, corpos e saberes tem como princípio a prática colonial. Torna-se necessário, então, atuar na raiz dessa edificação (Rufino, 2019), provocando fissuras nas heranças coloniais que prevalecem na atualidade e condicionam sujeitos e sujeitas a uma identificação estigmatizada na sociedade.

Pensando em ações contracoloniais (Santos, 2015), seguimos em diálogo com Little (1994) quando o mesmo apresenta que “A recuperação dessa terra originária fixa-se na memória como uma necessidade existencial” (p. 11). Aqui a memória é tida como longevidade da terra, já que o corpo migrante também carrega consigo um território. Corpo-sujeito-território. Manter viva a memória da terra é enfrentar o projeto de esquecimento em torno dos movimentos migratórios forçosos. A corporalidade que migra carrega consigo a terra, a cultura e a comunidade que a constitui, assim, o movimento torna-se além de uma dispersão demográfica, um alargamento geográfico. Não à toa, muitas pessoas migrantes e imigrantes unem-se e ocupam coletivamente um novo território, daí o movimento de reterritorialização. Corpo-sujeito-território-comunidade.

Migrar é atender um impulso interno que lhe impulsiona para um tempo-espaço desconhecido. Nada se sabe quando se migra, apenas que se precisa atender um chamado de seguir para um novo território. Nada está garantido. Tudo é descoberta, devaneio e alumbramento.

Quando se migra o mundo se revira por dentro. A cidade de origem entra em embate com a cidade de agora. O agora se torna um trânsito constante entre o conhecido de outrora e o estranho presente.

Ao migrar para a cidade de São Paulo, há treze anos, o primeiro estranhamento se deu através da palavra falada. Foi em São Paulo que descobri que tinha sotaque. A palavra falada cheia de ressonância no peito, nas caixas nasais e na boca aberta tinha nome: Nordeste (Junnior, 2021).

Esse é um recorte do relato de Jhoao Junnior acerca da sua experiência de migração. Jhoao é um dos fundadores do Coletivo Estopô Balaio e nesse recorte ele aproxima um aspecto essencial da experiência migratória: a corporalidade que carrega consigo um território ao deslocar-se de sua terra natal sofre o estranhamento a partir do olhar do outro. Somos constituídos do olhar do outro e é a partir dessa relação que nos constituímos enquanto sujeitos e sujeitas. O corpo dissidente não se apresenta assim, ele é lido e apontado pelo outro como um desviante. Jhoao percebeu que sua palavra falada ressoa em São Paulo de modo

no texto apresentamos os termos travesti, sapatão e viado (expressões utilizadas popularmente com o intuito de depreciar pessoas LGBTQIAPN+) como modo de subversão da lógica operante e resistência aos discursos excludentes. Tratamos como potência aquilo que antes foi tido como depreciação.

5 Adaptação do livro homônimo de Daniel Manduruku. Direção de Rafael Bacelar.

diferente de como ressoava na sua cidade natal e então entendeu que seu corpo, em São Paulo, não era apenas Jhoao, era também Nordeste. Corpo-comunidade. O encontro do corpo-sujeito com o corpo-comunidade compete uma encruzilhada:

A arte do *cruzo* só pode vir a ser praticada a partir de uma invocação e motivação enxusíaca. O *cruzo* é a arte da rasura, das desautorizações, das transgressões necessárias, da resiliência, das possibilidades, das reinvenções e transformações. O *cruzo*, como perspectiva teórico-metodológica, dá o tom de caráter dinâmico, inventivo e inacabado de Exu. A encruzilhada, simbólico pluriversal, atravessa todo e qualquer conhecimento que se reivindica como único. Os saberes, nas mais diferentes formas, ao se cruzarem, ressaltam as zonas fronteiriças, tempos/espacos de encontros e atravessamentos interculturais que destacam saberes múltiplos e tão vastos e inacabados quanto as experiências humanas (Rufino, 2019, p. 86).

A encruzilhada insere-se como possibilidade inventiva transgressora. O corpo-sujeito/corpo-comunidade dissidente tem consigo a potência pluriversal do encontro e dos atravessamentos tidos na experiência migratória ou não. Ser dissidente é estar sempre na fronteira e essa formação subjetiva fronteiriça tem como potência a poética de Exu.

Seguindo esse diálogo sobre as zonas fronteiriças, olhemos então para os movimentos similares que podemos observar nas práticas do teatro de grupo. Carreira (2008) identifica dois marcos históricos da atuação de grupos no Brasil: o primeiro se deu nos anos 70, quando “os grupos buscavam sedes para poder estabelecer relações com as comunidades dos bairros”; enquanto que o segundo se deu por volta dos anos 90, período em que as sedes passaram a representar “o lugar de treinamento e reunião a partir do qual o grupo articula seus projetos espetaculares e pedagógicos. Lugar onde o grupo se funda cotidianamente como unidade criativa. A sede como lugar de referência e como espaço político” (p. 1169).

Carreira se volta a documentar os processos constituintes e os modos de organização e atuação dos grupos de teatro no Brasil. Segundo ele, há um deslocamento da relação das sedes desses grupos se pensarmos os anos 70 em comparação aos anos 90 em diante. O autor pontua que no primeiro cenário o que prevalecia era a sede como um meio de estabelecer uma relação mais próxima com a comunidade, enquanto que no segundo (a partir de 1990) nota-se uma função política e pedagógica associada à sede, uma vez que ela não apenas fixa residência em meio a comunidade, mas passa a ser ocupada por ela. No Brasil, em cidades interioranas e/ou bairros periféricos, as sedes de coletivos teatrais têm representado um espaço formativo e integrativo para as pessoas. No caso do Coletivo Estopô Balaio, a comunidade não é apenas inserida no contexto do coletivo, mas é fundadora e atuante ao lado dos integrantes diretos desse grupo.

Algumas características que aparecem de forma insistente quando pensamos os projetos grupais da atualidade remetem à associação entre projetos de criação cênica, articulação de práticas pedagógicas, referência no grupal como mecanismo de autonomia, identidade e resistência, e sobretudo consciência de que este projeto se distingue de outros procedimentos coletivos pois busca um lugar específico (Carreira, 2008, p. 1170).

As práticas de grupo que hoje atuam imersas na comunidade em que residem falam de um lugar específico e elaboram em busca da longevidade desse lugar. Referindo-se a coletivos como o Estopô Balaio, que são corpos migrantes, ou seja, em estado de deslocamento, as práticas do grupo teatral se apresentam também como criadoras e fabuladoras de um lugar que seja novo, mas que incorpore o ancestral – o lugar de origem –, tornando-se assim um ponto de cruzo que desobedece a ordem linear dos trajetos. O exercício da memória e da inventividade que o teatro proporciona conduz a prática do grupo a uma encruzilhada existencial, repleta de fabulações pluriversais.

Estopô balaio: corporalidades pluriversais no teatro

Mynha hystória e a de mynha famýlya é toda feyta de mygrações. Esse pertencer à terra, em totalydade, que não nos fyxa em um lugar, é que faz nossas rayzes aéreas cada vez mays fortes. As fronteyras colonyays não defynem meu pertencymto e nem o de tantos outros no mundo. Por ysso, depoyos que resolvermos outras pryorydades coletyvas, sonho com o dya em que mygrar de forma dygna será um dyreyto humano (Nyn, 2021).

Juão Nyn é integrante do coletivo Estopô Balaio, indígena Potyguar e migrante no estado de São Paulo. Ele relata, no fragmento acima, sua experiência e sonhos relacionados ao movimento de migração. O coletivo Estopô Balaio vem sendo apresentado ao longo de todo o texto a partir de uma narrativa externa. Enquanto espectadores de seus trabalhos narramos, não o grupo, mas o modo como o seu fazer nos atravessa. Esse texto tem uma narrativa localizada, somos pesquisadores das Artes Cênicas e identificamos no Estopô uma dinâmica que nos convoca ao encontro e, por meio dele, nos move à ação. Nesse momento, ao falar diretamente de algumas experiências vividas no encontro com o Estopô Balaio, aproximamos aqui um breve texto que o coletivo utiliza para veicular sua história nas suas páginas virtuais.

O Estopô Balaio é um coletivo de artistas formado em 2011, no bairro Jardim Romano, extremo leste da cidade de São Paulo e que conta em sua maioria com a participação de artistas migrantes. É por esta condição de vida, a de um ser migrante, que nos reunimos no desejo de aferir um olhar sobre a nossa prática artística encontrando como estrangeiros a distância necessária para enxergar o olhar de destino de nossos desejos.

A distância geográfica de nossas lembranças e paisagens nos levaram a uma tentativa inútil na busca por pertencimento à capital paulista. Era preciso reinventá-la para poder praticá-la. Na busca pelo lugar perdido de nossa memória seguimos para fora e à medida que nos distanciávamos de um tipo de cidade localizada em seu centro geográfico, fomos nos aproximando de outras cidades, de outros modos de vida e de novos compartilhamentos. O cinturão periférico da cidade no seu vetor leste nos revelou um pedaço daquilo que tinha ficado para trás. Havia um Nordeste em São Paulo que estava escondido das grandes avenidas e dos prédios altos do centro paulistano.

Jardim Romano é um pedaço do cinturão periférico que guarda lembranças alijadas da construção histórica da cidade-império. Os edifícios que arranham o céu ajudam a esconder e afastar um contingente populacional que não consegue se inserir nos apartamentos construídos em novos condomínios.

A memória partilhada nos anos de residência artística no Jardim Romano são as nossas de estrangeiros de um lugar distante e a destes pequenos deuses alagados de uma cidade submersa pelo esquecimento. O encontro com o bairro se deu num processo de identificação, pois a maioria de seus moradores são também migrantes nordestinos que fincaram suas histórias de vida nos rincões da capital paulista. O alagamento do Jardim Romano era real, oriundo da expansão desordenada da cidade, o nosso era simbólico, originário da distância e saudade daquilo que deixamos para trás. Falar do outro e deixá-lo falar por nós tornou-se o percurso daquilo que começamos a fazer, criar arte a partir da necessidade de inventar a vida⁶.

O texto apresentado acima é um fragmento de uma publicação intitulada *Nossa História* que consta no site oficial do coletivo. Essas palavras foram escolhidas pelo grupo para comunicar o modo como eles se entendem e querem ser apresentados enquanto coletivo teatral. Nesse fragmento percebemos que o corpo-sujeito/corpo-sujeita não é anulado na narrativa do corpo-coletivo, ao contrário, há uma evidência do movimento de composição do grupo a partir das individualidades. A formação desse corpo-coletivo também está relacionada à composição do corpo-comunidade. Foi no encontro e na identificação com o outro, sobretudo por meio das memórias partilhadas, que os indivíduos que hoje compõem o coletivo Estopô Balaio integraram o bairro Jardim Romano e se tornaram corpo-comunidade, encontrando e reelaborando ali o Nordeste que há em São Paulo.

No início do texto o grupo afirma que a distância estabelecida com os locais de onde os integrantes migraram os levou a buscar um modo de se sentir pertencente à cidade. Tentativa que foi inútil, nas palavras do grupo. Foi preciso então reinventar para encontrar os lugares perdidos em suas memórias. A reelaboração do lugar e a reelaboração da experiência

6 Nossa história. *Site do coletivo Estopô Balaio* (2023). Disponível em: <<https://coletivoestopobalaio.com.br/nossa-historia>>. Acesso em: 02 de abril de 2023.

materializam-se no fazer teatral. Pensando esse percurso, refletimos o modo como o teatro opera no processo de territorialização e desterritorialização do sujeito:

Filosóficamente sostenemos que el teatro no se puede desterritorializar. Si se lo desterritorializa, deja de ser acontecimiento teatral. Al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real, siempre ubicados en una encrucijada geográfico-histórico-cultural; el convivio, reunión de cuerpos presentes, en presencia física, porque acontece necesariamente en una intersección del espaciotiempo reales. Teatro y tierra están intrínsecamente asimilados: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial. En el teatro nos reunimos con el otro de cuerpo presente. El teatro es el otro humano, afirma la Filosofía del Teatro. Geografía subjetivada es la zona que se construye con el otro (Dubatti, 2020, p. 34).

Jorge Dubatti compreende o teatro enquanto acontecimento convivial, acontecimento poiético e espectação. Nesse convívio são elaboradas geografias subjetivadas, geografias estas que compreendem o teatro como território que se cria e onde os indivíduos se fazem presentes. Não é possível desterritorializar no teatro, conforme Dubatti, porque sem territorialização não há ação teatral, não há acontecimento e não há encontro. O teatro carece de território, é também território, assim como os corpos que se presentificam na ação teatral que são também territórios e, no acontecimento convivial, elaboram inúmeras encruzilhadas. Sobre os convívios e as dramaturgias conviviais o autor afirmou em entrevista que

Dentro dessa ampliação, entraria o que podemos chamar de dramaturgias conviviais. São aquelas dramaturgias que, seja pela liberdade que tem o ator para interagir com os espectadores ou pela imposição do convívio sobre o material da cena, produziram um caso particular. Digamos que o ator deixa de ser uma simples tecnologia do diretor para transformar-se em um gerador de acontecimento convivial, que implica produção de dramaturgia. Nesse sentido, creio que a dramaturgia convivial é vivida todo o tempo, inclusive nos espetáculos em que o ator está determinado a cumprir com um determinado protocolo de representação do texto ou a cumprir com as instruções de um diretor, porque o convívio produz modificações (Romagnolli e De Lima Muniz, 2014, p. 253).

O que é pontuado por Dubatti é que o teatro é um acontecimento convivial, sendo ou não dramaturgicamente pensado para a interação direta com o espectador, já que o teatro é o acontecimento do encontro. Assistindo ao documentário do coletivo Estopô Balaio (2018), notamos que a coletividade para o grupo não nasce como um posicionamento teatral, mas como um devir do próprio cotidiano em que os indivíduos estão inseridos. A coletividade antecede o teatro, porque se faz presente na ação convivial cotidiana da comunidade. Em comunidade a vida se torna possível: o partilhar da rotina, o apoio ao cuidar da filha da

vizinha, a prontidão em levantar os móveis do outro morador para que não sejam danificados pela inundação, o afeto em ser família daqueles que migraram solitários, a energia posta em fomentar as ações do grupo de teatro do bairro, etc. O coletivo teatral é uma continuidade da comunidade que foi engendrada no bairro Jardim Romano.

No atual trabalho do Estopô Balaio, *Reset Brasil*, que está em temporada, a ação proposta tem início na estação de metrô do Brás e percorre alguns quilômetros em direção a São Miguel Paulista. Lá, o público é conduzido a uma caminhada pelas ruas da comunidade. Quando fui prestigiar esse trabalho, cheguei cerca de uma hora antes do horário previsto para começar. Sentei em um banco da estação de metrô e lá me coloquei a esperar pelo início do espetáculo. Muitas pessoas passaram por mim, sentaram ao meu lado e logo seguiram viagem. Fui testemunha ocular de diálogos fragmentados, observei a rotina e o fluxo ininterrupto da massa trabalhadora da capital paulista. Testemunhei muitas mães, sozinhas, carregando filhos, mochilas e um tanto de cargas nos braços. Observei pessoas muito jovens correndo atrasadas em direção ao trabalho. Pessoas com mais idade também. Observei a gentileza de alguns e a indelicadeza de outros. Notei a grande maioria das pessoas com pressa ao tomar seus rumos e seguir o caminho necessário para pôr comida no prato, acredito. Quais corpos são dissidentes na América Latina? Quais corpos não são?

Então, abre-se um monte de possibilidades à pergunta sobre os convívios, relacionadas à auto-observação, à observação do outro e a instâncias imaginárias que permitam fazer ao acontecimento perguntas que não se faria por sua própria subjetividade (Romagnolli e De Lima Muniz, 2014, p. 257).

A minha experiência começou cerca de uma hora antes de o espetáculo ser iniciado. Aqueles minutos de espera me colocaram em estado de auto-observação e de observação do outro. A espera me levou a fabular uma série de histórias em torno dos elementos, imagens e pessoas que observei. Eu não estava na estação para pegar um metrô, estava em estado de observação e isso modificou completamente a minha experiência naquele espaço.

Trotta (2006), ao versar sobre o aspecto da autoria no teatro de grupo, apresenta o seguinte: “Neste tipo de processo, a autoralidade avança além dos territórios individuais que produzem fragmentos criativos a serem inseridos na obra: ela se projeta no espaço que se estabelece como território existencial coletivo” (p. 163). Nas práticas de grupo da atualidade a autoria tem sido projetada a um estado colaborativo ou coletivo, de modo que todo o grupo participa do processo de concepção da obra teatral. Torna-se cada vez mais contestável nomear um único autor. Trotta, ao versar sobre autoralidade, explora o campo da criação coletiva e o modo como os sujeitos e sujeitas autônomos e componentes de um grupo contribuem na criação do espetáculo. Desse modo, o território da autoria torna-se também um território coletivo.

Enquanto fabulava tantas possibilidades no meu imaginário, sentada em um banco da estação de metrô, entendi que essa projeção de fragmentos em coletivo não é feita apenas pelos integrantes do grupo de teatro, mas por todos aqueles inseridos na experiência convivial proposta pelo espetáculo. “En términos de territorialidad corporal, cada espectador y cada coordinador traen consigo su territorialidad al convivio. Cambia el convivio y cambia la intraterritorialidad del acontecimiento” (Dubatti, 2020, p. 40). A minha experiência enquanto espectadora começou uma hora antes de o espetáculo oficialmente iniciar. Os fragmentos projetados por mim a partir do meu corpo-território foram também componentes do encontro e da territorialidade partilhada no acontecimento teatral.

Uma hora depois, junto do grupo e dos outros espectadores, tomei um trem e segui viagem, iniciando em coletivo a experiência teatral mediada pelo Estopô Balaio. No vagão, o bando (grupo e espectadores) seguiam sempre juntos, próximos. Três atores realizaram ações ao longo do percurso e em relação a ele. Estávamos com fones de ouvido, atores e espectadores. Observei que todo o bando estava captando a atenção daqueles que estavam supostamente alheios à ação. Fui também parte do grupo que era observado, pois provocamos um estranhamento na rotina daqueles viajantes. A cada estação em que o metrô parava, um novo fluxo de pessoas, e o corpo-comunidade seguia em movimento e em transformação: composição-decomposição-recomposição. Em algum momento um garoto olhou curioso para a ação cênica e a atriz, muito sensível, aproximou-se dele. Outra vez, uma senhora me perguntou algo que não entendi devido aos fones de ouvido e ao barulho do metrô, era algo a respeito das pinturas faciais dos atores. Esbocei uma resposta que creio ela não ter escutado também. Em certa estação muitas pessoas entraram no vagão, tantas que já não nos víamos mais, nem os espectadores nem os atores. Seguimos assim até chegar à estação que nos levaria ao bairro Jardim Romano.

Novamente reunidos, atores e espectadores, fomos informados de que não conseguiríamos seguir caminhando pelas ruas do bairro, pois devido às chuvas do dia o mesmo estava sob inundação. O espetáculo foi encerrado ali, com uma linda apresentação do elenco infantil e uma declaração final dos três atores sobre a situação. Devolvemos os fones de ouvido e, cada qual por si, seguimos o caminho de volta às nossas casas.

Considerações finais

O espetáculo que relatamos aqui foi intitulado *Reset Brasil*. Resetar significa apagar completamente, começar tudo outra vez. Será possível resetar o Brasil? Apagar tudo e começar do zero? Será possível construir um território outro onde todos tenham terra

digna para morar e formar suas comunidades? Será possível Resetar esse Brasil e começar um novo que não tenha as suas memórias perdidas no tempo? A narrativa do espetáculo evoca o desaparecimento do Brasil compreendendo que o Brasil é uma ficção. Ser Brasil é corresponder a um território estabelecido e narrado pela colonização. O Brasil é repleto de ausências devido às feridas coloniais, pois as histórias e memórias são suprimidas na narrativa hegemônica que segue sendo comercializada.

Resetar; travar; interromper; recomeçar. Fabular o Reset Brasil é fabular o fim, como elabora Dodi Leal (2021) ao problematizar que “A descartabilidade do fim está assinalada na desvalorização da pausa ou do corte de modelos indefensáveis. Quem teme interrupções é porque as capitaliza”. Em seguida, a autora complementa que “o ato de travar jamais deve ser motivo de enfurecimento, mas motivo de amor. Amor pelas interrupções dos sistemas” (p. 10). O Estopô Balaio fortalece, por meio do encontro teatral, um compromisso de enfrentamento e recusa a narrativa hegemônica e colonial. É preciso tensionar sem temer o fim, as pausas, quebras e fissuras. O teatro é campo de ação fabular, inventiva. Se há um lugar onde podemos imaginar e criar outras vidas possíveis, esse lugar é o teatro.

No encontro entre público, artistas e moradores da comunidade do bairro Jardim Romano, cada corpo, com sua trajetória e subjetividade, coloca-se em estado de cruzo para rememorar as feridas ocultas de uma história tumultuada. O desaparecimento do Brasil é o travamento elaborado na encruzilhada dessa pluriversalidade de experiências que se encontram. Reelaborando um pensamento de Mignolo (2008) em torno da expansão europeia imperial/colonial: é a presença da ausência que une as experiências, um convite para perceber o Brasil que se faz ausente no próprio Brasil.

O espetáculo *Reset Brasil* é uma demarcação. Sua ação teatral celebra o bairro da zona leste de São Paulo, que é um corpo-comunidade dissidente formado por corpos-sujeitos e sujeitas singulares e formador de um corpo-coletivo que hoje opera a partir da hibridização entre essas diferentes corporalidades. Por meio do teatro, o coletivo promove uma dilatação espacial ao convocar inúmeras pessoas a adentrar na realidade da comunidade, seja para percorrê-la em dias de sol, seja para testemunhar a inundação em dias de chuva. A comunidade é corporalidade presente e potencializadora do acontecimento teatral. A vida que pulsa nesse território segue sendo inundada, não pelo rio, mas pela arte que emerge desses sujeitos e sujeitas em coletividade.

Presentificar nesse escrito a experiência do encontro com o Estopô Balaio para discutir as noções de corpo-sujeito, corpo-coletivo e corpo-comunidade nos permitiu atravessar um rio profundo e, nesse curso, nos fazer confluentes. O rio poético por onde percorrem as histórias

do coletivo é fonte inesgotável do seu fazer. Nessa encruzilhada que se apresenta, temos a oportunidade de observação da experiência, do outro e consequentemente de nós mesmos. Diante disso nos resta seguir em movimento.

[...]ressalto que os conhecimentos serão cruzados, serão praticadas as encruzilhadas. Assim, o que se pretende transgredir são as ordens totalitárias, esculhambando o universalismo para a potencialização do pluriversalismo. Cruza-se o monorracionalismo para a emergência das perspectivas polirracionais; cruza-se o monoculturalismo para a abertura dos caminhos da interculturalidade; rompe-se com a monocultura de um tempo linear para a expansão de múltiplas temporalidades; rompe-se com um modelo de ciência desencantada para a positivação dos conhecimentos a partir do encantamento da ciência. Assim, transgride-se uma perspectiva monoepistêmica para se lançar em um horizonte poliepistêmico. O ebó está devidamente arrumado; o cuspo nas raízes do edifício colonial (Rufino, 2019, p. 94).

O corpo-comunidade é uma transgressão das monoculturas, porque carece da pluriversalidade para existir. A comunidade é resistência à sociedade, porque faz do coletivo uma potência e da individualidade algo a zelar. O fazer teatral do coletivo Estopô Balaio, fazer esse que promove o encontro, o convívio e o partilhar da memória entre as pessoas, provoca fissuras na estrutura colonial abrindo novos caminhos pelos quais podemos percorrer com todas as nossas subjetividades, vivências e narrativas plurais.

Que Exu guarde esses caminhos.

Referências

- Ávila, L. A. (2010). As tensões entre a individualidade e a grupalidade. *Revista da SPAGESP - Sociedade de Psicoterapias Analíticas Grupais do Estado de São Paulo*, 11(2), 4-9.
- Carreira, A. (2008). Teatro de Grupo: reconstruindo o teatro?. *DAPesquisa*, 3(5), 1168-1174.
- Documentário “Estopô Balaio” (2018). Direção: Cristiano Burlan. Produção de Ana Carolina Marinho e Henrique Zanoni. SescTV: São Paulo.
- Dubatti, J. (2020). Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales. *El hilo de la fábula*, 20(18), 29-43.
- Flake, T. A, e Teixeira, L. R. da S. (2022). Vínculos, identidade e grupalidade: perspectivas em tempos de provocações. *Vínculo - Revista do NESME*, 19(1), 1-3.
- Jaccoud, M., e Mayer, R. (2008). A observação direta e a pesquisa qualitativa. In J. Poupart, J.-P. Deslauriers, L.-H. Groulx, A. Laperrière, R. Mayer, e Á. Pires, Á., *A pesquisa qualitativa. Enfoques epistemológicos e metodológicos* (pp. 254-294). Rio de Janeiro: Vozes.
- Junnior, J. (2021). Das águas que atravesso à medida que o rio muda seu curso... *Revista Balaio: 10 anos de arte migrante em São Paulo*. Disponível em https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos/uma_decada/.
- Leal, D. T. B. (2021). Fabulações Travestis sobre o fim. *Conceição | Conception*, Campinas, SP, v.10, e021002, pp. 1-19.
- Little, P. E. (1994). Espaço, memória e migração. Por uma teoria de reterritorialização. *TEXTOS DE HISTÓRIA. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB.*, 2(4), 5-25.

- Mignolo, W. D. (2008). Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de letras da uff – dossiê: literatura, língua e identidade*, (34), 287-324.
- Nyn, J. (2021). No vão entre Destynatáryos e Remetentes. *Revista Balaio: 10 anos de arte migrante em São Paulo*. Disponível em <https://coletivoestopobalaio.com.br/revista10anos/trilhos/>.
- Pelbart, P. P. (2008). Elementos para uma cartografia da grupalidade. *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea* (pp. 33-37). São Paulo: Itaú Cultural.
- Pereira, D. (2012). Territorialização da metrópole paulista: ocupação das várzeas do Rio Tietê em um quadro de diversidade político-administrativa. In *XII Colóquio Internacional de Geocrítica. Anais* pp. 1-14. Bogotá: Universidade Nacional da Colômbia.
- Romagnolli, L. E., e De Lima Muniz, M. (2014). Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(23), 251-261.
- Rufino, L. (2019). *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula editorial.
- Santos, A. B. dos. (2015). *Colonização, quilombos modos e significados*?. Brasília: INCTI, UnB, INCT, CNPq, MCTI.
- Santos, M. (2010). O lugar e o cotidiano. In B. de Sousa Santos e M. P. Meneses. (Orgs.), *Epistemologias do Sul* (pp. 584-602). São Paulo: Editora Cortez.
- Trotta, R. (2006). Autoralidade, grupo e encenação. *Sala Preta*, 6, 155-164.



Esther Gersberg Dreifus, 22 años
Autora: Magdalena Gómez Haedo
Sin título
Óleo sobre lienzo. 80 x 100 (2021)

«Desde el principio intenté plasmar el amor, la unión y el encuentro de Esther, mujer, madre, con su hijx. Pero la brutalidad de su historia fue atravesando el lienzo y en el encuentro de estos dos seres se vislumbra la unión que no pudo ser. Una mujer de ojos tristes, una madre con una sonrisa apenas esbozada, y el desvanecimiento de sus figuras. En cada intercambio de miradas con una persona a quien no conocí, pero que siento muy cerca, se cuelan una mezcla de emociones...el dolor de una familia, de muchas familias, de un pueblo y, al mismo tiempo, la esperanza de que el destino de cada una de estas personas se revele y, uniendo las fuerzas de todos quienes latimos junto a ellos, cada historia pueda encontrar su camino hacia la sanación.»

LA BANDA DE MÚSICA INTEGRADA POR LOS «MENORES» QUE ASISTIERON A LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS (URUGUAY, 1878-1887).

THE MUSIC BAND INTEGRATED BY THE »MINORS« WHO STUDIED AT THE
ARTS AND CRAFTS SCHOOL (URUGUAY, 1878-1887).

A BANDA DE MÚSICA FORMADA PELOS «MENORES» QUE ESTUDARAM A
ESCOLA DE ARTES E OFÍCIOS (URUGUAI, 1878-1887).

Nicolás Da Silveira

*Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación e Instituto Superior de Educación
Física, Universidad de la República. anidaco@gmail.com*

Recibido: 09/04/2023 | Aceptado: 05/06/2023

DOI 10.59999/7.1.6

Resumen: El propósito del artículo es compartir el análisis de la formación discursiva acerca de los menores que asistieron a la Escuela de Artes y Oficios, en particular, sobre los alumnos que integraron la Banda de Música, y en algún punto, se conectaron con el campo de las artes. Se procura revelar y caracterizar diferentes piezas documentales en las que se aprecian construcciones de sentido alrededor de los modos de nombrar a los alumnos que configuraron alteridad(es) social(es)-corporal(es). En el análisis discursivo jurídico, se identifican relaciones sobre las maneras de referirse a los alumnos: entre 12 y 16 años, varones, «en vías de corrección», huérfanos, «sordomudos», «condenados» por un juez, residentes de Montevideo y del interior del país, uruguayos y de otras nacionalidades de la región, y generalmente pobres. Para el tratamiento del objeto utilizamos cierta afectación del análisis del discurso y la arqueología, analizando fuentes primarias y periódicos de la época. El eje que sustenta la investigación es el análisis genealógico que parte de los conceptos de gubernamentalidad y biopolítica. Por una parte, resaltamos los mecanismos de encierro en la educación industrial uruguaya como las fisuras y puntos de fuga a tal pretensión. La forma de gobierno en Uruguay durante el este período supuso la organización del Estado en materia de políticas sobre el cuerpo. La enseñanza de música con distinguidos profesores y la participación de la banda musical en variadas exposiciones otorgaron prestigio a la EAYO en el Río de la Plata.

Palabras claves: educación; menores; artes; oficios

Abstract: The purpose of the article is to share the analysis of the discursive formation about the minors who studied at the School of Arts and Crafts, in particular, about the students who integrated the Music Band, and at some point, connected with the field of the arts. It seeks to reveal and characterize different documentary pieces in which constructions of meaning are appreciated around the ways of naming the students who configured social-corporal otherness(es).

In the legal discourse analysis, relationships are identified on the ways of referring to students: between 12 and 16 years old, male, «in process of correction», orphans, «deaf-mute», «convicted» by a judge, residents of Montevideo and the interior of the country, Uruguayans and other nationalities of the region, and generally poor. For the treatment of the object we use a certain affectation of discourse analysis and archaeology, analyzing primary sources and newspapers of the time. The axis that supports the research is the genealogical analysis that starts from the concepts of governmentality and biopolitics. On one hand, we highlight the confinement mechanisms in Uruguayan industrial education as the fissures and vanishing points to such a claim. The form of government in Uruguay during this period involved the organization of the State in terms of policies on the body. The teaching of music with distinguished teachers and the participation of the musical band in various exhibitions gave prestige to the School of Arts and Crafts in the Río de la Plata.

Keywords: education; minors; arts; crafts

Resumo: O artigo pretende compartilhar a análise da formação discursiva sobre os menores que frequentaram a Escola de Artes e Ofícios, em particular, sobre os alunos que integraram a Banda de Música, e em algum ponto, ligados ao campo das artes. Busca desvendar e caracterizar diferentes peças documentais em que se apreciam construções de sentido em torno dos modos de nomear os alunos que configuraram a(s) alteridade(s) socio-corporal(is). Na análise discursiva jurídica, foram identificadas relações nas formas de se referir aos alunos: entre 12 e 16 anos, sexo masculino, «em processo de correção», órfãos, «surdos-mudos», «condenados» por um juiz, moradores de Montevideu e do interior do país, uruguayos e outras nacionalidades da região, geralmente pobres. Para o tratamento do objeto utilizamos certa afetação da análise do discurso e da arqueologia, analisando fontes primárias e jornais da época. O eixo que sustenta a pesquisa é a análise genealógica que parte dos conceitos de governamentalidade e biopolítica. Por um lado, destacamos os mecanismos de confinamento na educação industrial uruguaia como fissuras e pontos de fuga para tal reivindicação. A forma de governo do Uruguai neste período envolveu a organização do estado em termos de corpo político. O ensino de música com professores destacados e a participação da banda musical em várias exposições homenageiam a EAYO no Rio da Prata.

Palabras-chave: educação; menores; artes; ofícios

1. Introducción

El propósito del artículo es compartir el análisis discursivo jurídico acerca de los menores que asistieron a la Escuela de Artes y Oficios (EAYO), en particular, la caracterización de los alumnos que integraron la reconocida Banda de Música.

El artículo se organiza en tres partes, primero, introducimos las principales características de la EAYO en su contexto histórico. En segundo lugar, abordamos la formación discursiva jurídica y artística acerca de las minoridades que allí se educaron, con acento en el significante de «menores» y problematizando la(s) alteridad(es) social(es)-corporal(es) de los sujetos, y, en tercer lugar, se comparten consideraciones finales.

En términos generales, se muestran los modos de «instrucción» en la configuración de la enseñanza técnica, enmarcada dentro de una circunscripción disciplinaria, destinada a cierto tipo de minoridad(es), asociada a la clase popular, con atributo de «incorregibles» o anormales, en la órbita militar y policial, con mecanismos de poder del cuerpo disciplinado y manipulado por la autoridad. Su modelo fue pensado para educar cuerpos útiles, en palabras de Foucault, constituidos por todo un conjunto de reglamentos militares, escolares, y sanitarios (Foucault, 2013, p. 158). Sin embargo, el correccional logró integrarse en el campo de las artes causó impacto en la órbita política, por ejemplo, en las veladas musicales de distinta escala.

Se sostiene como hipótesis central del artículo que los procesos de educación del cuerpo en el establecimiento consistieron en coerciones sobre el cuerpo de menores marginados en clave de «instrucción» artística y de oficios. En este sentido, se pregunta tanto por la indagación de esos mecanismos como por las fisuras y puntos de fugas a tal pretensión, acentuando los conflictos ocurridos: incendios, fugas y motines, cuyo propósito fue escapar de las relaciones de poder: encierro-prisión.

El eje en que se sustenta la investigación es la genealogía, partiendo de los conceptos de gubernamentalidad y biopolítica. Desde esta perspectiva, lo esencial del gobierno de las poblaciones supone un ejercicio de procesos de normalización. Foucault (2013) propone líneas de análisis en la subjetivación como producto de las prácticas materiales del cuerpo, donde existen regulaciones con técnicas disciplinarias que lo constituyen. En este sentido, las prácticas militares, las rutinas del establecimiento, las conexiones entre los dispositivos de gobierno, la vestimenta de los alumnos, el rango entre las divisiones, la enseñanza de música, los ejercicios físicos, etc., otorgan aspectos importantes para la reinterpretación de la subjetivación de los cuerpos.

La disciplina se comprende como una tecnología por la cual las instituciones especializadas reorganizan los mecanismos de poder (Foucault, 2013). La EAYO, adquirió la «normalización disciplinaria», es decir, planteó un modelo de resultados esperables, donde descompuso individuos, lugares y tiempos. Asimismo, clasificó alumnos en función de sus objetivos, operó bajo jerarquías y fijó procedimientos de adiestramiento.

Se intenta en este artículo salir de los institucionalismos en que la EAYO se enmarcó y comprender el mecanismo de poder desde una perspectiva global de la tecnología del poder. (Des)institucionalizar y (des)funcionalizar las relaciones de poder, implica aprehender las formas, las conexiones, el desarrollo, las modulaciones, etc. Desde este marco teórico-metodológico se intenta rastrear: una red de discursos que atraviesan los documentos, sus fracturas, sus lagunas, sus períodos disruptivos y las reinterpretaciones.¹

Por ello, desde la mirada foucaultiana y en el contexto nacional, la modalidad de internado de la escuela técnica, permitió analizar formas de gobierno de poblaciones basadas en las relaciones de poder con regulaciones estrictas de los movimientos inscriptos en la nueva moral capitalista. Se consideran los distintos aportes de historiadores nacionales en ocasión del disciplinamiento durante la última parte del siglo XIX (Barrán, 1990b) y en torno a la historia de la EAYO, planteando la posibilidad de entenderla como una escuela destinada a la corrección de menores (Bralich, 1991; Heuguerot, 2002).

A su vez, se extiende la lectura con fuentes secundarias que estudian los discursos jurídicos generales de regulación a menores en la época (Alpini, 2015, 2017; Duffau, 2015, 2019; Espiga, 2022; Fessler, 2012, 2013; Morás, 1992; Osta, 2016). Según este conjunto de investigaciones, se puede sostener que existió cierta complementariedad entre la(s) minoridad(es) y el discurso jurídico, ya que la existencia de la primera permitió los discursos punitivos que legitimaban el accionar estatal y la intervención de combatir las prácticas consideradas desajustadas. Se consideran relevantes los estudios que refieren a las regulaciones del cuerpo en el espacio urbano y, particularmente, en determinados sectores sociales. Con anterioridad a la década de 1870, al no existir instituciones especializadas para asistir y corregir niños y jóvenes proclives al delito, era la policía la encargada de funciones de control sobre la infancia. A partir de la modernización del país se produjo el nacimiento de distintas instituciones para asistir y corregir a la infancia pobre, abandonada o «anormal».

1 En el archivo de la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU), se analizaron: libros de correspondencias (LC) relativos a cada año, cada uno de los cuales contenía sucesos de la institución; libros de «contratas» donde se visualizan los acuerdos de matriculación del aspirante al establecimiento; y otros documentos oficiales. Por otra parte, contamos con los periódicos a cargo de los alumnos de la escuela técnica y con memorias elaboradas por un capitán de marina y por personalidades célebres de la época.

Hallamos en las correspondencias que la manera de referirse a los menores remite a: varones, entre 12 y 16 años —según el Decreto de 1879—, «en vías de corrección», huérfanos, «sordomudos», «condenados» por un juez o tribunal, residentes de Montevideo y del interior del país, uruguayos y de otras nacionalidades de la región, y, en general, pobres. En la casuística se hallan solicitudes de alumnos que no se inclinan a perfiles de contextos desfavorecidos económicamente, aunque son excepcionales.

Entre las disposiciones reglamentarias sobre los aspirantes, elaborada por el segundo director de la escuela técnica, se estableció: poseer por lo menos doce años de edad, firmar la «contrata» por cuatro o seis años, «suscrita voluntariamente y debidamente autorizada por su padre o tutor», aprender un oficio a elección sin excepción alguna de exonerar las clases de instrucción primaria y de música.² En las fuentes encontramos la denominación de «contrata» en referencia al registro de admisión. Se fundamentaba en la aspiración, las descripciones del contexto familiar y las características generales del niño-joven. La norma que abordó la admisión de aspirantes a la escuela ordenó «que se reciban en ella cuatro jóvenes» de cada departamento del país, que hasta el momento eran catorce,³ a su vez, determinó la educación de jóvenes, «a quienes su falta de recursos no les permitiera dedicarse a las artes u oficios de su predilección».⁴

La EAYO fue una dependencia del Ministerio de Guerra y Marina (MGM) desde su surgimiento hasta 1887, cuando decretó el presidente del país, Máximo Tajes, y el ministro de Guerra y Marina, Cnel. Pedro de León trasladarla al Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública (MJCIP) convirtiéndose en una «repartición esencialmente civil».⁵

Según la normativa, el MGM debía presentar al Poder Legislativo el presupuesto que demandaba la escuela.⁶ En 1880, el director Juan Belinzon comunicó dificultades con el presupuesto debido al aumento de alumnos en la escuela. En este sentido, notificó el director general de Instrucción Pública, Jacobo Varela, un complemento del presupuesto debido a la «deficiencia de recursos» con los que funcionaba el establecimiento.⁷ Por otra parte, cabe señalar que no se constató retribución económica a los alumnos por sus trabajos en talleres, ni redimieron penas aquellos que fueron condenados por un juez o tribunal.

2 Memoria de Carlos A. Olivieri (MCO). La EAYO en 1880, p. 9.

3 Año 1881: Canelones, Maldonado, Rocha, Cerro Largo, Tacuarembó, Salto, Paysandú, Río Negro, Soriano, Colonia, San José, Durazno, Florida, Montevideo.

4 Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay, tomo 5, apéndice II, p. 136. Montevideo, 1 de julio de 1879.

5 Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay, tomo 11, apéndices I y II, EAYO, p. 6. Montevideo, 19 de enero de 1887.

6 Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay, tomo 7, Instrucción Pública, pp. 210-211. Montevideo, 30 de mayo de 1879.

7 LC de 1880. Sección Varias reparticiones del Estado. 30 de octubre de 1880.

1.1. El contexto político nacional durante el desarrollo de la Escuela de Artes y Oficios

El contexto histórico en el que surgió la enseñanza técnica fue el militarismo, aunque el ejército no gobernó directamente (Nahum, 1999). La EAYO (1878-1887) se desarrolló durante los gobiernos de Lorenzo Latorre (1876-1880), Francisco Antonino Vidal (1880-1882), Máximo Santos (1882-1886) y Máximo Tajes (1886-1890). Esta primera etapa del Uruguay moderno supuso la organización y la autoridad del Estado en una serie de áreas como: la policía y el ejército, el orden jurídico, el transporte y la comunicación.

El militarismo logró, por una parte, defender la propiedad privada de la tierra y del ganado, recorriendo el camino de una economía capitalista con aumento de la producción y la exportación, y, por otra parte, modernizar técnica y administrativamente al Estado (Nahum, 1993, 1999). En este tránsito, exigido por los grupos de élite, la capital y la «campana» comenzaban con lentitud a reordenar los estatutos acerca de las relaciones mercantiles. El período del militarismo fue acompañado por el proceso de modernización del país, orientado hacia la sociedad disciplinada con medidas gubernamentales indicadoras del triunfo de la civilización (Barrán, 1990b).

Por otra parte, el período que atañe a la EAYO evidenció fuertemente la influencia de la inmigración europea en las artes, las letras, la educación, así como el pensamiento social y político, en especial en el medio urbano que afirmó las bases del desarrollo moderno. No se conoce con exactitud el número de personas que emigraron hacia este continente entre 1870 y 1930, estimándose saldo neto en unas 600.000 personas para Uruguay. Estos inmigrantes, que eran portadores de una racionalidad propia de las relaciones capitalistas de producción, registraron altas tasas de radicación urbana y su presencia tuvo un peso considerable en el desarrollo de los servicios y de la industria. En la segunda mitad del siglo XIX, Montevideo ya concentraba una alta proporción de los europeos ingresados al país (superior al 40 %), lo que explica en parte su alta participación en la instalación de talleres e industrias. La presencia de extranjeros en Montevideo cobra otra significación, cuando los datos se restringen a los hombres mayores de veinte años. En el censo de 1889, el registro ubica a los extranjeros en aproximadamente el 80 % de la fuerza laboral (Beretta, 2014, 2016).

Hasta 1878 la mayoría de la población infantil era analfabeta, solo el treinta por ciento de los niños estaban escolarizados (Méndez Vives, 2011, p. 96), la agenda pública comenzaba a atender la educación, aunque el Estado aún se conformaba débil, en un contexto de recesión económica, que derivó en una depresión prolongada producto de la crisis financiera mundial de 1873. Las prioridades eran la propiedad privada, el cólera, la fiebre amarilla y la viruela. Además, de encontrarse el país en *default*, se percibía una inestabilidad política dividida entre

bandos. No obstante, dos obras de José Pedro Varela, *La Educación del Pueblo* (1874) y *De la Legislación Escolar* (1876), reorientaron la visión general acerca del asunto educativo público uruguayo. El Decreto-Ley de Enseñanza Común se aprobó el 24 de agosto de 1877.

Las transformaciones en torno al delito y al castigo en Uruguay acontecieron en el período que va de 1878, fecha de sanción del Código de Instrucción Criminal, y 1907, año en que quedó abolido el empleo de la pena de muerte. Junto con estas dos instancias legales, se debe tener presente el Código Penal (1888). El primer impulso transformador iniciado en 1878 permitió que Uruguay pasara a contar con una legislación que concordara con el progreso del país, permitiendo modernizar la normativa penal. (Fessler, 2012, p. 215). Los avances científicos en la rama de la criminología durante el siglo XIX permitieron aislar a los criminales dentro de un amplio grupo que podía ser distinguido por su naturaleza degenerada. Se abrió la puerta para una intervención prácticamente indiscriminada sobre los sectores populares, en particular de jóvenes y adolescentes que permanecían en las calles sin ocupación (Fessler, 2012, p. 219). La adopción de estas nuevas bases terminó provocando una redefinición del encarcelamiento que dejó de ser simplemente un lugar de encierro para incorporar un programa reformador del condenado. Ello no significó la renuncia de la privación de libertad como forma de castigo, pero sí un *aggiornamento* con la nueva moral. La instrucción de oficios se instauró en la esfera pública con convergencia de otras instituciones y con efectos de saber agrupados alrededor de la(s) minoridad(es) segregadas y perturbadas.

En algún punto, la EAYO fue una institución bisagra entre la barbarie y el disciplinamiento, en tanto se hallan operaciones que tienden hacia la función de civilización. La fundamentación de la circular firmada por el ministro de gobierno acerca de la implementación de la EAYO muestra este cambio de sensibilidades.⁸

Montevideo en la última cuarta parte del siglo XIX se encontraba desarrollando actividades de mercado, con la intensificación de intercambio de capitales y circulación de flujos monetarios. «El arte de gobernar» supuso el diseño de políticas focalizadas de ratificación del papel policíaco y militar. La policía colocó su atención en identificar, clasificar y apresar sectores sociales proclives al delito o portadores de un peligro, pasibles de alterar el espacio urbano, con características imprevisibles. A saber: población trashumante, extranjeros recién arribados a la capital, niños y jóvenes abandonados, vagabundos, mendigos, y «locos» (Alpini, 2017).

A su vez, en este período se crearon o separaron instituciones especializadas para controlar y vigilar a sectores marginales: pobres, enfermos crónicos, «locos», menores abandonados y madres solteras de escasos recursos. El Asilo de Mendigos y el Asilo de Dementes se

8 Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay, tomo 5, apéndice II, p. 135. Montevideo, 1 de julio de 1879.

inauguraron en 1860, el Asilo de Huérfanos y Expósitos en 1875 y los Asilos Maternales en 1877. Por otra parte, se fundó en 1876 el Asilo del Buen Pastor a cargo de las Hermanas de la Caridad.

2. El *significante menor* en la esfera jurídica y la emergencia de institucionalizar la(s) disciplina(s)

Según distintas investigaciones que han abordado el tema de la infancia, la utilización de la palabra *menor* era empleada hacia fines del siglo XIX por la policía, los juristas, los médicos y los militares para referirse a determinada identidad social. El vocablo *menor* hallado en las fuentes designó un corte de infancia visible: «pobres», «abandonados», «delincuentes», «incorregibles» y «sordos», que se distinguían de la otra infancia, es decir, de los niños que tenían un circuito familiar regular y asistían a la escuela primaria. Dicho de otro modo, podemos diferenciar la infancia minorizada, es decir, la infancia pobre y vigilada, y la infancia completa y perfectible (Alpini, 2015, 2017; Espiga, 2022; Osta, 2016). Convengamos que los términos *niño*, *infancia* y *menor* son comprendidos de formas diferentes y están condicionados a cuestiones culturales, filosóficas, económicas, religiosas, etc., en diversas épocas y lugares. No obstante, en el camino hacia la civilización, niños y adultos fueron separados rigurosamente en sus actividades.

El 10 de diciembre de 1878, el jefe del «Parque Viejo» y primer director de la escuela, sargento mayor José Sosa, le comunicó dentro de las «mejoras realizadas» al jefe mayor del ejército: la creación de una «Escuela de Artes y oficios, para los menores que recoge la Policía en las calles por delitos de robo, vagos y otros que no pudiéndolos sujetar las madres, entregan a la Policía a fin de que sean corregidos».⁹

Según las fuentes analizadas y los antecedentes de investigación sobre la EAYO (Bralich, 1991; Heuguerot, 2002), en el inicio del correccional hubo 178 alumnos, 121 enviados por tutores con la característica de «incorregible» o de extrema pobreza, 31 por huérfanos, y 26 por la policía.¹⁰ Durante el transcurso de 1883, los informes financieros indicaron la manutención y lavado de uniformes de 400 alumnos¹¹ y, a fines de 1885, se registró la cantidad de 581 alumnos, entre 8 y 26 años.¹² La minoridad en el caso de los alumnos de la EAYO muestra plasticidad en relación con edades numéricas, a pesar de que en la normativa se indica la edad para ingresar como requisito. Sin embargo, la reglamentación al respecto formó parte del discurso jurídico al comienzo y tuvo un carácter flexible a lo largo del desarrollo del correccional.

9 MCO. La EAYO en 1878-1879, p. 2.

10 Libro de contratas de 1879-1880.

11 LC de 1883. Sección Caja de la Escuela.

12 LC de 1885, tomo III. Sección Cajas y Balances.

Imagen 1: Alumnos de la cuarta división en 1882



Fotografía tomada por alumnos del Taller de Fotografía. Archivo de UTU

La infancia minorizada en la EAYO mantuvo dominancia debido a que fue su objetivo, el ministro de gobierno escribió la «Circular» el 1 de julio de 1879, en la que fundamentó la educación de los jóvenes, «a quienes su falta de recursos no les permitiera dedicarse a las artes u oficios de su predilección».¹³ En términos generales, los alumnos tuvieron procedencia de clases populares, en este sentido, algunas familias solicitaron la finalización de la «contrata» debido a la condición de pobreza, y «en busca de protección» escribió una madre el 16 de noviembre de 1882.¹⁴ También desde la Villa del Cerro se solicitó el «retiro» del alumno Juan Cravi, debido a la situación «minusválida del padre y de familia numerosa».¹⁵

El alumno Cayetano Silva, nieto de esclavos, nacido en San Carlos, fue integrante de la Banda de Música de la EAYO dedicado al estudio de solfeo, corno y violín. Fundó más tarde, en Argentina la Banda del Cuerpo de Bomberos de Mendoza y un Conservatorio en Rosario de Santa Fe donde también actuó como director de orquesta.¹⁶ Entre las composiciones que lo

13 Colección Legislativa de la República Oriental del Uruguay, tomo 5, apéndice II, p. 136. Montevideo, 1 de julio de 1879.

14 LC de 1882, tomo II. Sección Asuntos Varios.

15 LC de 1882, tomo II. Sección Asuntos Varios.

16 Enciclopedia uruguaya, n.º 35, año 1969, pp. 89-90.

hicieron famoso se encuentran la célebre marcha «San Lorenzo», el himno «La aurora de la vida» para solos, coros y orquesta, y la música de «Canillita» de Florencio Sánchez.

Fue extraordinariamente difícil que los alumnos de la EAYO no hayan provenido de la esfera popular. Sin embargo, figuras como el músico y director de la orquesta departamental de Maldonado Fernando Marroche se educaron en la escuela técnica. Previamente al ingreso a la EAYO, había sido integrante en clarinete de la Filarmónica Municipal de Maldonado.¹⁷ Hallamos solicitudes de alumnos que no se inclinan a perfiles de contextos de pobreza, aunque son excepcionales.

La educación a menores estuvo comprendida no solo con residentes de Montevideo, sino de todo el país. Por ejemplo, el presidente de la Comisión Auxiliar del pueblo de Carmelo, el 21 de abril de 1883, fundamentó el ingreso de su coterráneo Ángel José Santo aspirando un «futuro ciudadano honrado, laborioso y útil a su familia, patria y sociedad».¹⁸ En esta misma línea, la Jefatura Política y de Policía de San José, el 6 de diciembre de 1880, solicitó el ingreso del menor Enrique Rolin a la EAYO para «aprender algo que le sea útil para el porvenir». La madre recientemente viuda manifestó en la nota la necesidad de ingresar a su hijo a la escuela debido a su situación de pobreza en su hogar.¹⁹ En la práctica y en el discurso los alumnos reformados fueron considerados «ciudadanos» ligados a nociones de «honradez» y «utilidad» dentro de las relaciones capitalistas. Este discurso estaba interiorizado en el pensamiento de las familias de los alumnos, y también de los propietarios de las fábricas, como, por ejemplo, la litografía de A. Godel. En 1881, el dueño de la litografía valoró con acierto «que se enseñe a trabajar en esa Escuela a infinidad de niños», dado que «quizás sin esa enseñanza fueran algún día la vergüenza del país». El propietario entendió la «ventaja» de formar «obreros sumamente útiles», para emplearlos más adelante en las fábricas.²⁰

Por otra parte, la EAYO pretendió reafirmar la identidad masculina con las actividades cotidianas. La formación de la masculinidad tradicional hegemónica en el establecimiento se manifestó dentro de la cultura (patriarcal) cuya operación se basó en procesos de diferenciación, exclusión y negación. Desde este punto de vista, para un alumno el deber fue el de no ser una mujer. Es decir, identificamos la masculinidad asociada a la virilidad y a sus tradicionales atributos, en el simbólico masculino y en los imaginarios sociales. Dentro de los «castigos» a los alumnos encontramos: «servir la mesa a su división, pudiendo durar de quince días a un mes».²¹ Ser hombre implicó la exigencia permanente de la virilidad, construida con

17 LC de 1879-1880. Sección Jefatura Política y de Policía. Montevideo, 24 de agosto de 1879.

18 LC de 1883, tomo II. Sección Oficinas de Campaña.

19 LC de 1880. Sección Varias reparticiones del Estado.

20 LC de 1881. Litografía A. Godel. 25 de agosto de 1881.

21 MCO, Faltas y castigos, p. 30.

numerosos ritos masculinos, lo que da cuenta de la necesidad de separar la masculinidad dominante de lo femenino (Butler, 2002; Scharagrodsky, 2021).

La estructura vertical de la EAYO fue *stricto sensu* militarizada, cuya forma se comprende como un correccional-reformatorio-internado particular del país. El Juzgado de Crimen y el de Civil ordenaron el envío de menores a la EAYO como medida punitiva. El Juzgado de Crimen decidió el 2 de agosto de 1881 enviar al «menor» Pedro Correa a la institución por el término de cinco años, «en vía de corrección por homicidio»,²² una medida punitiva que forma parte, evidentemente, de una serie de acciones a favor de corregir el cuerpo. En 1880, Felicia Milán «colocó» a su hijo Julio Gutiérrez en «vía de corrección» y después solicitó la «baja por haber desertado a los seis o siete meses».²³

Imagen 2: Segundo recinto de la EAYO durante 1880-1887



Fotografía tomada por alumnos del Taller de Fotografía (1881). Archivo de UTU

22 LC de 1881. Sección Varios.

23 LC de 1883. Sección Varias Carpetas.

Las fuentes nos mostraron un régimen penitenciario vigorosamente cercano al Parque Nacional. Es decir, existieron alumnos que cumplieron penas dentro de la EAYO. Por ejemplo, la Jefatura política de la capital, el 4 de junio de 1879 por orden judicial, dispuso la «libertad» del «individuo» Nicolás Lombardo.²⁴ En el mismo mes, informó la Jefatura, por un lado, el cumplimiento de la condena del «preso» Pedro Sandobiro,²⁵ y por otro lado, la condena «de diez años de prisión con trabajos públicos» del menor Jacinto Graña.²⁶

La economía política y la genealogía de la moral configuraron los modos de educación del cuerpo, en la forma de poder: forma-prisión, y operó sometiendo la totalidad del tiempo a los ciclos de la producción capitalista. De este modo, se identifica que el correccional-reformatorio-internado producto de su forma general de castigo, abarcó un despliegue de formas de resistencia, donde acontecieron accidentes, motines y fugas. El jefe político y de policía de Durazno escribió, el 23 de setiembre de 1885, «Remito al menor Luis Pergillen desertor de esa escuela, también será entregado una bolsita azul conteniendo noventa y cuatro pesos, setenta y seis centésimos, que robó a su hermano Pedro Pergillen que habita en calle Arapey 131, de oficio lustrador de muebles».²⁷ La rebeldía mostrada por los alumnos de su situación carcelaria, luego de la escalada de manifestaciones, resultó en un motín de alumnos en diciembre de 1886, lo que causó la instauración del Consejo Consultivo, la renuncia de J. Belinzon²⁸ y posteriormente el traslado de la escuela del MGM al MJCIB, con una nueva reglamentación.

En otro orden, el periódico semanal *El Bromista*, con propiedad, dirección y administración de la EAYO hasta 1884, el 16 de agosto de 1885, transcribió una carta escrita por «ciudadanos paraguayos, alumnos de la EAYO» donde se honró y felicitó al nuevo ministro Residente de aquel país cercano del «Gobierno Oriental».²⁹ De similar marco, el Juzgado Departamental de Montevideo, el 9 de setiembre de 1885, recibió un escrito de la ciudadana argentina Margarita de Soto donde denuncia la demora del «informe de salud» de su hijo y por tanto el «ejercicio de la patria potestad».³⁰ Lo anterior evidencia que existieron alumnos de nacionalidad paraguaya y argentina en la EAYO.

También asistieron al establecimiento alumnos sordos que aprendieron el oficio de zapatería, sastrería, fundición en bronce, grabador en metales, talabartería y dibujo. Además de cursar

24 LC de 1879. Sección Jefatura de Policía de la Capital. 4 de junio de 1879.

25 *Ibidem*. 11 de junio de 1879.

26 *Ibidem*. 22 de junio de 1879.

27 LC de 1885. MGM.

28 MCO. Renuncia de J. Belinzon, p. 311.

29 Periódico semanal *El Bromista*, año 2, n.º 70, 16 de agosto de 1885.

30 LC de 1885. Sección MGM.

instrucción primaria tres de ellos hasta sexto grado. La enseñanza se basó en «escritura, aritmética y lectura significativa».³¹ La EAYO admitió alumnos huérfanos como el caso de José Ramón Useras, huérfano a los tres años, inscripto por su abuelo a los doce en la EAYO,³² quien logró destacarse en las clases de música. Fue autor de una cantidad importante de obras, y sobresalió en la música y la letra de la marcha «Mi Bandera», cuya autoría compartió con el exalumno Nicolás Bonomi en 1912.

Según las fuentes consultadas existieron otras historias de éxito dentro del ámbito artístico y fuera de la banda musical, por ejemplo, el alumno Domingo Laporte, becado a Europa tempranamente con la finalidad de recorrer talleres industriales,³³ y luego profesor de Dibujo de la escuela técnica.³⁴ D. Laporte fue reconocido a nivel internacional como pintor y grabador, y ocupó el cargo de director del Museo Nacional de Bellas Artes, actualmente llamado Museo Nacional de Artes Visuales, desde su surgimiento hasta 1928.

3. Discursos que configuraron los sujetos y la(s) alteridad(es) social(es)-corporal(es) en la escuela técnica

Las discursividades analizadas respecto a formación de sujetos en la educación industrial, aludieron a la noción de normalización dentro del *statu quo*, en tanto afirmación de ideales dominantes, y no otros. Dicho de otra manera, a partir del discurso jurídico y artístico, la EAYO fue una institución disciplinadora, militarizada o de régimen militar, destinada a la educación del cuerpo disidente en Uruguay. No obstante, fue una institución integradora de las relaciones mercantiles con la instrucción de artes y oficios a jóvenes de clases populares o anormales, y también fue posibilitadora de cultura, en particular, con el arte de la música, circulando por diversos circuitos sociales. En este sentido, identificamos tensiones entre la formación del sujeto y la(s) minoridad(es), en la educación industrial.

El inspector de la Dirección General de Instrucción Pública (DGIP), J. P. Varela, envió una nota dirigida al director de la EAYO, el 11 de setiembre de 1879, en la que le comunicaba la asignación del presupuesto a partir de setiembre de «doscientos ochenta pesos» para el sueldo del director del establecimiento, maestro de bombo y de redoble, portero y propietario de la casa en donde funciona «la clase de música».³⁵ La partida presupuestaria asignada por la autoridad máxima de la DGIP, está señalada para: el director, un maestro de bombo y redoble,

31 Memoria de Constante E. Fontán e Illas. Propiedad y Tesoro de la República Oriental del Uruguay, p. 319.

32 75 Aniversario de la Escuela de Músicos del Ejército, p. 13.

33 LC de 1882. Sección Contrata Sommaschini. 27 de setiembre de 1882.

34 Lista del personal presente el 15 de enero de 1883.

35 LC de 1879. Sección Inspección de Escuelas.

un portero, y un «propietario de casa» en donde se desarrollaron inicialmente las clases de música. Aquí observamos, el primer entrecruzamiento entre lo pedagógico y las artes, en particular con la música.

Según el corpus documental, se crearon los cursos de música tempranamente con la dirección de los italianos José Strigelli, creador de la primera ópera uruguaya de 1878 en el Teatro Solís,³⁶ y Estanislao Grasso.

Luego de 1881, tras las licencias de Strigelli, asumió la dirección el argentino Joaquín Salvini y la subdirección el italiano Gerardo Grasso, hijo de Estanislao Grasso y autor del «Pericón Nacional» escrito en 1886 y estrenado el 3 de enero de 1887 por la Banda de la EAYO.³⁷

El compositor y director de orquesta Salvini antes de radicarse en Montevideo en 1873, había sido director del Teatro La Argentina de Roma y del Municipal de Santiago de Chile (Veniard, 1988).

A partir de la nueva dirección, la orquesta escolar comenzó a actuar de forma estable. El 23 de mayo de 1882, un particular de nombre José Lovisolo obsequió un flautino para la «Clase de Música» de la escuela, «útil por el raro tono», y además destacó el trabajo del maestro de música Joaquín Salvini.³⁸ El *staff* completo de profesores de la Banda de Música lo integraron, Romer Massi y Luis Cremonesi en violín; Cesar Viñani en violonchelo; Camilo Formentini en contrabajo; Osea Falleri en oboe y fagot; Fortunato Cardullo en pistón, bombardino y trombón; Estanislao Grasso en clarinete, requinto y saxofón; Gerardo Grasso en coros, solfeo, flautas y flautines; Francisco Ferraro en saxo y cornos; Nicolás Dimiero en bajos; Pablo Mengotti en redoblantes, timbales y clarines; Fortunato Cardull en cornetas; Cáfaró Cataldro en bombo; y Joaquín Salvini en piano.³⁹

La Banda de Música de la escuela tuvo un desempeño destacado a lo largo de su trayectoria, con prestigiosas valoraciones de distintas personalidades nacionales y regionales, organizaciones diversas del país, y sociedades de extranjeros en Montevideo. Por otra parte, diferentes reparticiones del Estado pretendieron la presencia de la Banda de Música en circuitos culturales. Las presentaciones se desarrollaron en teatros, plazas públicas, iglesias, edificios del Estado, caracterizando heterogéneos eventos públicos y privados.

36 Suplemento *El Día*, 4 de diciembre de 1983, año LII, n.º 2614.

37 Enciclopedia uruguaya, n.º 35, p. 90.

38 LC de 1882. Tomo II. MGM.

39 Memoria de Constante E. Fontán e Illas. Propiedad y Tesoro de la República Oriental del Uruguay, p. 318.

Imagen 3: Banda de Música de EAYO en 1881



Fotografía tomada por alumnos del Taller de Fotografía (1881). Archivo de UTU

La primera invitación a un teatro la hizo el ministro de Gobierno, José M. Montero, el 18 de agosto de 1879, en el Teatro Cibils dentro la función del artista Pedro Valenzani.⁴⁰ Por disposición del gobierno, la Banda de Música el 9 de abril de 1881 se presentó en el Teatro San Felipe, situado en la Ciudad Vieja de Montevideo, ante la Comisión de la Fiesta, «con objeto de armonizar la función de la Sociedad Romea a beneficio de la Escuela de Artes y Oficios».⁴¹

El 17 de diciembre de 1881, el jefe mayor del ejército, Ventura Torrens comunicó: «La Superioridad ha dispuesto que la Banda de Música de la Escuela de Artes y Oficios se encuentre mañana a las siete y media de la tarde en el Taller del Teatro de Solís, y a las órdenes de la Comisión de Fiestas que allí tendrá lugar esa noche».⁴² En noviembre de 1883, la Banda de Música concurrió por orden del ministro de Guerra, M. Tajés, al Teatro Cibils

40 LC de 1879. Ministerio de Gobierno. 16 de agosto de 1879.

41 LC de 1881. Varias Oficinas Públicas. 7 de abril de 1881.

42 *Ibidem*. 17 de diciembre de 1881.

«a beneficio de las víctimas de Ischia»,⁴³ localidad de la isla italiana sacudida en julio por un terremoto.⁴⁴

Desde la década de 1880, la participación de la Banda de la EAYO fue relevante en Montevideo, con destacadas intervenciones de sus alumnos, que a través de su relación con sus profesores formaron un grupo importante dentro del elenco de ejecutores de las fiestas (Antuña Manganelli, 2021). En este sentido, el 6 de marzo de 1880, Ventura Torrens autorizó a la Banda de Música de la EAYO a «tomarse el tren» a las cinco de la tarde en la calle Ibicuy esquina Uruguay, para presentarse a «tocar en el Paso del Molino». De esta forma, la Banda tuvo la primera aprobación de asistir a un evento en un lugar distante del casco de Montevideo. En línea similar, se dispuso que a las dos de la tarde, el 8 de diciembre de 1881, la Banda «tome el tranvía de la calle 18 de Julio a fin de conducirse a la Plaza de Toros y tocar en la fiesta al público».⁴⁵

A su vez, la Banda participó en numerosos actos gubernamentales por disposiciones superiores, por ejemplo se ordenó que los alumnos concurren a las seis y media de la tarde, el 26 de agosto de 1880, a la plaza Independencia a cantar el Himno nacional acompañado con la música de la escuela.⁴⁶ Por otra parte, el 31 de diciembre de 1881, Ventura Torrens, comunicó la disposición de «la Superioridad» acerca de la convocatoria de la Banda de Música en la fiesta de exposición de costuras y labores confeccionadas en escuelas del Estado.⁴⁷

El presidente de la Comisión Departamental de Instrucción Pública de Montevideo, Eduardo Zorrilla, el 26 de noviembre de 1883, en el marco del Acto de entrega de «premios de Gimnástica» a las escuelas y «con la solemnidad que debe revestir, para estímulo de maestros y alumnos», solicitó la Banda de Música y agradeció la «contribución a la simpática fiesta y muestra de niñez educada».⁴⁸ En similar orden, la Comisión del Monumento al General Artigas, «delegada para el concurso artístico en el Teatro de Solís», invitó a la Banda de Música, para contribuir a «solemnizar el acto», el domingo 22 de marzo de 1885, «con el objeto de entonar el Himno Nacional, cuando ingrese el Presidente de la República a nuestro Coliseo».⁴⁹

43 LC de 1883. MGM. 3 de noviembre de 1883.

44 La noticia fue publicada por el diario capitalino *El hilo Eléctrico*, año 2, n.º 473, el 1 de agosto de 1883. «5000 muertos, la isla de Ischia ha sido destruida», detalló en titulares..

45 LC de 1881. Varias Oficinas Públicas. 7 de setiembre de 1881.

46 LC de 1880. Varias reparticiones del Estado. 25 de agosto de 1880.

47 LC de 1881. Varias Oficinas Públicas.

48 LC de 1883. DGIP.

49 LC de 1885. MGM. 19 de marzo de 1885.

El ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Juan Lindolfo Cuestas, en el marco del aniversario de la Declaratoria de la Independencia Nacional, el 25 de agosto de 1885 anotó: «para la solemne distribución de premios adjudicados en la exposición continental de Buenos Aires me dirijo a Ud. [Usted] a fin de que se sirva dar las órdenes necesarias para que la Orquesta de la Escuela de Artes y Oficios concorra a las 12 del día a dar amenidad a dicha fiesta». ⁵⁰ Resumió J. L. Cuestas, la «significación y trascendencia que reviste el acto para la República, en cuanto pone en evidencia una manera innegable el creciente progreso de sus artes e industrias y el noble estímulo al trabajo». ⁵¹

De igual manera, la agenda de la Banda conformó eventos privados en Montevideo, por ejemplo el 23 de octubre de 1880, el presidente del Centro Dramático Progreso de Montevideo agradeció «la generosa conducta observada en la inauguración de este Centro, proponiendo el mejor éxito de aquel festival con el envío de la banda de música del establecimiento». ⁵² El 20 de octubre de 1881, el Circolo Napolitano de Montevideo, situado en la calle 18 de Julio 307, en el marco de su ceremonia, se dirigió al Istituto di Arti e Mestieri (Instituto de Artes y Oficios) con la finalidad de solicitar la Banda el 23 del corriente a las doce de mediodía. ⁵³ En orden similar, la secretaría de la Società Italiana di Dilettanti, el 2 de agosto de 1883 se dirigió al ministro M. Tajés, apuntando: «Tengo el honor de dirigirme a V.[uestra] E.[xcelencia] en el nombre la Comisión Especial, constituida para organizar una Representación Concierto a beneficio de los Asilos Maternales». En este sentido, solicitó «conceder la Orquesta» de la EAYO para la «Representación Concierto» que la Asociación Aspirazioni Drammatiche planificó.

La Sociedad Hahnemaniana Uruguaya de Beneficencia y Propaganda Homeopática se expresó «profundamente agradecida al concurso prestado por la Orquesta de la Escuela de Artes y Oficios», el 25 de junio de 1883, en la «velada literaria-musical que ha beneficio de esta sociedad tuvo lugar el 11 del corriente». La Comisión encargada felicitó en la correspondencia a los «aventajados discípulos» del maestro Salvini. A su vez, el presidente y secretario de la sociedad valoraron «brillante la ejecución de las piezas musicales con que contribuyeron a la amenidad de la fiesta». En este sentido resumieron, «Dar al personal de la Orquesta la más expresivas gracias en nombre de la Hahnemaniana y de los pobres que en sus clínicas reciben asistencia». ⁵⁴

Los primeros días de octubre de 1883 tuvieron lugar los ensayos de la Banda de Música, previos a la primera «exposición agropecuaria» de la Asociación Rural del Uruguay (ARU). El 4 de

50 *Ibidem*. 24 de agosto de 1885.

51 LC de 1885. MGM. 8 de agosto de 1885.

52 LC de 1880. Varias reparticiones del Estado.

53 LC de 1881. Varios. Correspondencia en italiano.

54 LC de 1883. Oficinas Públicas de la Capital.

ese mes, la «música de la Escuela de Artes y Oficios» se presentó a las once de la mañana en el local de la ARU debido a la convocatoria de las Escuelas Municipales.⁵⁵ Tres días después, el presidente D. Ordoñana, y secretario, Federico E. Balparda, manifestaron ver «lucir con placer a la numerosa y brillante banda de música de la Escuela», y al mismo tiempo, la convocó para el día de apertura a la una del mediodía.⁵⁶ Luego de la clausura del evento, la Junta Directiva a cargo de D. Ordoñana y Francisco Aguilar y Leal, resaltó por un lado, «la música distinguida» de la Banda, y por otro lado, el «respeto y celebridad en los contactos y roce sociales».⁵⁷

La segunda presentación de la Banda de Música en la ARU fue el 18 de noviembre en la inauguración de otra exposición rural. El presidente de la Asociación «suplicó para ese acto la música de la Escuela de Artes y Oficios», en el local de calle 18 de Julio 624.⁵⁸ Asimismo, el 24 de noviembre, el presidente y secretario se dirigieron al director y le solicitaron «la música» del reformatorio «de 7 a 10 de la mañana, y de 4 de la tarde a la puesta del sol» en el local de la asociación.⁵⁹

Por otra parte, la primera participación de los alumnos de la EAYO en una exposición regional fue en la ciudad de Buenos Aires en marzo de 1882. La «Exposición Continental» organizada por el Club Industrial Argentino tuvo la participación de integrantes de la Banda de Música y de alumnos seleccionados con objetos de los exámenes de los talleres del año anterior. En este concurso, existió el «pabellón de la música» con un palco donde la banda ofreció varios conciertos frente a un público diverso entre los cuales se encontró el presidente de Argentina Julio Roca, y los expresidentes de esa nación Nicolás Avellaneda y Domingo F. Sarmiento. La banda musical ejecutó en este evento el Himno argentino con ochenta alumnos, «con tal precisión y sentimiento patriótico, brío y uniformidad, que electrizó a los circunstantes, viéndose conmovidos hasta saltar las lágrimas». También ejecutó el himno uruguayo «con verdadero sentimiento patriótico» y demostrando «simpatía y amistad».⁶⁰

Al día siguiente de la inauguración, la Banda de Música visitó la casa presidencial en horas de la tarde, donde entregó un concierto de las piezas de su repertorio. El alumno Marcelino Varela, de solo 14 años de edad, obsequió al presidente Roca, una composición musical de su autoría.⁶¹ Los miembros de la Comisión de la Exposición, le solicitaron a Sarmiento que intercediera con el presidente Santos, para que autorizará la permanencia de la Banda en

55 LC de 1883. Oficinas Públicas de la Capital.

56 *Ibidem.* 7 de octubre de 1883.

57 LC de 1883, tomo I. MGM.

58 LC de 1883. Oficinas Públicas de la Capital.

59 *Ibidem.* 24 de noviembre de 1883.

60 MCO. Inauguración de la Exposición Continental, pp. 89-91.

61 *Ibidem.*

Buenos Aires por «tres o cuatro días más» a fin de programar conciertos, «pudiendo de este modo poder apreciar el valor musical de estos niños por todo Buenos Aires». El presidente uruguayo, negó por telegrama la iniciativa «por estar muy avanzado el período escolar, con perjuicio para estos».⁶²

En octubre de 1882, la Asociación de la Liga Industrial uruguaya organizó en el «salón de exposición» de su local una ceremonia por los premios otorgados a los alumnos de la escuela en la exposición de Argentina, acompañado por la «organizada Banda de Música, ofreciendo mayor realce y consideración» a la fiesta.⁶³

El itinerario de presentaciones abarcó también fiestas religiosas, en setiembre de 1881, el gobierno le ordenó al director del establecimiento, la asistencia de la Banda de Música a la Iglesia Catedral el 18 de setiembre a las nueve y media de la mañana.⁶⁴ Asimismo, el superintendente de la Casa de Gobierno, José Pesce, el 30 de junio de 1883, dirigió una solicitud del presidente de la República, M. Santos, en donde dispuso que la Orquesta se presente en la Iglesia del Cordón «a tocar [en] la misa con motivo de la Bendición de una imagen de Nuestra Sra. de la Concepción».⁶⁵ En este marco, el gobierno dispuso el 16 de octubre de 1885, la salida de la Banda a la Villa de Guadalupe, hoy localidad de Canelones, para «tocar en las fiestas religiosas y cívicas» del pueblo. La comunicación fue firmada por el ministro de Guerra y Marina.⁶⁶

Por otra parte, en Uruguay durante 1885, la orquesta de La Lira estaba integrada 157 ejecutantes, entre ellos exalumnos de la EAYO: en flauta, Segundo Acha; en corno inglés, Gerónimo Delfino; en bombardino y violoncelo, Cesar Gorbara; en violín, Francisco Branda; en viola, José Soto; en violoncelo, José M. Sotelo, Enrique Sánchez, Alberto Rose y Carlos Amaro (Nicrosi, 1999 citado en Manzano, 2021).

62 *Ibidem.*

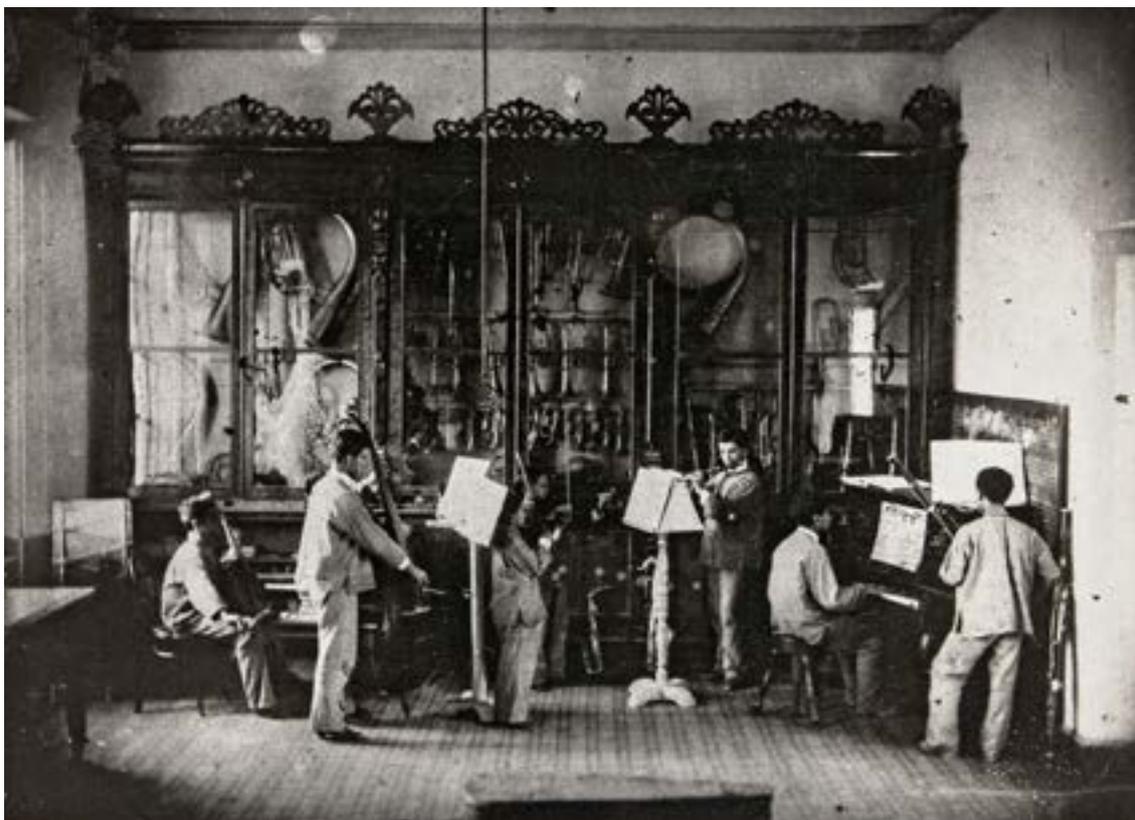
63 LC de 1882. Varios. 15 de octubre de 1882.

64 LC de 1881. Varias Oficinas Públicas.

65 LC de 1883. Oficinas Públicas de la Capital.

66 LC de 1885. MGM.

Imagen 4: Salón de música de EAYO en 1885



Fotografía tomada por alumnos del Taller de Fotografía (1885). Archivo de UTU

Por otra parte, con motivo de la inauguración del período de exámenes del año 1883, el inspector nacional de Instrucción Pública, Jorge H. Ballesteros, contestó la siguiente correspondencia: «Tengo el honor de acusar recibo a la nota de Ud. [Usted] con fecha de ayer, adjuntando doce localidades para el acto de exámenes de la Banda de Música, Orquesta, coros y esgrima que tendrá lugar en el Teatro Solís».⁶⁷ Esto da cuenta que los exámenes de música admitieron un lugar destacado.

En esta línea, el tribunal de examinadores de la clase de música del año 1885 elaboró un informe en el que se detalló y valoró el «programa»: en primer lugar, procedió la orquesta y el coro a la ejecución del himno nacional «con precisión y unidad en el conjunto». Luego, siguió la obertura de Richard Wagner de origen germano, dirigida por el distinguido maestro Joaquín Salvini, calificándola de «excelente la manifestación instrumental con afinación, precisión y unidad». Además, se agregó en el informe: «Los que firman creen que difícilmente se llegaría a una excelencia de conjunto como la demostrada por los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios, [...] es hoy el mejor adorno de esa floreciente institución». Posteriormente, continuó

67 LC de 1883. Tomo I. Oficinas Públicas de la Capital.

el poema sinfónico francés *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns y la *Tarantela* de Franz Liszt, evaluando ambas piezas «con grados de perfección en cada alumno en su respectivo instrumento». Finalmente se ejecutaron los cuartetos clásicos de Beethoven y Mendelssohn. El tribunal compuesto por: Luis Garabelli, Domingo González, P. Garavagno y Ettore Vollo, discernieron «el grado de aplicación y adelanto notados de los discípulos».⁶⁸

El semanario *Montevideo Musical*, 16 de abril de 1887, escribió en torno al fallecimiento del maestro Salvini:

... el maestro Salvini contribuyó con su claro talento y sus profundos conocimientos musicales al adelanto artístico de Montevideo. [...] Músico de alta escuela, Salvini ha sido uno de los mejores directores de orquesta que haya contado nuestro primer teatro y puede decirse, sin temor de exagerar, que muchos de los profesores de Montevideo perfeccionaron su educación artística bajo su competente dirección [...] Su muerte deja en las filas del profesorado musical de Montevideo un vacío difícil de llenar.⁶⁹

El mismo periódico el 1 de junio de 1887 dedicó «homenaje de admiración y de respeto» a la memoria de Joaquín Salvini y engalanó en sus páginas el retrato del maestro, considerado uno de los «músicos de mayor talento y de mayor instrucción artística» de la región.⁷⁰

Consideraciones finales

El artículo abordó una aproximación acerca del conocimiento de la Banda de Música de la EAYO. Se presentaron relaciones discursivas entre el significante de «menor» y la(s) alteridad(es) social(es)-corporal(es) del sujeto.

Se observó que la Banda de Música tuvo una agenda superlativa en Montevideo y la región y circuló por teatros, plazas, iglesias y salones de fiestas, tanto en eventos públicos como privados. Por otra parte, se destacaron exalumnos en la esfera de la música como Nicolás Bonomi, José Ramón Useras, José Soto, Cayetano Silva, entre otros. La conformación de la Banda de Música, simboliza en algún término, el funcionamiento de lo social, cuyo director procura estructurar la armonía de todas las partes.

El discurso jurídico y artístico supuso un registro instrumental y moralizante en el proceso de formación social. Las técnicas de corrección en la EAYO pretendieron un menor obediente, sometido a hábitos y a reglas ejercidas por la autoridad en forma permanente sobre él. La especificidad de la educación del cuerpo en la EAYO operó tácitamente con el «amor al trabajo»

68 LC de 1885. MGM. 15 de marzo de 1885.

69 Periódico literario-artístico *Montevideo Musical*, año II, n.º 15.

70 Periódico literario-artístico *Montevideo Musical*, año II, n.º 21.

concediendo un lugar en la subjetivación de procesos de formación humana y de identidad nacional. Se comprende que la EAYO fue una institución disciplinada, militarizada o de régimen militar, destinada a la (re)educación del cuerpo disidente en Uruguay a finales del siglo XIX, y, al mismo tiempo, fue una institución que integró la enseñanza de la música en su programa escolar de forma obligatoria.

Los beneficios obtenidos de los alumnos por pertenecer a la banda musical se asocian a la circulación por diversos circuitos sociales. En este sentido, se identifican tensiones entre la escuela disciplinadora y la enseñanza de la música. La EAYO definió profesores distinguidos y especializados para dirigir las clases de música, además de arrendar tempranamente un espacio para las «clases de música». Innegablemente dedicó extenso tiempo y espacio en su cotidiano escolar para su desempeño de avanzada y tuvo como efecto el agrado de diversas personalidades en el Río de la Plata.

Referencias bibliográficas

- Alpini, A. (2015). Policía, ciudad y minoridad. *Relaciones*, (378), 12-15.
- Alpini, A. (2017). *La policía y la ciudad de Montevideo: orden urbano y control social en la construcción del Estado moderno en Uruguay (1829-1916)* (Tesis doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires).
- Antuña Manganelli, A. (2021). Montevideo: escenario de conmemoración Reflexiones sobre la organización de las fiestas patrias de la segunda mitad del siglo XIX (1858-1894). *Claves. Revista de Historia*, 7(12), 11-41.
- Barrán, J. (1990a). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura «bárbara» (1800- 1860)* (Vol. I). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Barrán, J. (1990b). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. El disciplinamiento* (Vol. II). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Beretta, A. (2014). *Inmigración europea e industria. Uruguay en la región (1870-1915)*. Montevideo: Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República.
- Beretta, A. (2016). *Inmigración europea, artesanado y orígenes de la industria en América Latina*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- Bralich J. (1991). *Orígenes de la enseñanza técnica en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones Universitarias.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- Duffau, N. (2014). *Armar al bandido. Prensa, folletines y delincuentes en el Uruguay de la modernización: el caso de El Clinudo (1882-1886)*. Montevideo: Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República.
- Duffau, N. (2019). *Historia de la locura en Uruguay (1860-1911). Alienados, médicos y representaciones sobre la enfermedad mental*. Montevideo: Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República.
- Espiga, S. (2022). Las producciones discursivas de la(s) infancia(s) como sujeto carente en el Uruguay del noventa. *Revista de la Facultad de Derecho: n.º extraordinario 54. Perspectiva de Género y Derecho*, 1-32.
- Fessler, D. (2012). *Derecho penal y castigo en Uruguay (1878-1907)*. Montevideo: Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República.

- Fessler, D. (2013). Cambios y permanencias del crimen en Uruguay (1878-1907). *Revista Internacional de Historia Política e Cultura Jurídica*, 5(2), 324-351.
- Foucault, M. (2013). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Heuguerot, M. (2002). *El origen de la Universidad del Trabajo del Uruguay: una colmena sin «zánganos» (1878-1916)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Manzino, L. (2021). Sociedad musical La Lira: pionera de la institucionalidad musical uruguaya. *Revista del IIMCV*, 352, 53-77.
- Méndez Vives, E. (2011). *El Uruguay de la modernización (1876-1904)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Morás, L. (1992). *Los hijos del Estado. Fundación y crisis del modelo de protección-control de menores en el Uruguay*. Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República.
- Nahum, B. (1993). *Manual de Historia del Uruguay. Tomo I: 1830-1903*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Nahum, B. (1999). *Breve historia del Uruguay Independiente*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Osta, M. (2016). Niños y Niñas, expósitos y huérfanos en Montevideo del siglo XIX. *Revista de la Facultad de Derecho*, (41), 155-189.
- Scharagrodsky, P. (2021). *Hombres en movimiento. Deporte, cultura física y masculinidades en Argentina 1880-1970*. Buenos Aires: Prometeo.
- Veniard, J. (1988). *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.



María Claudia García Iruretagoyena, 19 años

Autora: Cintia Díaz

Sin título.

Óleo sobre lienzo. 80 x 100 (2021)

«La infancia es un período abierto, inconcluso, lleno de posibilidades. Vivimos a pleno sin imaginar que en un momento la vida dará un giro que nos marcará para siempre. Tal vez esta niña de actitud valiente y pasión por las letras, ni siquiera soñaba con algún día convertirse en mamá»

O «ÍNDIO» QUE NÃO ESTÁ MAIS LÁ: A FALSA REPRESENTATIVIDADE INDÍGENA NOS ESPAÇOS DA CIDADE DE SÃO PAULO¹

THE «INDIAN» WHO IS NO LONGER THERE: THE FALSE
INDIGENOUS REPRESENTATION IN THE SPACES OF THE CITY OF
SÃO PAULO

EL «INDIO» QUE YA NO ESTÁ: LA FALSA REPRESENTACIÓN
INDÍGENA EN LOS ESPACIOS DE LA CIUDAD DE SAN PABLO

Leonardo Caetano Jesus

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. leo.caetano.j@gmail.com

Lucia Maria Machado Bógus

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. lubogus@uol.com.br

Recibido: 7/4/2023 | Aceptado: 8/6/2023
DOI 10.59999/7.1.7

¹ Este artigo é resultado de uma pesquisa de doutorado em progresso, na área de sociologia urbana, intitulada: «A perspectiva decolonial na (re)leitura da cidade», iniciada em Julho de 2021 no Departamento de Pós-graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Resumo: O texto propõe uma crítica ao modelo urbano da cidade de São Paulo, baseada no extermínio e exclusão de suas populações indígenas, por meio de uma análise arqueológica dos simbolismos presentes na escultura «Índio pescador», do escultor paulista Francisco Leopoldo e Silva.

O trabalho definiu, portanto, um monumento da cidade como escala analítica para interpretar os fenômenos urbanos e simbólicos que a escultura nos traz a partir da arqueologia de sua imagem, definindo-a segundo o conceito de Belting, como exemplo da «presença de uma ausência», pois buscamos pensar nas «ausências» que a «presença» da estátua nos apresenta em um movimento dialético, demonstrando, dessa maneira, a sua antítese como testemunha dos seus espaços circundantes.

Para tanto, usamos de uma análise histórica, recompondo os diversos eventos e camadas da história da cidade, relacionados à sua população originária, tendo como suporte teórico as teorias decoloniais, que promovem uma crítica aos modelos epistêmicos-hegemônicos-ocidentais que serviram de modelo para os sujeitos que compuseram a cidade e seus espaços.

Palavras chave: indígenas; pensamento decolonial; cidade de São Paulo; arte; sociologia da imagem

Abstract: The text proposes a critique of the urban model of the city of São Paulo, based on the extermination and exclusion of its indigenous populations, through an archaeological analysis of the symbolisms present in the sculpture «Índio Pescador», by the São Paulo sculptor Francisco Leopoldo e Silva.

The work therefore defined a city monument as an analytical scale to interpret the urban and symbolic phenomena that the sculpture brings us from the archeology of its image, defining it according to the concept of Belting, as an example of the «presence of an absence», as we seek to think about the «absences» that the «presence» of the statue presents to us in a dialectical movement, thus demonstrating its antithesis as a witness of its surrounding spaces. To do so, we will use a historical analysis, recomposing the various events and layers of the city's history, related to its original population, having as a theoretical support the decolonial theories, which promote a critique of the epistemic-hegemonic-western models that served as a model for the subjects who composed the city and its spaces.

Keywords: indigenous peoples; decolonial thought; city of São Paulo; art; sociology of image

Resumen: El texto propone una crítica al modelo urbano de la ciudad de San Pablo, basada en el extermínio y la exclusión de sus poblaciones indígenas, a través de un análisis arqueológico de los simbolismos presentes en la escultura «Índio pescador», del escultor paulista Francisco Leopoldo e Silva.

El trabajo definió, de esa manera, un monumento como una escala analítica para interpretar los fenómenos urbanos y simbólicos que nos trae la escultura desde la arqueología de su imagen, definiéndola, según el concepto de Belting, como ejemplo de la «presencia de una ausencia». De ese modo buscamos pensar las «ausencias» que la «presencia» de la estatua nos presenta en un movimiento dialético, demostrando así su antítesis como testigo de sus espacios circundantes.

Para ello, utilizaremos un análisis histórico, recomponiendo los diversos hechos y capas de la historia de la ciudad, relacionados con su población original, teniendo como soporte teórico las teorías decoloniales, que promueven una crítica a los modelos epistémico-hegemónico-occidentales que han servido de modelo a los sujetos que componían la ciudad y sus espacios.

Palabras clave: pueblos indígenas; pensamiento decolonial; ciudad de San Pablo; arte; sociología de la imagen

Introdução

Os processos históricos que moldaram a cidade de São Paulo, em especial nos seus primeiros séculos de história, foram, radicalmente, violentos. Aprisionamentos e escravidão indígena, expropriação de seus territórios e quase que completo apagamento de suas histórias, são episódios que marcam essa formação inicial do que viria a ser uma das maiores e mais importantes cidades do planeta.

Michel Foucault (2012) define como imaginário algo que não procede de um dado ou de uma experiência vivida e, após exterminar suas populações indígenas, os europeus criaram todo um imaginário para representá-las. As obras e representações que viriam depois eram quase que em sua totalidade apenas representações imaginativas, simulacros de culturas que não existiam mais.

Apesar de toda a imensidão da cidade, São Paulo conta com pouquíssimas representações das antigas populações originárias que então viviam em seu território e, essas raras imagens e monumentos estão profundamente pautadas nesse imaginário europeu.

Seria possível demonstrar, quase sem exceções, essas fantasias do colonizador em relação às populações originárias a partir da observação cuidadosa dessas poucas representações dos indígenas na arte da cidade. No entanto, a título de análise, optou-se por uma conhecida figura na capital paulista, que encontra-se justo no coração financeiro da cidade, cercada de todo um entorno que efetivamente, não a representa, a estátua do Índio Pescador, do escultor paulista Francisco Leopoldo e Silva.

A arte, como forma discursiva, pode ser fenômeno de análise segundo o método arqueológico foucaultiano, já que o mesmo busca analisar as formações discursivas e as condições de produção do conhecimento em determinados períodos históricos e, dessa maneira, o desafio proposto por este texto, é o de demonstrar a partir de uma arqueologia da imagem,² todas as ausências que a mesma representa, a sua antítese como testemunha dos seus espaços circundantes, a sua anti-representação como pertencente à cidade. A escultura é definida como escala analítica possível para interpretar os fenômenos que moldaram a cidade à sua volta.

A São Paulo indígena

A cidade de São Paulo nasceu e cresceu a partir de um território indígena, o antigo aldeamento chamado Inhapuambuçu (Godoy, 2014), do cacique Tibiriçá, que depois viria a ser renomeada

2 A imagem (*image*), em Hans Belting (2005) é definida como uma figura ou representação mental de «picture», que por sua vez representa o aspecto concreto e material.

algumas vezes, ganhando e perdendo significados nesse processo; Piratininga, São Paulo de Piratininga e, por fim, apenas São Paulo (Jesus, 2013).

O antigo nome tupi³ de Inhapuambuçu, aldeia que viria a se tornar uma das maiores cidades do planeta, continha em si o aspecto da sua geografia, pois significava «morro que se vê ao longe», em referência ao fato de que tal aldeamento encontrava-se estrategicamente localizado no alto de uma colina, na confluência dos rios Anhangabaú e Tamanduateí (Petrone, 1995).

Em seguida, adotou o nome de um fenômeno que ocorria às margens do rio que ficava em suas proximidades. Quando o rio transbordava, na época das cheias, deixava as margens repletas de peixes, cujos corpos secavam ao sol; Piratininga, na antiga e extinta língua tupi, significava, justamente, peixe seco (Navarro, 2004).

Os acidentes geográficos não são mais notáveis em meio aos prédios, os rios já foram domados em tubos de concreto e os peixes já há muito deixaram de existir na geografia da capital paulista. Os fenômenos naturais que davam nome ao antigo território indígena foram se perdendo à medida que a terra foi substituída por asfalto e concreto e, seus antigos nomes, também foram gradualmente esquecidos e, por fim, totalmente substituídos por São Paulo, nome dado em homenagem a Paulo de Tarso, apóstolo convertido ao cristianismo na data de 9 de Janeiro, mesma data da fundação da Vila.

Os nomes esquecidos levaram consigo também a memória daqueles que os usavam, dos povos e culturas que os criaram, repletos de todos os seus significados. Hoje só nos resta São Paulo.

O planalto paulista, muito antes da chegada dos portugueses, já era uma região dinâmica e bem mais atrativa à população indígena do que o litoral (Toledo, 2003; Belmonte, 1954). A ocupação humana na região remonta há mais de onze mil anos, segundo indícios arqueológicos de restos de carvão e cinzas encontrados entre Lagoa Santa, Minas Gerais e São Paulo (Donato, 2015), entretanto, a região era ocupada principalmente pelos povos de etnia Tupi, da qual fazia parte o já citado Cacique Tibiriçá, que se alinhou aos interesses portugueses na região, sendo o primeiro indígena catequizado no Brasil, o que lhe valeu uma imponente cripta na catedral da Sé, que hoje encontra-se a poucas dezenas de metros de onde originalmente era a sua aldeia.

Roberto Pompeu de Toledo (2003) cita alguns dos diversos grupos de etnia tupi que ocupavam o Sudeste brasileiro, tais como os tupinambás ou tamoios e carijós e, na Baixada Santista e Planalto Paulista, encontravam-se os Tupiniquins, nos chamados Campos de Piratininga, ou em sua própria língua, *Tupire-Tama*, a pátria dos tupi.

3 Língua indígena brasileira, hoje extinta, que se falava por quase toda a costa brasileira e partes do interior. O termo também refere-se ao maior dos troncos linguísticos das línguas originárias brasileiras, o tronco Tupi (Navarro, 2004).

Esse território era cruzado por antigas vias de comunicação e transporte, tanto fluviais como terrestres, que se conectavam com outras incontáveis rotas secundárias, os chamados peabirús, sendo que o mais importante deles conectava o centro da capital, a antiga aldeia de Piratininga, com os longínquos andes peruanos. Era um território, portanto, já muito explorado e conhecido por sua população original. Apesar dos caminhos que integravam todo o território com o litoral, não era uma tarefa fácil a subida da serra, o que também limitou o acesso inicial dos portugueses ao planalto.

Após o definitivo assentamento dos portugueses no planalto, o conhecimento geográfico das populações autóctones foi de fundamental importância para levar a cabo os engenhos de «resgate ao Campo», como chamavam os portugueses o processo de captura, domínio e escravidão das «peças do gentio da terra» (Silva, 2008), ou seja, da sua população originária. Os antigos peabirús tupis, que cruzavam e interligavam as aldeias e o interior, foram usados pelos portugueses nas suas empreitadas de captura e escravização indígenas, bem como para a exploração e expansão europeia para o centro do território paulista. Posteriormente esses caminhos se converteram nas principais rotas da cidade, em suas formas modernas de avenidas, estradas e rodovias, demonstrando a importância dos conhecimentos geográficos das populações indígenas na composição do tecido espacial da cidade.

Para Belmonte⁴ (1954), o surgimento da Vila de Piratininga é um feito heróico, que demonstra não apenas o domínio contra uma natureza implacável, mas também contra uma suposta brutalidade incivilizada das populações ao seu redor, que eram uma constante ameaça à sua existência. Compara seus fundadores portugueses aos heróis das epopéias clássicas do mundo grego. O aldeamento é descrito em oposição à natureza, aos mistérios da selva e aos monstros que a habitam, em uma luta entre a pretensa civilização da vila e as *hordas bárbaras* do agreste paulista.

Esse conflito entre parte da população originária e os portugueses, associado a uma crescente necessidade de mão de obra na recém instaurada Vila, confluiu na instauração de uma espécie de guerra justa entre os europeus e os indígenas. O padre Alexandre de Gusmão, em documento datado no ano de 1694 dizia que os «paulistas consideravam lícito aproveitar-se dos serviços indígenas, «dá-los, vendê-los ou pagar dívidas aos credores»» (Silva, 2008, p. 56), demonstrando uma continuidade de um modelo antigo de posse humano, tendo-se em conta que, até 1609 os indígenas eram considerados propriedade e figuram, até o final do século XVI como principal fonte de riqueza dos habitantes da Vila de São Paulo (Silva, 2008).

4 Pseudônimo do escritor e cartunista Benedito Carneiro Bastos Barreto.

O indígena representou a primeira força humana, o primeiro braço capaz de erguer casas, muros e fortalezas necessárias à empreitada colonizadora e

O barbarismo legitimava a guerra justa e a escravidão do ameríndio, porque os nativos eram incapazes de entender os ensinamentos divinos e de receber a conversão. Portanto, foram forçados por Deus para servir aos europeus, usando a sua força bruta em favor dos empreendimentos coloniais (Raminelli, 1996, p. 17).

Apesar de tais registros, são de fato escassos os documentos que comprovam o extenso uso de mão de obra indígena no Brasil anteriores a 1549. É conhecida e registrada, por exemplo, uma expedição de caça a indígenas da etnia Carijó, nas proximidades de São Vicente e que foram posteriormente distribuídos aos paulistas. Sabe-se também que esses movimentos de caça e captura dos povos autóctones foram os estopins dos principais conflitos do período (Ribeiro, 2000).

Portanto, apesar da história brasileira ser profundamente marcada pelos horrores da escravidão atlântica, muito anterior a ela já se promovia, em larga escala, a escravidão indígena, conforme nos relata Jaime Pinsky (2012):

Antes de chegar à escravidão negra, a História do Brasil, já em seu primeiro século, registra a utilização do trabalho do índio. Interessados logo nos chamados produtos tropicais – notadamente o pau-brasil –, os membros das primeiras expedições tratavam de conseguir, em troca de algumas quinquilharias, a força de trabalho indígena. Enquanto os produtos oferecidos pelos portugueses atraíam os índios, o sistema de trocas funcionava bem: o pau-brasil e os alimentos desejados eram conseguidos. Seja, porém, pelo ritmo de trabalho dos índios, seja pelo seu desinteresse total em servir os portugueses uma vez satisfeita a curiosidade pelos produtos europeus, o escambo não mais resolvia a necessidade dos comerciantes lusitanos. Partiu-se, então, para a escravização do índio (p. 14).

De acordo com Hernâni Donato (2015), a caça aos indígenas levou à sua quase total destruição. «Em 1600, já não havia tupinambás organizados em tribos» (p. 152), e calcula-se que, até essa época, cerca de 500 mil nativos já haviam sido mortos em guerras de extermínio e aprisionamento.

Dominação e controle

No ano de 1757, o Marquês de Pombal, um déspota esclarecido que, confrontado com os valores iluministas, decide racionalizar a gestão dos povos originários na colônia, deu fim, por letra de lei, às inúmeras questões e preocupações envolvidas no seu gerenciamento.

Era importante demonstrar o poder da coroa na extensão máxima de sua hegemonia normativa e, no citado ano, foi assinado o documento intitulado «Diretório dos índios».

Em seus 95 artigos, deliberou-se sobre os modelos de tratamento que seriam dados à população originária nos seus mais diversos âmbitos, de modo que esse texto mudou significativamente os modelos de vida das populações originárias que, então, estavam em contato direto com os portugueses (Almeida, 1997). Tais mudanças se deram em diversos aspectos; fios do tecido social dessas populações e que representavam então as dominações subjetivas e epistêmicas daqueles indivíduos.

A resistência aos ideais cristãos, à ideia de trabalho e ao acúmulo de riquezas eram demonstrativos, segundo Ronald Raminelli (1996), de que essas populações eram seres degenerados que necessitavam de uma condução e «intervenção européia para tomar os rumos de uma vida melhor, uma vida pautada nos mesmos princípios e valores da cultura ocidental» (p. 13).

Seguros da insuficiência indígena para a condução de suas próprias vidas e, com objetivos claros de maior controle sobre essas populações,

O Diretório não só dispôs sobre a liberdade dos índios como alterou a administração desses povos, reorganizando as aldeias depois do afastamento das diversas missões religiosas. Os novos diretores de índios deveriam perseguir os fins estabelecidos pela Coroa portuguesa:

«a dilatação da fé; a extinção do gentilismo; a propagação do Evangelho; a civilidade dos índios; o bem comum dos vassallos; o aumento da agricultura; a introdução do comércio; e finalmente o estabelecimento, a opulência e a total felicidade do Estado» (Almeida em Oliveira e Freire, 2006, p. 70).

As antigas aldeias passaram a ser governadas por juízes e vereadores (Oliveira e Freire, 2006), e tinham agora a qualidade de vilas. Segundo Almeida (1997), «toda uma legislação foi elaborada para tornar [...] as habitações indígenas em “missões”, e estas em “lugares”, “vilas” e cidades portuguesas» (p. 67).

Os novos núcleos de povoamento portugueses, criados a partir das diretrizes da coroa, são espacialmente ordenados a partir de sua proximidade com a Vila de São Paulo e, desse modo, constituem as primeiras terras indígenas expropriadas em nome do crescimento da cidade, pois ao longo dos séculos XVIII e XIX tais aldeamentos serão esvaziados pela expulsão de sua população e pela tomada de suas terras (Oliveira, Zanetti e Papali, 2022).

O processo de aldeamento eliminou por completo o coletivo histórico indígena e, com isso, a sua forma de reprodução social.⁵

Para Aníbal Quijano (2014), os interesses que moviam os colonizadores eram antagônicos em relação aos das populações originárias, de modo que se colocava como um contrassenso a ideia de que uma «pequena minoria branca» (p. 141) teria qualquer interesse social em comum com os servos indígenas e negros. Pelo contrário, era importante manter-se o privilégio por meio do domínio e exploração constante dessas populações.

Segundo Grosfoguel (2015):

La modernidad es un proyecto civilizatorio y, como dicen los pensadores (as) críticos indígenas del planeta, constituye una *civilización de muerte* porque ha destruido más formas de vida (humana y no humana) que ninguna otra civilización en la historia de la humanidad (p. 36).

Apropriando-nos aqui do conceito elaborado por Grosfoguel, a constituição da cidade de São Paulo é um exemplo histórico de um modelo de *civilização de morte*, pois se organizou a partir do genocídio de sua população original, bem como da morte da natureza e da relação com o mundo natural do seu entorno, que originalmente a definia territorialmente.

A urbanização, mudança para a cidade e incorporação dessas populações a um novo território urbano (Donato, 2015), bem como todas as mudanças profundas no estilo de vida e nas suas produções epistêmicas, que fragmentaram por completo a sua reprodução social, aceleraram o desaparecimento e apagamento das tribos e culturas que compunham a antiga São Paulo indígena.

O genocídio dos povos nativos entre o litoral do Espírito Santo e São Paulo foi comparável aos extermínios promovidos pela conquista do meio-oeste americano e, «a maior parte da população indígena restante desapareceu nas [...] décadas seguintes» (Gomes, 2015, p. 17).

Apagamento simbólico

Os projetos coloniais e o modelo disciplinar empregado contra a população indígena miravam os pilares da tradição tupinambá (Raminelli, 1996). A antiga língua tupi que incorporou os vocábulos portugueses e se converteu em língua geral, brasílica ou também chamada de língua geral paulista, já era, segundo Donato (2015) uma língua disciplinada pelos jesuítas.

5 Berpateli, considera a miscigenação como um elemento importante a ser considerado na drástica queda do número de indígenas nos aldeamentos paulistas. Portanto, se considerarmos tal fator, evidencia-se que os descendentes das populações que aqui viviam, já não se viam mais como indígenas. Devemos enfatizar que as autoridades frequentemente usaram esse argumento para apropriar as terras dos aldeamentos, dizendo que não haveria mais indígenas nesses assentamentos ou que eles seriam inseridos na sociedade local (Oliveira, Zanetti e Papali, 2022, p. 1083).

Os números, que permitiam a contabilidade das coisas, não existiam na língua tupi (Navarro, 2019), os vocábulos cristãos foram acrescidos à língua e os nomes de antigas divindades e espíritos da natureza tiveram seu significado pervertido pelo discurso catequizante.

Foi a língua mais falada no Brasil, muito mais do que o português, até meados do século XVIII, quando seu uso público foi proibido pelos ordenamentos do Diretório dos Índios, nas províncias que hoje correspondem aos territórios de Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, instituindo definitivamente o português como língua única e oficial da colônia. A antiga língua geral começava o seu declínio em direção à extinção (Donato, 2015).

O que permaneceu vivo da língua geral paulista desapareceu com a migração dos europeus para o Sul e Sudeste brasileiros a partir da segunda metade do século XIX, «o que explica as centenas de topônimos de origem indígena surgidos no final do século XIX e na primeira metade do século XX em todo o Brasil é a nomeação artificial» (Navarro, 2020, p. 254).

No sexto artigo do *Diretório do Índios*, fica clara a intenção de dominação por meio da imposição da língua portuguesa à população indígena e, conseqüentemente, à toda população não indígena que dela se utilizava também:

Sempre foi máxima inalteravelmente praticada em todas as Nações, que conquistaram novos Domínios, introduzir logo nos povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputável, que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos Povos rústicos a barbaridade dos seus antigos costumes.⁶

Desse modo, a língua tupi e língua geral, que foram amplamente usadas para a criação de referenciais espaciais, nomeando regiões, bairros, cidades, rios e acidentes geográficos, perdeu o seu poder de dar significado a esses espaços. Muitas vezes, para se traduzir certos nomes da toponímia paulistana, há um grande esforço para tentar resgatar o real significado das palavras envolvidas (Tibiriçá, 1985), dado que seu significante já foi alterado em função do desuso da língua.

As cidades materializam as disputas das relações de poder e significado que as constroem, consolidando em seus símbolos, em seus trajetos, modelos e toponímia os discursos dos sujeitos que têm o privilégio do espaço.

O privilégio epistêmico, ou seja, aquele que se constitui por meio das relações de poder e mando, é, também, o privilégio que dá aos dominadores a ostentação de seus símbolos. O poder simbólico, tal como conceituado por Pierre Bourdieu (1989), caracterizado por ser um poder capaz de construir a realidade afirmando os sentidos imediatos do mundo, não está

6 Diretório dos índios. Disponível em <http://www.nacaomestica.org/diretorio.dos.indios.htm>. Acesso em: 05/02/2023.

apenas na ostentação, mas se produz pelo dismantelamento de simbologias possivelmente conflitantes e, é nesse confronto que o poder hegemônico se sobrepõe.

Para Raminelli (1996), os europeus usaram de distintos e sucessivos métodos para inserir o indígena em um modelo produtivo; primeiro pela coerção e escravidão, depois pela destribalização e por fim, pela sua inclusão no modelo capitalista de produção. Nesse último estágio, o indígena já não se enxerga como tal, já foi fagocitado pelo sistema, pela máquina urbana de produção. De qualquer modo, ressalta-se que todos esses modelos existem para atender às demandas e aos interesses europeus.

Criação do imaginário indígena

Desde o início do século XVI, logo após as primeiras invasões portuguesas, criou-se todo um imaginário europeu em relação à figura dos povos indígenas do Brasil.

Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona (2017) nos relata como esses europeus, desprovidos de referências concretas sobre os povos recém conquistados, foram inventando, ao seu modo, as imagens do que supunham serem «índios».

Inicialmente se utilizaram de antigas imagens copiadas das iluminuras medievais que retratavam os indígenas como seres barbudos, brancos, animais, grotescos e somam-se aí incontáveis predicados criados pela imaginação europeia já que «os indígenas representados nas imagens são a interpretação que a cultura europeia ocidental faz do índio “real” *com base em seus próprios cânones e convenções*» (Chicangana-Bayona, 2017, p. 93, griffo nosso).

Mesmo após o que seriam as primeiras trocas culturais de maior envergadura, quando elementos materiais desses povos começaram a chegar à Europa e os relatos dos viajantes se faziam mais fiáveis e até as línguas e costumes mais inteligíveis, os europeus não deixaram de se guiar pela sua criatividade, como nos relata o autor:

Outras fontes para as gravuras sobre os índios foram os artefatos aborígenes que chegaram à Europa tais como armas e trajes do Novo Mundo trazidos pelas expedições, que permitiram alguns artistas ser mais precisos com os detalhes em suas obras. Muito dos artefatos indígenas introduzidos nas obras ganharam novas funções, diferentes das que possuíam em seu contexto original, porque os artistas ignoravam seu uso e seu funcionamento, como ocorreu com os desenhos de índios feitos por Dürer e Burgkmair, que não só não sabiam para que eles serviam, como também combinar o Artefatos de grupos e culturas diferentes (Chicangana-Bayona, 2017, p. 44).

Para Raminelli (1996), a representação desses povos como atrasados e bárbaros tinha um importante lastro na justificativa para sua dominação e controle. O índio representado nessa

iconografia europeia é um ser bárbaro, incapaz de se autogerir e, portanto, naturalmente sujeito à dominação e exploração colonial.

Chicangana-Bayona (2017) ainda ressalta que as vitórias europeias nas colônias, entre os séculos XVII e XVIII, «tornaram-se garantia de sua superioridade intelectual e da missão de converter Os Bárbaros em homens civilizados, [legitimando] as intervenções militares, o domínio sobre os povos ameríndios e africanos para »o bem e o progresso da humanidade«» (p. 13).

Esse imaginário sobre os povos originários se propaga no decorrer dos cinco séculos de dominação colonial europeia e pode ser percebido nas diversas representações artísticas desses povos, que de certo modo, até hoje nos são apresentadas.

O gênio original que pinta «o que vê» e cria formas novas a partir do nada é um mito romântico. Mesmo o maior artista [...] precisa de um idioma com que trabalhar. Somente a tradição, tal como ele encontra, pode propiciar-lhe a matéria-prima da imaginária de que ele precisa [...]. Ele pode remodelar essa imaginária adaptá-la à sua tarefa, assimilar as suas necessidades e mudá-la de tal forma que não seja mais reconhecida, mas não pode representar o que está diante de seus olhos sem um acervo pré-existente de imagens adquiridas, do mesmo modo que não pode pintá-la sem um conjunto pré-existente de cores que precisa ter em sua paleta (Gombrich em Chicangana-Bayona, 2017, p. 93).

Desse modo, as representações dos povos originários estão saturadas dessas pretéritas construções europeias e sua análise nos revela justamente essas fissuras entre o real e o imaginado e podem nos auxiliar na reconstrução e resgate dessas culturas perdidas.

O escultor paulista Francisco Leopoldo e Silva, escolheu produzir, em bronze, uma figura humana. Uma estátua de um «índio», que arqueado sobre seu próprio corpo, olha detidamente para o que seria um curso d'água, um rio, talvez um lago, não se sabe ao certo, mas sabemos que o «índio» ergue uma lança, como pronto a dispará-la contra seu alvo, um peixe. Não há adornos em seu corpo, exceto por um cocar simplório, composto de uma única pena, e uma cinta que cobre as suas «vergonhas».

O autor, povoado de um resquício do imaginário indianista, decidiu chamar à sua criação de «Índio pescador» (figura 1). Deu-lhe nome, tridimensionalidade e postura, deu-lhe identidade de «índio» e função narrativa de pescador e deu-lhe morada, de 1928 até 1976, estava o nosso «índio» alocado em um canteiro central da Avenida Paulista mas, por conta de obras na avenida, a escultura foi movida para o seu sítio atual, na Praça Oswaldo Cruz, muito próximo de onde estava antes.

Figura 1. O monumento O índio pescador



Fonte: wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Indio_Pescador_-_Diagonal.jpg

Se a arte, segundo Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1999), é a revelação filosófica nos objetos, a organização do que é físico e real por meio da inspiração, que é puramente imaterial e espiritual, aqui nos deparamos com esse encontro entre o imaginário, o pictórico e o real, ou melhor dizendo, a sua conversão ao real, ao tátil. A materialidade do «índio» imaginado foi convertida no corpo físico-material «bronze».

Neste momento nos cabe a questão dos limites dessas forças criativas, plasmadas em sua forma final - onde termina o imaginário e começa o real?

Para responder a tal questão, propomos aqui uma análise arqueológica dos imaginários e representações dessa figura, a partir de algumas de suas camadas; aquelas mais superficiais, mais óbvias e evidentes. Aquelas permeáveis ao maravilhamento do acaso, como propunham os situacionistas em um *flâneur baudelaireano*, ou seja, aquelas que podemos acessar, mesmo que contidas na imaginação do artista.

Para Jorge Coli (2012), esse imaginário do artista, contido em sua obra, é revelador das diversas faces de interpretação possíveis da sua produção:

Quando o artista produz uma obra, emprega um conjunto de elementos que constituem um pensamento concreto, objetivado e material, e que está fora dele, o criador. [...] Um quadro, uma escultura, seja o que for, desencadeiam, graças a materialidade daquilo que são feitos, pensamentos sobre o mundo, sobre as coisas sobre os homens, pensamentos incapazes de serem formulados como conceitos e como frases (p. 42).

Portanto, é possível escolher essa estátua como escala analítica para interpretar, a partir de sua imagem, os fenômenos que moldaram a cidade à sua volta e propor, mesmo que de antemão, que ela representa, como nos diz Hans Belting (2005), «a presença de uma ausência», na qual

o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença (p. 6).

No entanto, como «a presença e a visibilidade factual das imagens dependem de sua transmissão por um dado medium, no qual elas aparecem ou são realizadas» (Belting, 2005, p. 13), a nossa análise versará também sobre esse «medium» de que nos fala Belting, portador da imagem, iniciando por sua estrutura mais básica e elementar, o material que a comporta, aquilo que nos afronta como mais real, mais concreto e sensível pois, o que circunda a imagem e nos detém o olhar também nos é dado como visceralmente real e menos figurativo - a cidade e a sua concretude material se mistura à da imagem.

A cidade está no presente, contrastando na nossa dicotomia com todo o imaginário da imagem, que encontra-se no passado. Há portanto um corte temporal no nosso olhar. Não anacrônico, já que se firma na percepção do agora e nos remete à sensação de que, aquela figura, aquele «índio» tem algo de deslocado no tempo e no espaço, como se este não fosse o seu lugar e hoje não fosse o seu tempo.

Para Bernard Lepetit (2016) a cidade «nunca é absolutamente sincrônica», pois os tecidos urbanos seguem diferentes cronologias. A cidade é então como um palimpsesto, onde os registros antigos vão sendo apagados e a mesma base material é usada para reproduzir novas mensagens, até que outra, considerada de «maior importância», ocupe o seu lugar.

A figura que nos fita foi esquecida de ser apagada da história da cidade. Não o seu material, o seu «medium», que resistiu às transformações do espaço, do tempo, dos imaginários e permitiu, na sua dureza de bronze, conter a sua imagem.

O bronze

Ao contrário de algumas civilizações andinas e centro-americanas, as populações originárias do Brasil não dominavam as técnicas de extração e fundição de metais e essa foi uma das razões para serem consideradas pelos invasores portugueses como bárbaras e primitivas.

As armas de metal dos invasores cortaram e mutilaram a carne indígena e permitiram com mais facilidade a dominação e o genocídio. O metal foi um dos condutores do extermínio, forjado como espadas ou como cruces, dispersado como mercúrio líquido nas águas dos rios ou chumbo propagado no ar das aldeias mortas, o metal é, simbolicamente, morte.

Os nossos indígenas não forjavam, não conheciam o ouro ou a prata, não tinham noção do valor do bronze no qual foram representados, liga nobre que, como o ouro ou a prata de seus territórios, «valia a pena» ser roubada.

Figura 2



Fonte: <https://www.descubrasampa.com.br>

A lança

Não se sabe bem quando a lança do «índio» foi roubada (figura 2) ou se sabe, mas a sua falta pouco importou. Mais um indígena expropriado de algo importante para a reprodução da sua existência. Sem novidades neste roubo.

Como tanto ouro, prata, força e vida anteriormente roubados, hoje não sabemos onde está a lança e, como todos os anteriores, não sabemos se houve sequer a mínima intenção de resgate.

Todavia, o «índio-imagem», criado pelo imaginário branco, pesca com uma lança. O curioso nessa representação é que, aqueles tupinambás das terras paulistas, que o «índio» supostamente representa, não pescavam com lanças, mas sim com o uso de flechas, anzóis e outras tecnologias, como comprova Gabriel Soares de Sousa (2010), que reuniu os relatos dos primeiros invasores sobre os hábitos indígenas.

O imaginário branco representou o «índio» como um pescador lanceiro, hábito comum de outros povos, outras culturas, mas não dos povos que ocupavam o território do «índio».

A falta da lança, há muito tempo subtraída do «índio» nos remete à falta de mais um importante elemento na nossa construção da imagem. Se lhe falta a ferramenta para a pesca, algo muito mais importante também lhe falta; o rio.

O rio

O índio pesca em um lago seco. A água já não existe sob o seu olhar há muito tempo. Talvez lhe falte a água há mais tempo do que lhe falta o instrumento da pesca. Difícil precisar. No entanto, a região na qual o «índio» foi posto a pescar, não tinha rios. Era uma região alta, chamada pelos locais de «ka'aguaçu», o que significa «mato alto» na antiga língua tupi.

As nascentes das terras altas corriam para as áreas de várzea e alimentavam os mais de 200 rios que existiam no antigo território do «índio», como a do rio Saracura, que nasce a três quadras da Avenida Paulista, muito próximo da atual morada do nosso «índio».

Mas o rio piscoso mais próximo dele é o Tamanduateí, ou rio dos tamanduás, onde os invasores instalaram um antigo porto comercial que nomeou a Rua Porto Geral. Se aproveitaram do rio até o seu limite, até a sua exaustão e, quando o rio já não tinha mais serventia aos seus interesses, eles o enclausuraram em uma prisão de concreto.

Para os antigos povos tupis não existia diferença ao nomear rios ou lagos. Todos recebiam a denominação de «y», que significa simplesmente «água». Eram as características do curso de água que os diferenciava. Se as águas eram avermelhadas, «ypirang», se suas margens eram

repletas de garças, «guara'y», ou se eram visitadas por tamanduás, «tamanduate'y» (Navarro, 2004). Seus nomes eram dados pelas imagens que retratavam e as imagens se relacionavam sempre com seu entorno natural.

A maior parte dos nomes dos espaços que têm origem indígena, tem relação com a natureza. A relação com os espaços se dava nessa chave. Quando se perdeu o significado original dos nomes, se perdeu também a conexão que tais nomes faziam com a ordem natural do seu entorno. Não conseguimos mais nos conectar com a natureza representada por esse nomes, pois a mesma não existe mais.

Há então um esvaziamento semântico dos nomes desses lugares, mesmo que seus significados ainda sejam vagamente lembrados ou traduzíveis por alguns.

Não há mais garças ou tamanduás. O rio ainda circula e corre, mas está morto de vida e de natureza. Se hoje o nosso «índio» tivesse que renomeá-lo, talvez ele recebesse o nome de «mba'easybora-y» ou «rio doente».

Nomear as coisas é dar sentido a elas. Os nomes são repletos de significados e muito da nossa interpretação de mundo vem dos nomes que damos a tudo à nossa volta, como nos lembra Mia Couto quando escreveu que «o nosso lugar tornara-se tão pequeno que até as pedras tinham nome» (Couto, 2015, p. 12). As amplitudes e as descobertas exigem mais nomes, mais significados.

Quando invadiram o nosso território os portugueses não tinham ideia do que estavam encontrando e, por conta disso, nomearam muitas coisas. Às populações que encontraram aqui deram o nome «índios», pois na sua ignorância se tratavam de populações do subcontinente indiano.

O erro histórico de interpretação de mundo se perpetuou por muitos séculos, pois as narrativas que constituíram o tecido da cidade onde encontra-se o nosso «índio» são as mesmas, dos mesmos homens, brancos e europeus que aqui chegaram. Afinal, quem ousaria corrigir o europeu?

Não são índios, hoje sabemos. São povos originários, povos autóctones, povos testemunho, como os chamou Darcy Ribeiro (1970) ou, simplesmente, indígenas. Palavra essa derivada da junção do latim «indo», de dentro, e «gene», nascido. Portanto, são aqueles nascidos no território. O contrário dessa palavra é «alienígena», ou seja, aquele que é nascido fora; *alien*, em latim.

Segundo Alvaro de Azevedo Gonzaga (2022):

O termo «índio» também apresenta uma conotação ideológica muito forte e faz que as pessoas o associem a características negativas, como o pensamento de que o indígena é preguiçoso, indolente, primitivo, selvagem, atrasado ou mesmo canibal (p. 3).

Curioso percebermos que um alienígena chamou ao nosso indígena de «índio» e que isso não nos causa estranheza.

Ao recuarmos nas interpretações que a imagem nos remete, descobrimos que praticamente nada das representações do nosso indígena é real, exceto pelo fato de que ele, verdadeiramente, deveria estar onde está. Que o espaço onde ele foi alocado é o seu território original e ancestral. Que aqueles aos quais ele representa circulavam por esse território há milênios e tinham ali a sua morada.

Em uma cidade imersa, desde sua fundação por imensos contrastes: urbano X rural, centro X periferia, senhores X escravizados, não é de se estranhar que a dicotomia civilizados X «bárbaros» fosse igualmente aplicada no seu modelo de constituição e que aqueles povos bárbaros «sem fé, sem lei e sem rei»⁷ fossem progressivamente expulsos do seu território.

O processo de expropriação das terras indígenas teve seu início com a formação de aldeamentos em São Paulo, no século XVI, quando colonos e jesuítas se apropriaram das terras indígenas, forçando-os a se deslocarem para outras regiões. Vale destacar que há uma importante diferença entre aldeia e aldeamento. Segundo Petrone (1995), o primeiro refere-se a agrupamentos espontâneos, ou seja, propriamente indígenas; e o segundo destina-se a núcleos de origem religiosa, criados conscientemente, sob ação de uma intenção objetiva (Oliveira *et al.*, 2022).

Importante destacarmos que o processo de aldeamento eliminou por completo o coletivo histórico-indígena e, com isso, a sua forma de reprodução social.

Segundo Oliveira *et al.* (2022), no início do século XIX, dentre todos os antigos aldeamentos que ainda existiam de maneira muito decrépita, o que detinha a menor população indígena era justamente o que estava mais centralmente localizado no que viria a ser a capital paulista, onde hoje é o bairro nobre de Pinheiros, que somava, na época, uma população de 160 indígenas. Este número refere-se ao ano de 1802, sendo que, 34 anos depois, no mesmo aldeamento só restavam 62 indígenas.

Apesar de São Paulo ainda abrigar algumas comunidades indígenas, mas que hoje são apenas uma sombra, um simulacro corrompido das antigas populações que antes habitavam o espaço

7 Assim os povos de língua tupi foram descritos por Pero de Magalhães Gândavo, em seu Tratado da terra do Brasil, de 1573. Essa definição se deu ao se constatar que a língua tupi não tinha os fonemas F, L e R.

da cidade, esses indígenas foram, com o desenrolar dos processos urbanos, expulsos para as periferias da cidade, de modo que podemos dizer que, São Paulo é uma cidade que virou as costas para a sua história indígena, criando e reinventando narrativas que enaltecem as figuras que colaboraram com as empreitadas portuguesas e diminuindo ou apagando aquelas que defendiam seus territórios.

Segundo estudo do Instituto Pólis, de 2020, o «índio pescador» é um dos quatro monumentos na cidade de São Paulo que representam um indígena. No entanto, temos na cidade, até o ano da pesquisa, 367 monumentos e isso demonstra o apagamento simbólico que essa população sofreu na construção das narrativas espaciais da cidade.⁸

Para Jacques Rancière (2010) nós «rompemos definitivamente com a utopia estética, isto é, com a ideia de uma radicalidade da arte na capacidade de operar uma transformação absoluta das condições da existência» (p. 17). Se por um lado concordamos com Rancière no sentido de que a arte de fato não logrou a sua proposta de modernidade, vinculada às transformações citadas pelo autor, por outro há de se observar que a arte e todo o seu simbolismo está vinculada às condições de existência e de todos os seus processos fundantes.

O «índio» representa, no alto de todas as suas alegorias incertas, todo o descaso às populações que aqui viviam, toda a ignorância que nos fundou e que nos orienta, inclusive nos nossos espaços.

Hoje o «índio» encontra-se subtraído de sua lança, de seu rio, de seu cocar. Está parcialmente destruído, vandalizado e esquecido. Os alienígenas que circulam ao seu redor não se atentam à sua condição, não ligam, não se importam. Ele é, não só mais um monumento na cidade, ele é e representa só mais um «índio», como qualquer outro, na cidade onde o «real se tornou repetitivo, unitário e monótono» (Matos, 1980, p 215).

A sua imagem é a mais absoluta presença da ausência de tudo aquilo que ele representa, e acaba nos remetendo à pergunta de Silvia Rivera Cusicanqui (2021), pois afinal «o que são hoje as nossas cidades senão uma espécie de excesso de imagens, de transbordamento visual, uma promiscuidade de cenas, vírgulas e situações?» (p. 8).

Para a autora, no modelo colonial o «não dito» é o que mais insere em si significado, pois as palavras mais escondem do que revelam e nos cabe a interpretação de toda a linguagem simbólica (Cusicanqui, 2021).

8 A presença negra nos espaços públicos de São Paulo. Disponível em: <https://polis.org.br/estudos/presencanegra/>. Acesso em 10/11/2021.

Demonstramos, então, por meio de todo o simbolismo da imagem todas as lacunas que sua presença-ausência representa no corpo da cidade que a envolve. É símbolo morto de tudo aquilo que seu entorno foi.

Referências bibliográficas

- Almeida, R. H. (1997). *O Diretório dos Índios. Um projeto de «civilização» no Brasil do século XVIII*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Belmonte, (1954). *No tempo dos Bandeirantes*. São Paulo: Melhoramentos.
- Belting, H. (2005). Por uma antropologia da imagem. *Revista Concinnitas*, 6(8), 64-78.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Chicangana-Bayona, Y. A. (2017). *Imagens de Canibais e selvagens do novo mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (Séculos XV-XVII)*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Coli, J. (2012). A obra ausente. Em E. Samain (Org), *Como pensam as imagens* (pp. 41-50). Campinas: Editora da Unicamp.
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Ch'ixinakax Utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. São Paulo: N-1 Edições.
- Couto, M. (2015). *Mulheres de cinzas*. São Paulo: Cia das Letras.
- Donato, H. (2015). *Os povos indígenas no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos.
- Foucault, M. (2012). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Godoy, S. A. de (2014). Martim Afonso Tibiriça. A nobreza indígena e seus descendentes nos campos de piratininga no século XVI. *Recôncavo: Revista de História da UNIABEU*, 4(7), 191-212.
- Gomes, L. (2015). *A conquista do Brasil. 1500-1600*. São Paulo: Planeta.
- Gonzaga, A. de A. (2022). *Decolonialismo indígena*. São Paulo: Matrioska.
- Grosfoguel, R. (2015). Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y ontológico. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, (4), 33-45.
- Jesus, D. de (2013). Tibiriçá, Patriarca e Fundador de São Paulo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, (47), 273-277.
- Lepetit, B. (2016). *Por uma nova história urbana*. São Paulo: Editora da Universidad de São Paulo.
- Matos, O. C. F. (1980). Reflexões sobre o amor e a mercadoria. *Discurso*, (13), 209-218.
- Navarro, E. de A. (2004). *Método moderno de tupi antigo. A língua do Brasil nos primeiros séculos*. São Paulo: Global.
- Navarro, E. de A. (2019). *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global.
- Navarro, E. de A. (2020). A toponímia indígena artificial no Brasil: uma classificação dos nomes de origem tupi criados nos séculos XIX e XX. *Revista Letras Raras*, 9(2), 252-267.
- Oliveira, J. S. de, e Freire, C. A. da R. (2006), A presença indígena na formação do Brasil, MEC – Unesco, Brasília.
- Oliveira, R. S., Zanetti, V. R., e Papali, M. A. C. R. (2022). Apropriação e expropriação das terras indígenas na cidade de São Paulo. *Cadernos Metrópolis*, 24(55), 1075-1095.
- Petrone, P. (1995). *Aldeamentos paulistanos*. São Paulo: Editora da Universidad de São Paulo.
- Pinsky, J. (2012). *A escravidão no Brasil. As razões da escravidão, sexualidade e vida cotidiana, as formas de resistência*. São Paulo: Contexto.

- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Em Edgardo Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ciccus-Clacso.
- Raminelli, R. (1996). *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Rancière, J. (2010). A estética como política. *Derives*, 7(2), 14-36.
- Ribeiro, B. (2000). *O índio na história do Brasil*. São Paulo: Global.
- Ribeiro, D. (1970). *As Américas e a civilização*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Schelling, F. W. J. von (1999). *Filosofia del Arte*. Madrid: Tecnos.
- Silva, M. B. N. (Org). (2008). *História de São Paulo Colonial*. São Paulo: Editora da Universidad de São Paulo.
- Sousa, G. S. de (2010). *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. Rio de Janeiro: Hedra.
- Tibiriçá, L. C. (1985). *Dicionário de topônimos brasileiros de origem tupi*. São Paulo: Traço.
- Toledo, R. P. de (2003). *A capital da solidão. Uma história de São Paulo das origens a 1900*. Rio de Janeiro: Objetiva.



Mario Roger Cáceres, 33 años

Autor: Carlos «Hueso» Ballini

Título: Último encuentro

Óleo sobre lienzo. 100 x 80 y 80 x 100 (2021)

«Me reuní con el hermano de Mario, charlamos un rato. Entre tanta información intensa y conmovedora, me quedó haciendo ruido un hecho en particular. Mario y su familia estaban prófugos en Bs. As. Su Madre lo buscó incansablemente hasta lograr una comunicación. Pactaron verse en un subte. Subieron en distintas paradas y se encontraron. “Mamá, no me encontraron los milicos y me encontraste vos”.

Conversaron un rato entre el amor y la tensión. En cierto momento Mario dijo:

“En la próxima me bajo Mamá”. Su madre lo observó bajar y supo que nunca más iba a volver a verlo.»»

RESEÑA: 8 CUENTOS SOBRE MI HIPOACUSIA, UN DOCUMENTAL ESCRITO Y DIRIGIDO POR CHARO MATO, ESTRENADO EN 2021

Vivian Rodríguez Viejó

Escritora, amante de las aves e insectos, y mujer de la comunidad sorda. Es integrante de la Comunidad Dis(lo)ca y activista por los derechos de las personas con discapacidad y de la comunidad LGBTIQ+. Es fundadora de la Casa Flotante Diversa, en Babahoyo, Ecuador. viivianrodrii@hotmail.com

Un documental íntimo que aborda la amalgama de la sordera en sus distintas formas, narrado en primera persona desde la experiencia personal de Charo, quien a su vez va sumando distintas voces, de las amigas y de su familia, que, al igual que la directora, tienen una raíz genética y progresiva de la sordera.

Charo teje elementos de su historia personal y revive los audios de Whatsapp de su mamá, que fallece poco después de su operación de implante coclear.

Al inicio del documental podemos ver cómo Mato ha rescatado el archivo familiar y se reproducen voces de dos niñas, como en una terapia de lenguaje; la niña 1 le dicta palabras a la niña 2 para que esta logre repetir, pero tiene lugar la discriminación auditiva, es decir, que las palabras pueden parecer similares, pero no lo son, como *osito-ochito*, *abierto-berto*, *cerrado-raro*.

Y al mismo tiempo se oye la voz del padre de Charo llamándola y pidiéndole que lo mire, pero su voz golpea contra la nada y ella no se inmuta (por obvias razones), y continúa en lo suyo. Hay una Charo de niña y presente mientras esto ocurre, y su participación no es más que la de ser una espectadora silenciosa de la escena.

Y es así como el documental nos sumerge en el principio de lo que son orejas distintas.

La madre de Charo contó que ella era una bebé sin documentos porque el nombre que querían ponerle (Charo) no era aceptado en ese entonces y tuvieron que pelear para nombrarla de una forma que nadie había escuchado.

¿Se es o se comienza a ser distinta desde el nombrarla?

¿Nace desde el nombre la hipoacusia?

¿O es el nombre-sonido una revelación unilateral y de ahí en adelante tener que llamarla es una reverberación?

En *8 cuentos sobre mi hipoacusia* hay una mezcla entre la pérdida de la madre en relación con la pérdida auditiva; ambas pérdidas son marcadas por una distancia impalpable, la de la palabra, porque no tocar a la otra es no poder agarrarse a la voz-palabra.

Charo aun en la ausencia define: «Eran sus voces, las de los de siempre, pero no lo eran más», las voces le suenan como en una caverna, en que ellas siguen, pero ella toca desde esa desigualdad, la desigualdad poética.

Hay cosas indefinibles en palabras, pero dentro de esas mismas palabras, para abordar cómo suena la extensión de la sordera, el audífono. Charo, en la indistinción, en la desigualdad del sonido, en la desigualdad de palabras, define la hermosa autodestrucción del ruido: «Tu voz la siento en una caverna y hay una radio en el fondo mal sintonizada», porque es así como en el deterioro se toma otra forma.

¿Pero es así como escucha quien no escucha? ¿O es que el sonido tiene una multiplicidad de ondas que rebotan distinto de acuerdo al recipiente?

Hay algo revelador en las entrevistas a los hombres de la familia con relación a cómo ellos han experimentado los procesos. Con relación a la hipoacusia de sus hijxs, la respuesta primaria es eludir la pregunta y redirigirla a las madres, las madres tienen la respuesta.

La familia busca una pureza en esa cadena o descendencia que son lxs hijxs, y en esa perfección no cabe la discapacidad, pese a que esté ahí apropiándose lenta y progresivamente del cuerpo, de la cotidianidad.

El archivo muestra los testimonios con una fuerza no solo de honestidad, sino de una realidad de lo que puede ser el acompañamiento hacia la sordera por parte de las familias, pero este discurso no solo viene de oyentes, sino también de a quienes la sordera empieza a hacer de las suyas en el cuerpo.

Pero, al mismo tiempo, Charo en primera persona nos muestra también el temor de lo que es hacer física la sordera por medio del uso del audífono y que el entorno reaccione al desconocimiento de figurar la sordera.

¿Tener el oído distinto es un problema?

¿Ser sordo es un problema?

En uno de los testimonios, el primo de Mato, también hipoacúsico, responde a estas cuestiones: «La hipoacusia se vuelve un problema del otro».

Es decir, empapa el entorno como parte del problema ante el vivir con hipoacusia.

Del mismo modo, desde las distintas corporalidades hipoacúsicas, surge la ciencia desde el silencio. Arancha (desde su contexto), descubre por sí misma que los que llevan sangre negativa en la familia son propensos a la sordera.

Pero desde esa misma ciencia sobresale también el discurso médico de lo que puede llegar a ser una anulación de la sordera a partir del implante coclear a que este funcione como una válvula de escape de la hipoacusia.

Alrededor de la sordera se crea un camino especulativo sobre las decisiones que deseen tomar las personas sordas respecto a lo que les haga sentir cómodxs. En el documental, con los padres en desacuerdo, con el entorno atiborrado de mitos, Charo decide someterse a la cirugía de implante coclear.

¿Es el silencio total lo que nos sumerge en aguas hondas hasta hallarnos en el exterior por medio de la sordera? Cuando se habla de audición desde lo que se supone que debería ser, existe un montaje.

Por medio de los testimonios del documental, nos desvelan que el silencio es una línea gruesa pero frágil sumida en un hervor constante donde se sube y se baja la llama.

A lo largo del documental, Charo no se muestra, sino que nos zambulle desde su infancia; haciéndonos parte de su pérdida auditiva, la acompañamos en su progresiva sordera y, al mismo tiempo, su voz se alterna con los testimonios de las personas que han atravesado una experiencia similar a la de la directora, y la vemos transmutar en las historias que, aunque ajenas a ella, palpitan desde las otras sorderas. El documental es una bifurcación de las palabras sordas, de la vivencia sorda que, aunque desde otras partes, por medio del eco pronunciado ramifican en el mismo árbol.

Los testimonios en el documental surgen crudos, son una revelación zigzagueante, un unísono dividido y pronunciado de las distintas formas de sordera.

Las voces que acompañan a *8 Cuentos sobre mi hipoacusia* confiesan con ambivalencia la radicalidad (por medio de las tecnologías) con la que se puede saltar de una frontera a otra, pasar rápidamente de toda información sonora a la aniquilación total del ruido.

«Al mar lo siento en silencio y en ruido aun cuando ya no hay nada.»

Charo Mato